



**Javier San José Lera**

**De estética y retórica luisiana.  
Algunas consideraciones sobre el número  
en la prosa de fray Luis de León**

La historia literaria se ha inclinado tradicionalmente hacia la figura de fray Luis de León como poeta, valorando la extraordinaria calidad de sus poesías y dejando de lado las otras facetas del creador agustino, imprescindibles para conocer al fray Luis integral, paradigma del humanismo español. Entre ellas, la del prosista, ha merecido últimamente algunos excelentes trabajos que indagan en la complejidad creativa de este hombre excepcional y hacen justicia a la alabanza de Lope de Vega en El Laurel de Apolo:

Tu prosa y verso iguales  
Conservarán la gloria de tu nombre.

Dentro de los múltiples problemas que presenta el estudio de la prosa de fray Luis de León, si hay un aspecto que merezca resaltarse por encima de otros, ese es sin duda, el del ritmo, el número, como fray Luis escribe en flagrante cultismo semántico. Él mismo, al expresar su orgullo de pionero en el proceso de dignificación de la lengua española, resalta ese objetivo clásico del ornato como la mayor novedad de su estilo:

«...de las palabras que todos hablan, elige las que convienen, y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa, y las mide [...]

Y si acaso dixeren que es novedad, yo confieso que es nuevo y camino no usado por los que escriben en esta lengua poner en ella número, levantándola del descaymiento ordinario»<sup>1</sup>.

La declaración tajante del agustino sobre la novedad de su empeño, hace aun más sorprendente el descuido de la crítica en su estudio. Sólo el trabajo de Helen Dill Goode se aproxima al tema por extenso, en el ámbito de *De los nombres...*<sup>2</sup>; Fernando Lázaro Carreter establece, en un esclarecedor artículo, el origen retórico del término *numerus*, pero renuncia expresamente a afrontar el tema de cómo dotó fray Luis a sus escritos de número, ni profundiza en las cuestiones estéticas que supone<sup>3</sup>. La mayoría de los estudios de la prosa luisiana, donde no faltan las palabras de la Dedicatoria del libro III de *De los nombres...*, que he citado, se limitan a señalarlo como una característica más de la culminación del estilo del agustino, sin profundizar en su origen y forma de funcionamiento<sup>4</sup>. Mi intención en este trabajo es aportar algunos elementos interpretativos sobre el origen estético y funcionalidad del ritmo en la prosa de fray Luis de León.

Es indudable que el ámbito en el que se deben estudiar los procedimientos creativos de la prosa luisiana para acceder a la comprensión de su valor artístico, es el de la retórica<sup>5</sup>. Así, la preocupación por el ritmo de la prosa es, en principio, una manifestación más de ese ámbito de creación<sup>6</sup>. Eligiendo este objetivo ornamental como seña de identidad de su estilo, fray Luis se convertía en un innovador de la prosa castellana, pero, al mismo tiempo, se insertaba en la tradición que había alimentado la prosa de arte occidental desde la Edad Media<sup>7</sup>, y que procedía de la preceptiva clásica grecorromana<sup>8</sup>.

Cicerón recoge los preceptos griegos, de Trasímaco e Isócrates, sus primeros cultivadores, a Aristóteles, acerca del *numerus* y los desarrolla en su *Ad Marcum Brutum Orator*<sup>9</sup>, más por extenso que en la obra a la que se acude con más frecuencia para referirse a la teoría retórica de Tulio, el *De oratore*. Desde el *Orator* queda establecido con claridad el concepto de ritmo. Allí podemos leer:

«Hoy se extiende entre los oradores el uso del ritmo. Todo lo que se aprecie por el oído con cierta medida, aunque se separe del verso, lo cual es, sin duda, un defecto de la prosa, se llama número, lo que los griegos llaman ritmo»<sup>10</sup>.

Y se establece el hecho indudable de que la prosa, como el verso, deben construirse contando con el ritmo, si bien el de la prosa debe ser distinto al del verso y no confundirse con él:

«porque la prosa no debe ser, ni esclava del ritmo como el verso, ni sin ritmo como el habla vulgar; [...] debe estar compuesta con moderación de ritmos, y no ser ni desleída ni completamente esclava del ritmo»<sup>11</sup>.

Esto provoca, como es natural, una mayor dificultad en la elaboración de una prosa rítmica, que no se sujeta a moldes previos, ni cuenta con normas establecidas como el verso:

«Es más difícil de usar en la prosa que en el verso, porque en éste

hay una ley clara y definida, que es necesario seguir; en la prosa, en cambio, nada hay determinado, si no es que no sea ni sin moderación ni tortuosa, ni monótona ni desleída»<sup>12</sup>.

Por otra parte, al no existir leyes fijas para el establecimiento del ritmo de la prosa, el único juez válido es el gusto del oído y el mayor o menor logro de los objetivos rítmicos fijados dependen de algo tan absolutamente subjetivo como es la apreciación por el oído:

«El deseo de los oídos debe moderar la oración»<sup>13</sup>,

ya que el oído, por su naturaleza,

«contiene en sí mismo una especie de natural medida de todos los sonidos. Así, juzga las voces más largas y las más breves, y siempre espera las perfectas y medidas»<sup>14</sup>.

Una clara repercusión de esta teoría del oído como juez del ritmo, y la prueba evidente de su conocimiento por parte de fray Luis, la encontramos en la Exposición del Libro de Job, donde al comentar el versículo 3 del cap. 34, escribe:

«ansí como el paladar tiene el gusto para el comer, esto es, tiene por officio gustando escoger o desechar lo que se deue comer, ansí el oydo attento es el que tiene el juizio y el gusto de las palabras, y el que differentia en ellas lo elegante y lo rudo»<sup>15</sup>.

Además, Cicerón establece la pauta retórica sobre la que construir la oratio numerosa, que será ampliamente imitada por aquellos escritores que quisieron contribuir a la creación de una prosa literaria en lengua vernácula<sup>16</sup>. Es en la dispositio donde debe trabajarse, inicialmente, con el ritmo de la prosa buscando la eufonía de los sonidos que componen las palabras, y por tanto su colocación, la armoniosa secuencia de periodos sintácticos, distribuyendo simétricamente las palabras y combinando su dimensión mediante el juego de los elementos rítmicos más pequeños que forman un periodo: incisa y membra. La combinación genera determinadas figuras retóricas (figuras gorgianas) que son el soporte del numerus: isocolon, homoeoteleuton, antitheton, etc.<sup>17</sup>

Por último, en la concepción retórica clásica, la utilización del número en la prosa no es un mero artificio para contribuir al ornato de la frase, sino que es un recurso con auténtica y fundamental utilidad:

«Y no hay discurso que ofrezca su fruto al orador si no está expuesto de forma armoniosa y precisa, ni aparece la luz de las palabras si no se realza de forma adecuada el ritmo mediante sus disposiciones»<sup>18</sup>.

Este concepto de utilidad, transformado a lo divino por San Agustín, es fundamental para el entendimiento de toda la retórica sagrada del siglo

XVI, donde el carácter instrumental del arte es punto de partida esencial. Como escribe San Juan de la Cruz:

«el buen término y estilo aún las cosas caídas y estragadas levanta y reedifica, así como el mal término a las buenas estraga y pierde»<sup>19</sup>;

o como expresa el propio fray Luis, «lo que se habla con eloquencia [...] es oído con atención y deseo», porque

«Al que razona concertada y prouechosamente, los oyentes, como inferiores y sujetos le oyen, y con la copia de sus palabras escogidas y bien puestas, cae en sus oídos dellos, y de los oídos passa al alma, y cría en ella juicios y voluntades, y mouimientos buenos y santos; y óyenle con sed y con gusto, y apeteçen oyrle si calla, y quando calla, le piden y demanda que hable»<sup>20</sup>.

Hasta aquí el engaste retórico del ritmo de la prosa de fray Luis de León en el molde clásico de Tulio, que pasa desde Quintiliano a la preceptiva medieval y a la creación romance, y que aporta al modelo luisiano unos procedimientos concretos y un concepto de utilidad.

Pero no podemos olvidar que una de las características principales del humanismo cristiano, y de fray Luis como su paradigma español, es el sincretismo entre los modelos clásicos y los cristianos. Es necesario, por tanto, atenderlos para comprender en su totalidad la dimensión estética y retórica de la creación de fray Luis. Él mismo reconoce seguir «el exemplo de los escritores antiguos, assí sagrados como prophanos, que más grave y más eloquentemente escriuieron»<sup>21</sup>.

En el asunto que nos ocupa, el de la teoría del ritmo, junto al apoyo clásico en el Cicerón del Orator, señalado por la crítica como modelo de realización retórica concreta, debemos considerar otras implicaciones estéticas que sitúan el aspecto del ritmo de la prosa luisiana en una dimensión trascendente básica, y sorprendentemente desatendida.

El papel de San Agustín en el desarrollo de la retórica cristiana es esencial<sup>22</sup>. Las obras de San Agustín ejercieron un poderoso influjo en el pensamiento español, y especialmente en el renacimiento, donde se le veía como la síntesis perfecta de la antigüedad clásica y la cristiana. Su tratado *De doctrina christiana* sienta las bases para el posterior desarrollo teórico. El ejemplo del obispo de Hipona prendió entre sus hijos espirituales, y así la Orden de San Agustín, casi desde su fundación, convirtió la formación retórica de sus pupilos en una de sus principales preocupaciones. Fray Luis de León no fue ajeno a esta formación que modela tan fundamentalmente su posterior actividad creadora. Sin embargo, el San Agustín que determina las implicaciones trascendentes en la teoría luisiana del ritmo no es el de la amplia reflexión teórica de *De doctrina christiana*, sino un San Agustín menos atendido, pero fundamental para entender el problema estético del ritmo: el del tratado *De ordine*<sup>23</sup>. Después de perderse su tratado *De apto et pulchro*, el *De ordine* se convierte en la auténtica estética de San Agustín, una reflexión en torno a la belleza y los elementos que la posibilitan, partiendo del

concepto de orden universal:

«¿Quién negará, ¡oh, Dios grande! que todo lo administras con orden? ¡Cómo se relacionan entre sí en el universo todas las cosas y con qué ordenada sucesión van dirigidas a sus desenlaces!»<sup>24</sup>.

Indudablemente, la visión de San Agustín respecto a un cosmos organizado con proporciones divinas, debe ponerse en relación con la frase que aparece en el Libro de la Sabiduría, XI, 21: «Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti». El número queda así consagrado como factor configurador de la Creación, lo que explica todo el trasfondo simbólico de la composición numérica literaria<sup>25</sup>:

«En este cuarto grado, ora en los ritmos, ora en la misma modulación se percató de que reinaban los números y que todo lo hacían ellos; investigó, pues, con suma diligencia su naturaleza, y descubrió que había números divinos y eternos, y, sobre todo, que con su ayuda había organizado todo cuanto precede»<sup>26</sup>.

La reflexión estética parte de la idea de proporción y medida de los sonidos como germen de la belleza.

«Notó también que los sonidos son materia deleznable, si no se distribuyen con cierta medida de tiempo y combinación de notas agudas y graves»<sup>27</sup>,

y de ellos surge lo que «llamó el ritmo, es decir, aquello que en latín se puede decir numerus»<sup>28</sup>.

Desde los sonidos advierte la hermosura de la proporción:

«Advirtió que nada le placía, sino la hermosura, y en la hermosura las figuras y en las figuras las dimensiones, y en las dimensiones los números»<sup>29</sup>.

El ritmo es elemento configurador del orden universal, y su finalidad trascendente es guiar al alma hacia Dios:

«El orden es el que, guardándolo, nos lleva a Dios, y si no lo guardamos en la vida, no lograremos elevarnos hasta él»<sup>30</sup>.

Así pues, el número dentro de la estética agustiniana, de clara raigambre platónica y pitagórica, tiene un contenido instrumental trascendente, que consiste en hacer posible el acercamiento del alma a Dios:

«Mas cuando el alma se ordena y embellece a sí misma, haciéndose armónica y bella, puede contemplar a Dios, fuente de todo lo verdadero y Padre de la misma verdad»<sup>31</sup>.

También en la teoría retórica del siglo XVI encontramos la idea del sentido trascendente de la composición numérica, que desde el Libro de la

Sabiduría y a través de San Agustín se implanta con fuerza en el ámbito de la retórica sagrada. Un libro fundamental para el desarrollo de la prosa sagrada en el último tercio del siglo XVI, la *Rhetorica Ecclesiastica* de fray Luis de Granada<sup>32</sup>, comienza recordando, como guía de su trabajo, el principio numérico ordenador del Universo, con clara referencia al Libro de la Sabiduría:

«Summus ille rerum omnium conditor et moderator Deus, qui omnia fecit in numero, pondere et mensura...»<sup>33</sup>.

El dominico insiste más adelante en la justificación trascendente del concepto de armonía: el hombre deleita su vista con la contemplación de la belleza, y su oído con la armonía de las voces y la simetría de los ritmos, porque son manifestaciones de una creación ordenada con número, peso y medida<sup>34</sup>.

Que fray Luis de León compartía estas ideas en torno a la organización numérica del cosmos es indudable. Con razón se ha podido afirmar que «con respecto a la ideología, el concepto dominante de la poesía y de la obra entera de Fray Luis es el concepto de armonía»<sup>35</sup>. Recuérdense, por ejemplo, los versos 20-30 de la Oda III «A Francisco de Salinas», en los que se nos presenta el «eterno templo» del Universo sustentado por el ritmo sagrado del Gran Maestro aplicado a su cítara, que produce una «no perecedera música», una «música estremada»<sup>36</sup>, «compuesta de números concordés». Y en su prosa, fundamentalmente en *De los nombres...*<sup>37</sup>, no faltan fragmentos que recogen el mismo concepto de armonía universal. Sirva como muestra el siguiente pasaje de la Exposición del Libro de Job en el que se refleja con absoluta claridad esta concepción del Universo:

«Porque en el ser que dio a las criaturas, y en la manera como las ordenó, y en la ley que les puso, nos enseñó que nuestro bien y saber verdadero consiste en reconocer su ley y en cumplirla. Que si crió a todas las demás cosas con orden, y si las compuso entre sí con admirable armonía, no dexó al hombre sin concierto ni música»<sup>38</sup>.

Al margen de las implicaciones morales que supone esta concepción del Universo ordenado con armonía, me parece indudable su presencia como componente esencial de la estética luisiana<sup>39</sup>. Ésta, como ocurre con San Juan de la Cruz, procede de una visión concreta del cosmos, y en fray Luis el cosmos aparece aglutinado por la música. De esta forma se entienden las palabras de fray Luis al definir la Poesía como una «comunicación del aliento celestial y divino», inspiración y revelación que se manifiesta en un lenguaje compuesto rítmicamente, porque:

«les ordenava y componía y como metrificava en la boca las palabras con número -[de nuevo el cultismo semántico]- y consonancia devida»<sup>40</sup>.

En esta definición, la música es, a la vez, esencia estética y manifestación retórica; aparece vinculada a la experiencia espiritual,

pero también organizando artísticamente la creación concreta. También la prosa luisiana es aplicación concreta de esa estética al discurso<sup>41</sup>. Así, la idea de la música como elemento organizador del cosmos y el concepto de armonía universal tienen, sin duda, repercusión a la hora de elegir un modelo de ornato de la prosa en el que el número, el ritmo, sea componente esencial. La composición rítmica de la prosa luisiana es, por tanto, una manifestación más del orden cósmico al cual el hombre se ajusta y al que debe someter su creación<sup>42</sup> si faltara una sílaba o sobrara. El objetivo retórico esgrimido por fray Luis como novedad de su estilo y principal elemento dignificador del castellano, se integra en una tradición retórica clásica, pero se enriquece con aportaciones bíblicas y agustinianas (es decir, platónicas y pitagóricas), mostrando una vez más el radical sincretismo renacentista que hace de fray Luis de León el paradigma del humanismo cristiano español.

La estética luisiana, cuyo eje principal es la armonía, se concreta, por lo tanto, en una poesía cuya esencia es la música y en una prosa cuyo elemento de distinción, por lo que respecta al ornato, es el número, el ritmo. De nuevo comprobamos el acierto de Lope de Vega al igualar la prosa y el verso de fray Luis y hacer a ambos sostenes de la fama del agustino: Tu prosa y verso iguales...

Sentado, creo, el fundamento estético del ornato rítmico de la prosa, corresponde ahora centrarse en cómo se consigue ese ritmo en la prosa de fray Luis. También a este respecto me gustaría hacer algunas consideraciones.

Al igual que en Cicerón, la teoría estética y retórica de San Agustín se concreta en la elaboración de su prosa, puesto que no se trata sólo de un pensador profundo, sino además de un gran escritor. «Los medios de la retórica antigua, -dice Ernst R. Curtius-, entran aquí al servicio del nuevo mundo espiritual cristiano [...] No hay prosa moderna capaz de reproducir la solemnidad de estos periodos y sonidos paralelos. La retórica se convierte aquí en poesía, como tan a menudo ocurre en la liturgia romana»<sup>43</sup>. En este sentido, la dimensión trascendente de la estética del número se concreta en San Agustín, como en Cicerón, en una retórica cuyo trabajo principalmente se desarrolla en la dispositio:

«El que entiende conocerá que cuando se entreveran con variedad convenientísima aquellos incisos que los griegos llaman *commata* y los miembros y periodos [...] se forma esta especie y como semblante hermoso de dicción que conmueve y deleita también a los indoctos»<sup>44</sup>.

Sin embargo, no se puede olvidar que, según la preceptiva clásica, el ritmo de la prosa y el de la poesía, se consiguen mediante los mismos procedimientos: la combinación de pies métricos basados en la cantidad silábica<sup>45</sup>. Al perderse el sistema cuantitativo, sus funciones, también las rítmicas, son asumidas por el sistema acentual.

Siempre se ha considerado el ritmo lingüístico, basado en la distribución de grupos gramaticales, oraciones, etc., como el predominante en la prosa, mientras el ritmo acentual, basado en la combinación de pies métricos o acentuales, se considera secundario<sup>46</sup>. Pero en una prosa como la oratoria, concebida para ser oída y cuya recepción es por tanto, en origen, de

naturaleza auditiva<sup>47</sup>, la sugerencia fónica es básica, y en ella, la distribución de los acentos. La prosa luisiana, participa de los principios de la prosa oratoria, y sin embargo, en los análisis del ritmo que de ella se hacen solamente se atiende, -así lo hace Helen Dill Goode-, a la estructura acentual de la cláusula final, sobre la que, ciertamente, recae el peso de la conclusión rítmica del periodo. Sin embargo, se olvida que la preceptiva retórica recomienda la coherencia acentual a lo largo de todo el periodo, ya que, si bien los oídos esperan el final armonioso de la frase, no se debe descuidar el desarrollo de la misma.

Existe una coincidencia plena en los tratados del siglo XVI en torno a la idea ciceroniana de que el ornato de la prosa se consigue básicamente por el ritmo, y éste por la cuidada disposición de las palabras. No es tan frecuente encontrar referencias a la construcción rítmica acentual fuera de la poesía. La encontramos en uno de los primeros tratados de retórica en lengua vulgar, el de Miguel de Salinas. Allí, en el capítulo XXX, folio LXV, leemos:

«Ansí como los que escriven en copla miden los pies hasta cierto número, porque de otra manera dissonaría, assí en la prosa pues tiene su cierto número se deven mirar, a lo menos al buen oydo; y no es de maravillar que se diga que la prosa tiene cierto número de pies o de syllabas, porque es averiguado que lo tiene, y aun por ventura tan estrecho como la copla, sino que no tenemos reglas escriptas para saberlo distinguir»<sup>48</sup>. Y al margen de los tratados de retórica, en la célebre obra de Francisco de Salinas *De Musica libri septem*<sup>49</sup>, al tratar del concepto de ritmo, no duda en referirlo a la habilidad para elaborar pies y metros:

«El nombre de número entre los latinos es ambiguo. Bien significa todo lo que sirve para numerar [...] O bien, metafóricamente, la pericia para las cadencias (*modulandi peritiam*) y para construir pies y metros»<sup>50</sup>.

No obstante, parece que Francisco de Salinas está pensando fundamentalmente en el sistema métrico latino de la poesía, más que en el ritmo de la prosa, como se refleja más adelante, al establecer una equivalencia entre la Rítmica y la Poética:

«Parece que esta parte de la música [la rítmica] concuerda con aquella de la Gramática que atiende a la cantidad de las sílabas en la composición de los versos»<sup>51</sup>.

El concepto de «número» en fray Luis de León no se fundamenta únicamente en la dispositio, en el ornato mediante figuras de palabra o en la disposición armónica de los periodos. Cuando fray Luis reclama para sí la condición de pionero en la labor de poner número en la prosa castellana, no podía estar pensando en su consecución mediante la dispositio, camino ya trillado por quienes habían querido, antes que el agustino, elaborar una prosa artística, de Fernando de Rojas a fray Antonio de Guevara. La peculiaridad del *numerus* luisiano se establece por la atención continua a la disposición de los acentos dentro del periodo, a la medida de los



miembros e incluso, a la terminación con sonidos semejantes de las cláusulas finales, creando en ocasiones auténticos metricismos<sup>52</sup>, porque «mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa, y las mide...».

No se trata ya en fray Luis, como es obvio, de un ajustarse escrupulosamente a las fórmulas acentuales establecidas por el cursus medieval, sino del hecho significativo de recurrir a la combinación de acentos para contribuir al ornato de la prosa a través del ritmo. La «liberación de la tiranía del cursus» que se completa con los humanistas del siglo XVI no implica, como ha mostrado Jesús Luque Moreno, el que su prosa artística renuncie al ornato mediante el ritmo<sup>53</sup>. La utilización de patrones silábicos y acentuales, que se comprueban en el uso del latín humanístico, pueden también pesquisar en la prosa romance.

Las tendencias correctoras que se muestran en las variantes del autógrafo de la Exposición del Libro de Job o en la segunda edición de La perfecta casada, así lo confirman.

Considerando la plasmación concreta de la prosa luisiana, la disposición acentual se manifiesta como una de las grandes preocupaciones estilísticas de fray Luis de León, y en la que se apoya, en gran medida, el ritmo fluyente que se aprecia como uno de sus logros estilísticos. La combinación de grupos dactílicos (-' -) y troqueos (-'-) en disposición armoniosa dentro de cada periodo, (la combinación de ambos formaba el medieval cursus planus -' / - -' -) y no sólo en la cláusula final; la utilización frecuente del dicoreo o doble troqueo (-' -'-) como cláusula final, la cláusula que Cicerón consideraba más frecuente en el periodo latino; la marcada tendencia a la supresión de finales agudos, particularmente de monosílabos<sup>54</sup>, en relación con la ausencia de finales agudos en la poesía<sup>55</sup>; el evitar la confluencia de acentos sobre sílabas contiguas, son quizá los aspectos más llamativos del esfuerzo de fray Luis por organizar rítmicamente la frase castellana. El empeño constante por conseguir estos efectos rítmicos sin forzar la prosa, sin que se perciba el mecanismo productor del ritmo, y sin caer en el exceso manierista de un Guevara, (o el que Cicerón denunciaba en Gorgias)<sup>56</sup> lleva a la corrección continua y al tortuoso esfuerzo creador que se muestra en los autógrafos luisianos. Veamos algunos ejemplos extraídos de la Exposición del Libro de Job<sup>57</sup>:

1. Que demás de que nos cuenta los açotes y (de Job y su) paciencia del sancto, también nos compone las costumbres con sabias razones y nos profetiza algunos misterios venideros [fol. 1v].

En este primer ejemplo que apporto, la redacción inicial presentaba un ritmo difuso que se mejora notablemente en la redacción definitiva mediante la corrección realizada. Se consiguen dos cláusulas intensamente rítmicas:

Que demás de que nos cuenta

- - -' - - - -' - (8)

los açotes de Job y su paciencia

- - -' - - - -' - - - -' - (11)

mediante la disposición paralela de los acentos y el efecto que produce la terminación semejante de ambas, la consonantía<sup>58</sup>, (éa).

La segunda corrección que lleva a cabo dentro del periodo, también

responde a motivaciones rítmicas, pero no en este caso de creación de una estructura rítmica, sino de destrucción de una previa:

también nos compone las costumbres con sabias razones

--'---'---'---'---'---

que con su repetición simétrica de acentos y la rima entre «compone» y «razones», creaba un periodo excesivamente rítmico que martilleaba en el oído<sup>59</sup>. No olvidemos la regla básica del número en la prosa para Cicerón: la oración debe ser «nec dissoluta...nec tota numerosa».

2). así vuestra reuerencia ha de tener por sin duda que es (libro) sagrado y canónico [fol. 2v].

La inserción entre líneas de la palabra «libro» no afecta al sentido de la oración, puesto que el referente aparece poco antes. Sin embargo, si atendemos al ritmo observamos la creación de una cláusula final con un ritmo perfecto, basado en la disposición acentual:

que es libro sagrado y canónico

--'---'---'---

3). Por donde Dios (a la fin) se descubre a la fin se descubre que habla con Job [fol. 4r].

La disposición de los acentos en la redacción inicial provocaba tres finales agudos en las cláusulas:

Por donde Dios

se descubre a la fin

que habla con Job.

En la redacción definitiva, en cambio, se produce una disposición armoniosa de los acentos, evitando la cadencia aguda<sup>60</sup>, lo que contribuye al ritmo fluyente del periodo:

-----'-----'-----'---

4. persuadir a Job que tenga por bueno lo que Dios con él haze (con él) y no quiera saber por qué causa lo haze [fol. 4r].

La corrección que realiza en este lugar suprime de la redacción inicial dos construcciones paralelas:

... lo que Dios con él haze

... por qué causa lo haze.

La repetición de la misma terminación en ambos miembros no contribuía al ritmo del periodo, sino que lo destruía, por lo que fray Luis prefiere recurrir a la idea clásica de *varietas*. Por otra parte, resulta interesante señalar cómo fray Luis sacrifica la colocación del verbo al final, rasgo máximo de la tan reiterada imitación de estructuras clásicas, en beneficio del ritmo global del periodo<sup>61</sup>. El cultismo sintáctico se produce en fray Luis de León respondiendo a una necesidad rítmica o estructural concreta, que puede ser una mejor disposición acentual o la creación de un paralelismo, nunca por puro capricho latinizante. Se ajusta así a la norma que establece Juan de Valdés en su *Diálogo de la Lengua*:

«no pongáis el verbo al fin de la cláusula quando él de suyo no se cae, como hazen los que quieren imitar a los que scriven mal latín»<sup>62</sup>.

5. Mas ¿cómo no acusará el demonio delante de Dios el demonio la culpa [fol. 19v].

Aquí, nuevamente, el control del ritmo afecta a la colocación de los acentos en cada una de las dos redacciones. En la inicial el demonio delante de Dios la culpa el ritmo fluente de la frase se rompe hacia el final, alterando la disposición simétrica de los acentos:

---'---'---'---'---

En la redacción definitiva, delante de Dios el demonio la culpa

---'---'---'---'---

el ritmo fluente no se interrumpe y permite un armonioso discurrir de la frase por la colocación simétrica de los acentos.

6. ny en no mostrar lo que se siente y duele y se siente [fol. 35r].

La redacción inicial dejaba juntos tres monosílabos átonos, con la consiguiente ruptura del ritmo fluente de la frase:

mostrar lo que se siente y duele

---'---'---'---

En cambio, la redacción definitiva evita esta confluencia ordenando los acentos simétricamente:

mostrar lo que duele y se siente

---'---'---'---

7. y la justa razón por que le mueue que le mueue [fol. 207r].

Creo que el cambio de estructura que se produce en la redacción definitiva pretende la creación de un ritmo acentual concreto en el fragmento:

y la justa razón que le mueue

---'---'---'---

Este ritmo dactílico, que no se producía en la redacción inicial por la existencia de una sílaba más, es el ritmo que estructura todo el periodo:

el temor y miseria secreta

---'---'---'---

descubre la fuente de donde les mana

---'---'---'---'---

quede entendido y concluso

-'---'---'---

y es además el ritmo elegido para la cláusula final del periodo:

y quám no euitable el miedo y temblor que padecen

---'---'---'|---'---'---'---

En una estructuración acentual tan cuidada de todo el periodo, el cambio efectuado sobre la redacción inicial responde, indudablemente, al deseo de integrar en el mismo esquema acentual de todo el periodo, una frase importante del mismo.

Veamos a continuación algunos ejemplos de la prosa rítmica de fray Luis de León en *La perfecta casada*<sup>63</sup>:

que el bien entero y cabal no apetece lo escuro

---'---'---'---'---'---

antes

se goza en ser visto y en ser demostrado se alegra

---'---'---'---'---'---

Este juego de distribución acentual paralela, de similar dimensión de los miembros, articulados por la conjunción adversativa, el segundo de los cuales se construye además en claro quiasmo, nos ayuda a comprender la

complicación de los recursos puestos por fray Luis al servicio de su prosa rítmica.

Fray Luis está atento también, para enriquecer su prosa, a otros procedimientos, como el clásico homoeoteuton, o similar terminación de los miembros consecutivos, de forma que su prosa se aproxima en ocasiones a la fórmula paremiológica:

«el darse al afeyte, de ramera es y no de buena muger, como claramente se vee»

(p. 97)

En la edición de 1583, este pasaje está redactado de forma diferente:

«el darse al afeyte, de ramera es, y no de buena muger, lo qual se vee claro»,

En la corrección se ve con claridad el deseo de fray Luis de potenciar la terminación en «-é» de los periodos:

de ramera es

y no de buena muger

como claramente se vee

Sin embargo, los procedimientos de que se sirve fray Luis para la elaboración de una prosa rítmica en *La perfecta casada*, los mismos que los del resto de su obra en prosa, pueden provocar, igualmente, un exceso de ritmo. Por eso, fray Luis se cuida de no caer en el manierismo y corrige en la edición de 1586 la siguiente construcción de 1583:

quánto vale la virtud de la buena

pues a sí da honra

y a su marido nobleza,

con el fin de evitar el exceso de ritmo:

quánto vale la virtud de la buena, pues da honra a sí y

ennoblesce a su marido

(p. 119).

A la luz de estos ejemplos, se comprueba cómo la sensación de armonía y de equilibrio que transmite la prosa del agustino, basada en la perfecta integración de ritmos y estructuras, es el punto de llegada de un proceso

de esfuerzo continuado que nada tiene que ver con la espontaneidad. «Nada más torturado y trabajoso, nada menos espontáneo en nuestra literatura que el estilo de Fray Luis de León, tan límpido y tan sereno», escribía en 1914 Federico de Onís<sup>64</sup>. La imagen de la armonía de fray Luis es sin duda acertada, pero, como señala Ciriaco Morón Arroyo, «no fue un regalo, sino una conquista»<sup>65</sup>:

«porque las escrituras que por los siglos duran, nunca las dicta la boca: del alma salen, adonde por muchos años las compone y examina la uerdad y el cuidado»<sup>66</sup>.

Estas palabras de fray Luis contienen toda una declaración de principios creativos, toda una poética. Junto a la labor consciente y meditada del creador, («las compone y examina...»), en la que aflora la formación retórica y el conocimiento de los recursos del lenguaje, la perduración de la palabra poética, su eficacia, en definitiva, se pone en relación con la inspiración, con el alma, («del alma salen...»), que en fray Luis aparece ordenada y compuesta armónicamente a imitación del Universo:

«Y llama música de cielos a las noches puras, porque con el callar en ellas los bullicios del día y con la pausa que entonces todas las cosas hazen, se echa claramente de ver y en cierta manera se oye su concierto y armonía admirable, y no sé en qué modo suena en lo secreto del corazón su concierto, que le compone y sosiega»<sup>67</sup>.

Es, en expresión de San Agustín, el splendor ordinis<sup>68</sup>, que se plasma en la estética de fray Luis de León.

En resumen, he tratado de indagar cómo la teoría clásica del número, derivada del Orator ciceroniano, se imbrica en fray Luis con resonancias bíblicas y agustinianas que aportan una dimensión trascendente, dentro de su estética de la armonía, a lo que en apariencia es solamente un objetivo ornamental. Esa dimensión trascendente resulta esencial para comprender la elección de un elemento elocutivo tan específico como el numerus en la prosa de fray Luis. Estética y retórica se nos muestran en este aspecto de la prosa luisiana, como elementos inseparables en la creación del agustino.

Además, frente al ritmo oratorio extendido como procedimiento básico en la prosa de arte, fray Luis, con un trabajo constante del material fónico, aporta un ritmo basado insistentemente en la cuidada disposición acentual, sin seguir el cursus medieval, y en el reparto armónico de los sonidos. Así, ritmo de pensamiento y ritmo de sonidos, se combinan en perfecto equilibrio renacentista, para revestir la prosa luisiana del ornato capaz de levantar la categoría artística del castellano.

El ornatus luisiano no tiende a la «conmoción» ni se dirige a los afectos, como el de San Juan<sup>69</sup>, sino a la inteligencia y al deleite. A fray Luis le interesa un adorno que asuma la eficacia expresiva de la elocuencia sagrada, para transmitir la palabra divina, pero que además eleve la categoría estética del castellano: el ritmo. De esta forma, la servidumbre de la retórica a la teología, se inclina en fray Luis hacia una prosa artística, ya que «los sabios y los graves... no se aplican bien a lo que

se escribe mal y sin orden»<sup>70</sup>. Esto hace que el autor, pionero consciente y orgulloso del ornato inteligente del ritmo, ocupe un puesto de honor entre los prosistas españoles. La prosa española queda con fray Luis preparada para dar sus frutos más maduros, esos que se estaban ya fraguando en el ingenio de aquel Cervantes que confesaba en el Canto a Calíope de La Galatea su admiración y reverencia por el agustino:

Quisiera rematar mi dulce canto  
en tal sazón pastores, con loaros  
un ingenio que al mundo pone espanto  
y que pudiera en éstasis robaros.  
En él cifro y recojo todo quanto  
he mostrado hasta aquí y he de mostraros  
fray Luis de León es el que digo  
al que yo reverencio, adoro y sigo.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**