

FRAY LUIS DE LEÓN:
"EL CUAL CAMINO QUISE YO ABRIR"
(EL NÚMERO EN LA PROSA)

La crítica está acorde en que la historia de la prosa española alcanza un punto culminante en la obra de Fray Luis de León. Cristóbal Cuevas, en el prólogo de su excelente edición de *Los nombres de Cristo*¹, ha reunido numerosos testimonios, antiguos y modernos, que conceden al agustino tan verdadero y obvio mérito; él mismo, por otra parte, no vacilaba en atribuírselo. Los estudiosos de su estilo suelen recordar la "Dedicatoria" del libro tercero de aquella obra maestra, en que, tras propugnar el empleo del castellano para materias graves y de afirmar el escaso valor de lo escrito hasta entonces en nuestra lengua, declara cuáles son sus aspiraciones de artista, y ofrece detalles muy valiosos sobre sus propios procedimientos de escritor. Se trata de unas precisiones muy conocidas, muy citadas, y que, sin embargo, nos parecen aún pendientes de una última elucidación. Este trabajo pretende contribuir a ella.

En 1585, año en que la tercera parte de *Los nombres de Cristo* ve la luz en Salamanca, publica también allí Ambrosio de Morales su *Discurso de la lengua castellana*², incorporado a las obras de su tío Fernán Pérez de Oliva. Las relaciones que hay entre esa disertación y la "Dedicatoria" luisiana son tantas, que difícilmente pueden atribuirse a coincidencia casual. Morales se lamenta, por ejemplo, de "que basta ser un libro en castellano para no ser tenido en nada". Se queja de quienes creen que el romance no puede ser objeto de cuidados formales, como el latín o el griego, y "tienen por vicioso y afectado todo lo que sale de lo común y ordinario", por lo cual "quieren condenar nuestra lengua a un extraño abatimiento [...], o desconfían que no es para parecer,

¹ Madrid, 1977, pp. 61-63. Citamos por ella, modernizando la ortografía.

² El texto fue incluido por G. Bleiberg en su *Antología de elogios de la lengua española*, Madrid, 1951, pp. 47 ss., por donde citamos.

y esta es ignorancia, o no la quieren adornar como deben, y esta es maldad" (Fray Luis hablaba de "vicio" y "engaño"). No hay, efectivamente, se dice en el *Discurso*, buenas escrituras en España: "¿Quién podría señalar muchos libros castellanos con confianza que, leídos e imitados, se alcanzaría perfección, o señalada y conocida mejoría en el uso de nuestra lengua?" Y ello no se debe a la naturaleza del idioma, que es óptima, sino a los "viles usos" a que se aplica (Fray Luis: el abatimiento "ha nacido de lo mal que usamos de nuestra lengua, no la empleando sino en cosas sin ser"). Hay un mismo tono de queja en ambos humanistas, y una coincidencia casi absoluta en lo esencial.

¿Qué remedios vislumbra Ambrosio de Morales? Proceder como los latinos, como Tulio especialmente, el cual, empleando con selección los vocablos más comunes, los combina con la ayuda del arte, que le permitía "saberlos escoger y juntarlos con más gracia en el orden y en la composición, en la variedad de las figuras, en el buen aire de las cláusulas, en la conveniente juntura de sus partes, en la melodía y dulzura con que suenan las palabras..." Muy probablemente, cuando el maestro León estaba preparando la segunda edición de su obra, llegó a sus manos el *Discurso* del salmantino, con el que convenía en quejas y soluciones. Sólo que él ya había realizado lo que Morales propugnaba: allí estaba aquel libro en el cual, sin explícita declaración por su parte hasta entonces, había empleado el romance con la pretensión de tratarlo como Cicerón el latín. El *Discurso* de Morales va a ser leído por todo el mundo, y va a sentarse como verdad inconcusa la inexistencia de obras castellanas escritas sin arte. Él cree que no las ha habido hasta entonces; ni siquiera hace las salvedades que se permitió su antiguo colega de Alcalá (Hernando del Pulgar, el Boscán de *El cortesano*, Garcilaso, Venegas, Fray Luis de Granada, Pérez de Oliva), porque desde sus supuestos, que ahora examinaremos, no eran tales excepciones. Y por ello, con toda probabilidad, aprovecha la ocasión de la nueva "Dedicatoria" a don Pedro Portocarrero (a quien ya iban dedicadas las dos partes anteriores) para sumarse a las opiniones del prestigioso Morales, y, a la vez, ofrecerse como excepción y justificarla frente a sus detractores. Está con él totalmente de acuerdo en que la verdadera elocución retórica

...se ocupa en elegir las palabras y mezclarlas con tal concierto en lo que se dice, que se les añada mucho de eficacia, así para representar las cosas que quieren darse a entender, como para que con mayor deleite se escuchen... [A los vocablos habrá que] escogerlos, apropiarlos, repartirlos, y suavemente y con diversidad mezclarlos, para que resulte toda la composición extremada, natural, llena, copiosa, bien dispuesta y situada' (p. 55).

Fray Luis, quizá inducido por este párrafo (y por el resto del *Discurso*, claro) se apresura a declarar:

Pongo en las palabras concierto y las escojo y les doy su lugar [...]; el bien hablar no es común, sino negocio de particular juicio, así en lo que se dice como en la manera como se dice, y negocio que, de las palabras que todos hablan, elige las que convienen, y mira el sonido de ellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulzura.

Pero esto resultaba aún demasiado impreciso, y en el párrafo siguiente se confiesa con total claridad, para que no quede duda sobre cómo procede. Paradójicamente, esa neta confesión iba a resultar la más enigmática para toda la crítica posterior. Dice así:

Yo confieso que es nuevo y camino no usado por los que escriben en esta lengua *poner en ella número*, levantándola del decaimiento ordinario. *El cual camino quise yo abrir*, no por la presunción que tengo de mí —que sé bien la pequeñez de mis fuerzas—, sino para los que las tienen se animen a tratar de aquí adelante su lengua como los sabios y elocuentes pasados, cuyas obras por tantos siglos viven, trataron las suyas, y para que la igualen, en esta parte que le falta, con las lenguas mejores, a las cuales, según mi juicio, vence ella en otras muchas virtudes (pp. 497-498).

Afirmamos que esta declaración, según la cual se proclama nuestro poeta el primer introductor del número en la prosa castellana, ha resultado misteriosa, a juzgar por los comentarios que ha suscitado. Es casi seguro que Mayáns, perfecto conocedor de la tradición retórica, supiera con exactitud a qué se refería el Padre Maestro cuando afirma de él: “La lengua castellana le debe una singular prerrogativa, y es haber sido el primero que procuró introducir en ella la armonía del número”³. Después, olvidada esa tradición, los comentaristas de tal declaración, aun entendiéndolo, como es lógico, lo sustancial, no han dado, según creemos, con la clave exacta de su interpretación. Don Ramón Menéndez Pidal, la glosa así: “Él mismo declara también que su empeño principal fue poner en el habla del vulgo número, abundancia, entonación y armonía. Sin embargo, a veces usa períodos defectuosos...”⁴ En su famoso ensayo sobre “El lenguaje del siglo xvi”, se muestra igualmente reticente: “Quiere [Fray Luis] poner en la elocución *número* o ritmo, «levantándola de su decaimiento ordinario», y

³ *Apud* C. Cuevas, ed. cit., p. 61.

⁴ *Antología de prosistas españoles*, 6ª ed., Madrid, 1951, p. 125.

afirma que es éste un camino nuevo que él abre a los demás, con lo cual implícitamente condena [...] toda la literatura anterior, incluso la prosa de Fray Luis de Granada, como descuidada en la armoniosa cadencia. Nos consta que él admiraba a algunos escritores, por ejemplo, a Santa Teresa [...]; pero no quiere que baste sólo la inspiración, sino que ha de intervenir, además, un arte muy exigente y meditado. Así da en el terreno de la selección un paso de gigante, y *puede permitirse la creencia de que él es quien empieza a tratar la lengua española como una lengua clásica*"⁵.

Mucho más sutil se muestra Rafael Lapesa: "Su innovación, por él mismo advertida, consiste en «poner número» en la prosa, esto es, dotarla de musicalidad mediante la hábil disposición de ritmos y melodías tonales"⁶. Los efectos son, claramente, los que percibe nuestro maestro y amigo, pero, como veremos en seguida, *número* tenía en la intención de Fray Luis un significado técnico preciso. Hellen Dill Goode está cerca de dar con él, cuando afirma que la declaración "parece referirse al ritmo de la oratoria al que aspiraban los griegos y romanos antiguos"⁷; pero no acierta, al identificar tal ritmo con "la disposición de la estructura periódica en una *cadencia rítmica al fin de la frase*". Y cae en el dislate cuando asegura que la cadencia más usada, en tales finales, es el *cursus planus*, descrito por ella como una secuencia silábico-acentual del tipo $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$, cuando tal fórmula, cuya rudeza medieval ni de lejos podía tentar al fino espíritu del conquense, consistía en una paroxítona seguida de una trisílaba también llana⁸. Por último, Cristóbal Cuevas, tan excelente conocedor de los recursos prosísticos renacentistas, anota el punto en que el escritor se refiere al *número*: "Determinada medida proporcional o cadencia, que hace armoniosos los períodos músicos, y los de poesía y retórica, y por eso agradables y gustosos al oído" (p. 497); es la definición del Diccionario académico.

Hemos sugerido antes que la "Dedicatoria" fue inducida por el *Discurso* de Ambrosio Morales; pero aquélla le daba pie también para repetir, respecto del castellano, la actitud o, mejor, algunas actitudes que, con relación al latín, había sustentado Cicerón. La defen-

⁵ *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid, 1942, p. 93. El subrayado es nuestro.

⁶ *Historia de la lengua española*, 8ª ed., Madrid, 1980, p. 323.

⁷ *La prosa retórica de Fray Luis de León en "Los nombres de Cristo"*, Madrid, 1969, p. 27.

⁸ Cf. MATHIEU G. NICOLAU, *L'origine du "cursus" rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, Paris, 1930, p. 125. Por lo demás, la precisión de que todas las variedades del *cursus* acaban en palabras trisílabas o tetrasílabas, la describen los manuales más corrientes; cf. L. NOUGARET, *Traité de métrique latine classique*, Paris, 1956, p. 126.

sa que, de su propia lengua, había hecho en *Tuscul.*, 2, 15, 35, en *De natura deorum*, 1, 4, 8, y, sobre todo, en las páginas iniciales del *De finibus*, no era olvidada por los castellanizantes hispanos, como Alejo Venegas⁹, el propio Morales¹⁰, y, menos que por nadie, por nuestro escritor. En el último de los tratados mencionados, Tulio empieza lamentándose de quienes le reprochan su aplicación a materias —la filosofía— impropias de su persona y dignidad; y de que lo haga en latín, ya que prefieren leerlas en griego (1, 1). Es también el comienzo de la “Dedicatoria”: “Unos se maravillan que un teólogo [...] haya salido a la fin con un libro romance [...]; y otros hay que no los han querido leer porque están en su lengua, y dicen que, si estuvieran en latín, los leyeran [...]. Y porque juntamente con estos libros publiqué [...] *La perfecta casada*, no ha faltado quien diga que no era de mi persona ni de mi profesión decirles a las mujeres casadas lo que deben hacer”. “Contra quos omnis dicendum breviter existimo”, prosigue Tulio; y el maestro León: “A los cuales todos responderé”. El romano defiende la necesidad de los estudios filosóficos; el español diserta sobre su modo de aplicarse a la Teología. Y ambos recaen seguidamente en una defensa de la lengua propia para tratar tales disciplinas, censurando a quienes la desdeñan. Sin duda, dice Tulio, aborrecen el latín porque han caído en sus manos obras escritas en un estilo rudo y desmañado (“ut abhorreant a Latinis, quod inciderint in inculta quaedam et horrida”, 3, 8); el que algo semejante piensen los españoles de su lengua, “ha nascido de lo mal que usamos de nuestra lengua no la empleando sino en cosas sin ser, o de lo poco que entendemos de ella creyendo que no es capaz de lo que es de importancia”, afirma por su parte el agustino. Se pregunta el primero con extrañeza en *De finibus*, de dónde viene este hastío tan insolente por las cosas propias (3, 10); y un lamento parecido brota en la “Dedicatoria”: “A los que dicen que no leen aquestos mis libros por estar en romance, y que en latín los leyeren, se les responde que les debe poco su lengua, pues por ella aborrescen lo que, si estuviera en otra, tuvieran por bueno. Y no sé de dónde les nasce el estar con ella tan mal”.

Actúan, pues, sobre esas páginas luisianas la probable necesidad

⁹ “Con mucha razón reprehende Marco Tulio (Lib. I *De finibus*) a los romanos porque menospreciaban su propia lengua latina, y no querían leer libro que no fuese escrito en la griega, como si tanto fuera mayor la ciencia cuanto menos se entendiera la lengua en que se encerraba”, *Breve declaración de las sentencias y vocablos oscuros que en el libro del “Tránsito de la muerte” se hallan*, NBAE, t. 16, p. 260.

¹⁰ “¿Qué cosa quedó buena en la filosofía griega que no la pusiese [Cicerón] en latín? ¿Cuánto se gloria y alaba de haber sido el primero que hizo hablar en latín a los filósofos griegos? p. 50. La alusión al *De finibus* es obvia.

de coincidir con Ambrosio de Morales para declarar ya logrado lo que el célebre historiador demandaba; y el excelso ejemplo de Cicerón en *De finibus*, que les presta el tono refutatorio contra quienes reprochan al autor la materia y el uso de su lengua, y múltiples argumentos para la réplica.

Pero hay un punto más concreto y más directamente atingente a nuestro problema, en que Fray Luis cree reproducir el magno papel ciceroniano en el tratamiento de la prosa. El gran orador se había declarado abundantes veces renovador de la elocuencia romana, al haber adoptado en su lengua el método consagrado entre los griegos por Isócrates ("qui... laudatur semper a nobis", *Brutus*, 13, 40). Él fue, dice ya en su primera gran obra retórica (*De oratore*, 44, 173 y ss.) quien sometió a número (griego ρυθμός) la prosa, dotándola de ciertas cualidades armoniosas que, hasta entonces, habían sido consideradas exclusivas de la poesía. Puesto que el verso las conseguía mediante una combinación regular de sílabas breves y largas organizadas en pies, éstos eran las unidades generadoras del ritmo.

Isócrates había codificado a la perfección los esfuerzos de algunos precursores para introducir tales unidades en la prosa: tarea magna, por cuanto una regularidad en el empleo de los pies métricos convertiría el discurso oratorio en verso, y, desde Aristóteles (*Ret*, 3, 8, 8), gramáticos y rétores no habían cesado de proscribir tal posibilidad.

Cicerón hizo suyas estas preocupaciones de los griegos, teorizó sobre ellas ampliamente y buscó la consecución del *numerus* en sus discursos y tratados, es decir, esa cualidad que, dotándolos de un cierto tipo de musicalidad, los alejase tanto de la regularidad del verso como del lenguaje arrítmico ordinario. La prosa ("oratio soluta") es más libre que el verso, y como su nombre indica ("soluta"), libre de constricciones; pero no tanto que corra sin control: aquella que "ut polita atque facta quodam modo, non astricte sed remissius r...erosam esse oportere" (*De oratore*, 47, 184). No es tarea fácil dar al discurso de número; el poeta cuenta con la ayuda de la forma métrica, que le garantiza la musicalidad y el ritmo. El prosista, por el contrario, necesita darse su propia norma: ha de procurarse aquel punto de justeza en que las cadencias gratas al oído del oyente o del lector no se transformen en verso. Cicerón, que había esbozado la doctrina en ese tratado, volvió a ella con mucha mayor amplitud —y no siempre con la necesaria claridad— en el *Orator*, donde desarrolló la doctrina del número oratorio en docenas de páginas. Si no nos engañamos, en muchos momentos parece esforzarse por racionalizar los resultados del flujo espontáneo de su discurso, con explicaciones y cuasi-preceptos que difí-

cilmente convienen a los casos concretos a que los aplica. Pero, en cualquier caso, no ahorró trabajo para sintetizar las teorías griegas sobre el ritmo, en especial las isocráticas, y en enriquecerlas con su propia invención y experiencia.

En sustancia —porque no es oportuno entrar aquí en mayores detalles— el número consiste en tejer la prosa con pies métricos, que pueden repetirse hasta que el tiento del escritor o el orador le advierta que roza la regularidad del verso. El oído será su centinela para conjurar tal peligro. El discurso, por otra parte, habrá de estar distribuido en *ámbitos* o *periodos*, para que el efecto rítmico pueda percibirse; ya había advertido en *De oratore*, 48, 186, que sólo lo que experimenta interrupciones permite advertir tal efecto: el curso de un río carece de ritmo, pero lo poseen las gotas que caen. El número se percibirá dentro de cada período y en la sucesión de los períodos, por la repetición y reaparición de los pies, y por las rupturas y creación de otros ritmos cuando los anteriores conduzcan a la monotonía o a la regularidad. Por otra parte, los períodos —subdivididos a su vez en miembros, preferentemente cuatro—, para ser notados como tales, habrán de llevar señales demarcativas claras: ellos y, en su caso, los miembros, terminarán en cláusulas métricamente reconocibles, constituidas al menos por dos pies; Cicerón hallaba especialmente felices los remates con el dicroeo, compuesto de dos troqueos (*Orator*, 63, 212). Período, miembros y número son, pues, hechos solidarios; de ahí que el tratadista los estudie conjuntamente. Los pies que se utilicen determinarán la calidad del movimiento de cada ámbito, hasta que llega a su punto final; y ello sin exhibirse al oyente o al lector, vertebrando la prosa como alma que la anima, pero sin dejarse ver como artificio.

Si el número, esto es, los pies métricos deben actuar especialmente en el final de los períodos, por la función demarcativa que les está asignada, no hemos de pensar que se les reserva sólo esa posición: *si locus [quaeritur], in omni parte verborum* (*ibid.*, 58, 253). Todo el discurso ha de estar, pues, sometido a medida, porque todo él ha de ser melodioso, y la cláusula final no es sino el desenlace normal del movimiento anterior y, a la vez, el cierre que le confiere sentido y unidad. Todas las palabras sin excepción habrán sido elegidas, consideradas en cuanto al sonido, contadas sus letras como aseguraba el Maestro León, pesadas, medidas y compuestas, “para que no solamente digan con claridad lo que se pretende, sino también con armonía y dulzura”.

Porque es esta la clave, si no nos engañamos, del problemático pasaje de *Los nombres de Cristo* en que su autor se declara introductor del número en la prosa castellana. Sin demasiada dificultad,

cabe suponerlo perfectamente familiarizado con los tratados retóricos de Cicerón y de Quintiliano, que también se ocupó de la cuestión, siguiendo explícitamente a Tulio (*Instit.*, libro IX, 4). Como lo estaban, por otra parte, todos los humanistas de su tiempo. Alejo Venegas, por ejemplo, explicando el término *cláusula*, dice: "Quiere decir cerramiento, porque es un razonamiento en que se encierra una sentencia perfecta; que aunque la prosa no tenga ciertos pies como el verso, no carece de pies como lo escribe M. Tulio en el libro *De oratore perfecto* y Quintiliano"¹¹. Sólo faltaba el paso de probarlo; lo dio Fray Luis de León en su propósito de alzar el castellano a la dignidad del latín. Y si la verdadera prosa consistía en eso, en poseer número, esto es, pies métricos —forzosamente acentuales en castellano— entretejidos, no es mucho que el agustino manifestara su arrogante descalificación de cuanto se había escrito hasta entonces en nuestra lengua: nadie había dado antes en el quid.

No es que no se hubieran intentado otras fórmulas para conseguir una prosa artística, en especial, por parte de los autores espirituales: ahí estaban, entre otros, los metricismos de Bernardino de Laredo¹² o la severidad precursora de Fray Francisco de Osuna. Pero no eran técnicamente ciceronianos. No estaba tampoco lejano el triunfo español y europeo de Fray Antonio de Guevara, que Fray Luis conoció en su adolescencia y juventud. No puedo probarlo, pero a mí no me cabe duda de que fue su punto principal de referencia (como Garcilaso, el otro triunfador, lo había sido en el verso). Si, como he sostenido en otro lugar¹³, al afrontar el estudio de un artista debemos preguntarnos, en primer término, qué se propuso superar, con quién quiso medirse para afirmar su propia personalidad, hemos de pensar en Guevara como el antagonista artístico del maestro salmantino. La descripción de su estilo, que ha atraído la atención de tantos investigadores¹⁴, necesita aún algunas precisiones, que nos proponemos hacer en breve. Aunque tenga concomitancias con cierta prosa medieval, apunta a una intención renacentista, influido por la *conciennitas*, tal como, sobre los modelos de Trasímaco y Gorgias, había sido expuesta también por Cicerón. El célebre obispo llevó a colmo tal artificio, cuya antítesis venía a ser, justamente, el *numerus*, mucho más sutil, y precisado de una sensibilidad poética que Gue-

¹¹ *Breve declaración*, ed. cit., p. 294.

¹² Cf. el excelente libro de CRISTÓBAL CUEVAS, *La prosa métrica. Teoría. Fray Bernardino de Laredo*, Universidad de Granada, 1972.

¹³ "Consideraciones sobre la historia de la lengua literaria", en *Actas del II Simposio internacional de la lengua española* (1981), Las Palmas de Gran Canaria (en prensa).

¹⁴ Véase la bibliografía reunida por R. LAPESA, *op. cit.*, p. 308, nota 23.

vara no tenía: eran incomparablemente más fáciles de alcanzar los geometrismos gorgianos. Fray Luis de León, si no nos engañamos, optó por el segundo procedimiento, entre otras razones, para forjar un tipo de prosa polarmente opuesto al de su famoso predecesor.

Resuelto, creemos, el sencillo problema del sentido preciso que nuestro escritor quiso dar a la declaración de lo que juzgaba ser su aportación a la prosa literaria, queda ahora por afrontar el más arduo: el de cómo dotó a sus escritos de número. Ni de lejos podemos dilucidarlo en este trabajo, ya que ello desbordaría sus límites prudentes. Podemos adelantar, tan sólo, que, al menos en *Los nombres de Cristo*, lo aplicó con todo rigor. Importa también averiguar qué huellas dejó su ejemplo; hay una, sin embargo, que no precisa averiguaciones; con su arte impar, sometido sin violencias al canon retórico, logró dar con un modelo de expresión artística perfectamente plástico a las necesidades del alma. Tal vez hubo un momento en que tuvo que esforzarse por someter el discurso a los rigores de los pies acentuales; más tarde, ese rigor se le hizo naturaleza, y la *oratio soluta*, suelta y libre como Cicerón quería, brotó ya de su pluma con normalidad, porque ritmo y escritura se le confundían. Es ese movimiento dúctil el que legó a la posteridad, el que ya, probablemente, sin sometimiento a precepto alguno, aprendieron en él sus sucesores. Pero su esfuerzo y su genio obligan a otorgar a Fray Luis el dictado de padre de la prosa castellana.

FERNANDO LÁZARO CARRETER

Universidad Complutense, Madrid