

LA ARMONÍA EN FRAY LUIS DE LEÓN

Por Armando López Castro

Giordano Bruno, el gran cantor de la infinitud del cosmos, señala que cualquier poder, tanto de la naturaleza como del espíritu, engendra un poder opuesto, sin el cual no puede realizarse, y añade que en tal separación existe una tendencia a la reunión. El dualismo de Bruno refleja fielmente la mentalidad del Renacimiento, que en rigor significa un nacimiento tras una muerte. De hecho el Renacimiento llega cuando la vieja sociedad estamental, compacta y cerrada, adopta una nueva forma, dinámica y abierta, y el absolutismo escolástico, que se perdía en ociosas sutilezas, da paso a la inmanencia. Lo que cuenta es la decisión subjetiva, plenamente burguesa, pero dentro de lo infinito-universal al que toma como fuente. A la luz de esta dialéctica entre lo finito-singular y lo infinito-universal, lo que aparece siempre en el arte renacentista es una transformación. Tiempo prometeico y primaveral: se renace para no volver a morir.

Dentro del Renacimiento, que creó en la cultura occidental la piedad por el ser humano, la España del siglo XVI, sobre todo en su segunda mitad, es una historia de angustia espiritual, en la que la imposición de la ortodoxia hacia 1560, tras una dura batalla entre renovadores y tradicionalistas, es capaz de absorber formalmente figuras de la vida religiosa, desde Plotino y San Agustín, el descubridor de la interioridad, hasta Erasmo, símbolo del nuevo saber, cuyo pensamiento se vinculó muy pronto a la heterodoxia luterana e iluminista, pasando por el problema converso. De esta larga y compleja tradición humanista es depositario fray Luis de León, quien desde su cristianismo interior se esfuerza para articular *sintéticamente* los tres pilares de la tradición occidental: Israel, Grecia y Roma. En esa religiosidad interior se encuentra *in nuce* todo su pensamiento¹.

La primera concreción de esta religiosidad interna es el sentimiento de armonía, que viene ya de lejos. Un famoso versículo de la *Sapientia* («Sed omnia in mensura, et numero et pondere disposuisti», XI, 20) facilitó la inserción de la estética de los números, de origen pitagórico en el pensamiento cristiano, y que la Edad Media conoció a través de Boecio. Dicha estética, adoptada por los neoplatónicos, sirve a los artistas del Renacimiento para

¹ Marcel Bataillon ha señalado, como clave de su obra, el cristianismo erasmista, la religiosidad interior: «Es el cristianismo erasmiano el que hallaremos en la base de la inspiración luisiana... Estamos aquí en el núcleo mismo del pensamiento religioso de Fray Luis», *Erasmo y España* , México, F.C.E., 1966, 2ª ed., pp. 766-767.

Para la situación de fray Luis en la espiritualidad española de su tiempo, véanse los estudios de J.H. Elliott, *La España Imperial, 1469-1716* , Barcelona Vicens Vives, 1965; y de J. Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa* , Madrid, Akal, 1978.

determinar lo absoluto, la belleza ideal, a través de correspondencias matemáticas. Fray Luis participa del gran sueño renacentista: el hombre, como imagen de Dios, encarna la armonía universal que la música revela. Decía así el dicho pitagórico: «La Música es la aritmética inconsciente de los números del alma». Mas para llegar a escucharlos hay que pasar antes por todo, padecer el desorden para llegar al orden. Quien no haya sufrido no es un ser. Así podría resumirse la aventura interior de fray Luis: la posibilidad de obtener armonía en medio del desorden².

Mientras la unidad preexiste, la armonía es algo a lo que se tiende. No se tendería a la armonía de no haber existido antes la desarmonía. La conciencia de la escisión engendra el deseo de unidad. El *pathos* del orden, agudizado por el sufrimiento contra el desorden, es lo que constituye la unidad en fray Luis. No se trata, pues, de huir de este mundo, sino de combatir en él. Esta combatividad es lo que falta en su contemporáneo Herrera, más atento al austero petrarquismo. En fray Luis, por el contrario, hay siempre una tensión, un esfuerzo por lograr la plenitud del ser, prisionera del mundo, sede de la contradicción, que se resiste a ser absorbida por la unidad. Se puede decir que el objetivo de esta lucha es la liberación de toda contienda, el retorno a lo uno. Y si el ser humano refleja el orden cósmico, esa misma armonía habrá de estar presente en todo cuanto crea. Este sentimiento profundo de armonía, centro en el que convergen las distintas facetas de su personalidad, es el que da a fray Luis esa paz interior que, pese a sus sufrimientos, aflora en todos sus escritos.

El pitagorismo y la kábala son metodologías armónicas que inician al hombre en el camino del conocimiento interior, en el alma del mundo. El kabalista español Moshé Ibn Ezra dice: «Dios está en el mundo como el alma en el cuerpo». No es casual que fray Luis comience su andadura con la traducción castellana del *Cantar de los Cantares*. Además de la versión hecha por Arias Montano, que fray Luis empieza a conocer desde su visita a Salamanca en 1554, y de su posterior estancia en Alcalá de Henares, en donde se matri-

² En su libro *Architectural Principles in the Age of Humanism* (Londres, Alec Tyrant, 1952), Rudolf Wittkower ha mostrado la estrecha conexión entre el hombre y las artes y que éstas no aparecen como disciplinas aisladas, sino regidas todas ellas por la misma ley de la armonía: «Para los hombres del Renacimiento, las consonancias musicales eran las pruebas audibles de una armonía universal que tenía fuerza de ley en todas las artes». (Citado por Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979, p. 91). Y así, en el comentario que en 1556 escribiera Daniele Barbaro sobre Vitruvio, es clara la identidad de metas que caracteriza a la arquitectura y a la poesía: «Toda obra de arte debe ser como un hermoso poema, que fluye a través de las mejores consonancias, hasta que éstas culminan en un bien concertado final». Este principio subyacente de la armonía, que estaba en la atmósfera que se respiraba, actuando por impregnación, es también el que aproxima a dos grandes humanistas: Juan de Herrera y fray Luis de León. El evidente contacto entre los textos de Herrera y Fray Luis (compárase el lenguaje del *Discurso sobre la figura cúbica* con el *De los nombres de Cristo* para ver cómo se repiten los mismos términos: «sosiego», «concierto», «orden»), revela una misma obsesión de armonía. El ejemplo más claro sería la estrofa 5^a de la oda «A Francisco Salinas», donde la imagen musical («son sagrado») se confunde con la arquitectónica («este eterno templo»). Ambas armonías son manifestaciones de una misma armonía divina. Véase el artículo de Arturo Serrano Plaja, «El ansia de armonía o son eterno en Juan de Herrera y Fray Luis de León», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 157, pp. 29-40.

cula, en octubre de 1556, para oír las lecciones de Escritura de Cipriano de la Huerga, no hay que olvidar tampoco su condición de *converso-cristiano* en un momento en el que cualquier interpretación de la Biblia, distinta de la Vulgata, era tenida por cosa de judío³.

Para fray Luis, ambos aspectos de la formación religiosa, el judío y el cristiano, se encuentran y se confunden bajo el signo de la libertad personal. Al esforzarse por reconciliar dos corrientes que eran antagónicas en la España de su tiempo, al insertar el judaísmo en el cristianismo, Luis de León tiene como primer propósito dar expresión a su vida interior y a su libertad personal en la religión, siguiendo en esto los pasos de su maestro San Agustín y del también converso Alonso de Cartagena, para quien la esencia del judaísmo no se halla en el conocimiento intelectual de Dios, de ahí su rechazo al método aristotélico-escolástico de Santo Tomás, sino en el amor de Dios al hombre. Esta inserción requería una base común, pues de otro modo no hubiera sido posible. Todas las religiones han buscado la unidad de lo divino y lo humano. El judaísmo y el cristianismo la encuentran en su mismo mediador, que es el Dios-Hombre. No hay, pues, separación entre estas dos corrientes religioso-mesiánicas, que marchan hacia la liberación y la salvación. En cierto modo, lo judaico prefigura la promesa cristiana, ya que ambos tienen su razón de ser en el marco general de la espera. En todo el pensamiento judeo-cristiano, desde Filón y San Agustín hasta Hegel, lo último aparece como el retorno al origen perdido, como aproximación a lo absoluto, a lo real. Con el cristianismo, religión manifiesta, comienza el Dios encarnado como Hombre, la palabra que vuelve a sí misma, es decir, la del *logos* joánico. Esta mediación de la palabra, que tiende a la unidad, ha de verse como clave del arte de fray Luis. Esa búsqueda de la palabra absoluta, siempre existente en conformidad consigo misma, es la que hace reunir las diferentes facetas de su personalidad, poeta, teólogo, filósofo, y la que hace ver la identidad de la prosa y el verso. En este sentido, reunir lo disperso es lo mismo que volver a encontrar la palabra primordial o del origen.

A partir de este retorno de lo múltiple a la sola unidad, propio del lenguaje sagrado, se entiende el canto como acción ritual. En el *Cantar de los Cantares*, el más sagrado de los sagrados, la dispersión de Israel entre los pueblos estaría complementada por la reconstitución del Nombre sagrado y supremo. Los kabalistas dan al cantar de Salomón la misma importancia que al Libro del Génesis o al relato del Carro de Ezequiel. El Zohar dice que «de todos los cánticos que existen, ninguno es tan agradable al Santo, bendito sea, como el *Cantar de los Cantares*» (II: 144 a).

Consciente de la autoridad de la Biblia sobre cualquier otra fuente, opinión defendida por Erasmo y después por el Concilio de Trento, fray Luis emprende el traslado y comentario en lengua vulgar del *Cantar de los Cantares* para uso privado de Isabel Osorio, monja que no sabía latín. Traducir es en-

³ Así lo señala el escriturario Diego de Zúñiga: «La necia gritería de aquella gente [la Inquisición y sus corifeos] ha producido tal pánico en muchos doctos escriturarios, que han acabado por retraerse de su noble y santa tarea, por creer que es casi imposible para una persona culta dedicarse sin peligro al estudio de las letras sagradas», citado por Américo Castro, *España en su historia*, 2ª ed., Barcelona, Crítica, 1983, p. 597. En tal situación, el espíritu se tensa y vive en una zona límite, agitado por fuerzas contrarias, sin llegar a posarse en ninguna de ellas. Para defender esta libertad de pensamiento, lo que hace fray Luis es identificar judaísmo y cristianismo.

tender lo que se traduce. Primero está la traducción del texto original; después, su interpretación y comentario, que es ya una segunda lectura. Y así el propio fray Luis nos dice en el prólogo: «Lo que hago yo en esto son dos cosas: la una es volver en nuestra lengua palabra por palabra el texto de este Libro; en la segunda, declaro con brevedad no cada palabra por sí, sino los pasos donde se ofrece alguna oscuridad en la letra, a fin que quede claro su sentido así en la corteza y sobre haz, poniendo al principio el capítulo todo entero, y después de él su declaración». Mientras la traducción exige la fidelidad al original («El que traslada ha de ser fiel y cabal»), la tarea del comentarista es interpretativa y creativa en el más amplio sentido de la palabra («El extenderse diciendo, y el declarar copiosamente la razón que se entiende, y el guardar la sentencia que más agrada, jugar con las palabras añadiendo y quitando a nuestra voluntad, eso quédese para el que declara, cuyo propio oficio es»). Si nos limitamos a aceptar el texto bíblico al pie de la letra, el *Cantar de los Cantares* es un poema de amor humano, regido básicamente por el número 9, múltiplo y base del Nombre sagrado. En la medida en que interviene la declaración, la descripción de la pasión carnal es superada por la alegoría. Y así los judíos convierten ese amor sensual entre un hombre y una mujer en el amor de Yavhé y de Israel; y los católicos, en el amor entre Cristo y la Iglesia. Detengámonos a examinar el pasaje en que el *Cantar* alcanza el punto culminante en una declaración apasionada de la fuerza del amor verdadero: «Muchas aguas no pueden matar el amor, ni los ríos lo pueden anegar. Si diere el hombre todos los haberes de su casa por el amor, despreciando los despreciará» (*Cantar de los Cantares*, 8, 7.). Lo que dice el texto bíblico es que el amor, si existe, no se puede destruir; en cambio, si falta, no se puede comprar. En la declaración fray Luis se permite una mayor libertad, de acuerdo con el método exegético. Y así, para expresar la unión del Esposo y la Esposa, utiliza la metáfora del fuego purificador: «Y tornando el Esposo a contar su amor debajo de esta figura de fuego y encendimiento, dice: *Las brasas* de este fuego amoroso, que arde en mi corazón, *son brasas de llamas de Dios*; quiere decir, son llamas de vivísima y fuerte llama». Este fuego místico de la unión interior es el que San Juan de la Cruz expresa en la *Llama de amor viva*⁴.

⁴ En Medina del Campo, San Juan estudia gramática y retórica con los jesuitas, adquiere una sólida formación clásica y lee a Boscán y Garcilaso. A ello hay que añadir la atención a la vida espiritual, propia de la Orden Carmelita en la que ingresa en 1563, de manera que cuando marcha a Salamanca en 1564 lo hace con una buena formación filosófica, teológica y poética. Los años de su estancia en Salamanca, desde 1564 hasta 1567 en que se ordena sacerdote y vuelve a Medina, coinciden con el auge de la Universidad salmantina, en la que se estudiaba la filosofía escolástica, con la fuerte influencia del neoplatonismo, visible en la corriente garcilasista e italianizante que llegó a España en la década de 1540 y sus posteriores versiones a *lo divino*, con la fuerte lucha por fijar el texto de la Escritura, que llegó a centrarse en torno al *Cantar de los Cantares*, al que los hebraístas Grajal, fray Luis y Martínez de Cantalapiedra consideraban como un poema erótico. Este es el ambiente que San Juan respiró y, aunque su *Cántico espiritual* es un poema original hecho con múltiples experiencias, los comentarios demuestran que la influencia de la Biblia, especialmente el *Cantar de los Cantares*, es la más persistente. Para una analogía entre ambos textos, que se refleja en una estructura inspirada por el diálogo entre *sponsus* y *sponsa*, por el movimiento temático de la unión de los amantes y por las imágenes y símbolos que el Santo adopta, véanse los estudios de F. García Lorca, *De Fray Luis a San Juan*, Madrid, Castalia, 1972, pp. 107-109; y de Colin P. Thompson, *El poeta y el místico. Un estudio sobre «El Cántico Espiritual» de San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial Swan, Colección «Torre de la Botica», 1985, pp. 93-113.

Fácil es advertir en la lectura la unidad complementaria de translación literal y declaración. En rigor, esa simultaneidad de texto y comentario, que se percibe en la audición o la lectura como totalidad, sugiere la formación de una poética que concibe a las palabras en conformidad con las cosas. ¿No habría que entender, ante todo, la *Exposición del Cantar* como un deseo de reconciliar amor humano y divino? Y es que la palabra, lugar de la reconciliación, quiere decir aquí la unidad de totalidad, la del amor divino en la que se armonizan lo uno y lo múltiple. El amor, como la poesía, es un intento por recobrar la unidad del origen, la dimensión perdida de la palabra divina. Siendo la palabra la mediación misma, es también la armonía misma. Esta identidad es lo que expresaban los pitagóricos al decir que «Todo es número» o lo que expresaba San Juan dándole al Cristo el nombre de relación, *logos*, traducción del hebreo *dabar*, que designa a la vez la palabra y la cosa. Puesto que la poesía misma nos ha sido dada, como señala fray Luis en un texto memorable, «para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes» (*De los nombres de Cristo*, I). Esta *conformidad* es algo esencial a la palabra poética, en la que no hay separación. La poesía acude aquí en apoyo de la teología. Lo que importa en la *Exposición del Cantar de los Cantares* es que el poeta y teólogo reencuentra su experiencia en el texto sagrado. Su voz es ante todo el verbo divino⁵.

Lo inicial en fray Luis es siempre la unidad perdida y el proceso poético consiste en su restablecimiento. De ahí que sus poemas, cualquiera que sea la fecha de su escritura y posterior refundición, empiecen siempre de forma antitética y terminen en la síntesis que se resuelve en unidad⁶.

⁵ La translación de ese verbo es fruto de la experiencia, es decir, de algo previamente vivido. No es extraño que fondo y forma nazcan de un mismo *concierto*. En fray Luis, la poesía es consustancial con el pensamiento; son inseparables: el pensamiento hace cuerpo con su representación verbal. Pues ¿qué es la poesía sin pensamiento y el pensamiento sin la poesía? *Poesía esser teología*, tal parece ser el ideal de fray Luis. En general, lo que impresiona en su traducción del *Cantar* es la densidad, la economía, la condensación de pensamiento poético. «Diríase que fray Luis nace ya perfecto y maduro, porque esa es la cualidad que acusa este libro: madurez de pensamiento y madurez de lenguaje», según afirma A. Custodio Vega en su estudio sobre fray Luis, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, II, Barcelona, Vergara, 1968, p. 611.

La lección suprema que transmite una traducción es la unidad de la lengua y de la vida. El arte de traducir es siempre una forma de preservar esa Unidad perdida, de volver a ella.

⁶ «Esa voluntad dinámico-unificadora de lo antagónico o diferenciado», según señala Manuel Ballester en su artículo «La música en fray Luis de León y la armonía en el desgarro» (Revista *Anthropos*, núm. 52, 1985, pp. 51-59), puede ser considerada como una de las claves de su pensamiento. Aunque un tema dominante no sea capaz por sí mismo de resolver todas sus modalidades expresivas, sirve al menos para vertebrar una obra poética no editada por el autor, sometida a múltiples retoques y que dista mucho de ser fijada. Una edición crítica de las poesías de fray Luis debe tener en cuenta el cotejo entre las familias de códices y manuscritos existentes para reconstruir el mejor texto posible. La *princeps* de Quevedo (1631), que sirvió de base al texto de la edición de Macrí (Flores, Sansoni, 1950) y a la más reciente de Bleca (Madrid, Gredos, 1990), que aquí seguimos, muestra una falta de cuidado en la copia, según revela el error de incluir las dos versiones de la oda «Inspira nuevo canto», pues Quevedo, al hacer su edición, no está pensando en fray Luis, sino en Góngora.

Detengámonos brevemente en dos de los más conocidos poemas: «Canción de la vida solitaria» y «A Francisco Salinas». El título del primero, el más conservado por los códices, permite ya una aproximación para intentar desentrañar su sentido. Recordemos que la soledad de la poesía no es soledad de isla, es soledad de mar; no es aislamiento, sino comunicación con la realidad en su plenitud. El propio fray Luis, en la dedicatoria «A don Pedro Portocarrero» nos dice: «Y señaladamente, siendo yo de mi natural tan aficionado *al vivir encubierto*, que después de tantos años como ha que vine a este Reino, son tan pocos los que me conocen en él, que, como V. merced sabe, se pueden contar con los dedos». Y lo corrobora Francisco Pacheco en su *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*: «En lo moral, con especial don de silencio, *el ombre más callado que se a conocido*, si bien de singular agudeza en sus dichos». Tal vez a partir de esta sociología poética de la soledad, intencionalmente buscada, se entienda mejor la elaboración del poema, producto de una experiencia original en la que se combinan los más variados componentes: la paz espiritual de los estoicos, los motivos horacianos del *beatus ille* y de la *aurea mediocritas*, la experiencia de Garcilaso y la tradición religiosa tanto bíblica como ascético-mística. En suma, un deseo de armonía, que es a la vez clásico y cristiano⁷.

No es nuestro propósito hacer un análisis exhaustivo del poema, sino tan sólo llamar la atención sobre la armonía del final, objeto del presente estudio. La poesía es siempre una apuesta por lo absoluto, por lo real. Y en esta búsqueda individual, que está volcada hacia la acción, lo esencial es la superación de los obstáculos. Vencer la separación, el desamparo, es el primer paso hacia la liberación del alma, hacia la unidad. Como esa armonía sólo se logra por *el ascenso desde el desgarró*, no puede menos de retrasarse, indicando la dificultad de su consecución. Por eso, al arranque exclamativo que

ra. Para todos estos problemas textuales, deben tenerse en cuenta los estudios de Helena García Gil, *La transmisión manuscrita de Fray Luis de León*, Diputación de Salamanca, 1988; Julio Baena, *El poemario de Fray Luis de León*, New York, Peter Lang, 1989, pp. 100-107; y el artículo de José Manuel Bleuca, «La transmisión de la otra poética de Fray Luis de León», en *La edición de textos, Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Támesis, 1990, pp. 13-30, del cual hace uso, en buena parte, en su edición de la *Obra poética* de Fray Luis.

⁷ Se trata de uno de los poemas más comentados por la crítica. Además de las referencias al poema en los estudios generales sobre la poesía de fray Luis, pueden consultarse los siguientes trabajos: L.J. Woodward, «*La vida retirada* of Fray Luis de León», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXI, 1954, pp. 17-26; A. Marasso: «Comentario de la *Vida retirada*», en *Estudios de Literatura castellana*, Buenos Aires, 1955, pp. 63-70; A. Doddis, «Fray Luis de León y su *Vida retirada*», en *Estudios Filológicos*, 1, 1964, pp. 99-107; E. Sarmiento, «Luis de León's "Qué descansada vida" and the First Carmen of Tibullus», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVII, 1970, pp. 19-23; R. Senabre, «La "escondida senda" de Fray Luis», en *Tres estudios sobre Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1978, pp. 7-36; A. Parodi, «*El son dulce, acordado*, en la Oda a la *Vida Retirada*», *Filología*, XIX, 1982-1984, pp. 113-129; F. Lázaro Carreter, «Notas a la oda primera de Fray Luis de León», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editorial Nacional, 1984, pp. 299-307; D.G. Walters, «On the Structure, Imagery, and Significance of *Vida retirada*», en *Modern Language Review*, LXXXI, 1986, pp. 71-81.

nombra demoradamente el núcleo temático del poema («¡Qué *descansada* vida») y refuerza la visión interior de («la *escondida* / senda»), la única que cuenta verdaderamente en esa búsqueda, suceden una serie de ejemplificaciones antitéticas, personalizadas por el yo lírico, de las que las dos imágenes más importantes, que representan los dos polos opuestos, son el huerto y el mar tempestuoso. Al «*falso* leño», imagen de la insegura barca, se opone la seguridad y personalización del *huerto* («plantado por mi mano»), el *locus amoenus* de la retórica medieval, que proyecta imaginariamente una nostalgia por el perdido Edén donde el Tiempo no había existido nunca. En ese lugar poético, donde las tensiones anteriores se han reducido y sopla el aire bíblico del *Cantar* («El aire el huerto orea / y ofrece mil olores al sentido»), aparece el poeta cantando

80 tendido yo a la sombra esté cantando;
 a la sombra tendido,
 de yedra y lauro eterno coronado,
 puesto el atento oído
 al son dulce, acordado,
 85 del plectro sabiamente meneado.

La paz conseguida está ligada a la música, arte final que resuelve armónicamente las disonancias. El arte nace por necesidad de lo absoluto, es lo absoluto operante en el hombre. Si «la *escondida* senda» nos conduce al «huerto», espacio interior de creación, y «el aire», elemento poético por excelencia, al canto, es evidente que se trata de una experiencia poética. Es en este dominio de lo poético-musical («cantando», «de lauro coronado», «el son dulce, acordado, del plectro»), donde el poeta consigue la paz, es decir, la unión con Dios, tras haber asumido la diferencia. Pues no se puede gozar de esa felicidad, posesión de la verdad completa, si antes no se la ha sufrido. La felicidad es aquí resultado de la creencia en la armonía que produce el «plectro sabiamente meneado». Porque la poesía no es desesperación, sino creencia, y tal vez esa senda interior le fue dada al poeta para que la recorriese sólo en la intimidad del encuentro con el creador («vivir quiero conmigo»). Vemos, pues, que la incitación a recorrer esa secreta aventura responde, en el fondo, a un ideal poético, al deseo de situar la escritura poética en lo único que como experiencia adulta y real puede ser: una aventura solitaria.

La danza, la música y la poesía han nacido al mismo tiempo y son en principio partes constitutivas de un todo. En Pitágoras lo primario es el acorde; en San Juan, la palabra. La estrecha relación entre música y poesía se asienta en mitos comunes. Ambas son formas del lenguaje sagrado, del lenguaje de la realidad cósmica, anterior a la historia y pensamiento humanos. Esa palabra perdida es fuente de todos los lenguajes y todos los lenguajes tienden hacia ella. De todos ellos, es la música, que dura un instante de eternidad, la que más se aproxima al origen, al principio. Esa música verdadera, primordial, originaria, es la que oímos en la oda «A Francisco Salinas». Si fray Luis se limitara a recordar su amistad con el organista salmantino o a reproducir la teoría musical de pitagóricos y platónicos, relacionada matemáticamente con la astronomía y la sicología, se quedaría del lado de la vida real. Pero la obra de arte es una superación de las circunstancias y no hay verdadera poesía sin esa elaboración ideal.

Adoptando la posición platónica de que el alma posee memoria, continua-

da por Cicerón, San Agustín y los neoplatónicos renacentistas, fray Luis habla de lo divino que habita en el alma en términos musicales. En su tratado *De amore* (Discurso Quinto, Cap. XIII), Marsilio Ficino dice: «Desde el principio nuestro espíritu fue dotado de la razón de esta música, y puesto que su origen es celeste, con razón se dice que esta armonía celeste es innata. Después, ésta se imita con los diversos instrumentos y cantos». De esto resulta que tanto la música de Salinas como la poesía de fray Luis son una *imitación* de esta música divina, que primero está en la mente eterna de Dios y después en el orden y los movimientos de los cielos⁸.

Música y poesía aparecen aquí unidas de nuevo para alcanzar un conocimiento de lo absoluto, de lo real. El ascenso del alma a un mundo superior por la música es una aventura poética. El hombre es el mediador entre el cielo y la tierra, y la palabra musical, en cuanto creación humana, aproxima este mundo al otro. La obra de arte es siempre algo *residual*, resto de una relación con lo absoluto. Bajo tal perspectiva, la música de la palabra une al hombre con el Cosmos y surge del acuerdo con el Todo, con la unidad primordial. La recuperación de la «memoria perdida» es el reconocimiento de la identidad original. El papel que desempeña la música es decisivo, ya que no sólo despierta al alma, sino que la atrae hacia arriba, hacia el reconocimiento de sí misma. Y a medida que el alma comienza a ascender, se desprende de lo terreno para buscar su origen divino. Lo inicial es la separación y el proceso musical consiste en restablecer la unidad perdida. Por eso, el ascenso del alma se orienta dinámicamente hacia la contemplación, según muestran las formas verbales («desconoce», «traspasa hasta llegar», «oye», «ve»). El ascenso a la búsqueda, que constituye la identificación del alma con lo divino, culmina en las estrofas quinta y sexta, las más importantes del poema

[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 concordés, luego embía
consonante respuesta;
y entre ambos a porfía
25 se mezcla una dulcísima armonía.

⁸ Según Menéndez Pelayo, el tratado de Salinas (*De Música libri septem*, 1977) es «obra de humanista tanto o más que de músico». En efecto, durante el Renacimiento italiano, la música recibió importantes influjos del humanismo y el platonismo. Los principales centros de enseñanza musical fueron las catedrales y las cortes humanistas más que las universidades. Véase Paul Oskar Kristeller, «La música y el saber en el temprano Renacimiento italiano», en *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 159-178.

Por otra parte, lo musical está siempre presente en el pensamiento y en el arte de fray Luis. El mundo espiritual se expresa musicalmente tanto en verso como en prosa. Los abundantes ejemplos de esta terminología musical han sido analizados por Alain Guy en su estudio *El pensamiento filosófico de fray Luis de León*, Madrid, Ediciones Rialp, 1960, pp. 253-262.

Bastarían estas dos estrofas para darnos cuenta de que esa «dulcísima armonía», donde se opera la unificación de lo humano con lo divino, no es distinta del estado de no dualidad, propio de la experiencia mística. De ahí que debamos leer el poema como un proceso en el que el alma sale o asciende hasta la primera armonía, se une a ella y desciende o retorna al bajo sentido con la experiencia de la unión. El alma de la radical *salida*, una vez que la unión se cumple, es también el hombre del *retorno* radical: «Porque el hombre debe (...) contemplar a Dios y *volver*», según nos dice el Maestro Eckhart.

Este relato musical del ascenso seguido del descenso es el que determina la composición misma del poema, subrayada estructuralmente por el uso de la simetría y el paralelismo⁹.

Además de la «memoria perdida» como recuperación de la identidad original, el influjo patónico es también perceptible estilísticamente en la creación de una atmósfera de armonía, en la que se revela la presencia de la divinidad, a la que tanto contribuye el predominio de las vocales delgadas y fonemas blandos en el plano fónico («El aire se serena», «dulcísima armonía», «bien divino»), en la anteposición del adjetivo («de *no perecedera* música», «*consonante* respuesta», «*dulcísima* armonía»), que es común a todos los escritores renacentistas, pues sirve para subrayar lo arquetípico de cada cosa y, finalmente, en la selección de un léxico afín por contigüidad («aires / música», «son divino / son sagrado») o pertenencia a un mismo campo semántico de *concertación* («compuesta de números concordés», consonante respuesta, «dulcísima armonía»). Esa armonía, que funde musicalmente los extremos, aparece simbolizada por la cítara, de larga tradición en la cultura occidental¹⁰.

⁹ Admitida la autenticidad de la estrofa quinta («Ve cómo el gran maestro [...]»), observamos una equivalencia en la distribución de la materia poética, una correspondencia entre las estrofas 1-4 y 7-10, y ciertos paralelismos entre las estrofas 1 y 10, 2 y 9, 3 y 8, 4 y 7. El notable sentido de la simetría, que sirve para crear mitades paralelas y para reforzarlas mutuamente al oponerse, revela la profunda afinidad de fray Luis con lo más valioso del arte renacentista, en el que las proporciones del cuerpo humano expresan visualmente la armonía musical perfecta. En este sentido, el mejor estudio es el de Edward M. Wilson, «La estructura simétrica de la *Oda a Francisco Salinas*», en *Entre las jarchas y Cernuda*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 195-203. Dicho estudio sigue el más amplio de D. Alonso, «Forma exterior y forma interior en Fray Luis», *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 170-188.

Para el problema de la autenticidad de la lira quinta, véanse los artículos de E. Orozco Díaz, «Sobre una posible fuente de Fray Luis de León», *R.F.E.*, XXXVIII, 1954, pp. 133-150; y de F. Lázaro Carreter, «Más observaciones sobre la estrofa quinta de la *Oda a Salinas*», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, T. II, Universidad de Granada, 1979, pp. 279-286.

¹⁰ Desde Pitágoras y Platón hasta los humanistas italianos del Renacimiento, esa fábula cruel de Marsias contra Apolo, de la flauta contra la lira, no ha dejado de estar presente. Lo que sucede es que esta concepción musical es cristianizada por la Patrística y el pensamiento medieval. Así, para San Agustín este mundo es «velut musicum carmen cuiusdam ineffabilis modulatoris» (PL 33, col. 527) y fray Luis, que toma la comparación de su maestro, sustituye la lira de Apolo por la cítara de Cristo. Es Cristo («el gran Maestro»), centro del alma y del universo, el que organiza el mundo como *nagnam citharam*, como música cósmica, humana y divina. La cítara pulsada por el «gran Maestro» es imagen del alma humana, idea desarrollada por Filón

La verdadera dificultad para el poeta es llegar a poder, desde *aquí*, entrar en comunicación con lo de *allí*. Como el sentido primero de la palabra poética se ha perdido, recurre a la música, que nos acerca más al origen. Al escuchar la música de Salinas, fray Luis recuerda la presencia trascendente. La música es el hilo conductor entre lo humano y lo divino y la coherencia interna del poema es la vía a Dios. El alma se templea con el alma. El número es el objeto de la contemplación. Dios incita al alma hacia la contemplación. Y el alma, guiada por la música, siente a Dios en sí y sólo puede vivir sumergida en él («Aquí la alma navega / por un mar de dulçura y finalmente / en él así *se anega*»).

He ahí la unión abisal con el *non-aliud*, constitutiva de la experiencia erótica y de la experiencia mística. Y esa transformación del alma en Dios, que se produce después que toda actividad ha sido suspendida («que ningún accidente / estraño y peregrino oye y siente»), pues la suspensión de los sentidos por la música constituye el núcleo de la oda, es indecible y sólo puede ser expresada mediante exclamaciones paradójicas («¡O desmayo dichoso!», «¡o muerte que das vida!», «¡o dulce olvido!»), que nos remiten al mismo lenguaje de la *Llama de amor viva*. La conclusión de la *Llama* muestra la experiencia transformadora de Cristo que se despierta en el centro del alma: «Te despiertas, oh Verbo esposo, en el centro y fondo de mi alma, en su más pura e íntima sustancia» (*Llama* IV, 3). Mientras la espiritualidad agustiniana procede platónicamente por vía de afirmación, pues cuanto hay de bueno en el mundo recuerda y lleva a Dios, la carmelitana lo hace negativamente a través de la «noche oscura». Con todo, ambas espiritualidades son cristocéntricas y sólo mediante Cristo son teocéntricas. Nos hallamos, pues, ante una mística teológica, fundada en la imitación de Cristo. Para nuestros místicos, Cristo es el centro de sus escritos: «En Cristo mora corporalmente toda plenitud de divinidad», dice San Juan de la Cruz en la *Subida* (II, 22, 6). Esta palabra musical, manifestación de la armonía de la misma esencia divina, exige la atención sobre Cristo, el Verbo de Dios y, por analogía, con la palabra poética, que se distingue siempre por su capacidad de alojamiento. Música y poesía han venido a juntarse en la oda «A Francisco Salinas». En esa armonía de la palabra musical hay siempre una fidelidad a la voz primordial, al orden sacro que la poesía invoca.

Las diversas formas de la palabra de Dios, en cuya simplicidad habita la plenitud de lo divino, exigen una reducción a la Palabra única. De las palabras a la Palabra; de los nombres al Nombre. Tal parece ser el sentido último *De los nombres de Cristo*, obra de larga gestación, publicada por primera vez en abril de 1585, aunque empezada en el ocio de la cárcel (1572-1576) y completada en la edición póstuma de 1595¹¹.

y Clemente de Alejandría, y sirve para armonizar el microcosmos con el macrocosmos o para potenciar el microcosmos como encarnación del macrocosmos. Véase F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza Editorial, 2ª ed., 1986, pp. 188-189.

De esta armonía musical o reconciliación del universo con Dios por medio de Cristo, el Verbo hecho carne, habla Angel Cilveti en su importante ensayo «Poesía y tradición musical en Fray Luis de León», *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y su obra*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1989, pp. 135-167.

¹¹ La primera edición de 1583, elaborada en la cárcel entre 1574-75, consta de dos libros y se completa con la de 1585, que tiene tres, y con la de 1595, en que apare-

La diferencia entre alma y cuerpo es algo que el pensamiento occidental arrastra desde Platón. Pero fray Luis es más cristiano que platónico y asume por entero el misterio de la Encarnación: El Espíritu se hace Carne, la Palabra se hace Carne. El alma se inscribe en el cuerpo y el Verbo encarnado aloja lo divino en toda su latitud. Y así Cristo, que es la Palabra de Dios, actúa como mediador entre lo absoluto trascendente de Dios y la finitud del hombre. Ahora bien, más que con el *logos* griego, cargado de significación, Cristo se identifica con el hebreo *Dabar*, que en la versión de los Setenta significa indiferentemente «cosa» o «palabra», «asunto» u «orden», y que Filón de Alejandría entiende como el Verbo primordial cuando acepta sobrepasar el «lugar de las ideas» o la «ley moral». La cosa no tiene realidad si no tiene un nombre: *nomina sunt consequentia rerum*, dice la vieja fórmula escolástica. Por tanto, el conocimiento del nombre es el conocimiento de la realidad misma. Si fray Luis recurre al hebreo, la primera de las lenguas sagradas, es porque la palabra *Dabar*, que designa a la vez la palabra y la cosa, es un resumen del misterio del Nombre sagrado y encierra en sí todos los nombres posibles. De ahí que los distintos nombres vengan a dar al de *Jesús*, «que es el propio nombre de Cristo». Los nombres de Yavhé y Jesús, propios y no comunes, son los que mejor expresan esta armonía entre la divinidad y la humanidad de Cristo. En estos diálogos, los nombres tienen una significación más sagrada que lingüística y son aceptados como revelaciones de lo divino. Y si en el lenguaje sagrado conocer el nombre de Dios es conocer a Dios mismo, ¿no habría que leer *De los nombres de Cristo* como un reconocimiento del nombre escondido? ¿No sería el lenguaje poético, en último término, una aproximación al origen mismo del lenguaje?¹².

ce el nombre de *Cordero*, situado entre *Hijo de Dios* y *Amado* por indicación del propio fray Luis. A lo largo del siglo XVI aparecieron cinco ediciones; dos en el XIX (la de Merino en 1805 y Rivadeneyra en 1885); y más de cien en la XX. Cf. R. Lazcano, *Fray Luis de León. Bibliografía*, Madrid, Revista Agustiniiana, 1990, pp. 57-66 y 72-82.

¹² El papel mediador de Cristo, análogo al de la palabra poética, no existía en el *Logos* de los platónicos. Y puesto que la relación del Hijo con el Padre concierne a la naturaleza misma del lenguaje como un proceso de nombramiento, fray Luis considera a Cristo como el Nombre de los nombres en que todo es resumido. Sobre los nombres de Cristo hablan ya los rabinos del Antiguo Testamento y los más antiguos tratadistas cristianos, desde el pseudo-Dionisio y San Isidro hasta algunos escritores españoles de los siglos XIV y XV. (Véase Rafael García de Castro, «Los Nombres de Cristo», en *Revista española de Estudios Bíblicos*, C.S.I.C., núms. 38-39, Madrid, 1928, pp. 97-107; y Natalio Fernández Marcos, «De los Nombres de Cristo de Fray Luis de León y De arcano sermone de Arias Montano», en *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y su obra, Opus Cit.*, pp. 63-93, que estudia la familiaridad de fray Luis con las especulaciones kabalísticas.

La originalidad de fray Luis consiste en reducir la variedad de los nombres a la sola unidad del Nombre. De esta unidad es claro ejemplo el hebreo *Dabar*, palabra primordial o del origen, que por sí misma dice la totalidad: «Y significa también, y con esto concluyo, cualquiera cosa de *ser*, y por la misma razón el *ser mismo* y la *realidad* de las cosas; y así Cristo debidamente es llamado por nombre propio *Dabar*, porque es la cosa que más es de todas las cosas, y el ser primero y original, de donde les mana a las criaturas su ser, su substancia, su vida, su obra» (N. 3, *Jesús*, 774). En su teoría de los nombres, fray Luis recurre a un lenguaje religioso, teológico-bíblico, más que gramatical. En este sentido, véase el artículo de Eugenio de Bustos, «Algunas observaciones semiológicas y semánticas en torno a fray Luis de León», en *Aca-*

La relación entre la cosa y el nombre es semejante a las relaciones de las personas de la Trinidad. Al igual que el Padre engendra al Hijo, así la cosa engendra a la palabra que la nombra, de modo que hay una correspondencia entre la cosa y su nombre. Teológicamente, es el Espíritu Santo, el amor, el que da a entender esta identidad entre lo nombrado y su nombre; lingüísticamente, lo es «la armonía del número» que domina todos sus escritos. Esta palabra musical, que exige nuestra atención sobre el Verbo mismo de Dios, configura un texto único en el que prosa y poesía son de idéntica sustancia y hace entrar la prosa de este libro en el uso radicalmente poético del lenguaje. En efecto, no se podrían distinguir ciertos versos de ciertas expresiones o de fragmentos enteros *De los nombres*. Veamos dos ejemplos significativos: en el primero, la rapidez del curso del agua es evocada rítmicamente

Del monte en la ladera,
por mi mano plantado tengo un huerto,
que con la primavera,
de bella flor cubierto,
ya muestra en esperanza el fruto cierto.
Y como codiciosa
por ver y acrecentar su hermosura,
desde la cumbre airosa
una fontana pura
hasta llegar corriendo se apresura.
(«Canción de la vida solitaria»)

En el segundo, la imagen musical («son sagrado») se funde con la arquitectónica («eterno templo»)

[Ve cómo el gran Maestro,
aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado.]
(«A Francisco Salinas»)

En *los montes* por la mayor parte se conciben las *fuentes* y los principios de los ríos, que naciendo de allí y cayendo en los llanos después, y torciendo el paso por ellos, *fertilizan* y *hermosean* las tierras.
(*De los nombres*, L.1, *Monte*, 486-487)

Así 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.
(*De los nombres*, L. 2, *Príncipe de la paz*, 622)

Esta indistinción del verso y de la prosa revela que la escritura de fray Luis apunta necesariamente al territorio de lo sacro o de lo ritual. La verdadera escritura nunca fija. La reunión de lo disperso, la no delimitación de lo poético en verso respecto a lo doctrinal en prosa, es propia del lenguaje religioso. La religión nutre al arte y la experiencia religiosa y la experiencia poética son manifestaciones de una única e igual experiencia.

El renacimiento a lo armónico sigue siendo el centro *De los nombres de*

demia Literaria Renacentista I. Fray Luis de León, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 113-116; y el más extenso de José Vega, «Significante, significado y realidad en Fray Luis de León», en *Revista Agustiniiana*, vol. XXXII, núm. 97, Enero-Abril de 1991, pp. 197-306.

Cristo. El lenguaje científico, fruto de la Caída, separa («pone desorden y desconcierto en todas las partes del hombre», *De los nombres*, L. 1, *Padre del siglo futuro*, 509). La poesía, con su amor a la unidad, restaura el Verbo primordial. De igual modo, la figura de Cristo, el Verbo de Dios, viene para poner orden en un mundo desordenado. La lección suprema que nos transmite su padecimiento es una regeneración universal, que afecta a toda la humanidad. El Cristo hombre, imagen de Dios, reproduce el ritmo de la vida universal, que vive y se transforma continuamente. Si el lenguaje busca el reconocimiento de este contacto profundo entre las cosas y el hombre, es porque el hombre es todo él unidad y tiene en sí mismo la unidad de la vida universal. Esta inquieta búsqueda de la integración del hombre con la naturaleza es tal vez el secreto del arte de fray Luis.

El esfuerzo de esta búsqueda actúa sobre el decir y centra en sí, en su percepción dinámica de la realidad, todos los recursos expresivos, porque la materia lingüística nace de la experiencia de ese contacto con lo real, propio de la poesía. Hombre y Dios. Del hombre a la divinidad. Y fray Luis busca la armonía entre ambos a través de Cristo, el Verbo mediador. Porque, ciertamente, este descubrimiento de la realidad se plasma en la forma viva del diálogo renacentista, sujeto a las reglas de verosimilitud artística, en la simetría total de la obra, que revela un plan previamente establecido, y en la musicalidad del período, apoyada a su vez en la hábil alternancia de sonidos vocálicos y consonánticos, en el ritmo métrico de la frase y en la selección de un léxico de carácter metafórico, que permite al lector ir de los nombres al Nombre. Tal estilo trabajado no sólo evidencia el intento de «poner número» en la lengua castellana para elevarla a la altura de las lenguas clásicas, de acuerdo con las *Prosas* de Bembo, el libro que fray Luis pidió desde la cárcel, sino también una verdadera conversión de los nombres en el Nombre, una búsqueda del lenguaje originario. Lo que fray Luis dice sobre los nombres aparece ya en el *Cratilo*: «El nombre es imitación de las cosas, imagen, representación de las mismas cosas». Lo que subyace en *De los nombres de Cristo* es una relación natural, una semejanza o conformidad, entre el nombre y la cosa. Dicho de otro modo: esta relación de semejanza expresada por la metáfora, operación básica del arte que muestra lo otro de lo mismo, permite al lector ir desde los nombres bíblicos al conocimiento mismo de Dios. Fray Luis ha podido situarse en una experiencia radical de la escritura: aquella con vistas a un movimiento, a una comunicación de la palabra por la palabra, aquella donde poesía y teología devienen inseparables¹³.

¹³ Los recursos estilísticos ya fueron analizados por Helen Dill Goode, *La prosa retórica de fray Luis de León en Los Nombres de Cristo*, Madrid, Gredos, 1969. Para la modalidad del diálogo, tal vez el recurso más importante, deben tenerse en cuenta el estudio de Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 210-211; y los artículos de C. Cuevas García, «Los nombres de Cristo como diálogo culto renacentista», en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núms. 2-3, 1980, pp. 447-456; y de Luciano Rubio, «Originalidad y recursos estilísticos de Fray Luis de León en su obra *De los nombres de Cristo*», *Revista Agustinianna*, Vol. XXXII, *Opus Cit.*, pp. 123-171.

Cuando hablamos de fray Luis de León como teólogo no sólo nos referimos a su formación y producción teológicas, aspectos minuciosamente analizados por Salvador Muñoz Iglesias en su estudio *Fray Luis de León, Teólogo*, Madrid, C.S.I.C., 1950, el cual llega a decir que «El armazón de su Teología es el tomismo, al cual Fr. Luis

El lector familiarizado con la obra de fray Luis percibe en su escritura una búsqueda permanente de la palabra por la palabra. Escritura en acción, con vistas a la palabra. El poema pasa por la cárcel, real o simbólica, se transforma y adelgaza hasta decir la nominación primera. De esta experiencia radicalmente oscura, a la que nos invita el poema, brotan algunas de sus más bellas creaciones, como la traducción del salmo XXVI, por el cual sintió fray Luis una especial predilección¹⁴. Fray Luis sabe que la falta de totalidad es el problema básico del lenguaje, por eso recurre a los salmos, en los que se cumple el ciclo de la revelación: palabra pronunciada, acogida y respondida. Fray Luis escogió este salmo como tema de su comentario, porque esa plegaria del rey David prefigura la pasión de Cristo, mediador único entre el hombre y Dios. Es a Cristo, que junta el pecado con la gracia, a quien el poeta se dirige confiado en términos de «luz y vida». Todo el salmo es una expresión de victoria de la esperanza sobre la desesperación padecida en la cárcel

Yo espero firmemente
Señor, que me he de ver en algún día
a tus bienes presente,
en tierra de alegría,
65 de paz, de vida y dulce compañía.

Lo importante es que esa petición tiene lugar dentro del hombre («A Ti, *dentro en mi pecho, / dixo mi corazón*») y lo que destaca es la queja de un alma atribulada, como sucede en la célebre oda «En la ascensión¹⁵».

se muestra siempre fiel en la sustancia» (p. 119), sino también a toda una teología de la palabra, que arranca fundamentalmente del libro *Sobre la Trinidad* (Libro XV, cap. XI) de su maestro San Agustín, el cual discute las analogías entre las palabras humanas y el Verbo en el sentido teológico.

A esta confluencia de poesía y teología en *De los nombres de Cristo*, se ha referido también E. Asensio en su artículo «Fray Luis de León y la Biblia», *Edad de Oro*, Vol. IV (1985) pp. 5-31.

¹⁴ Durante el tiempo de la cárcel trabaja fray Luis en *De los nombres de Cristo* y en el comentario latino de los Salmos. Este salmo XXVI, que es una oración de David cuando más fuertes eran las persecuciones de Saúl, apareció impreso en Salamanca en 1580 junto con la *Explanatio in Cantica Canticorum*. Aubrey F.G. Bell, que sitúa el comentario latino «en julio de 1575 si leemos *Iam mensis agitur quadragessimus* [Opera, I, 165], y en enero de 1573, si leemos en las posteriores ediciones [e. g. 1582, ed. f. 53 v] *decimus iam mensis*», lo califica de sublime. (Cf. su estudio *Luis de León. Un estudio del Renacimiento español*, Barcelona, Araluce, 1927, p. 162); el P. Vega dice que es «la obra más personal y sentida que había salido de su pluma», *Opus Cit.*, p. 599; y F. Maldonado, que lo vincula al mito de la caverna, afirma: «El salmo 26 es un documento de excepcional interés. Es decisivo para la expresión humana, poética y teológica de su autor», en su artículo «Fray Luis de León y su Explanación del Salmo 26», *Cruz y Raya*, núms. 16-18, 1934, pp. 37-88. Esta soledad creadora, ya subrayada por Coster y Vössler, es punto de encuentro del hombre con lo divino, de ahí la coincidencia de este salmo con la *Exposición del libro de Job*. (Véase José María Becerra Hiraldo, *Obra mística de Fray Luis de León*, Universidad de Granada, 1986, p. 234).

¹⁵ La construcción dinámica de la oda es paralela a la del salmo. A pesar del molde rígido que impone el texto original, fray Luis se ha esforzado por conservar en la traducción del salmo la queja del hombre angustiado, visible en el tono íntimo del soliloquio y en el ritmo encadenado del discurso. Ahora bien, mientras la oda avanza

Sin embargo, el salmo se ajusta a un esquema preexistente, mientras la oda da mayor cabida a la invención personal. Este salmo es de un solo estado de ánimo en cuanto el poeta, al ofrecernos su traducción, quiere confirmar un sentimiento existente: «Dios es mi luz y vida». El tema, el tono, el estilo son sapienciales. El estilo sapiencial se manifiesta en el gusto por las antítesis simples (del tipo «yo firme y él caído»), en la reiteración de estructuras apelativas, especialmente vocativos («A Dios», «A Ti») e imperativos («Inclina», «Muéstrame»), signos lingüísticos que aluden al lector siempre presente para fray Luis, en la respuesta afirmativa de la interrogación retórica («¿quién me podrá dañar?») y en el uso de formas verbales en futuro («No temerá mi pecho», «que he me he de ver en algún día»), que indican una certidumbre en el cumplimiento de lo que se dice. La misma súplica de esperanza en Dios, que va en aumento a lo largo del poema, revela que todo el salmo nace de una situación adversa, de ahí que sobre la oscuridad triunfe la *luz*, inherente a la persona de Cristo («Ego sum lumen mundi», Juan, 8, 12). De ritual humano los salmos se transformaron en documento humano, en expresión de los temores y las esperanzas del hombre. Fray Luis, como traductor, participa de esa profesión de fe del salmista: «Mi fortaleza / es Dios y mi manida», «en éste espero yo salir de afrenta», «y buscan hasta ver tu rostro amado». Todas son afirmaciones de fe, y la última aparece en marcada progresión («con fe acerada, entera / aguarda, atiende, sufre, persevera»). La fe anticipa la esperanza futura iluminando el temor presente. Comentando el v. 17 del salmo, dice fray Luis: «Disipa los consejos de los impíos y, *enderizando a las tinieblas el rayo de tu luz, descubre las fraudes y las mentiras*». En su soledad creadora todo se resuelve en síntesis, en la identidad con Cristo, que es luz.

Este amor a Jesucristo está igualmente presente en la *Exposición del Libro de Job*, otra de íntima y lenta maduración¹⁶.

desde el pasado feliz al alejamiento de la divinidad, el salmo incide de principio a fin en esa confianza del hablante en Dios.

Para el análisis de la oda, son importantes los ensayos de R. Senabre, «La oda de fray Luis de León a la Ascensión», en *Tres estudios sobre Fray Luis de León*, Opus Cit., pp. 73-96; y de Colin P. Thompson, «En la Ascensión: Artistic Tradition and Poetic Imagination in Luis de León», en *Medieval and Renaissance. Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E. Russell*, Oxford, Clarendon Press, 1981, pp. 109-120.

¹⁶ No es fácil reconstruir la elaboración de esta obra, que ocupó a fray Luis durante toda su vida. De modo general, podemos decir que los 32 primeros capítulos y los primeros 19 versículos del XXXIII fueron escritos y pasados a limpio antes de 1580, tal vez por insistencia de la Madre Ana de Jesús, a quien fray Luis conocía desde 1571; que los capítulos XXXIII, XXXIV y XXXV fueron escritos en 1580 y los restantes (XXXVI al XLII) en 1590 y 1591, de acuerdo con el autógrafo salmanticense. La dificultad principal reside, pues, en el comienzo de la *Exposición*. Si tenemos en cuenta la confesión del propio fray Luis, según la cual éste declaraba el 6 de marzo de 1572 tener acabada una traducción en lengua vulgar del *Libro de Job* que pensaba publicar, podemos pensar que los primeros capítulos fueron escritos entre 1570 y 1572, en la época de los comentarios del *Cantar de los Cantares*, y continuados en la cárcel junto con los comentarios, en donde hay alusiones a sus propias desgracias. La confesión de fray Luis se refiere a la *traducción*, no al *comentario*, que es posterior. Por otra parte, mientras la Dedicatoria y los 33 primeros capítulos muestran una letra clara y serena, lo que nos habla de una previa versión en borrador, los 10 últimos

Fray Luis ha convivido largo tiempo con la lectura del texto bíblico, que ignora todavía el mensaje trascendente de Cristo, y decide darle forma, expresión y sustancia propias, en la década en que se ocupa de publicar sus obras más importantes: *In Cantica Canticorum* e *In Psalmum vigesimum-sextum explanatio* (1580 y reeditadas en 1582); *De los Nombres de Cristo* y *La perfecta casada* (1583 y reeditadas en 1587); *Los libros de la Madre Teresa de Jesús* (1588); *In Abdiam* y *Epístola ad Galatas* (1589); y la edición de sus poesías. La casi identidad expresiva entre los tratados en prosa y los poemas, ya anunciada por F. de Onís en su prólogo a *De los Nombres de Cristo*, además de mostrar la no separación de lo artístico y de lo doctrinal, apunta a algo más decisivo: al ser otro en sí mismo. Es en esta asunción de la alteridad, cifra del pensamiento de fray Luis, donde corresponde estudiar la figura de Job, el inocente que se afirma no en la aceptación, sino en el combate. Lo que ha hecho de este libro sagrado una de las obras más importantes de la literatura occidental es la voluntad, la relación personal con lo divino. La tragedia de Job es la del hombre a solas, con la conciencia de estar encerrado en sus propios límites y de padecer su propia trascendencia. El objeto de la tragedia es el hombre interior, el sujeto responsable, obligado a hacer una elección decisiva en un mundo lleno de contradicciones. De ahí que su lenguaje no sea unívoco, sino deliberadamente ambiguo. Porque para que haya tragedia, el texto debe significar dos cosas a la vez: la pregunta del hombre y el silencio de Dios. Job, en su tortura, grita a Dios: «Te pido auxilio, y no me haces caso» (*Job*, XXX, 20). Este es el clímax de un discurso organizado en tres partes o momentos: la nostalgia del pasado feliz, la trágica imprecación del presente y la esperanza en ser devuelto al antes de su nacimiento. La elección del tema de Job, que fray Luis vincula a su propia experiencia, obedece en el fondo a una motivación religiosa y poética. Porque toda palabra sustancial empieza por reducir la distancia entre lo humano y lo divino, los mezcla y tiende a la unidad del origen. Y el retorno al origen sólo puede explicarse por el deseo de comenzar de nuevo una existencia «pura», que no haya sufrido aún las desgracias del tiempo.

Sostenida por la inocencia a la que tiende, se presenta aquí la palabra idéntica a sí misma, sin dejar separación entre la dualidad de contenido y forma. Esta simplicidad es la que explica la no distinción de géneros en esta obra total. Prosa poética o narración transpuesta en poesía son lo mismo dentro de una escritura entendida como totalidad. Una escritura que aloja por igual la *traducción*, el *comentario* y la *paráfrasis* en tercetos. De manera significativa, en la Dedicatoria a la Madre Ana de Jesús, fray Luis asigna a la poesía el papel esencial de ligarnos a lo sagrado: «En que hago tres cosas: una, trasladó el texto del libro por sus palabras, conservando, cuanto es posible, en ellas el sentido latino y el aire hebreo, que tiene su cierta majestad; otra, declaro en cada capítulo más extendidamente lo que se dice; la tercera,

están escritos en cuadernos de distinto tamaño y con letra más irregular. Por tanto, si la escritura revela distintos momentos en la elaboración de la obra, la lectura confirma la unión entre la traducción, el comentario y la paráfrasis en tercetos. En este sentido, cualquier edición crítica de la obra deberá tener en cuenta el autógrafo salmanticense y la traducción parafrástica que se conserva en el manuscrito 9-2076 de la Academia de la Historia. Para estos problemas, véase el artículo de Alberto Navarro, «En torno a la Exposición del *Libro de Job*», en *Academia Literaria Renacentista*. I. *Fray Luis de León*, Opus Cit., pp. 225-244.

póngole en verso, imitando muchos santos y antiguos que en otros libros sagrados lo hicieron y pretendiendo por esta manera aficionar algunos al conocimiento de la Sagrada Escritura, en que mucha parte de nuestro bien consiste, a lo que yo juzgo». La *Exposición del Libro de Job* compende, pues, tres niveles de enunciación: la traducción de cada capítulo del texto bíblico suscita su comentario que, a su vez, da lugar a la paráfrasis en tercetos. Estas tres líneas de actuación (traducción, comentario, paráfrasis) se unen y potencian en una escritura que conlleva, en su proyección al origen, un incesante movimiento de destrucción creadora. Precisamente por eso, ya que el papel de la escritura es realizar el lenguaje en su totalidad, pide Job a su Señor, el Señor de la voz y la mudez, ser aniquilado, para que la negación de la palabra haga posible la palabra del principio. Toda la historia de Job, del hombre caído en abandono, es una lucha por recobrar la antigua condición paradisiaca, situación originaria a la que aspira la poesía. Su entrega a la muerte es una afirmación de la inocencia original del hombre¹⁷.

La inocencia es lo más cercano a conseguir la identidad. Y así Job, el justo inocente, ha de desposeerse, atravesar la experiencia de la «noche oscura» para quedar reducido a lo intacto, a lo que todavía no ha aparecido ni ha sido gastado por el uso. Para Job lo más doloroso es la ausencia de Dios. A ese estado de desposesión, de sequedad espiritual, llama fray Luis «noche solitaria y desastrada» en la paráfrasis lírica del capítulo III. Y en la revelación de Elifaz, el amigo de Job, la unión del alma con Dios va asociada a un proceso de la oscuridad a la luz, propio de la experiencia mística: «De manera que esta revelación de Elifaz fue de noche muy noche. Y a la verdad aquel tiempo es muy aparejado tiempo para tratar con el cielo; porque el suelo y sus cuidados impiden menos entonces; que, como las tinieblas le encubren a los ojos, así las cosas dél embarazan menos el 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, éntrase dentro de sí, y puesta allí, conversa solamente consigo y reconócese. Y como es su origen el cielo, avecinase a las cosas dél 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, al cual con ello todo ve sepultado en tinieblas; y súbese al cielo, que entonces por una cierta manera se le abre resplandeciente y clarísimo, y mete todos sus pensamientos en Dios y en medio de la oscuridad de la noche le amanece la luz» (*Exposición del Libro de Job*, IV, 13). Lo mismo que Job todas las almas perfectas han pasado por la desolación del abandono divino. Y así, cuanto mayor es el desamparo tanto mayor es el deseo de amar a Dios. El crecimiento del deseo es el fin de toda mística.

¹⁷ El *Libro de Job* está determinado por una relación del hombre con su Señor. Fray Luis piensa que la justicia divina, respuesta a la inocencia del justo, tiene lugar en este mundo y más allá de él. Su indestructible fe en la justicia de Dios y en la inocencia del justo le lleva a ver la inocencia como justicia y a considerar la inocencia como intensamente activa.

Para el uso y sentido de *inocencia*, concepto clave de la obra luisiana, véase el estudio semasiológico de Michael Nerlich, *El hombre justo y bueno: Inocencia bey Fray Luis de León*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1966.

El deseo del místico pide un imposible, que es también la raíz última de la palabra poética en cuanto decir de lo imposible, de lo indecible¹⁸.

En este decir de lo indecible, que lleva la palabra a su dimensión máxima, es donde encuentra precisamente la escritura su firmeza y necesidad. Pide esa palabra un readentramiento del sentido para poder entrar, como dice San Juan de la Cruz, «más adentro en la espesura» (*Cántico espiritual*, 36) o en la oscuridad del rayo de tiniebla y quedarse a oscuras. Comparecencia de la voz en la noche en espera de lo indecible. El místico y el poeta viven experiencias extremas en las que pueden acabar perdiéndose. Tal experiencia de los límites es lo que la escritura descubre y entraña: «y que las faces de tinieblas, esto es, lo hondo de la noche y lo más alto de ella, cuando todo duerme y sosiega, lo es a él como cuando alborea, que es cuando todo vela y despierta; y que así en el día, con la esperanza de reposar, desea la noche y que, venida, como no reposa, torna a desear que amanezca» (*Exposición*, cap. XVII, 12). La escritura de los místicos obedece a lo que debe ser la escritura poética, una experiencia totalizante, casi la única, esa vinculación a ciertas formas de la palabra, pero que no vienen más que de una experiencia solitaria que lo abarca y lo comprende todo. El poema nos invita a una experiencia radicalmente oscura, cada vez más anónima, que a distintos niveles fue la de Dante, Juan de la Cruz, Hölderlin, Rimbaud, a un descenso o viaje hacia el interior de la palabra única, la palabra que fue nuestro origen. En este sentido, la inocencia de Job es la clave del lenguaje de fray Luis. Mientras el lenguaje de los amigos razonantes es conformista, el de Job, *alter ego* del poeta, es un lenguaje siempre recomenzado. De ahí la necesidad de reconvertir el lenguaje reflexivo, de dejarlo libre para un comienzo que es un puro deseo. Al enunciado del texto bíblico («Militia est vita hominis super terram: et sicut dies mercenariis, dies eius», dice la *Vulgata*), del que las traducciones no difieren excesivamente, sustituye una transgresión deliberada, un deseo de huida, que sólo la muerte puede dar

¹⁸ Más allá de los raptos y visiones, las comunicaciones regaladas, la mística se sustancia en la sola experiencia de la unidad. Los grandes místicos buscan la unidad en la diversidad. Ese sentido de universalidad, que emana de lo más profundo del alma, está presente en la «nada» del Monte sanjuanista y en la armonía cósmica de la oda «A Francisco Salinas». Las relaciones entre ambos místicos son mucho más profundas de lo que una primera lectura pueda dar a entender. Fray Luis de León, siendo estudiante en Salamanca, conoció a San Juan de la Cruz y leyó sus escritos, fue encargado por el Real Consejo para que examinara las *Obras* de Santa Teresa y las publicó en 1588 y tanto la *Explanación* latina del *Cantar de los Cantares* como la *Exposición del Libro de Job* están llenas de resonancias místicas. Además, el símbolo de la «noche» como expresión de la aventura espiritual une la poesía de los dos místicos castellanos. No es tampoco casual que la Madre Ana de Jesús fuese la destinataria del *Cántico Espiritual* y de la *Exposición del Libro de Job*. Jean Baruzi piensa que la *Exposición* se elaboró durante el tiempo en que fray Luis preparaba la edición de las obras de Santa Teresa y de acuerdo con la petición de Ana de Jesús. (Véase su estudio *Luis de León, interprète du Livre de Job*, Presses Universitaires de France, París, 1966, p. 7). Ciertamente el saber de fray Luis es más formal que experimental. Con todo, ambos amaron la desnudez y el vacío, utilizaron símbolos semejantes (la noche, la fuente, la armonía, la luz) y en ambos resulta evidente ese aliento universal, propio de toda mística. Cf. José María Becerra Hiraldo, «Misticismo en Fray Luis de León», en *Obra mística de Fray Luis de León*, Opus Cit., pp. 9-17.

La vida humana es peligrosa guerra,
 un combate sangriento en estacada:
 que no hay paz ni la esperen en la tierra.

Este lenguaje de la ausencia, de la negación en que se constituye, tal como revela la imagen original del «combate en estacada», acepta la huida como desaparición, como vuelta al origen, que es la única manera de salir de ese estancamiento. Hay, pues, un desplazamiento de lo humano a lo divino, de la poesía a la teología: sólo la palabra de Dios puede dar esa paz ausente en la vida¹⁹.

Porque, más allá de la esperanza de recuperar sus bienes, lo que Job recibe al final es la revelación de la palabra divina. El Señor lo ha desposeído injustamente y la creencia en la justicia divina exige que el Señor responda por sí mismo. Al clamor de Job corresponde la palabra del Señor. Esta conversión del Señor a la conversión de Job («y pues yo me convierto, que, Señor, Vuestra Majestad se convierta. A que mira también lo que el Hijo nos eneñó que dijésemos en la oración de un Padre: *Perdona nuestras deudas, como nosotros perdonamos a nuestros deudores* (Cap. XLII, 10)», vuelve a poner de relieve la función mediadora de Cristo entre el hombre y el «mundo original que es el Verbo» (*De los nombres de Cristo, Faces de Dios*, 450). Pues que la estructura del *Libro de Job*, en el que está siempre latente una actitud cristocéntrica, viene dada por esa mezcla de lo humano y lo divino, que la palabra hace posible. Esa llamada de la palabra hacia atrás, hacia la fuente o el origen, exige una abolición de lo discursivo y el ingreso en un ritmo universal, que enlaza los movimientos del cielo, del hombre y de la tierra. Ese ritmo musical, visible en la cítara hecha para cantar la lamentación y la alegría, traduce el estado paradisiaco del cual Job había salido. Y es que la poesía, que nace junto con la música, unida a la danza, tiende a rescatar el tiempo perdido, anterior al pensamiento, encontrando en el grito o la invocación, formas de lenguaje sagrado, el espacio vital de donde procede. Grito nacido de la ausencia del otro, por eso Job, en su abandono, sólo existe en la pura expectativa del otro, en esa tensa expectativa que termina por hacerse naturalmente grito o gemido: «*Grité a Ti, y no me respondiste* (Cap. XXX, 20). Idéntico clamor escuchamos en el comienzo abrupto del *Cántico Espiritual*: «*Salí tras ti clamando y eras ydo*». En segundo lugar, lo que afecta a la capacidad más delicada de un escritor, el sentido del ritmo. Un ritmo dinámico, fruto de esa tensión, que tiene por objeto comunicar el hombre con Dios, motivo principal del libro. Por último, la sugerencia semántica de la larga imagen pitagórica («Ni música de amor dulce, acordada», *Job*, III, 6), que aparece también en la oda «A Francisco Salinas» y en la cítara que liga lamento y alegría (XXX, 31), determina la construcción de todo el capítulo III, que se desarrolla como una obra musical, pues lo que

¹⁹ ¿No sería ese pájaro extraño, que aparece en el cap. XXXIX, 13-18, y que deja a sus crías germinar como si no fueran suyas («*Durator ad filios suos, quasi non sit suos*», dice la *Vulgata*), un símbolo de la palabra como forma-germen? Aquí, en el abandono, la revelación y la palabra son una misma cosa: «la revelación de la palabra, la revelación que es ella misma, la palabra divina, y la revelación que viene con ella», nos dice María Zambrano en su ensayo «*El libro de Job y el pájaro*», en *El hombre y lo divino*, México, F.C.E., 1955, pp. 385-408.

el poeta desea es que la música prolongue la nostalgia del estado paradisiaco. Por lo demás, la música y la palabra tienen la función de orientar el alma hacia una intuición original. Palabra musical, que aloja por entero el sentir originario y en la que se da el paso sin fronteras de la poesía a la prosa²⁰.

Como siempre, fray Luis parte de una situación trágica o dialéctica entre el Señor y Job, pero es necesaria una síntesis de contrarios, que para él sólo es posible en la escritura entendida como totalidad. Tanto el *Cantar de los Cantares* como el *Libro de Job* revelan un mismo esquema compositivo: traducción literal del texto hebreo, comentario del texto frase por frase y una paráfrasis poética más libre en tercetos. Si la traducción, el comentario y la paráfrasis fueron escritos en distintos momentos, para el lector forman un todo unitario. A decir verdad, el deseo que el autor tiene del lector, mientras escribe, implica al hombre y al lenguaje en su totalidad, de manera que, más allá de unos constantes artificios retóricos, la forma dialógica, el ritmo dinámico, el tono dramático, el lector del *Libro de Job* se encuentra frente a una totalidad imposible, el sentido de la divinidad en la ausencia. Así pues, la pérdida de identidad con lo divino es el signo de la imposibilidad de la palabra, aquella que une al escritor con lo otro. Precisamente ahí, en el espacio todavía informe del abandono, es donde comienza el arduo ejercicio de la palabra por recuperar una plenitud de la que nunca está ausente. Tal podría ser la lectura del *Libro de Job*, una aproximación al origen de la palabra.

Por ser el hombre imagen de Dios, puede tocar el origen si se sumerge en lo más profundo de sí mismo. La voz de fray Luis no viene de fuera, sino de muy adentro de ella misma, de un saber tradicional en el que no hay disociación entre el pensar y el sentir, entre pensamiento filosófico y experiencia espiritual, religión y poesía. Porque el poeta instalado en la experiencia religiosa no conoce fronteras y siente todo en unidad. Hombre interior, forma interior. Y esa palabra interior, que se forma en lo más íntimo y es anterior a toda significación, corresponde por naturaleza a la palabra poética, no sujeta a intención. Tal vez por eso el lenguaje poético de fray Luis de León, lo mismo que el de San Juan de la Cruz, es difícilmente asimilable al contexto histórico de una ortodoxia largamente consolidada. Desde el punto de vista de los celosos guardianes de la *Vulgata* que estaba cuestionando con su vuelta

²⁰ Al hacer su *Exposición*, fray Luis prefirió la tensión dramática del poema hebreo al tono sapiencial del poema sumerio. Esta estructura dialógica, hija de la retórica renacentista y siempre presente en la escritura de fray Luis, da a su discurso un ritmo polifónico-dialéctico, que tiene por objeto armonizar los contrastes en una unidad superior. La forma dialógica está en la base del texto bíblico (Véase L. Alonso Schökel y J.L. Sicre Díaz, *Job. Comentario teológico y literario*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982, p. 34). Fray Luis de León la hace más evidente y honda porque el autor y lector ocupan un mismo nivel. La forma dialógica sería, pues, una de las «estructuras luisianas de significación», verdadero eje semántico en la acepción a A.J. Greimas. (Vid. Francisco Garrote Pérez, «Estructura y sentido en la obra de fray Luis de León», *Letras de Deusto*, núm. 34, Enero-Abril, 1986, pp. 5-36). Y es que, como ha señalado E. Alarcos, «Casi toda la poesía de fray Luis de León presupone una situación de coloquio», en «Tres Odas de Luis de León», *Separata de Archivum*, núms. XXXI-XXXII, Universidad de Oviedo, 1981-1982, p. 19. Lo que hace el diálogo es establecer una relación de *identidad* en la totalidad de la escritura.

al texto hebreo, era el suyo un acto de ruptura con lo establecido, de profunda subversión.

Conciliar la libertad humana con la voluntad divina es la función principal del lenguaje, pero de un lenguaje que tiende al ideal de la música. ¿Acaso no hay en la terminología musical que recorre toda la escritura de fray Luis un reconocimiento explícito de la incapacidad del habla para decir lo absoluto? Esta música ideal, que suena en la oda «A Francisco Salinas» con la nostalgia «de su origen primera esclarecida», nos hace ver una comunión con la armonía trascendente («tiene el canto y la música un poder natural para *levantar* el alma a las cosas celestiales», *De Incarnatione Tractatus*, Opera IV, p. 234). Con su ascendencia característica, la palabra musical borra toda significación determinada y deja ver la transparencia del origen.

Vista la naturaleza relativa del pensamiento humano, es propio de éste la tendencia a lo absoluto, el afán de síntesis y totalización. Ni el lenguaje ni la música constituyen la realidad última. Apuntan hacia ella, pero no son ella. Hay quienes optan por el lenguaje y quienes llegan a la armonía por la música. Cuando, como en el caso de fray Luis, música y poesía coinciden, entonces recibimos en su escritura la experiencia de la totalidad. ¿Cómo hay que entender esa totalidad que acoge la palabra musical? Lo propio de ésta es su compromiso con la realidad, su carácter activo. Para llegar a lo absoluto, debe la palabra renunciar a todo aquello que la limita. El pretendido contacto con lo real no se da al principio del lenguaje, sino al final de su esfuerzo por liberarse de las meras palabras. Movimiento de destrucción, que restaura transformando. Lenguaje ascendido, hecho canto, dispuesto a lo no dicho. La obsesión por la armonía y la forma dialógica revelan una relación con algo, una tensión hacia algo. De la tensión entre la palabra instituida y la palabra original nace, en último término, la palabra poética, que quiere decirlo *todo*. Por medio de la palabra, que quiere llegar a ser cantable, el hombre es al mismo tiempo la realidad cósmica: «Que si crió a todas las cosas con orden, y si las compuso entre sí con admirable armonía, no dejó al hombre sin concierto, ni quiso que viviese sin ley ni que hiciese disonancia en su música» (*Exposición del Libro de Job*, XXVIII, 28). En el fondo, los términos «orden», «armonía», «concierto» indican una entera correspondencia de lo humano a lo divino, pues el desplazamiento de lo divino constituye la mayor tragedia para el hombre. De esta forma, la adhesión a lo divino nace de la intuición del mundo como signo de un *más allá*. La relación con el *más allá* es lo que hace posible la aventura del poeta y la palabra poética sólo se explica por *analogía* con el Verbo divino, el origen de la realidad²¹.

Ese *analogon*, «divina proporción» o «número de oro», se prolongó desde la Edad Media hasta finales del Renacimiento. La relación entre el macro-

²¹ De entrada, es preciso notar que el principio de *analogía*, según el cual el mundo es como una palabra que nos hace volver hacia otro, pertenece a la experiencia religiosa. Desde este punto de vista, la realidad es una palabra por la que Dios se hace presente al hombre. Por eso Job, que prefigura a Cristo, sacrifica su vida a ese Dios que le ha privado de todo. En cualquier caso, religión y poesía coinciden en esta necesidad de mediación, que es la esencia de lo humano.

El uso de la analogía aparece ya en los comienzos del pensamiento griego y se hace tópico en las retóricas clásicas y medievales. Véase G.E.R. Lloyd, *Polaridad y analogía*, Madrid, Taurus, 1987.

cosmos y el microcosmos constituye la base última de toda obra de arte. Así, el orden dinámico del universo se traduce en la necesidad de un arte también dinámico como descubrimiento de ese orden en el que el hombre mismo participa. Esto significa que la poesía, forjada en la armonía musical, no es ya abstracción de la experiencia, sino la materia viviente que crea por sí misma sus propias formas y de la que surge un ritmo fluctuante, esencial a la vida del Todo. El mundo de la poesía, en su nostalgia por lo *sacrum* arquetípico, es una liberación de todo límite y un deseo por alcanzar esta esfera ideal de armonía. Para fray Luis, la elevación a lo ideal es lo que distingue a la poesía: «porque sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres, para con el movimiento y espíritu de ella *levantarlos* al cielo, de donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino» (*De los nombres de Cristo*, L. 1, *Monte*, p. 492). Cumple, pues, la palabra poética la función de emparentarnos con esa Unidad primordial de la que el Rigveda dice que «respiraba por sí misma». De esta manera, la palabra, cifra del universo, reduce la variedad a unidad, de la que fray Luis nos ha dejado una bella descripción en el nombre Príncipe de la paz. ¿No sufren las palabras, en sus diversas formas, una reducción a la palabra única?. Ante una personalidad tan compleja y rica como la de fray Luis, existe el peligro de que cualquier análisis pueda resultar parcial y la dificultad de hallar un centro que unifique los distintos aspectos. Poeta, teólogo, pensador, ninguna de estas categorías agota su personalidad, sino que ésta las reúne en un ritmo interior y dinámico. La ley de este ritmo es la tensión entre lo real y lo ideal y en esta polaridad interna, en la posibilidad de hallar orden en medio del desorden, toma cuerpo su visión poética. Señalamos al principio que la unidad es algo que preexiste y que la armonía consiste precisamente en buscarla. El arte en general, y de modo especial la poesía, tiende aun redescubrimiento de la unidad. Esta búsqueda de lo real, que es también el destino de su siglo, es algo vivo y profundo en fray Luis de León. Desde que Platón percibió la presencia de algo divino en lo musical, según nos explica en un memorable pasaje del *Timeo*, el canto y la palabra revelan el ser de las cosas. Gracias a la música, que une los contrarios, la palabra nos acerca al origen del tiempo. Palabra musical, depositaria de lo único. Pues ha de ser en la música, en el impulso ascensional que recorre toda la escritura de fray Luis, donde se cumpla la revelación divina. Su lenguaje musical es una forma de aproximación a la palabra, que es en sí misma unidad. ¿No será la música una lengua perdida, de la cual hemos olvidado el sentido, conservando tan sólo la armonía?