

El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la «música mundana» en la «Oda a Francisco de Salinas» de Fray Luis de León

Aunque la oda a Francisco Salinas de Fray Luis de León se ha considerado siempre como una de las dos o tres más bellas del poeta, la interpretación de este poema está oscurecida desde hace siglos por unos prejuicios difíciles de explicar racionalmente. Los problemas empiezan con el texto mismo. Consabido es el estado de desarreglo textual en que nos han llegado las poesías de Fray Luis, lo que en el caso de la oda a Salinas pone en duda la autenticidad misma de la estrofa que es objeto de este estudio —los versos de la «Oda a Francisco de Salinas» que rezan:

Ve cómo el gran maestro
a aquesta inmensa cítara aplicado
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado¹.

Estos versos faltan en la edición príncipe de Quevedo de 1631 y en los manuscritos de la llamada familia Quevedo, pero sí los trae la edición de Merino de 1816, que sigue en esto a los demás manuscritos. Sin embargo, con la sola excepción de Menéndez y Pelayo, los editores y comentaristas modernos de la poesía de Luis de León han optado, incomprendiblemente, por la versión de Quevedo². Tomemos por ejemplo la nota que pone el P. Llobera en su edición de las poesías originales de 1931. Concluye sin base sólida que esta estrofa «está evidentemente interpolada», y aduce en su apoyo que «corta el nexa entre las estancias 4

¹ *Poesía de Fray Luis de León*, ed. Angel Custodio Vega (Madrid, Saeta, 1955), pp. 449-452. El texto aquí en el Apéndice.

² FEDERICO DE ONÍS «Sobre la transmisión de la obra literaria de Fray Luis de León», *Revista de Filología Española*, II, 1915, 256; ADOLPHE COSTER, «A propos d'un manuscrit des poésies de Luis de León». *Revue Hispanique*, XLVI, 1919, 204 sig.; P. JOSÉ LLOBERA, *Obras poéticas de fray Luis de León* (Cuenca, Talleres tipográficos del Seminario, 1931), tomo I, xxxiv; P. FÉLIX GARCÍA, *Obras completas castellanas* (Madrid, 1957), tomo II, 726; M. MENÉNDEZY PELAYO, *Horacio en España*, I, 17.

y 5» y que «la imagen del 'gran maestro a aquesta inmensa cítara aplicado' carece del gusto nunca desmentido y de la gracia siempre ática del divino vate»³. Parece increíble que un comentarista tan perspicaz como L. J. Woodward, en su artículo «Fray Luis de León's Oda a Francisco Salinas»⁴, no haya creído necesario justificar el texto que utiliza antes de ofrecer una interpretación que, de hecho, se basa en la negación de la relación de la oda con la música de las esferas. Woodward pone de relieve que es un poema «which is precise and logical», pero sólo por inferencia negativa descubrimos que el crítico saca sus conclusiones de una versión que incluye la estrofa del «gran maestro»: «It is not necessary to comment further on verses 5, 6 and 7» (pág. 75). Y finalmente, para no prolongar este breve repaso de la cuestión textual-interpretativa, la edición de Edward Sarmiento⁵, preparada con fines de divulgación y fiel en general a la edición príncipe, relega los versos problemáticos a las notas textuales, por considerarlos de dudosa autenticidad. Basándose en esta posición, es natural que rechace las fuentes que apoyan el tema de la música de las esferas; afirma: «It does not seem certain that the music of the spheres is really alluded to in this poem and Professor Onís and Professor Llobera think not. If not, Macrobius is a less likely source, and we have simply a eulogy of musical harmony as such» (pág. 73). Pero el mismo Sarmiento se ve obligado a comentar, en su nota a los versos 19-20, cuando explica «la no precedera / música, que es la fuente y la primera» (siguiendo la lectura de Q), que esta música es efectivamente «that of the spheres or the harmonies of the universe» (pág. 73).

Esta estrofa, considerada, sin embargo, como el colmo estético de la oda por Vossler («la central, clave de toda la bóveda del poema»)⁶ y por Dámaso Alonso («no creo que la lírica mundial haya producido una imagen más bella ni más poderosa»)⁷ queda finalmente vindicada textualmente por el P. Custodio en su edición de 1955. En efecto, aunque falta en los manuscritos de la familia Quevedo, está en todos los demás. «Es auténtica y magnífica»⁸. La aversión a admitir esta estrofa debía explicarse, según Vossler, porque «no fue considerada en general como absolutamente ortodoxa» (pág. 100). Al fin y al cabo la atrevida figuración de Dios como el gran citarista del cielo infundía miedo a los que vivían en la som-

³ LL OBERA, 73-4, n. 20.

⁴ *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (1962), 69-72.

⁵ FRAY LUIS DE LEÓN: *The Original Poems* (Manchester, University Press, 1961) (revisión de la ed. de 1953).

⁶ KARL VOSSLER, *Fray Luis de León*, Col. Austral, pp. 100-101.

⁷ D. ALONSO, *Poesía española* (Madrid, Gredos, 1950), pp. 180-4.

⁸ D. ALONSO, pp. 450-451.

bra creciente de la Inquisición. Incluso al mismo Fray Luis, o por lo menos a su copista, quizás les influiría este escrúpulo, ya que la estrofa se omitió en los manuscritos posteriores de la familia Quevedo.

El dilema de la interpretación de la oda a Salinas parece insoluble mientras nos fijemos sólo en elementos aislados, en ecos pitagóricos, platónicos y agustinos. Una hipótesis interpretativa tiene que ser total. En este sentido me parece errónea, y desmentida por el poema mismo, la subordinación del tema de la música al de la amistad en que insiste Woodward en el artículo a que me refería antes. Al contrario, veremos que el vínculo de la amistad —los amigos que son la «gloria del apolíneo sacro coro»— sólo se explica plenamente con referencia al tema totalizador de la música.

Necesitamos, pues, un modelo completo para explicar el poema, y este modelo debe validarse también por su derivación de elementos que se basan en una clara trayectoria común. El núcleo del modelo con que construye Fray Luis el poema a Salinas es el mismo que le sirvió para la «Noche serena», es decir, el comentario al *Somnium Scipionis* escrito por Macrobio, en el siglo V. Citamos antes la frase de Sarmiento, poniendo en duda la probabilidad de Macrobio como fuente de la oda a Salinas, y, por un procedimiento de lógica invertida, arguyendo en pro de una interpretación del poema como «simply an analogy of musical harmony as such». Quien propuso la influencia de Macrobio fue W. J. Entwistle, ya hace más de medio siglo⁹, pero éste no expuso con bastante especificidad la evidente deuda de Fray Luis con el comentarista neoplatónico del siglo V. En efecto, la palabra clave de la quinta estrofa, la que nos ocupa, se encuentra ya en el texto original del comentario de Macrobio, el apéndice con que concluyó Cicerón su *República* y que gozó fama independiente como el *Sueño de Escipión*. Este corto tratado, que corresponde a la fábula de Er que forma la conclusión de la *República* de Platón, justifica la inmortalidad de las almas nobles y su posición dentro de la cosmología del universo, tiene la forma de un sueño en el que Escipión el Joven es transportado a la Vía Láctea y allí pregunta a su abuelo adoptivo, Escipión el Viejo, si él también puede juntarse con esos espíritus dichosos. No, responde el anciano, no es posible hasta que el dios «cuyo templo es todo lo que contemplas no te haya liberado de las cadenas del cuerpo» («deus is, cuius hoc templum est omne, quod conspicias, istis te corporis

⁹ «Fray Luis de León's Life in His Lyrics: A New Interpretation», *Revue Hispanique*, LXXI (1972), 218; «Additional Notes on Luis de León's Lyrics», *Modern Language Review* XXII (1927), 55-56.

custodiis liberaverit») (pág. 72)¹⁰. Y unas líneas más abajo: «ese globo llamado tierra, que ves en medio de este templo» («illum globum, quem in hoc templo medium vides, quae terra dicitur») (pág. 72). Este pasaje lo comenta con extraordinaria minuciosidad Macrobio (Comm. I, XIV) para realzar una significación neoplatónica: que el universo no es el Dios supremo invisible e incomprensible sino la manifestación visible de su presencia.

El comentario de Macrobio sobre el breve capítulo (unas 350 palabras en el texto de Cicerón) en que aparece la palabra «templo» ocupa nueve capítulos, y es, en efecto, un compendio de la teoría neoplatónica con respecto al alma, su composición, su procedencia y su destino. Aquí están tratados en breve espacio todos los conceptos neoplatónicos que iluminan la oda de Fray Luis: que el alma humana habita originalmente la esfera estrellada, «libre de toda contaminación corporal», pero que, poco a poco, se desliza por las esferas inferiores, cargada del peso de pensamientos terrenos. «Pasa por las siete esferas errantes, que vuelan en sentido contrario a la estrellada, y en cada una se ponen más incrementos corporales hasta llegar a la etapa de muerte que en la tierra se llama vida» (I.xi.10). Este pasaje persistió en la tradición cristiana, traducido por Alberto Magno (*Summa Theologica* II xii. q. 72. m. 4. art. 3), el maestro de San Agustín tan frecuentemente citado por Fray Luis mismo. Macrobio sigue describiendo cómo a las almas en su curso descendente se les va olvidando su origen: «todas las almas... en su descenso beben del olvido, unas más, unas menos» (I.xii). Las que olvidan menos tienen más acceso a la verdad, porque según esta doctrina neoplatónica (basado, claro, en la «anamnesis» platónica), el conocimiento no es más que la recuperación de la memoria, de la primera habitación celestial del alma. Esta «anagnosis» está explícita en las estrofas 2 y 3 de Fray Luis:

mi alma, que en *olvido* está sumida,
 torna a cobrar el tino
 y *memoria perdida*,
 de su *origen primera esclarecida*
 y *como se conoce*,
 en suerte y pensamiento se mejora...

«Cuando el alma ocupa un cuerpo, su perfecta sabiduría es cuando reconoce de donde venía... el hombre puede conocerse sólo de una manera... si mira atrás hacia su primer origen y no se busca a sí mismo en cualquier otra parte» (I.xi). Estas palabras de Macrobio nos dan perfecta glosa

¹⁰ Todas las citas son de *Macrobius: Commentary on the Dream of Cicero*, ed. William Harris Stahl (New York, Columbia University Press, 1952).

a la frase de Fray Luis: «y como se conoce». Es, como nota Macrobio, el famoso dicho oracular: Conócete a ti mismo.

Queda todavía la tarea de relacionar con estas teorías neoplatónicas del alma el concepto de la música. Esta conexión también está plenamente documentada en el comentario de Macrobio. Dice éste en una larga digresión sobre la matemática pitagórica: «todos los sabios admiten que el alma también está derivada de las consonancias musicales» (I.vi.42) y en el segundo libro, comentando el «tam dulcis sonus» que explica Cicerón con referencia a los «intervalos desiguales, pero proporcionados causados por el movimiento rápido de las esferas» (III), dedica cinco capítulos a la exposición de esta armonía cósmica (II.i-v). Empieza, como es natural, por Pitágoras, repitiendo la conocida anécdota del descubrimiento de la relación entre la matemática y los acordes musicales, al oír los martillazos de los herreros en una fragua. Pasa, luego, a Platón, quien, según la interpretación de Macrobio, que glosa al *Timeo* (32 B; 35 B-36A) al modo neoplatónico, dice: «guiado por la revelación de Pitágoras... construyó su idea del alma del cosmos entretejiendo las proporciones numéricas, imitando la sabiduría inefable del divino Creador» (II.2.1). Por último, en un capítulo que nos da la clave interpretativa del poema a Salinas, Macrobio introduce la relación entre las esferas y las Musas. «Los cosmogonistas han querido considerar a las nueve Musas como la canción melodiosa de las ocho esferas y la armonía predominante que procede de todas ellas» (II.iii.1). Y el jefe de este coro cósmico es Apolo, identificado con el Sol, planeta que Cicerón había descrito antes en el *Sueño de Escipión* (IV) como «dux et princeps et moderator luminum reliquorum, mens mundi et temperatio»¹¹. Esta identificación de Apolo con el Sol se comprueba también en otra obra de Macrobio, la *Saturnalia*, en la que expone sus teorías sincréticas: los dioses paganos en efecto todos son manifestaciones de una sola potencia divina: el sol (I.17-23). Tenemos, pues, completa aquí la imagen del coro cósmico, gobernado por Apolo *Musagetes*. Todo el universo está compuesto de la armonía musical, la que explica, según Macrobio, el uso de la música en las ceremonias religiosas, y el efecto de la música en el alma de todos los hombres, incluso los más salvajes, «porque», prosigue «el alma que está dentro del cuerpo lleva consigo la memoria de la música que conocía en el cielo» (II. iii.7). En el sentido más literal, pues, el alma humana está compuesta de música, y el poeta

¹¹ III. iii. «nam et Apollinem ideo Musagetes vocant, quasi ducem et principem orbium caeterorum, ut ipse Cicero refert: Dux, et princeps, et moderator luminum reliquorum, mens mundi et temperatio».

no hace más que expresar el efecto que produce en el oyente la música de Salinas, derivación de las mismas armonías que rigen las esferas.

Todo esto lo había visto Entwistle, hace más de cincuenta años, cuando afirmó que la oda a Salinas se basaba en esta exposición de Macrobio de la música de las esferas¹². Por esta razón le parecía a Entwistle arriesgado («hazardous») rechazar la estrofa que era para él la más sublime de toda la poesía de Fray Luis¹³. Se puede poner en duda, a la luz de las investigaciones más recientes en los códices luisianos, la idea del hispanista inglés de que la estrofa del 'gran maestro' fuese una adición posterior («afterthought»), pero su dominio de la literatura clásica le llevó a la auténtica fuente de la «Oda a Salinas», así como la de la «Noche Serena». La influencia de Pitágoras, que anota Dámaso Alonso, en su *Poesía española*¹⁴, llega no sólo pasando por Platón, Ptolomeo, Cicerón, los neoplatónicos, sino por los últimos comentaristas de los textos clásicos que ofrecían el modelo básico del universo del hombre medieval y renacentista. A Fray Luis se le pudo haber despertado otra vez el interés por el texto de Macrobio leyendo el nuevo comentario de su colega, víctima como él de la Inquisición, Bartolomé Barrientos, en el *Sueño de Scipión* publicado en Salamanca en 1570¹⁵.

Pero en vez de intentar establecer la existencia de una fuente segura, empresa tan imposible como irrelevante, nos importa construir un posible modelo que nos lleve a esa interpretación unitaria del texto de que hablamos al principio. ¿Qué relaciones podemos establecer entre el comentario de Macrobio que forma la base del modelo intertextual de la oda a Salinas y otros elementos que hayan entrado en el esquema del poeta? Un indicio evidente es la dedicatoria del poema a Francisco Salinas, gran amigo del poeta desde 1567¹⁶. Ocupaba éste la cátedra de música en la universidad de Salamanca, y según Ambrosio de Morales, sobrino del gran helenista Hernán Pérez de Oliva, cantando, o tocando el órgano, Salinas sabía despertar en los oyentes las más diversas emociones de placer o de tristeza, lo que le parecía a Morales confirmación de las opiniones de Pitágoras y de San Agustín sobre el poder de la música¹⁷. Sabemos por boca de Salinas mismo que Fray Luis «venía muchas veces a su casa deste tes-

¹² «Additional Notes on Luis de León's Lyrics», *Modern Language Review*, XXII, 1927, p. 55-7.

¹³ «Fray Luis de León's Life in his Lyrics: A New Interpretation», *Revue Hispanique*, LXXI (1927), 218.

¹⁴ (Madrid, Gredos, 1950), pp. 182-4.

¹⁵ *Brevissimae in Somnium Scipionis explanationes*.

¹⁶ Véase el testimonio de Salinas en el proceso de Fray Luis: *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (Madrid, 1842-95), xi, 302.

¹⁷ *Los cinco libros de la crónica general de España* (Córdoba, 1586, 1726), cit. FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO, *Estudios de historia de la teoría musical* (Madrid, CSIC, 1962), p. 559.

tigo» y «oyó deste testigo la especulativa (es decir la teoría musical), y comunicaba con este testigo cosas de poesía y otras cosas del arte»¹⁸. Queda fuera de duda, pues, la influencia que debía ejercer en Fray Luis así la música práctica como la teoría del amigo Salinas, autor del mejor tratado sobre la música escrito en España en el siglo XVI: *De musica libri septem* de 1577. Allí Luis de León podía leer las doctrinas tradicionales pitagórico-platónicas transmitidas por la autoridad máxima, Boecio (*De institutione musicae libri quinque*), autor casi coetáneo de Macrobio. Salinas recoge de Boecio la división tradicional de la música en mundana, humana e instrumental: la mundana procede de la coordinación de los movimientos de los astros; la humana, de la conjunción del alma y cuerpo, y la instrumental de la voz humana o de instrumentos (*De musica* I). Pero el músico salmantino parte de otra división tripartita como base de su teoría musical, teoría que se aplica aún mejor a la oda de Fray Luis: o sea, la música sólo percibida por el oído, de la que sería ejemplo el cantar de las aves, («no aprendido», como dice el poeta en «La vida descansada»); la música intelectual, que se entiende, pero que no puede oírse, incluyendo en esta categoría así la mundana como la humana, para él sólo aprehensibles por el entendimiento; y por último la música instrumental, que «mueve al mismo tiempo el sentido y el intelecto» (*De musica* I). Para Salinas la tercera es la única propia de la teoría musical porque la primera es irracional y existe sólo entre los animales; y la segunda es objeto de los filósofos y los astrónomos. Y es ésta la música de la oda a Salinas, la «música estremada» gobernada por la sabia mano de Salinas, que, entrando en los oídos humanos, es entendida por el alma que reconoce en ella su origen común en las esferas, por las que sube a la «no precedera / música, que es de todas la primera».

Y por último volvemos a la famosa estrofa del «gran maestro / a la cítara aplicado»; debiera quedar claro ahora que este concepto se originó en el del Apolo *Musagetes*, ya estudiado en el comentario de Macrobio. Y si nos hace falta testimonio de la difusión de la imagen del gran citarista de la música mundana durante el Renacimiento podemos acudir a un grabado que apareció dos veces en las obras del bien conocido músico italiano Franchino Gaforio¹⁹, a quien dedica Salinas varias páginas laudatorias en su tratado²⁰. Bajo un epígrafe sacado de un poema atribuido a Au-

¹⁸ *Doc. ined.*, xi, 302.

¹⁹ Este grabado ha merecido mucha atención entre los historiadores del arte (Panofsky, Seznek, Wind). Véase JAMES HAAR, «The Frontispiece of Gaforio's *Practica Musicae* (1496)», *Renaissance Quarterly*, XXVI.1 (1974), 7.

²⁰ «Insignis profesor... tam in Practica quam in Theorica», *De musica*, 223.

sonio, «El poder de la mente de Apolo mueve éstas en todas partes», se reproduce al dios, con el instrumento en la mano izquierda, «gobernando» la música de una cítara cósmica cuyas cuerdas forman la correspondencia entre las musas, los modos, las notas de la octava y los planetas: la serpiente que desciende desde Apolo hasta la tierra puede verse como el arco tendido por las cuerdas de la cítara. No es necesario suponer que Luis de León haya visto este grabado; pero documenta muy bien el tipo de modelo sincrético de la «música mundana» que le era sin duda muy familiar. Y para él, la identificación implícita de Apolo con el Dios cristiano también habría sido natural, aunque quizás, juzgada con vistas a la difusión pública, algo atrevida y por eso eliminada de su última revisión del poema. Pero no vaciló en llamar a sus amigos «la gloria del apolíneo sacro coro» porque como las Musas, formaban el séquito del gran citarista del mundo, cuyo análogo en la tierra era el músico Salinas.

AUDREY LUMSDEN KOUVEL

University of Illinois at Chicago

A FRANCISCO SALINAS

Catedrático de Música de la Universidad de Salamanca

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada,
por vuestra sabia mano gobernada.

A cuyo son divino
mi alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida,
de su origen primera esclarecida.

Y como se conoce,
en suerte y pensamientos se mejora;
el oro desconoce,
que el vulgo ciego adora,
la belleza caduca, engañadora.

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es de todas la primera.

Ve cómo el gran maestro,
aquesta inmensa citara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado.

Y como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta;
y entrambas a porfía
mezclan una dulcísima armonía.

Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y, finalmente,
en él ansi se anega,
que ningún accidente
extraño y peregrino oye o siente.

¡Oh, desmayo dichoso!
¡Oh, muerte que das vida! ¡Oh, dulce olvido!
¡Durase en tu reposo,
sin ser restituído
jamás a aqueste bajo y vil sentido!

A aqueste bien os llamo,
gloria del apolíneo sacro coro,
amigos a quien amo
sobre todo tesoro;
que todo lo demás es triste lloro.

¡Oh! suene de contino,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
quedando a lo demás amortecidos.