

Música en la oda «A Francisco de Salinas»

SALVADOR GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ
Real Academia Española

1. INTRODUCCIÓN

En la poesía clásica no son frecuentes las manifestaciones poéticas que describen los sentimientos, las emociones, las reacciones y el impacto ejercido sobre el yo lírico por las actuaciones musicales¹. Una excepción por su singularidad y por su calidad es, sin duda, la oda «A Francisco de Salinas». Asumo desde el principio las palabras de D. Alonso:

Hay una oda entera en la que la unión con la armonía del mundo y con su primera causa está conseguida totalmente, aunque sea solo unos instantes. Pero para hablar de ella harían falta palabras de luz, de nieve, de cristal (1971: 170).

2. LA ODA III «A FRANCISCO DE SALINAS»

2.1. EL TEXTO

Aunque no existe consenso unánime sobre la fecha, fray Luis escribe la oda III, titulada «A Francisco de Salinas», después de salir de prisión, pro-

¹ En esta limitación literaria influyen numerosos factores. El primero es, sin duda, la menor importancia de la música en la comunicación. Posee mayor relevancia la imagen. Para la descripción musical, disponemos de un caudal léxico restringido (*rítmico, armónico, melódico, acompasado, polifonía, soprano...*); hemos de acudir con frecuencia a sinestesias (*agudo, grave, dulce, triste, brillante, apagado, cálido, frío...*) o a extranjerismos (*andante, fuga, vivace, largo, da capo...*). Sin embargo, la descripción visual dispone de una mayor riqueza léxica que va desde los colores hasta la variedad de las formas.

bablemente entre 1577 (año en que Salinas publica su obra *De musica libri septem*) y 1583². Al igual que todas las poesías de fray Luis, esta oda presenta problemas de fijación textual. Elegimos la versión de A. Ramajo Caño en la edición de la Real Academia Española³:

<p>1 El aire se serena y viste de hermosura y luz no usada, Salinas, cuando suena la música extremada 5 por vuestra sabia mano gobernada.</p>	<p>6 Y, como está compuesta de números concordes, luego envía consonante respuesta, y entre ambos a porfía 30 se mezcla una dulcísima armonía.</p>
<p>2 A cuyo son divino el alma, que en olvido está sumida, torna a cobrar el tino y memoria perdida 10 de su origen primera esclarecida.</p>	<p>7 Aquí la alma navega por un mar de dulzura, y finalmente, en él ansí se anega, que ningún accidente 35 extraño y peregrino oye y siente.</p>
<p>3 Y, como se conoce, en suerte y pensamiento se mejora; el oro desconoce que el vulgo vil adora, 15 la belleza caduca engañadora.</p>	<p>8 ¡Oh desmayo dichoso!, ¡oh muerte que das vida!, ¡oh dulce olvido!: ¡durase en tu reposo sin ser restituido 40 jamás aqueste bajo y vil sentido!</p>
<p>4 Traspasa el aire todo hasta llegar a la más alta esfera, y oye allí otro modo de no percedera 20 música, que es la fuente y la primera.</p>	<p>9 A este bien os llamo, gloria del apolíneo sacro coro, amigos, a quien amo sobre todo tesoro, 45 que todo lo visible es triste lloro.</p>
<p>5 Ve cómo el gran Maestro aquesta inmensa cítara aplicado, con movimiento diestro produce el son sagrado, 25 con que este eterno templo es sustentado.</p>	<p>10 ¡Oh, suene de contino, Salinas, vuestro son en mis oídos, por quien al bien divino despiertan los sentidos, 50 quedando a lo demás adormecidos!</p>

² Fecha del códice *Fuentesol*, que ya la incluye.

³ Aunque en torno a 1584 el agustino realizó una selección de sus poemas (para los que redacta un prólogo dedicado a Portocarrero), la poesía de fray Luis presenta numerosos problemas textuales. La primera edición fue realizada por Quevedo el año 1631 a partir de una de las muchas recopilaciones que circulaban entre amigos y discípulos (la del canónigo sevillano don Manuel Sarmiento de Mendoça). Luego sobrevinieron ediciones que, aunque realizadas con mayor sentido crítico, no siempre coinciden en el texto. En lo que se refiere a este poema, la edición de Quevedo no

2.2. LECTURAS

Al igual que la mayoría de las composiciones renacentistas y barrocas, los poemas de fray Luis permiten varias descodificaciones. Existe una lectura de superficie de gran atractivo por su belleza clásica, por su ritmo, por sus temas (canto a la naturaleza, defensa de la serenidad estoica, renuncia a los bienes materiales, aspiración a lo sublime...). Es una interpretación que, alejada del artificio, disfruta de la dicción acompasada, de la belleza que se apoya en la sonoridad, de la plasticidad, de la emoción estética creada por imágenes que llegan a ras de alma. Es la recepción que experimenta el lector no avisado cuando se enfrenta a la primera estrofa de «Vida retirada» («¡Qué descansada vida / la del que huye del mundanal ruido...») sin relacionarla con el mundo clásico.

Todo comentario de un poema ha de trascender el nivel del significado literal para descifrar su sentido. En las composiciones renacentistas y barrocas, los poetas utilizan un código donde el sentido figurado de muchas expresiones se ha de interpretar como significado de base. Muchas voces de uso común se leen en clave clasicista: bien con el sentido que tenían en latín (cultismos semánticos), bien con la función que les daban la mitología, la filosofía antigua o incluso la Biblia (caso de la mística). El conocimiento de este código culto es necesario para descifrar la interpretación subyacente.

Asistimos a una polifonía de voces simultáneas que brotan de diferentes «emisores», que hablan, como en un teatro de títeres, con la voz que les presta el jefe de la tramoya (el autor). El lector luisiano ha de estar atento para saber escuchar las distintas melodías que intervienen en esta partitura polifónica que es un poema. En todo momento se ha de plantear las clásicas preguntas de la retórica: ¿quién habla?, ¿a quién?, ¿por qué?, ¿para qué?, ¿cómo?...

Así ocurre en la oda III desde el inicio. El título no es una simple dedicatoria. Francisco Salinas es el destinatario que se encuentra al otro lado del hilo, el interlocutor a quien habla de temas y problemas que les son comunes, el amigo al que desea expresar afecto y agradecimiento, el excelso maestro del órgano y de teoría especulativa. Como en tantas ocasiones, el destinatario va a configurar decisivamente la forma y el contenido del mensaje. Esta oda no se puede entender solo desde el narrador fray Luis,

incluye la estrofa 5. El problema ha sido muy debatido (véase A. Alonso, 1950; O. Macrì, 1970: 109-110; A. Lumsden-Kouvel, 1986). Hoy, a pesar de las dificultades, esta estrofa se incluye en la mayoría de las ediciones.

porque Salinas es una más de las voces que deja oír el demiurgo del poema. La composición se halla impregnada de conceptos musicales que son reflejo de las conversaciones que los dos amigos mantenían frecuentemente sobre música especulativa. Esta es una dimensión en la que no se han detenido los comentaristas de la obra. Por ello, una parte de este trabajo se podría titular «La música de Salinas en la oda III». De ahí que debamos detenernos en su vida y en su obra.

2.3. FRANCISCO DE SALINAS

Durante siglos el nombre de Francisco de Salinas solo fue recordado en los espacios de la cultura gracias a la citada oda III de fray Luis. Sin embargo, a pesar de que no se conservan composiciones suyas⁴, nos ha legado uno de los tratados teóricos más importantes del siglo XVI sobre la teoría musical. Resumimos su biografía:

Francisco de Salinas nació en Burgos (¿1514?). Siendo muy niño, pierde la visión. Cursa órgano, humanidades y filosofía en Salamanca, estudios estos últimos que, probablemente por razones económicas, no puede terminar. En 1538 acompaña a Roma al arzobispo de Santiago (Don Pedro Gómez de Sarmiento y de Ulloa). Permanece en Italia unos veinte años. Allí advierte las carencias de su formación⁵. Gracias a sus conocimientos de griego y de latín, estudia en sus originales las teorías musicales de los clásicos (pitagóricos, platónicos y aristotélicos, Claudio Ptolomeo, Porfirio, Aristóxeno, Nicómano, Baquío, Arístides Quintiliano, Brienio...) y de los maestros cristianos (san Agustín, Boecio, Macrobio...)⁶. Se relaciona con músicos de la talla de Diego Ortiz, Orlando di Lasso, B. Escobedo... Estudió a los más destacados renovadores renacentistas de teoría musical (F. Gaffurio, L. Fogliano, G. Zarlino, H. Glarean, J. Lefevre d'Étaples, Ramos de Pareja...).

⁴ Este hecho no es una excepción. Se conserva muy poco de la música de órgano del siglo XVI. La música de A. Cabezón, ciego también, se conservó gracias a la transcripción que de sus composiciones realizó su hijo Hernando.

⁵ Así, confiesa: «Tratando con tantos eruditos como siempre hay, me llené de vergüenza al darme cuenta de que no sabía nada del arte que profesaba, ni tampoco podía presentar en público cuanto yo había aprendido» (Salinas, *Siete libros*, p. 25; citado en P. Otaola González, 2018: 179). *Vid.* A. García Pérez, 2013.

⁶ «Durante estos casi veinte años, Salinas viajó por diferentes ciudades como Milán, Florencia y Nápoles, permaneciendo principalmente en Roma. En la ciudad eterna estuvo al servicio de varios cardenales, quienes le proporcionaron copias de manuscritos griegos sobre música» (P. Otaola González, 2018: 179).

Tras su regreso a España es nombrado organista de la catedral de Sigüenza (1559) y de la de León (1563). El cardenal Portocarrero, a la sazón rector de la universidad salmantina, reclama a Salinas («que dicen ser persona muy principal en música especulativa»). El músico, tras graduarse de los estudios que no había terminado, será contratado e impartirá docencia desde 1569. Fallece el año 1590. En 1577 publica su gran obra: *De musica libri septem*. Como intérprete y como teórico, gozó de la admiración de sus coetáneos⁷. Muy pronto, entabla una amistad estrecha con fray Luis de León⁸, quien inmortaliza su nombre con esta hermosísima y profunda oda.

2.4.

Aunque en la obra de fray Luis no abundan las referencias directas sobre la música y su evolución desde el paradigma medieval al renacentista, existen indicios externos de que la materia no le era ajena. Su extremo y obsesivo cuidado por conseguir un ideal rítmico en la poesía y en la prosa emanaba tanto de su voluntad clasicista como de unas indudables dotes naturales. En su formación religiosa, habría recibido al menos una iniciación básica⁹

⁷ V. Espinel recuerda a Francisco de Salinas: «Vi al abad Salinas, el ciego, el más docto varón en música especulativa que ha conocido la antigüedad» (P. Otaola González, 2018: 198). L. Iglesias Feijoo recoge las siguientes palabras de Ambrosio de Morales: «Al verlo yo lo mismo cantando que pulsando algún instrumento apoderarse de los ánimos de los oyentes, produciendo en ellos diversas y aun contrarias emociones de alegría y de dolor en muy breve tiempo [...] comprendí las grandes excelencias que de la música pregona Pitágoras» (L. Iglesias Feijoo, 1996: 21; véase también A. Lumsden Kouvel, 1986: 224).

⁸ Fray Luis apoyó a Salinas ante las dificultades que este experimentó en el proceso de contratación para la cátedra de Música en la Universidad de Salamanca. Por su parte, Salinas declara ante la Inquisición a favor de fray Luis: «venía muchas veces a su casa deste testigo» y «oyó deste testigo la especulativa (es decir la teoría musical), y comunicaba con este testigo cosas de poesía y otras cosas del arte» (A. Lumsden Kouvel, 1986: 224-225). «En ese ambiente y en un círculo bien preciso se mueve Luis de León. Recuerda A. Blecua cómo en 1571 se organiza en la universidad de Salamanca un certamen para celebrar la batalla de Lepanto. Se ofrece como premio a los ganadores una edición de Virgilio en el certamen latino y una de Garcilaso en castellano. En el jurado figuran Francisco de Salinas y fray Luis» (V. García de la Concha, 1991: 152). 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 música libri septem* de 1577 (vid. A. Lumsden-Kouvel, 1986: 225).

⁹ Según Hrabán Mauro, de la época de Carlomagno, la enseñanza de la música era necesaria porque facilitaba el canto en la iglesia. Salinas participa de esta idea.

para su participación en las horas canónicas, así como en otras manifestaciones musicales litúrgicas: antífonas, misas, magníficat... Estudió las bases musicales del canto llano, que constituía una de las artes liberales del *cuadrivium*. En la oda III y en otros pasajes de su obra (especialmente en *Los nombres de Cristo*) muestra un conocimiento profundo de las teorías clásicas, completadas por el diálogo agustiniano¹⁰.

Sobre este sustrato de cultura musical se establece la relación entre Salinas y fray Luis. En su declaración ante la Inquisición, el organista testimonia que en sus reuniones hablan de *especulativa*, es decir, de teoría musical. Los dos poseían un sólido conocimiento de los pitagóricos y del platonismo, actualizado por las traducciones y los comentarios de Marsilio Ficino (1433-1499). Es previsible que Salinas, excesivamente pegado a las matemáticas en sus investigaciones, recibiera un complemento filosófico de labios del agustino¹¹. A su vez, fray Luis, apasionado de la cosmología numérica de los pitagóricos, escucharía con entusiasmo los cálculos con los que su amigo pretendía solucionar los problemas prácticos de la afinación musical.

Era esperable que, a pesar de su dificultad técnica, fray Luis filtrase en el poema referencias que, aunque revestidas de forma clásica, aludiesen a las preocupaciones del musicólogo. Es la vía menos explorada. Exige adentrarse en los problemas que el músico se planteó con mayor intensidad y en las soluciones de las que se sentía más orgulloso.

¹⁰ San Agustín escribió un diálogo (*De musica libri sex*) que conocen tanto fray Luis como Salinas. El músico no solo imita el título de la obra agustiniana, sino que utilizará las ideas del obispo de Hipona (especialmente la parte dedicada al ritmo) en su obra.

¹¹ «En efecto, el de Salinas se distingue de la mayoría de los tratados de música compuestos en el Quinientos por el espacio dedicado al ritmo, que ocupa los últimos tres libros; en esto, imita el tratado de San Agustín, único entre los tratadistas de la Antigüedad en haber escrito seis libros “sobre esta parte de la música que trata sobre los números de los tiempos, no siendo ya joven como los que escribió de otras ciencias, sino cuando tenía ya casi cuarenta años, libros en los que demuestra su gran saber en la música y la perspicacia admirable de su ingenio”» (Salinas, *Siete libros sobre la música*, V, II, pág. 413). La teoría del ritmo musical desarrollada por Salinas sigue a san Agustín en su uso de las categorías de la métrica latina, lo que originó una serie de malentendidos cuando estudiosos de la literatura lo acusaron de haber aplicado artificialmente la métrica latina a la poesía en lengua vulgar mientras en realidad trataba de las *melodías* de los romances aducidos. Ciertamente es que la relación establecida entre poesía y música *via* la métrica latina en la obra de Agustín y en la de Salinas es compleja y merecería un estudio específico, porque se sitúa en aquel límite entre palabra y canto que es la *pronuntiatio*, parte de la retórica que Demóstenes consideraba esencial y hoy ha caído en un olvido casi completo» (S. Delahaye-Grémois, 2009: 93).

3. LÉXICO Y ESTRUCTURA

3.1. PREEMINENCIA DEL OÍDO

Uno de los rasgos en los que fray Luis se distancia de otros poetas renacentistas es en la preeminencia de lo sonoro sobre lo visual. Ya se observa en la oda «Vida retirada»¹², pero se consuma en la dedicada a Francisco de Salinas. Se constata no solo en la cantidad y variedad de referencias léxicas, sino también en la valoración que se trasluce a través de los adjetivos y predicaciones.

Es pródiga y variada la cantidad de términos que en esta oda se refieren al mundo sonoro: percepción (*suena, suene, oye y siente, oídos, sentidos*), sonido (*música, son, música, son, modo*), propiedades fónicas (*armonía, concordada, consonante, números concordes*), instrumento (*cítara*), intérprete (*Maestro, Salinas, coro*), medio (*mano*), transmisión (*aire*).

La preeminencia de la musicalidad sobre lo visual se refleja cualitativamente en las adjetivaciones y en las predicaciones que el poeta aplica a los diferentes términos utilizados en cada ámbito:

Percepción musical		Percepción visual	
Referente	Valoración positiva	Referente	Valoración negativa
<i>música</i>	<i>extremada</i>	<i>oro</i>	<i>Desconoce</i>
<i>mano</i>	<i>sabia</i>	<i>que (= oro)</i>	<i>el vulgo vil adora</i>
<i>son</i>	<i>divino</i>	<i>belleza</i>	<i>caduca, engañadora</i>
<i>música</i>	<i>no perecedera</i>	<i>sentido</i>	<i>bajo y vil</i>
<i>movimiento</i>	<i>diestro</i>	<i>todo lo visible</i>	<i>triste lloro</i>
<i>son</i>	<i>sagrado</i>		
<i>número</i>	<i>concorde</i>		
<i>armonía</i>	<i>dulcísima</i>		

¹² «En cierto punto, se diría que hay una primacía estructural de los estímulos sonoros por sobre lo visual, plano que prima en las descripciones clásicas. Así, el primer movimiento y signo de vida del huerto es el cantar de las aves (vv. 31-32). Se debe a que el “son dulce acordado”, del plectro y el canto, del final de la oda (vv. 80-85) es el punto culminante de unión del alma con Dios: en el huerto hay solo coincidencia espacial; en la música, Dios y hombre se compenetrán al producir, en una acción concertada (“puesto el atento oído”), la misma armonía» (R. Guizado Yampi, 2019: § 5).

oye y siente *ningún accidente*
 extraño y peregrino
coro *apolíneo sacro*

3.2. ESTRUCTURA

Si atendemos a criterios temáticos, la oda se puede segmentar en seis partes:

1) **Introducción** (estrofa 1). El poeta ensalza la música de Salinas, que, como moderno Orfeo, consigue serenar y vestir de hermosura la naturaleza.

2) **Ascenso a la música de las esferas** (estrofas 2-5). Gracias a este son divino, el alma, que ha caído del cielo y perdido el recuerdo de su origen, recupera la memoria, rechaza los bienes terrenales, y regresa a la más alta esfera, donde escucha la música no precedera que, dirigida por el gran maestro, sustenta el mundo.

3) **Armonía en la polifonía celeste** (estrofa 6). Esta música es una composición polifónica cuyas voces actúan en contrapunto creando una dulcísima armonía.

4) **Ataraxía** (estrofas 7 y 8). El alma se sumerge en un arrobamiento de serena felicidad (ataraxía estoica) que, por ser inefable, el poeta canta con expresiones propias de la mística.

5) **Llamada** (estrofa 9). El poeta se dirige al selecto grupo de sus amigos para que acudan a disfrutar de este bien.

6) **Cierre** (estrofa 10). El poeta, ansioso de que sus sentidos despierten al bien divino y alcancen el desmayo feliz, solicita a su amigo que interprete su música «de continuo». Por su paralelismo con la estrofa 1, constituye el cierre de una estructura circular.

4. «EL AIRE SE SERENA»

La primera estrofa constituye una explosión de hermosura clásica. Por su ritmo apacible y construcción sin estridencias, logra transmitir al lector una sensación de equilibrio y de paz. La valoración que fray Luis realiza de la música de Salinas no proviene solo de una adjetivación superlativa (*música extremada, sabia mano*), ni únicamente por sus efectos (serenar el aire y transformar la naturaleza), sino también por la divinidad con quien lo compara de una forma implícita (Orfeo):

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada¹³,
Salinas, cuando suena
la música extremada¹⁴
por vuestra sabia mano gobernada.

El yo de la enunciación es el poeta. El sujeto del enunciado que experimenta las consecuencias de este son divino es el *aire*, entendido bien como brisa, bien como espacio etéreo. *Aire* guarda simetría con *alma*, sujeto de las experiencias descritas en las estrofas 2-5. Su elección no es casual: se inspira en la voz sinónima *l'aura*, omnipresente en los versos de Petrarca¹⁵.

Esta estrofa recrea una de las dimensiones del mito de Orfeo: la del intérprete mágico que con su música aplaca la furia de la naturaleza. «Un Orfeo, por lo tanto, que no desea el descenso a los infiernos porque no ha perdido a ninguna amada. Pero, en verdad, es un Orfeo que aspira al ascenso y a la trascendencia. A través de la música busca la unión con la armonía divina del universo»¹⁶. «La inversión del mito de Orfeo parece perfecta. El descenso al Hades es ahora ascenso a las esferas celestiales: a la más alta esfera»¹⁷. Tal es el poder de la música, tal es el milagro que desencadena la sabia mano de Salinas, nos dice el poeta.

5. LA MÚSICA DE LAS ESFERAS

5.1. NEOPITAGORISMO Y NEOPLATONISMO

Las estrofas siguientes (2-5), como ya ha mostrado de forma contundente la crítica, han de ser interpretadas a la luz de una de las teorías musicales de la Antigüedad. Concretamente, desde la corriente que nace en Pitágoras y que se continúa en las escuelas de los pitagóricos y neoplatónicos. Sus expli-

¹³ Significa 'luz pura', 'no deteriorada por el uso'. Es la luz propia de la mañana. *Vid.* comentario de A. Ramajo Caño, 2012: notas a los versos 1-10, págs. 22-23.

¹⁴ Según el *Diccionario de autoridades*, «EXTREMADO. Vale también cabal, perfecto, notable, singular, admirable y excelente».

¹⁵ A. Ramajo Caño (2012) señala varias citas con evidente relación formal: «*L'aura serena che fra verdi fronde*» (*Canzoniere*, CXCVI), «*L'aura celeste che'n quel verde lauro*» (*Canzoniere*, CXCVIII), etc. Petrarca explota la paronimia *l'aura* con el nombre de la amada y con el árbol en que se convirtió la infortunada Dafne (*lauro*).

¹⁶ E. Valdés, 2010: 203.

¹⁷ *Id.*: 204.

caciones, recopiladas y reelaboradas por san Agustín, Macrobio, Boecio..., continuaron vigentes a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento.

5.2. PITÁGORAS Y PLATÓN

Pitágoras (569-475 a. C.) es considerado el pionero de la experimentación musical. Comparando longitud de cuerda y sonido, estableció relación entre las proporciones matemáticas y los intervalos consonantes: octava (1/2), quinta (2/3) y cuarta (3/4). Esta teoría armónica de los números la extiende al orden cósmico y moral¹⁸.

Del extenso y complejísimo universo teórico de Platón (c. 427-347 a. C.), para el comentario de este poema, nos interesa subrayar su teoría de las ideas innatas, difundida a través de la alegoría de la caverna¹⁹. Las imágenes del mundo no son sino proyección a través del recuerdo de la verdadera realidad, que dormita en nuestra mente.

En torno a Pitágoras se formó una escuela filosófico-religiosa, renovada en sucesivas generaciones, que combinaba ciencia y misticismo. Se basaba en dos nociones potentes: número y armonía. El mundo se ordena en torno a relaciones numéricas y todas las cosas poseen un fundamento cuantitativo. La armonía es asimismo un equilibrio entre contrarios. La esfera es la más perfecta de las figuras, la forma que más se asemeja a la divinidad. En un momento posterior esta escuela terminó fundiéndose con los neoplatónicos.

5.3. MACROBIO

Aunque carecemos de datos sobre su origen y circunstancias vitales, sabemos que es uno de los neoplatónicos cristianos y que escribe a principios del siglo V (fue contemporáneo de san Agustín). Influyó notablemente en el pensamiento medieval y renacentista gracias a un comentario que realiza sobre un breve apéndice de la obra ciceroniana *Sobre la república*, conocido bajo el título de «Sueño de Escipión»²⁰. La teoría cósmica y moral de

¹⁸ Vid. J. Ferrater Mora, 1994: 2791, s.v. Pitágoras.

¹⁹ Platón, *República*, libro VII.

²⁰ De la obra ciceroniana *De república* solo se ha conservado íntegramente este episodio gracias a que Macrobio lo reproduce de forma íntegra y lo trasmite a la tradición. El fundamento de lo que se denomina la teoría de las esferas se halla en el apéndice ciceroniano que sirve de base al comentario.

las esferas que se expone en esta obra influirá de forma decisiva en esta oda de fray Luis²¹. Así lo resume A. Lumsden-Kouvel²²:

[...] 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) (1986: 222).

5.4. LA MEMORIA RECOBRADA

La estrofa segunda describe el despertar del alma y la recuperación de la memoria de su origen divino a través de la música:

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

El narrador continúa siendo el poeta, pero el sujeto de la experiencia musical provocada por el «son divino» es aquí el alma. Aunque la experiencia es individual, generaliza el efecto a todas las almas caídas. Muchas culturas comparten el mito del desarraigo original, la expulsión del paraíso o la caída desde las altas esferas. En el sentir de los neoplatónicos la caída implica, además, una pérdida de la memoria²³:

²¹ A. García Pérez observa una discordancia entre el pensamiento de Salinas respecto a la teoría de las esferas y el soporte teórico sobre el que fray Luis hace descansar la oda. Este punto de la teoría de los neopitagóricos es tratado críticamente por Salinas en los primeros cuatro capítulos del libro I de su obra: «Como vemos entonces, la visión pitagórico-platónica de un cosmos musical que plantea Fray Luis de León en su famosa *Oda a Salinas*, no acaba de concordar con la realidad del pensamiento de nuestro autor» (A. García Pérez, 2013, nota 50).

²² «Macrobio concibió, además, las almas individuales como espíritus que han caído desde las esferas superiores en la materia y que en su paso por las esferas han adquirido sus facultades, desde el razonamiento hasta el impulso de nutrición. Estos espíritus están ligados por su parte superior a las esferas celestes, que constituyen su patria y hacia las cuales ascienden una vez liberadas de la tumba del cuerpo» (J. Ferrater Mora, 1994: 2239).

²³ San Agustín sostiene que desde los primeros momentos el hombre conserva dos tipos esenciales de memoria: la *memoria Dei* (que le hace comprender nociones que son

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 (basada, claro, en la «anamnesis» platónica), el conocimiento no es más que la *recuperación* de la memoria, de la primera habitación celestial del alma. Esta «anamnesis» está explícita en las estrofas 2 y 3 de Fray Luis (A. Lumsden-Kouvel, 1986: 222).

«Olvido» y «memoria perdida» figuran como sinónimos para designar la enajenación del «tino» (razón). En la tierra, el espíritu despeñado pierde la consciencia y aplica los sentidos al oro y bienes terrenales, «la vana sombra, el bien fingido». Pero conserva oculta una aspiración de retorno. Al igual que el héroe del cuento fantástico, desea regresar a su morada de origen, pero necesita de un talismán que facilite su regreso. Será la música la que, por su estructura numérica y carácter sacro, permitirá al alma recobrar la consciencia de su «origen primera esclarecida²⁴».

5.5. «EL ORO DESCONOCE»

La tercera estrofa es una continuación de la precedente. La subordinada «como se conoce» (‘porque al recobrar la memoria se reconoce’) expresa recuperación del recuerdo, tanto en su dimensión individual (la agustiniana *memoria sui*) como en cuanto ser relacionado con la divinidad (*memoria Dei*). Esta rehabilitación en el recuerdo de lo que es y de lo que fue, le lleva a mejorar en ventura y juicio, por lo que desdeña los bienes materiales (*el oro*), la belleza seductora que se marchita, pero que el vulgo ignorante idolatra²⁵:

imposibles de mostrar: felicidad, unidad, justicia, ser...) y la *memoria sui* (la consciencia de sí mismo). El pecado original y el apego a las cosas terrenas hace que esas dos memorias permanezcan dormidas («mente sopita»).

²⁴ *Origen* es aquí femenino, como en latín. «Esclarecida» ha de ser interpretado en el sentido que recoge el *Diccionario de autoridades*: «Vale también muy ilustre, de alto y claro linaje».

²⁵ En «Noche serena» (vv. 16-20, p. 54) lamenta el gran error humano que aleja los sentidos del bien para perseguir la vana sombra, el bien fingido: «¿Qué moral desatino / de la verdad aleja así el sentido, / que, de tu bien divino / olvidado, perdido, / sigue la vana sombra, el bien fingido?».

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

En *Sueño de Escipión*, el Africano encarece a su nieto en varios pasajes que eleve la mirada a la magnificencia celestial, desprecie lo humano²⁶ y no se fíe de las palabras del vulgo²⁷.

En la estrofa hallamos una antítesis formal: *conoce / desconoce* se oponen por la morfología, pero no por el significado. La metáfora del oro como imagen de la riqueza es elevada aquí al nivel de una deidad adorada por el vulgo. La asociación de la raíz *vil* a los bienes materiales (vulgo, sentido, oro...) es constante en la poesía luisiana²⁸.

5.6. «LA MÁS ALTA ESFERA»

La cuarta estrofa nos introduce en la visión cósmica de los neoplatónicos, que enhebra un universo de órbitas desde cuya más alta esfera (morada de los dioses) ha caído el hombre, perdiendo la memoria de su origen divino y experimentando una desorientación de los sentidos que lo lleva a desear el oro, la vana sombra, el bien fingido... En contrapartida, el alma, que busca la paz de su origen, necesita y puede retornar a la «morada de grandeza, templo de claridad y hermosura». El alma, liberada por la música, llega hasta la última órbita, donde escucha otra «no precedera música», la de sus orígenes:

Traspasa el aire todo
 hasta llegar a la más alta esfera,
 y oye allí otro modo

²⁶ «El Africano dijo entonces: “Me doy cuenta de que sigues contemplando la morada de los hombres; si te parece pequeña, como es, mira siempre hacia esto, que es celestial, y desprecia aquello, que es humano”» (Cicerón, *Sueño de Escipión*, VI, 20: 187).

²⁷ «Así, si quieres dirigir tus miradas hacia arriba, y contemplar esta casa y morada eterna, no te fíes de las palabras del vulgo, ni cifres tus esperanzas en los premios humanos» (Cicerón, *Sueño de Escipión*, VII, 25: 189).

²⁸ «Toca el rabel sonoro / y el inmortal dulzor al alma pasa, / con que envilece el oro» (Oda XIII, «Alma región luciente», Fray Luis de León, 2012: 86).

de no precedera
música, que es la fuente y la primera.

Esta estrofa ha de leerse a la luz del *Sueño de Escipión*²⁹ y el análisis que de él realiza el libro segundo del *Comentario* de Macrobio. El espacio se ordena en nueve órbitas: la esfera estrellada (la más alta), siete esferas inferiores y la tierra. El movimiento de las órbitas crea una música grande y dulce, formada por intervalos caracterizados por una proporción racional que, temperando agudos y graves, produce acordes variados³⁰. Los sonidos

²⁹ Parece que fray Luis lo lee en torno a 1570.

³⁰ «Miraba yo estas cosas con estupor y cuando me recobré dije: “¿Qué? ¿Qué sonido es éste tan fuerte y tan suave a la vez, que llena mis oídos?”. “Este es”, dijo, “aquel que resulta del impulso y del movimiento de las esferas mismas, en intervalos desiguales, pero en proporciones determinadas, y que combinando los tonos agudos con los más graves, produce acordes variados, pero armónicos; pues no puede hacerse en silencio movimiento tan grande, y la naturaleza hace que las esferas extremas emitan de una parte sonidos más graves, y de otra parte sonidos agudos. Por esta razón, aquel curso superior del cielo estrellado, cuya revolución es más acelerada, se mueve con un sonido agudo e intenso; por el contrario, la esfera lunar, más baja, lo hace con el más grave; en cuanto a la tierra, que es la novena esfera, permanece inmóvil, fija en un solo sitio, encerrando en sí el centro del universo» (Cicerón, *Sueño de Escipión*, V, 18: 185). «Nueve esferas, o mejor globos, constituyen todo el universo, de los cuales uno, el último, es celestial, él encierra a todos los restantes, él mismo es el dios supremo que contiene y gobierna a los demás, y en él están fijadas las estrellas que giran eternamente. A él están sujetos siete globos que dan vueltas con movimientos retrógrados, en sentido contrario al del cielo. La más elevada de estas esferas es ocupada por el planeta que en la tierra llaman Saturno, después sigue aquel fulgor próspero y favorable para el género humano, que se llama Júpiter. Luego el resplandor rojo y terrible para la tierra, al que llamáis Marte. Y más abajo, casi en el centro, tiene su esfera el Sol, jefe, príncipe y moderador de los astros restantes, alma y equilibrio del universo, tanta es su grandeza, que todo lo ilumina y llena con su luz. A él siguen como satélites Venus y Mercurio, y en la esfera más baja está la Luna, que hace su carrera iluminada por los rayos del sol. Bajo ella nada hay que no sea mortal y perecedero, a excepción de las almas, regalo de los dioses al género humano; sobre la Luna todo es eterno. En cuanto a la tierra que es la novena esfera en el centro del universo, no se mueve, está en lo más bajo, y hacia ella tienden por su gravedad todos los cuerpos pesados». (Cicerón, *Sueño de Escipión*, IV, 17: 185). Véase también A. Ramajo Caño, 2012: 24, nota a los versos 16-20. En «Noche serena», se glosa este pasaje con referencias a la Luna, Venus «la graciosa estrella del amor», Marte «airado», Júpiter «benino» y Saturno, «padre de los siglos de oro» (Fr. Luis de León, 2012, versos 46-60: 56). En la oda IV («Canción al nacimiento de la hija del marqués de Alcañices») se hace referencia al Sol, gracias al cual «podrá ser nuestra esfera esclarecida» (la Tierra), a Venus, Marte (*vid.* fray Luis de León, 2012: 28-29).

resultantes se hallan diferenciados en siete intervalos, «que es el número, por así decirlo, clave de todas las cosas»³¹. La función de la música es conseguir que el alma retorne a su lugar de origen, «la más alta esfera». «Así, los hombres sabios imitando esto con cuerdas y cantos se han abierto el camino de regreso a este lugar»³². Gracias al «son divino» que Salinas consigue arrancar con su sabia mano, el alma, atravesando el espacio etéreo, retorna a la región luciente: «Traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera»³³.

Los tres últimos versos admiten una lectura en clave neoplatónica y otra en clave cristiana.

a) En el *Somnum Scipionis* se ha de interpretar que el alma, una vez instalada en la última esfera, consigue oír la música de los astros, no perceptible desde la tierra³⁴, que es distinta («otro modo») y que es la fuente en la que se inspira el resto de las músicas y, a la vez, la primera que escuchó el alma en su origen.

b) La interpretación alegórica cristiana nos dice que la música sagrada consigue elevar el alma al cielo, donde puede escuchar la música divina, distinta («otro modo»³⁵), eterna («no precedera»), originaria («que es la fuente y la primera»).

³¹ Cicerón, *o. cit.*: V, 18: 185.

³² *Ibid.*

³³ La referencia a la más alta esfera como morada celestial del gozo y del contento es constante en la poesía de fray Luis. Sirvan de muestra estos dos ejemplos: «¡Ay, levantad los ojos / a aquesta celestial eterna esfera!» («Noche serena», Oda VIII, v. 31-32: 55). «Veré sin movimiento / en la más alta esfera las moradas / del gozo y del contento, / de oro y luz labradas, / de espíritus dichosos habitadas» («A Felipe Ruiz», vv. 66-70, 73-74.).

³⁴ «Aturdidos los oídos de los hombres por este sonido, ensordecieron; no hay en vosotros otro sentido más embotado; así como en la región llamada Catadupa, donde el Nilo se precipita desde unos montes muy altos, el pueblo que habita en aquel lugar carece de la facultad de oír, por la magnitud del ruido. Realmente el sonido que produce la rapidísima revolución de todo el universo es tal, que los oídos humanos no pueden percibirlo, así como no podéis mirar al sol de frente, pues sus rayos sobrepasan vuestra acuidad visual, y vuestros sentidos» (Cicerón, *o. cit.*, V, 19: 187).

³⁵ Sobre el término *modo*, véase más adelante § 6.2.

5.7. «EL GRAN CITARISTA DEL CIELO»

La estrofa quinta es considerada por los críticos una maravilla lírica³⁶, pero problemática. No fue incluida en la edición de Quevedo y ha creado dudas sobre su autenticidad luisiana³⁷. Dice así:

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

Esta estrofa se presta también a una lectura polifónica. Para el lector ingenuo, que interpreta la oda en clave religiosa, en estos versos se narra el final del ascenso espiritual del alma y su encuentro con Dios. La deidad es presentada por medio de una imagen (el Maestro) que es coherente con el relato: la música ha extraído el alma de su desmemoria, ha conseguido que supere las atracciones del oro terrenal y la ha conducido hasta el cielo. Lo esperable es que el término sea el encuentro con un dios maestro, cuyo «son sagrado» sostiene «este eterno templo», imagen del cielo («Morada de grandeza / templo de claridad y hermosura...»³⁸).

Pero los textos poéticos de fray Luis presentan simultáneamente una lectura profunda. Existen tres claves que sustentan una interpretación en pentagrama clasicista: cítara, templo y maestro. El lector avisado sabe que la *cítara*³⁹ en el Renacimiento y Barroco se asocia de forma constante a Apolo. Como es el dios de la música, su aparición en la oda resulta coherente con el sentido de las estrofas previas. La referencia al *templo* es asimismo anfibológica: en la tierra es el recinto sagrado que alberga al Dios eucarístico y, en el cielo, por extensión, la morada propia del creador. Pero en el *Sueño de Escipión* la palabra *templo* aparece varias veces como

³⁶ «Esta estrofa, considerada, sin embargo, como el colmo estético de la oda por K. Vossler (“la central, clave de toda la bóveda del poema”) y por D. Alonso (“no creo que la lírica mundial haya producido una imagen más bella ni más poderosa”)) (A. Lumsden-Kouvel, 1986: 219).

³⁷ A. Alonso defiende su autenticidad (1950). A. Lumsden-Kouvel (1986), tras analizar este problema en su luminoso estudio «El gran citarista del cielo», concluye asimismo que es auténtica y necesaria.

³⁸ Oda VIII, «Noche serena», fray Luis de León, 2012: 53.

³⁹ Sobre esta voz, véase la entrada *cítara* en el *Diccionario histórico de la lengua española*, RAE, consulta electrónica.

imagen que representa al cosmos de las esferas⁴⁰. En tercer lugar, la figura del maestro (maestro de capilla⁴¹), que adquiere gran relevancia en las seos renacentistas, se halla justificada en esta lectura clasicista: es Apolo *maestro* porque dirige el «apolíneo sacro coro» de las musas⁴², formación que Macrobio relaciona con el universo neoplatónico:

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» (Il.iii.l). 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 temperado»⁴³.

Esta estrofa presenta una serie de paralelismos con la primera, como se puede observar en el siguiente cuadro:

Crterios	Estrofa 1	Estrofa 5
Oficio	-Salinas (maestro de música)	-gran Maestro
Deidad	-Orfeo	-Apolo
Instrumento	-(cítara) (instrumento de Orfeo) -(órgano) (instrumento de Salinas)	-inmensa cítara

⁴⁰ «No puede ser así, me respondió. Hasta cuando dios, cuyo templo es todo lo que ves, no te haya librado de la cárcel del cuerpo, no puedes tener acceso a este lugar; porque los hombres que han sido engendrados bajo esta ley, han de guardar aquel globo llamado tierra, que ves en el centro de este templo, y a quienes se ha dado el alma, proveniente de aquellos sempiternos fuegos que llamáis astros y estrellas, esféricas y redondas, animadas por espíritus divinos, que describen sus giros circulares con celeridad admirable» (Cicerón, *Sueño de Escipión*, IV, 16). «Como yo siguiera contemplándola, el Africano me dijo: “¿Hasta cuándo estará tu mente atenta a la tierra? ¿No consideras a qué templo has venido?”» (Cicerón, *Sueño de Escipión*, IV, 17).

⁴¹ «En la España del Renacimiento, las capillas musicales catedralicias tuvieron una función fundamental en la formación de músicos profesionales: la misma estructura que proveía la música para las ceremonias del culto era la que se encargaba también de la formación de los cantores. La figura central de esta institución era el maestro de capilla que, entre sus cometidos, tenía también que encargarse de la educación de los mozos de coro o seises». (G. Fiorentino, 2018: 147).

⁴² Formación en la que más tarde incluye a sus amigos salmantinos poetas (verso 42).

⁴³ A. Lumsden-Kouvel, 1996: 223.

Ejecución	-sabia mano	-movimiento diestro
Música	-música extremada	-son sagrado
Efecto	-el aire se serena	-este eterno templo es sustentado

Esta disposición simétrica cierra el primer bucle en la construcción del poema. Posee un valor arquitectónico indudable: desde el punto de vista del contenido, el ascenso del alma finaliza con la contemplación divina («Ve cómo el gran Maestro»); desde el punto de vista de la forma, los paralelismos resaltados cohesionan esta primera parte de la oda. No cabe duda de que sin su presencia el poema se resentiría. Las estrofas 1 y 5 actúan como las dos columnas en las que se apoya el arco.

6. ATARAXÍA

6.1. UNIDAD SINTÁCTICA

Cualquiera que sea la decisión que se tome respecto de la aceptación o el rechazo de la estrofa 5, parece indudable que la estrofa sexta es una continuación sintáctica de la cuarta⁴⁴, como se observa en su lectura seguida:

4	6
Traspasa el aire todo hasta llegar a la más alta esfera, y oye allí otro modo de no precedera música, que es la fuente y la primera.	Y, como está compuesta de números concordés, luego envía consonante respuesta, y entre ambas a porfía se mezcla una dulcísima armonía.

La continuidad de las dos estrofas se basa en la concordancia entre dos voces situadas en diferente estrofa (*música – compuesta*), así como por la conjunción copulativa *y* con que se inicia la estrofa sexta⁴⁵. Esta continuidad facilita asimismo la interpretación: como la música no precedera «está

⁴⁴ «En la Oda a Francisco Salinas la estrofa que para nosotros es arquitectónicamente la columna central está de seguro interpolada. La estrofa anterior y las siguientes forman una secuencia sintáctica que la entrometida detiene» (A. Alonso, 1950: 391).

⁴⁵ A pesar de esta ruptura, A. Alonso considera que la interpolación tardía de la estrofa (las interpolaciones no son infrecuentes en fray Luis) representa una «ganancia»: «La interpolación en la *Oda* a Salinas ha relajado la secuencia sintáctica entre las dos estrofas laterales, pero no de gravedad, precisamente porque no ha relajado, sino

compuesta de números concordantes», el alma⁴⁶ «luego envía» consonante respuesta, iniciándose así en diálogo polifónico y en contrapunto entre ambas⁴⁷, es decir, la música del cielo y la música con que responde el alma.

6.2. «OTRO MODO»

La lectura de esta expresión en el poema ha de ser realizada en clave musical. Es uno de los guiños de complicidad que el poeta dedica a su amigo músico. El modo es una cualidad de las composiciones que se halla en relación con los distintos tipos de escalas y, más concretamente, la diferente sucesión de tonos y semitonos que cada una de ellas presenta. En la época de Salinas coexistían dos tipos de teorías modales⁴⁸:

1) La gregoriana. Se inspiraba en la música bizantina y distinguía ocho modos (cuatro auténticos y cuatro plagales), basados en las notas Re, Mi, Fa, Sol.

2) La moderna, propuesta por H. Glarean y G. Mei y seguida por G. Zarlino. Se inspira en las modalidades de la música griega (Ptolomeo, Aristóxeno) y diferencia doce modos (seis auténticos y seis plagales). Añaden como novedad los fundados en las escalas de Do y La⁴⁹. Salinas, que dedica

reforzado, el nexos racional. Y sobre todo en el terreno poético la ganancia es inmensa, no por la adición de una imagen más, sino porque ella da una arquitectura cumplida al poema entero al dar forma cumplida al sentimiento del poeta que la andaba buscando: la música terreno-sideral, como trasunto y nostalgia de la bienaventuranza cristiana» (A. Alonso, 1950: 392). También cabe la interpretación inversa: que fue suprimida (tal vez por autocensura para evitar problemas con la Inquisición).

⁴⁶ La interpretación de que es el alma el núcleo con el que el adjetivo *compuesta* establece relación sintáctica y concordancia, aunque no es imposible, nos lleva a una interpretación rebuscada.

⁴⁷ No hay acuerdo entre los editores. Coexisten las formas «entre ambos», «entrambas» y «entre ambas» (F. García). «Macri (1982: 160) ha justificado perfectamente la validez de la primera lectura: se produce la mezcla de la música del alma y el “otro modo de... / música”. Es necesario, pues, el masculino» (A. Ramajo Caño, 2012: 571). A pesar de una opinión tan autorizada, aquí prefiero el femenino «ambas». La concordancia no se establece entre un modo (*modo* es otra cosa) y una música, sino entre dos músicas, la que suena en el cielo y la que emite el alma. Suenan en armonía como dos voces de una composición polifónica.

⁴⁸ Cf. A. García Pérez (2013): § «La teoría modal».

⁴⁹ Estas dos escalas terminarán condicionando las características de los modos mayores (los que siguen la misma distribución que la escala de Do) y menores (los que articulan la sucesión de tonos y semitonos como la escala de La).

a la teoría modal el libro IV del *De música libri septem*, sigue la teoría renovadora (que, a la vez, enlaza con los clásicos)⁵⁰.

Es posible que fray Luis no hubiera comprendido en profundidad los tenues matices de los modos ni la diferencia entre tono y modo (que tantos contemporáneos suyos usan indistintamente), pero es harto probable que en sus conversaciones sobre música especulativa Salinas hubiera intentado hablarle de esos otros modos distintos de los del canto llano, propios de la música griega. Es claro que, si en la más alta esfera suena una música no precedera ejecutada por Apolo y su coro de musas, esta tiene que tomar como patrón compositivo una de las nuevas modalidades (continuadoras de los modos griegos), es decir, «otro modo». La lectura de esta expresión no puede desligarse de este dato.

6.3. «NÚMEROS»

En la antigüedad griega existieron dos teorías musicales: la de los pitagóricos (basada en el cálculo numérico y en las proporciones) y la de Aristóxeno de Tarento (que no concedía tanto relieve al número). Los primeros transportaron la importancia de las proporciones numéricas a todos los ámbitos del saber⁵¹. La concepción pitagórica constituye la base de la teoría musical de Boecio (en *De música*), que influye poderosamente a lo largo de toda la Edad Media y del Renacimiento (su obra era manual básico en todas las cátedras de música). Salinas no solo conocía a Boecio, sino todas las fuentes teóricas de la Antigüedad⁵².

⁵⁰ «De esta forma, Salinas se convierte en el único autor español en acoger esta moderna teoría modal, en una época en la que todos los demás autores españoles siguen presentando la teoría tradicional. De hecho, la teoría de los ocho modos siguió estando vigente en los tratados musicales españoles hasta bien entrado el siglo XVIII, como podemos observar, por ejemplo, en los escritos de Nassarre» (A. García Pérez: 2013: § Teoría modal).

⁵¹ «Según Aristóteles (*Met...*), los pitagóricos suponían “que los elementos de los números eran la esencia de todas las cosas, y que los cielos eran armonía y número”» (J. Ferrater Mora, 1994: 2790).

⁵² «En cualquier caso, como él mismo relata, en Roma leyó muchos manuscritos de música de la Antigüedad, tanto latinos como griegos. En su prefacio menciona explícitamente haber leído el *De musica* del conocido Boecio, que en ese momento era el autor al que todo el mundo recurría como autoridad en el tema y que se usaba como manual de texto en la propia Universidad de Salamanca. Pero también leyó los tres libros de *Harmónicas* de Ptolomeo, que estaban en la Biblioteca Vaticana; los *Comentarios sobre las harmónicas de Tolomeo*, de Porfirio, que fueron copiados para Salinas por

Para tratar los problemas de la música, los teóricos del siglo XVI optan por un abordaje aritmético, circunscrito a los números naturales y a las proporciones. Renuncian a los números irracionales, a la explicación física y solo excepcionalmente acuden a la justificación geométrica. Salinas es hijo de su tiempo e intenta atenerse en todo momento a los límites de la explicación aritmética (la *razón*)⁵³; pero, músico de fino oído, no deja de guiarse por el testimonio de la percepción (el *sentido*). Se muestra tan diestro en el manejo de las relaciones numéricas que llega a proponer un constructo semejante al triángulo de Pascal (también conocido por el triángulo aritmético o triángulo de Tartaglia⁵⁴).

Durante el transcurso de los siglos, las teorías musicales incurren en la explicación *numerológica*. Se cantan las excelencias de un número y se extiende al papel que juega en otros ámbitos. Los pitagóricos insistían en la perfección y la importancia del número tres⁵⁵. Salinas estudia (a veces críticamente) no solo el valor del tres, sino también de otros números, especialmente el seis (en la defensa del *senario* de Zarlino⁵⁶).

el Cardenal Rodolfo Pío de Carpi; los dos libros de *Harmónicas* de Aristóxeno; los dos libros de Nicómaco (probablemente el *Enchiridion* y el libro sobre *Aritmética*); un libro de Baquio; los tres libros *De musica* de Aristides Quintiliano; y los tres libros de Brienio que fueron copiados para Salinas por el cardenal de Burgos a partir del ejemplar de la biblioteca de San Marcos de Venecia» (A. García Pérez, 2013: § «Datos biográficos»).

⁵³ «Para Salinas, el científico debe proceder a través de la razón y de la percepción; ambas deben ir de la mano. Esta convicción aparece en numerosas ocasiones a lo largo de su obra, e incluso en el título de la misma, en el que se afirma que la verdad de lo que atañe a la armónica y a la rítmica será mostrada y demostrada tanto a través de los sentidos como a través de la razón: [...] *de Musica libri Septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, et demonstratur*. No es casual que los sentidos aparezcan mencionados antes que la razón en el título del tratado: hasta este momento la tradición teórico-musical, heredera fundamentalmente de Boecio, siempre había basado sus argumentaciones exclusivamente en la razón, dejando de lado por completo a los sentidos. Salinas reivindica con ahínco el papel de los sentidos a lo largo de todo su tratado. Por eso podríamos concluir que para Salinas, si la percepción no concuerda con la razón, tal vez es que no se esté razonando correctamente. Esta será precisamente la crítica principal de Salinas a los “pitagóricos”: que fundamentan sus argumentos exclusivamente en la razón y dejan de lado la percepción, lo que les lleva a cometer errores» (A. García Pérez, 2013: § «La “armonía de las esferas” y el número sonoro»).

⁵⁴ Cf. A. Hernando González, 2018: 102 y ss.

⁵⁵ Es el primer número que tiene principio, medio y fin. En el cristianismo, se asocia a la Trinidad.

⁵⁶ «La teoría más famosa fue la del *senario*, que decía que todos los intervalos musicales que correspondieran a fracciones en las que entraban números hasta el

6.4. «NÚMEROS CONCORDES»

Aplicados a los sonidos (o a su fundamento, los números), los adjetivos *concordes* y *consonantes* (al igual que los nombres *concordancia* y *consonancia*) son sinónimos. Expresan compatibilidad en la formación de acordes, y su combinación se traduce en sensación agradable y placentera para los oídos. Se oponen a *disonante* (y a *disonancia*)⁵⁷. La explicación de estas sensaciones se halla en el origen de la teoría musical. Se preguntaban los antiguos: ¿Por qué son concordantes los intervalos de octava (*do-do*), de quinta (*do-sol*) o de cuarta (*do-fa*)? La razón se hallaba, según los pitagóricos, en proporciones aritméticas, experimentadas en la longitud de la cuerda que producía los sonidos: $2/1$, $3/2$ y $4/3$, respectivamente⁵⁸.

La aplicación de este principio a la afinación de instrumentos por quintas sucesivas creaba problemas⁵⁹. Los afinadores resolvían de forma práctica estas deficiencias corrigiendo levemente los intervalos; pero los teóricos del momento se encontraban con limitaciones difíciles de salvar. Por un lado, estaban acuciados por ofrecer una solución, pues el desarrollo de la polifonía descubría nuevas consonancias. Por otro, se hallaban condicionados por fuertes limitaciones metodológicas:

a) Por restricciones del modelo teórico tradicional, renunciaban a acudir a los números decimales y a los irracionales. Asimismo, se excluía acudir a la física y a la geometría. Salinas se halla atrapado en este corsé explicativo.

seis estaban bien, mientras que las que lo sobrepasaban no eran aceptables. El más célebre partidario del senario fue Zarlino, pero también otros muchos autores, entre los que está Descartes, lo adoptan. Salinas recoge las ideas de Zarlino (en algunos casos de forma literal) pero sin situar al senario en el centro de su teoría, mientras que Zarlino en sus tres obras sobre teoría musical va dando cada vez más importancia a esta hipótesis. Salinas, de forma algo diferente, si bien defiende el senario, lo utiliza para apoyar la existencia de una cierta perfección absoluta: “En esto [la estructura del senario] se muestra el admirable y casi divino artificio, no fabricado por el entendimiento humano, sino sacado de la misma razón armónica” (A. Hernández González, 2004: 965).

⁵⁷ Aunque el término *disonancia* sería introducido por H. von Helmholtz en la teoría, desde el primer Renacimiento las *disonancias* fueron introducidas en la música polifónica.

⁵⁸ En el siglo XVI se incrementó en número de intervalos concordantes a las terceras y a las sextas.

⁵⁹ Se afinaba por quintas, que, después de la octava, era el intervalo más perfecto. Pero, al terminar el ciclo de quintas sucesivas (por ejemplo: *do-sol*, *re-la*, *la-mi*, *mi-si*, *sol-fa*, *fa-do*, *do-sol*) los afinadores se encontraban con una última quinta (*do-sol*) con intervalo menor (la quinta del lobo).

b) Por otra parte, en aquel momento histórico, la ciencia no había descubierto la teoría ondular o vibratoria del sonido, ni el cálculo logarítmico⁶⁰ (nuestra percepción del sonido opera con razones logarítmicas), ni la naturaleza del timbre y los armónicos⁶¹, ni la teoría de la resonancia⁶² (que explica la concordancia por coincidencia de armónicos)⁶³.

Con estas tremendas limitaciones, los teóricos de la música del siglo XVI (Ramos de Pareja, Lodovico Fogliano, Gioseffo Zarlino y Francisco de Salinas) se afanan por encontrar una solución. Tras diferentes propuestas para aumentar la división de la octava (Salinas llegaría a proponer una división en 24, el *sistema perfecto*), concluye que la mejor solución posible es el *temperamento*, es decir, la disminución distribuida del exceso intervalico. Salinas propone restar $\frac{1}{4}$ de *comma*, que ha influido en la práctica que se sigue actualmente en la afinación de pianos.

Es previsible que en sus conversaciones fray Luis y Salinas hablaran de todos estos problemas de concordancia de intervalos y su fundamentación en los «números concordés» que obsesionaron al músico durante años. Su presencia en el poema es un nuevo guiño de reconocimiento («Todo esto lo sé por ti») y es una cortesía hacia el destinatario. Es la presencia del receptor en el contenido y en la forma del poema. Desvelar estas relaciones es necesario para conocer la profundidad de los vectores que guían esta expresión en el poema⁶⁴.

6.5. POLIFONÍA Y CONTRAPUNTO

Los últimos versos de la estrofa sexta han de ser leídos en clave de música renacentista, concretamente de música polifónica contrapuntística. Fray Luis imagina que en la última esfera los coros de las musas interpretan música polifónica, tanto vocal como instrumental, semejante a la de los grandes compositores que rompen con el pasado y dan brillo a ese siglo:

⁶⁰ J. Neper publica en 1614 su teoría sobre los logaritmos naturales: *Mirifici Logarithmorum Canonis Descriptio*.

⁶¹ La teoría de los armónicos fue desarrollada, entre otros, por las aportaciones de M. Mersenne J. Sauveur y J. Ph. Rameau.

⁶² H. von Helmholtz (1863): *Sobre las sensaciones del tono como base fisiológica para la teoría de la música*.

⁶³ Sobre la evolución de la armonía después de Salinas, véase el interesante trabajo de J. J. Goldárez Gaínza, 2018.

⁶⁴ La alusión a la concordancia aparece en otros poemas de fray Luis: «Quien mira el gran concierto / de aquestos resplandores eternos, / su movimiento cierto, /

Cristóbal de Morales, Cristóbal de Ceballos, Tomás Luis de Victoria, Juan Navarro, Antonio Cabezón... Las obras polifónicas están formadas por la articulación de varias voces simultáneas que discurren en el tiempo con cierta independencia, o voces que se responden, pero respetando las leyes de la armonía, y que terminan juntas al final de cada frase en un acorde de reposo. La técnica del contrapunto disgrega las voces de tal manera que genera la impresión de que se desmiembran, se responden («en consonante respuesta») y pugnan con emulación y competencia («a porfía»), pero siempre respetando una sincronía armónica, fundidas en «una dulcísima armonía».

7. ATARAXÍA Y MÍSTICA

7.1. «MAR DE DULZURA», «DESMAYO DICHOSO»

Las dos estrofas que siguen admiten asimismo una lectura plural (mística o estoica) según la clave en la que se interpreten.

Aquí la alma navega	¡Oh desmayo dichoso!,
por un mar de dulzura y, finalmente,	¡oh muerte que das vida!, ¡oh dulce olvido!:
en él así se anega,	¡durase en tu reposo
que ningún accidente	sin ser restituido
extraño y peregrino oye y siente.	jamás a queste bajo y vil sentido!

La interpretación basada en el significado literal de *navega*, *mar*, *anega* no es congruente con el sujeto *alma* y con el complemento *de dulzura*, hechos que orientan hacia una interpretación alegórica: el alma surca el dulcísimo cielo y termina sumergiéndose en un arrobamiento tal que ni oye ni siente nada⁶⁵. Es el bloqueo de los sentidos.

En la estrofa octava, el narrador y el alma (sujeto del enunciado), que se mostraban disociados a lo largo del poema, vuelven a reunirse y se

sus pasos desiguales / y en proporción concorde tan iguales» (Oda VIII, «Noche serena», versos 41-45; Fray Luis de León, 2012: 56). En la Oda I («Vida retirada», versos 83-85) aparece el término equivalente «acordado»: «... puesto el atento oído / al son dulce, acordado, / del plectro sabiamente meneado» (Fray Luis de León, 2012: 15).

⁶⁵ En ese estadio de inmersión espiritual, cualquier estímulo (*accidente*) que percuta los sentidos resultará *extraño* y *peregrino*. *Peregrino* es prácticamente sinónimo de *extraño*. Así lo describe el *Diccionario de autoridades*: «Por extensión se toma algunas

funden en un solo yo para cantar con emoción lírica el arrobamiento espiritual. Como trasciende toda experiencia humana, este desmayo dichoso entra en el terreno de lo inefable. Para narrarlo, los poetas acuden a figuras metasémicas (símil, metáfora, alegoría, personificación...) relacionadas con el encuentro amoroso, pero con ninguna se sienten tan cómodos como con aquellas que para aproximarse al sentido exigen la superación de contrarios: la contradicción, la paradoja, el oxímoron... A partir de la combinación de dos significados incompatibles, el lector busca sentido coherente en niveles profundos, no racionales, donde intervienen la intuición, la connotación y la libre asociación. Por esta vía se indaga el sentido de combinaciones como *desmayo dichoso*, *muerte que das vida*, *dulce olvido*.

En los tres últimos versos, el poeta, que ya se encuentra de nuevo en la tierra⁶⁶, expresa el vehemente deseo de que ese estado de comunión y reposo sea eterno y que los sentidos bajos y viles del hombre queden sellados.

Hallamos entre la cuarta y la séptima estrofas un paralelismo antitético que contrapone el camino (con el gozo de los sentidos) o ascenso con la inmersión contemplativa (con bloqueo y aislamiento sensorial):

Criterios	Estrofa 4	Estrofa 7
-Sujeto	-(el alma)	-la alma
-Acción	-traspasa	-navega
-Medio	-el aire todo	-un mar de dulzura
-Final	-llega a la más alta esfera	-se anega
-Percepción	-oye	-ni oye ni siente
-Objeto de percepción	-música no perecedera	-ningún accidente extraño y peregrino

veces por extraño, raro, especial en su línea, o pocas veces visto». En las ediciones alternan las conjunciones «y»/«o» («extraño o peregrino oye y siente», «extraño y peregrino oye o siente»), que no afectan a la interpretación. La anteposición del término de polaridad negativa *ningún* permite la presencia de la conjunción *y* (*oye y siente*). De hallarse pospuesto al verbo, debería ser precedido de una negación: *No oye ni siente ningún accidente*.

⁶⁶ Esta ubicación del emisor queda patente a través del deíctico de primera persona (*aqueste*).

7.2. ¿ATARAXÍA O ENCUENTRO MÍSTICO?

Estas dos estrofas han recibido con frecuencia una interpretación en clave mística. El léxico, las figuras, las formas de experiencia, las concomitancias con otros pasajes de fray Luis sugieren una asociación con las vivencias de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa⁶⁷. Sin embargo, voces autorizadas como E. Alarcos⁶⁸, V. García de la Concha⁶⁹ o A. Márquez⁷⁰ aconsejan interpretar con sordina el misticismo de fray Luis.

Si en un análisis inmanente nos atenemos al discurso de esta oda, no hallamos anclajes que nos ubiquen inequívocamente en una clave de interpretación de mística cristiana. No hay dualidad alma-Amado, ni persecución idílica, ni éxtasis amoroso. Lo que encuentra el alma es paz, sosiego, alejamiento del mundanal ruido, bloqueo de los sentidos. Tiene más que ver con la ataraxía de los estoicos⁷¹ que con la fusión mística del alma y el Amado.

Esta referencia al encuentro místico es más explícita, no obstante, en *Los nombres de Cristo*, así como en otras composiciones del agustino⁷²:

⁶⁷ En los *Nombres de Cristo*, en el capítulo dedicado al *Esposo*, de clara interpretación mística, se encuentra un pasaje en contenido y forma casi idéntico a los dos primeros versos de la séptima estrofa: «Al fin, las velas llenas, navega el alma justa por un mar de dulzor» (*Esposo*) (*vid.* F. García, 1959: 1437, nota al verso 26; A. Ramajo Caño, 2012: 25, nota a los versos 31-32).

⁶⁸ «Entre las odas de fray Luis de León asignadas al período posterior a su absolución, unas cuantas, según el contenido que las informa, se refieren a lo que se podría resumir con la etiqueta de “búsqueda de la serenidad”. Se sabe que Luis de León no fue un simple asceta, pero tampoco un místico como San Juan de la Cruz. Quedó a medio camino entre el *suelo* y el *cielo*, para decirlo con los términos antitéticos que él prefería. Su anhelo por la *alta esfera* divina, la *alma región luciente*, el *seguro puerto* de su *luengo error* (error que no hay que interpretar como ‘equivocación’ sino como ‘acción de vagar’), se redujo a ser mero conato de ascenso hacia la tranquilidad eterna y nunca culminó en las misteriosas experiencias inefables del carmelita» (E. Alarcos, 2000: 37).

⁶⁹ «Diré en este punto que solo en un sentido lato cabe hablar de fray Luis como “escritor místico”, salvo que con ello se aluda a una mística natural: esa experiencia de raíz neoplatónica, que se bautiza de cristiana y que nada tiene que ver con la “mística teología” de que tratan, por vía teórica, los escritos de San Juan de la Cruz, y, por vía experimental, los de Santa Teresa de Jesús» (V. García de la Concha, 1991: 154).

⁷⁰ «...si la obra latina prueba algo es que fray Luis no fue un místico; que su obra no es una obra mística» (A. Márquez, 1996: 287).

⁷¹ *Ataraxía*: «se traduce por “ausencia de inquietud”, “tranquilidad de ánimo”, “imperturbabilidad”» (J. Ferrater Mora, 1994: 258). Es el estado de equilibrio, serenidad, felicidad no perturbada por las pasiones ni accidentes al que aspiraban fundamentalmente los estoicos.

⁷² Fray Luis de León, 2012, Oda 13, «De la vida del cielo», vv. 31-35, 36-40: 90.

¡Oh son!, ¡oh voz! ¡Siquiera
 pequeña parte alguna decendiese
 en mi sentido, y fuera
 de sí el alma pusiese,
 y toda en ti, oh Amor, la convirtiese!
 Conocería dónde
 sesteas, dulce Esposo; y desatada
 desta prisión adonde
 padece, a tu manada
 viviera junta, sin vagar errada.

En cualquier caso, a pesar de que en estos versos se mencione al Amor y al dulce Esposo, en ningún momento se sobrepasa la vía iluminativa para alcanzar la unión estrecha, el éxtasis místico.

8. INVITACIÓN

El poeta, una vez regresada su alma de la comunión espiritual en la última esfera, desea hacer copartícipes de «este bien» a sus amigos poetas, destacados amantes de la poesía («gloria del apolíneo sacro coro»), entre los que al menos se encuentran el Brocense, Juan de Almeida, Alonso de Espinosa, Juan de Grial...⁷³:

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

Es una invitación a disfrutar de esta serenidad o ataraxía a través de la experiencia musical. Viene a decirles así: amigos que sois la gloria del sagrado coro de las musas y a quienes amo por encima del brillo de los tesoros terrenales, os convoco a disfrutar de la música de las esferas, pues todo lo visible es causa de sufrimiento.

Los críticos ven en estas palabras un sutil guiño de amistad a su amigo invidente: el brillo de los tesoros visuales nos ata a la tierra (valle de lágrimas), mientras que la música nos eleva a lo sublime.

⁷³ *Vid.* A. Ramajo Caño, 2012: 26, nota al verso 42.

9. «SUENE DE CONTINO»

Para que esta invitación cristalice en experiencia y también para que el poeta sea transportado nuevamente a la más alta esfera, es necesario que vibre la música. De ahí que el poema se cierre no con una descripción, como en el inicio («Salinas cuando suena»), sino con un ruego («suene de contino, / Salinas, vuestro son en mis oídos»). Leído en tono trascendente, es un reclamo para que suene ininterrumpidamente la música de Orfeo. Su sonido es el que calma la naturaleza. Es el que hace que los sentidos se despierten al bien divino y queden adormecidos en un éxtasis duradero:

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

La décima estrofa está concebida como un cierre que confiere una estructura circular al poema. Se construye asimismo sobre simetrías. Aparte del vocativo «Salinas», distribuye suficientes paralelismos para manifestar que el poema se cierra formalmente sobre sí mismo:

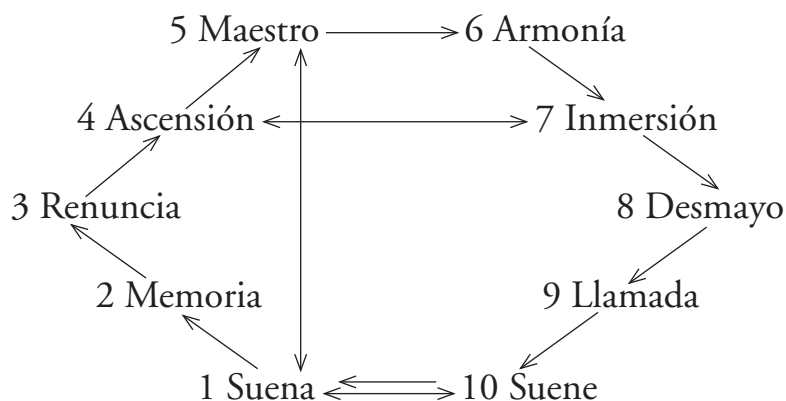
	Estrofas 1 y 2	Estrofa 10
Acción	-(cuando) suena	-suene
Vocativo	-Salinas	-Salinas
Perfección musical	-música extremada -son divino	-(vuestro) son divino
Efectos	-torna a cobrar el tino	-despiertan los sentidos

La *dispositio* de la oda consta de una parte en la que se narra el ascenso: va desde la estrofa primera a la quinta, que presentan un fuerte paralelismo⁷⁴. La segunda parte se inicia con una descripción del estadio contemplativo y marca su descenso con la intervención del yo del poeta para realizar exclamaciones líricas («¡Oh desmayo dichoso!»), llamada a los

⁷⁴ D. Alonso considera que el ascenso ocupa las siete primeras estrofas, mientras que «el descenso al bajo sentido» se desarrolla en las tres finales (cf. D. Alonso, 1971: 182-183; véase también L. Iglesias Feijoo, 1996: 398 y ss.).

amigos («a este bien os llamo») o una petición al nuevo Orfeo («suene de continuo»).

En el siguiente gráfico se representa esquemáticamente la estructura circular del poema. Cada estrofa es designada por medio de un término representativo. Las flechas simples marcan la trayectoria, mientras que las flechas dobles señalan las estrofas con especial relación paraleléstica (1-5, 4-7 y 1-10):



Esta estructura circular permite un retorno *da capo*, para que la música vuelva a sonar y se reinicie el proceso de ascensión hacia la quietud beatífica. Y así, eternamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos Llorach, Emilio (1981): «*No siempre es poderosa* de fray Luis de León», en García de la Concha, Víctor (coord.) (1981), pp. 11-22.
- Alarcos Llorach, Emilio (1981-82): «Tres odas de Luis de León», *Archivum*, XXXI-XXXII, pp. 19-63.
- Alarcos Llorach, Emilio (2000): «La oda VIII de Luis de León», *Príncipe de Viana. Anejo 18*, (Homenaje a Francisco Ynduráin), pp. 37-48.
- Alarcos Llorach, Emilio (2006): *El fruto cierto. Estudios sobre las odas de fray Luis de León*, Madrid, Cátedra.
- Alonso, Amado (1950): «Fray Luis de León: “Ve cómo el gran maestro...”», *NRFH*, IV, pp. 391-394.
- Alonso, Dámaso (1971⁵): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid. Ed. Gredos.
- Cabañas, Pablo (1948): *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes (CSIC).
- Cicerón, M. T. (c. 51 a. C.): *De la república*, Trad. de Álvaro d’Ors, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos. Consultado en www.lectulandia.com

- Cicerón, M. T. (c. 51 a. C.): *Sueño de Escipión*, Int. de Juozas Zaranka. Traducción e índice prosopográfico de Vilma Correa, *Revista Ideas y Valores*, Bogotá, Facultad de Filosofía y Letras, 1963.
- Cuevas, Cristóbal (1982): *Fray Luis de León y la escuela salmantina*, Madrid, Taurus.
- Delahaye-Grélois, Séverine (2009): «Horacio cristiano. El *De música* de San Agustín en la obra poética de fray Luis de León», *Criticón*, 107, pp. 93-103.
- Ferrater Mora, José (1994): *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel Referencia.
- Fiorentino, Giuseppe (2018): «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado», en García Pérez, Amaya & Paloma Otaola González (Coords.) (2018), pp. 147-159.
- García, P. Félix (1959): *Obras castellanas completas de Fray Luis de León*, Prólogo y notas, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- García de la Concha, Víctor (1991): «“El honor de la lengua castellana”: Fray Luis de León, escritor», en *El siglo de Fray Luis de León. Salamanca y el Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 149-167.
- García de la Concha, Víctor (coord.) (1981): *Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Academia Renacentista.
- García de la Concha, Víctor y Javier San José Lera (eds.) (1996): *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- García Pérez, Amaya (2006): *El concepto de consonancia en la teoría musical de la escuela pitagórica a la Revolución Científica*. Salamanca: Universidad Pontificia.
- García Pérez, Amaya (2013). «Francisco de Salinas y la teoría musical renacentista». En *De Musica libri septem de Francisco de Salinas*, editado por Amaya García Pérez y Bernardo García-Bernalt Alonso, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 42-92.
- García Pérez, Amaya & Paloma Otaola González (Coords.) (2018): *Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Garrote Bernal, Gaspar (1986): *La obra poética de fray Luis de León*, Madrid-Barcelona-México, Ediciones Daimon.
- Goldárez Gaínza, J. Javier (1998): «F. Salinas y la teoría musical de finales del Renacimiento», *Arbor*, CLIX, pp. 371-392.
- Goldárez Gaínza, J. Javier (2018): «La teoría armónica después de Francisco de Salinas», en García Pérez, Amaya & Paloma Otaola González (Coords.), 2018, pp. 45-60.
- Guizado Yampi, Renato (2019): «La reelaboración de tópicos clásicos en la oda a la “Vida retirada” de fray Luis de León», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 7, núm. 2, Piura, Universidad de Piura, Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 799-819.

- Hernando González, Alfonso (2004): «Francisco Salinas (1513-1590): La teoría musical entre la encrucijada de lo antiguo y lo moderno», en Español González, Luis, José Javier Escribano Benito y María Ángeles Martínez García (coords.), (2004): *Historia de las ciencias y de las técnicas*, Vol. 2, págs. 961-976.
- Hernando González, Alfonso (2018): «Las matemáticas en la obra de Francisco de Salinas», en García Pérez, Amaya & Paloma Otaola González (coords.), 2018, pp. 91-115.
- Iglesias Feijoo, Luis (1996): «La *dispositio* de la “Oda a Salinas”», en Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.), 1996, pp. 395-412.
- Lázaro Carreter, Fernando (1979a): «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», *Anuario de Estudios Filológicos*, 2, pp. 89-119.
- Lázaro Carreter, Fernando (1979b): «Más observaciones sobre la estrofa quinta de la “Oda a Salinas”», en Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell y Andrés Soria Ortega (coords.): *Estudios sobre la literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Vol. 2, pp. 279-286.
- Lázaro Carreter, Fernando (1996): «Fray Luis de León y la clasicidad», en Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.), 1996, pp. 29-42.
- León, fray Luis de (1955): *Poesías de Fray Luis de León*, Ed. Crítica, P. Ángel Custodio Vega, Madrid, Saeta.
- León, fray Luis de (1959): *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*, Prólogo y notas del P. Félix García, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- León, fray Luis de (2012): *Poesía*, Edición, estudio, y notas de Antonio Ramajo Caño, Madrid, Real Academia Española.
- Lumsden-Kouvel, Audrey (1986): «El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la “música mundana” en la “Oda a Francisco de Salinas” de Fray Luis de León», *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence, Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*. Volumen II, Madrid, Ediciones Istmo, pp. 219-227. En Biblioteca Virtual Cervantes.
- Macrì, Oreste (1970): *La poesía de fray Luis de León*, Salamanca, Anaya.
- Márquez, Antonio (1996): «De Mística Luisiana: ser o no ser», en Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.), 1996, pp. 287-298.
- Martín González, J. J. (1991): «La música en las artes plásticas», en *Las edades del hombre. La música en la iglesia de Castilla y León*, 1991, León, Junta de Castilla y León, págs. 27-37.
- Mazuela Anguita, Ascensión (2018): «La educación musical en la España del siglo XVI. A través del *Arte de canto llano* (Sevilla, 1530) de Juan Martínez», en García Pérez, Amaya & Paloma Otaola González (coords.), 2018, pp.160-171.
- Otaola González, Paloma (2005): *El ‘De música’ de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*, Valladolid, Ed. Estudio Agustiniano.

- Pascual, José Antonio (2005): «El largo camino hacia el conocimiento en *Las coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique», en Gloria Clavería i Cristina Buenafuentes (eds.): *Germà Colón: les llengües romàniques juntes i contrastades*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, pp. 69-88.
- Prada Dussán, Maximiliano (2014): *Filosofía en la música de San Agustín: aproximación a partir del esquema conceptual de los números y del esquema conceptual de los signos*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Ramajo Caño, Antonio (2012): Edición, estudio y notas a *Fray Luis de León. Poesía*, Madrid, Real Academia Española.
- Salinas, Francisco de (1577): *De musica libri septem*, Mathias Gastius, Salamanca, M. S. Kastner (edición anastática), *Documenta Musicologica* I no. 13, Bärenreiter, Kassel, 1958. Traducción de Ismael Fernández de la Cuesta, *Siete libros sobre la música*, Alpuerto, Salamanca, 1983.
- Senabre, Ricardo (1978): *Tres estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Senabre, Ricardo (2006): «Introducción a la poesía de fray Luis de León», Biblioteca Virtual Universal.
- Valdés, Enrique (2010): «Música y poesía: el mito de Orfeo en la poética del Renacimiento español», *ALPHA*, pp. 195-206.