

---

## Contemplación espiritual de la música en el mundo antiguo

*Ismael Fernández de la Cuesta*

---

Arbor CLXXV, 689 (Mayo 2003), 673-688 pp.

Las primeras palabras del salmo 64 según la traducción latina «*de hebraica veritate*» encargada por el Papa Dámaso a Jerónimo de Belén para la Biblia nueva latina dicen así: «*Tibi silens laus, Deus*»<sup>1</sup>. Esta frase sirvió como apotegma para justificar el silencio monástico y sentenciar que el silencio es para Dios el mejor canto de alabanza: «*Tibi silentium laus*». La traducción latina del texto hebreo según la Vulgata, por el contrario, no alude en absoluto al silencio o a 'quien calla', *silens*, antes bien proclama la conveniencia o, más aún, la necesidad de entonar himnos: «*Te decet hymnus, Deus*». Como se sabe, fue el texto latino de la Vulgata, y no el de Jerónimo, el adoptado en la liturgia romano-gregoriana. Las dos interpretaciones latinas del poema bíblico, la de Jerónimo y la de la Vulgata, reflejan una doble y opuesta percepción del canto, una en silencio, esto es dentro del corazón, sin pronunciar palabras, otra con sonidos lanzados físicamente al aire a través de la voz humana. Ambos significados contrapuestos pueden interpretarse como síntoma de los dos extremos entre los que han surgido infinitas formas de concebir la música, y más concretamente el canto, en la cultura occidental. Una primera forma estaría relacionada con una concepción de la música individual, intimista, contemplativa. Otra, en el extremo opuesto, supondría entenderla como manifestación externa, festiva, bulliciosa, en una colectividad. La idea tradicional de la música como manifestación de la espiritualidad habría que situarla, probablemente, equidistante de ambos extremos, al menos en el ámbito de la cultura cristiana occidental.

La referencia de la música al espíritu, si en ella buscamos la convergencia de conceptos sobre lo que se entiende por una y otro, necesita

algunas aclaraciones previas. En la aproximación a cualquiera de los temas que puedan surgir de la relación entre música y espiritualidad sería poco eficaz escudriñar el significado de ambos términos desde una perspectiva sincrónica, personal, subjetiva. Cualquiera tiene, hoy en día, en el panorama multicultural que afortunadamente le ha tocado vivir, su particular visión intelectual o experiencia sensorial sobre la música y sobre la espiritualidad, no necesariamente compartidas por los demás. Así es que una reflexión sobre la relación entre ambos campos, para que sea objetiva, tiene que basarse en una investigación del pensamiento diacrónico dentro de una determinada cultura, ya se haya desarrollado de manera ininterrumpida o ya aparezca, ante el historiador, discontinua.

La cultura a la que voy a referirme para precisar en lo posible la relación entre música y espiritualidad es, obviamente, la occidental, aquélla en la que todavía nos hallamos inmersos, nacida y desarrollada en el ámbito de la práctica religiosa judeo-cristiana con un sustrato profundo, inequívoco, grecolatino. Delimitado así el terreno, la indagación sobre él nos lleva inevitablemente a recorrerlo ayudado por los testigos o marcas que ha ido dejando el pensamiento humano a lo largo de la historia. De la historia, digo, del hombre occidental. La limitación de espacio que me impone el cumplimiento de este propósito me obligará a quedarme traspasando apenas el umbral del humanismo renacentista y barroco. El individualismo que presidió el pensamiento sobre el hombre a partir del Renacimiento tuvo consecuencias muy importantes para restringir cada vez más la percepción de las artes y especialmente de la música al ámbito particular, íntimo, personal. En tiempos modernos se ha investigado mucho sobre la relación de la música con el hombre y son variados los sistemas filosóficos contruidos sobre el particular<sup>2</sup>. No obstante, el pensamiento occidental sobre la música se ha forjado, en sus elementos básicos, durante la edad antigua y medieval.

### **Música celeste**

La idea de la música que trasciende en los escritos de los filósofos y teóricos griegos es deudora de la comprensión dual del ser humano como compuesto de alma y cuerpo, bien se trate de un compuesto en cierto modo simétrico y complementario, de acuerdo con el hylemorfismo de Aristóteles, o bien sea concebido, según el platonismo, como un

alma, un ente espiritual que es trasladado a la materia, al cuerpo, para vivir temporalmente aprisionado en él.

En el pensamiento platónico, todas las realidades humanas, incluido el conocimiento y las artes, son representaciones de ideas inmutables que están fuera del tiempo y del espacio humanos. La música, también, tiene una existencia autónoma en el universo. En su concepción de la música, Platón, y también Aristóteles, se dejó influir por el pitagorismo reinante, y por las leyendas mesopotámicas y egipcias sobre la vida en el más allá. El origen de la música se halla en el lugar en donde se sitúa la realidad pura, que es al otro lado de la materia y de los cuerpos, allí donde van a parar las almas una vez que éstas se han liberado de sus cuerpos. Platón funda su teoría en la leyenda de Er el Armenio<sup>3</sup>. Este personaje fantástico regresó a la tierra doce días después de haber muerto y narró con detalle lo que pasaba allí donde su alma había permanecido durante ese tiempo. En este lugar situado entre el cielo y la tierra donde habitaban las almas observó cómo el universo estaba organizado como una gigantesca máquina sabiamente gobernada en un movimiento circular. En sus brazos, dispuestos ordenadamente a la manera de las torteras de un enorme huso de hilar, unas sirenas producían sonidos armónicos<sup>4</sup>. La música del universo, así creada, recibía su armonía de la proporción numérica del movimiento cósmico. En el más acá no es posible escuchar estos sonidos, salvo a través de la música terrenal. Aquellos sonidos intemporales, etéreos, son participados de manera imperfecta, apresados, por los cuerpos terrestres de los seres humanos, de los pájaros, etc. La música que el hombre practica de manera activa o simplemente escucha es, por tanto, una reproducción a escala material, reducida y contingente, de la música absoluta, esencial, que existe en el cosmos. En el ejercicio de la música el hombre puede conseguir efectos morales, según su grado de participación de esta música cósmica, universal<sup>5</sup>.

La idea de Platón sobre la música del universo, cósmica, mundana o de las esferas, se extendió a todo el Occidente cristiano, especialmente a través de la enseñanza de la música como disciplina del *quadrivium* en las escuelas eclesiásticas<sup>6</sup>. El tratado de Música de Severino Boecio, libro manual de lectura obligatoria en las escuelas y universidades medievales<sup>7</sup>, contribuyó decisivamente en la fijación de esta idea y en su persistencia dentro de la cultura occidental. Todo maestro autor de un libro de teoría o práctica musical debía iniciar su tratado con la inevitable división consagrada en el tratado de Boecio: son tres las clases de música, la música mundana, la humana y la instrumental. La primera es la música del universo, la segunda es el canto, y la

tercera es la música producida a través de los instrumentos músicos. Pero ya antes de Boecio, la tradición patrística había incorporado hondamente en el pensamiento cristiano la idea de Platón sobre la música del universo. Eusebio de Cesarea en su panegírico a Constantino<sup>8</sup> e Ireneo de Lyon en su inquietante y oscuro libro *Adversus Haereses*, buscando argumentos para desterrar los últimos vestigios del gnosticismo, concibe el universo como una cítara en manos del Verbo divino<sup>9</sup>. Ambrosio de Milán interpreta también la gigantesca máquina del universo que, según Platón, produce sonidos armónicos como un «poderoso órgano»<sup>10</sup>.

La frontera entre el símbolo y la realidad aparece desdibujada en los primitivos escritores cristianos. Pero la música de las esferas que produce el movimiento de los astros es para los poetas españoles del siglo de Oro una atrevida metáfora que lleva a la realidad de la verdadera música celestial en la que muchas veces se quedan anegados al escuchar privilegiadamente la música de los humanos. Así lo reconoce Fray Luis de León en su Oda a Salinas. El poeta hace el panegírico del ciego organista y

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

Esta música que resuena en el templo de Salamanca produce un efecto extraordinario:

«el alma que en olvido está sumida,  
torna a cobrar el tino  
y memoria perdida  
de su origen primera esclarecida».

El origen de estos sonidos armónicos es el que había reconocido Platón, basándose en el testimonio del armenio resucitado:

«Traspasa el aire todo  
hasta llegar a la más alta esfera,  
y oye allí otro modo de no perecedera  
música que es del todo la primera»<sup>11</sup>.

Fray Luis de León tenía motivos, no sólo emocionales y poéticos sino también filosóficos, para cantar así la música de su amigo Francisco

Salinas. Este insigne organista era también maestro de música especulativa en la Universidad de Salamanca y como tal escribió su monumental *De musica libri septem* cuyas primeras palabras no pueden ser más elocuentes:

«La música está de tal manera difundida en el mundo, que nada hay que no esté penetrado por ella»<sup>12</sup>.

El mismo pensamiento sobre la música universal quedaría bellamente expresado, con su retórica barroca, por Lope de Vega en su *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro*. He aquí algunos de sus versos:

«Ya de la elemental dulce armonía  
negada a los mortales a quien sólo  
la humana instrumental fue concedida,  
havrás visto la eterna melodía,  
fuga inmortal sobre uno y otro polo,  
de aquella inteligencia esclarecida,  
máquina que, vestida  
de puntos de cristal en líneas de oro,  
al contacto dulcísimo sonoro,  
con tanta suavidad los cielos mueve  
que el mismo sol las consonancias bebe,  
cuyo libro eterno y soberano  
echó compás la omnipotente mano»<sup>13</sup>.

La concepción de la música cósmica, teñida todavía de un cierto panteísmo platónico aun entre los autores eclesiásticos, quedó definitivamente cristianizada en la idea de música celeste. En el cielo donde van a parar los bienaventurados para gozar de la presencia de Dios, los ángeles cantan sin cesar la gloria de Dios, como las sirenas de la gran máquina del universo ideada por Platón. Son ellos, los ángeles del cielo, los que introdujeron el canto en la tierra. Sería interminable recoger, siquiera de manera aproximada, los infinitos testimonios de los autores cristianos que se refieren a la música como trasunto de la música del cielo. Un tratado sobre el modo de cantar escrito hacia el año 1000, *Instituta Patrum de modo psallendi*, reconoce que, según los Santos Padres, los cantores eclesiásticos aprendieron de los ángeles su oficio de cantar:

«*Hunc modum cantandi ab angelis didicerunt*»<sup>14</sup>.

Los ángeles cantan en el cielo el «Santo, Santo, Santo», dice el ya citado Ambrosio de Milán, con una «*canora suavitas*»<sup>15</sup>. Del coro de los ángeles ningún canto llegó con más realismo y presencia que aquél que oyeron los pastores en Belén la noche santa de la Navidad<sup>16</sup>. Existen narraciones de hechos milagrosos ocurridos a diversos cristianos fervorosos que tuvieron el privilegio de escuchar, en circunstancias especiales, la voz de este coro angelical. En la solemne inauguración de la catedral de Florencia se escucharon «*canoras voces*» salidas como de boca de los ángeles y de las sirenas<sup>17</sup>. En otra situación oyó también voces angélicas Micer Francisco Imperial (siglo XV):

«Non fueran çiento aun bien contadas  
que oí bozes muy asossegadas  
angelicales en musicado canto;  
mas eran tan lexos de mí aun tanto  
que las non entendía a las vegadas»<sup>18</sup>.

En la escenografía de la liturgia durante el periodo barroco la música polifónica era cantada dentro de la iglesia por diferentes coros ocultos en las tribunas del templo para inundar el espacio sagrado de armonías, cuyo origen no podía ser identificado visualmente. Así se generaba la sensación de proceder del cielo. Sobre la percepción de la música del cielo dentro de la iglesia, hay anécdotas curiosas como la de aquel monje de la Orden de San Jerónimo que aseguraba con firmeza haber escuchado a un coro de ángeles cantando el día 28 de agosto de 1630 mientras oraba en el oratorio de su convento<sup>19</sup>.

### **Recta razón de la música**

La influencia directa en el pensamiento cristiano occidental de la doctrina de Aristóteles sobre la música no es perceptible hasta el descubrimiento de sus tratados filosóficos en el siglo XII por los maestros escolásticos. Según su doctrina de la imitación, la música actúa directamente sobre la voluntad y la doblega conforme a las pasiones o estados del alma que sus sonidos representan o imitan<sup>20</sup>. La voluntad, entonces, pone su fuerza sobre los actos humanos y los conduce inevitablemente en determinada dirección, según la pasión que imiten. El filósofo sitúa los efectos de la música en quienes la escuchan como sujetos pasivos. Pero también parece cierto que lo que puede parecer efecto es la propia causa. Así los estados del alma, la dulzura, la tem-

planza, el valor, la ira, provocan determinada actividad musical, y producen ciertos tipos de música, o modos musicales, que se identifican con la manera de cantar y hacer música de los pueblos, los frigios, los lidios, los dorios, etc.

Como Platón, también Aristóteles concede gran importancia a la música en la educación de los ciudadanos, notablemente de los jóvenes. El uso multiforme de la música en la *polis* griega influyó probablemente en su idea sobre los efectos morales de la misma. La música de los coros en el teatro, la del citaredo en el *agorá*, la vinculada a ciertos ritos, cumplía una función muy diversa en la sociedad y su propiedad educativa era muy distinta. Una determinada música tendía a la calma, a la interiorización. Así la del culto a Apolo, cuyo instrumento representativo era la lira, y la poesía relacionada con ella, la oda, la épica. Otra música estaba relacionada con el culto a Dionisos y producía *enthusiasmos*, excitación, enajenación. Su instrumento era el *aulós*, y su poesía el ditirambo. Aristóteles, siguiendo un riguroso discurso analítico, sitúa, por tanto, a la música como objeto de los sentidos, esto es de delectación sensible, pero también como objeto del entendimiento, en cuanto disciplina especulativa dotada de unas proporciones armónicas que sólo el intelecto es capaz de aprehender. Así, la música queda englobada en la definición del arte como «una disposición productiva acompañada de razón verdadera»<sup>21</sup>, «*recta ratio factibilium*», según la traducción escolástica latina» por oposición a la prudencia que se define como «*recta ratio agibilium*»<sup>22</sup>.

La doctrina de Aristóteles es asumida por Tomás de Aquino en dos de sus obras, en la *Suma Teológica*<sup>23</sup> y en sus Comentarios a la Política<sup>24</sup>. El Aquinate interpreta que el goce sensible es una consecuencia natural de las proporciones armónicas y debe ordenarse según la recta razón y la virtud. Como el juego, la danza, el sueño, incluso la embriaguez y todo aquello que provoca una evasión, también el goce producido por la música debe ser entendido, valorado según sus efectos, benéficos o perversos, en el ser humano<sup>25</sup>. Con esta perspectiva Tomás de Aquino encuentra argumentos suficientes para atribuir al canto, concretamente al canto litúrgico, toda suerte de propiedades para influir positivamente en el ánimo del creyente, en tanto desconfía de la música instrumental para crear en el interior del hombre una buena disposición:

«*Musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur bona dispositio*»<sup>26</sup>.

En la época en que escribe Tomás de Aquino sus tratados teológicos y sus comentarios a los libros de Aristóteles, siglo XIII, se está produciendo en la misma universidad de París, donde él enseña, un hecho de consecuencias históricas muy importantes para el desarrollo tecnológico de la música, a saber, la aplicación real de ciertos esquemas especulativos, racionales, al ritmo musical, lo que dio lugar al nacimiento de la «*musica mensurata*». Ello produjo una convulsión en el ejercicio de la polifonía llamada de estilo antiguo, «*ars antiqua*», que desembocaría a principios del siglo XIV en un «*ars nova*». En medio de encendidas discusiones escolásticas sobre los estilos de música, reflejo, sin duda, de una realidad bastante caótica dentro de las iglesias, intervino el Papa Juan XXII desde su residencia de Aviñón para defender la que entendía como doctrina tradicional, a saber el fomento de la devoción mediante el ejercicio de la música vocal, sencilla, transparente, al servicio de los textos sagrados <sup>27</sup>.

### **Música espiritual**

Un rápido recorrido por la Patrística revela que la doctrina tradicional del cristianismo sobre la música excluye unánimemente los tipos de música que no sean los del canto litúrgico al servicio de los textos sagrados. No obstante, ciertos santos Padres reconocen en la música, especialmente en el canto, efectos beneficiosos. Agustín de Hipona, a pesar de que su pesimismo antipelagiano le llevaba a ver una tendencia pecaminosa en todos los actos humanos, justifica el que la Iglesia acepte la costumbre de cantar, para que a través del deleite de los oídos surja en el alma de los débiles el amor a la piedad:

*«adducor cantandi consuetudinem approbare in Ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmorum animus in affectum pietatis assurgat»* <sup>28</sup>.

Juan Crisóstomo, mucho más abierto y optimista que el atormentado obispo de Hipona, se refiere muchas veces a la música, y encuentra en ella diversos efectos altamente beneficiosos, entre otros, alivio en el trabajo:

«El canto tiene una gran fascinación para nuestro ser, seca las lágrimas, aplaca el llanto de los niños hasta adormecerlos... Los viajeros cantan para atemperar sus fatigas, cuando caminan con

sus animales bajo un sol ardiente... Los viñadores en la vendimia, los marineros mientras reman, las mujeres cuando hilan, a solas o en coro, entonan cantos. El objeto de estos cantos es aliviar del trabajo a las mujeres, a los viajeros, a los viñadores y a los marineros, para que su alma soporte sin quejas sus grandes fatigas»<sup>29</sup>.

Por lo que se refiere a la música instrumental, el rechazo de la Iglesia es unánime desde los primeros siglos del Cristianismo, ya que está asociada inevitablemente a los ritos paganos. A este rechazo radical contribuyeron decisivamente los escritos de los Apologistas, notablemente Tertuliano a través de su influyente tratado *«De spectaculis»*. Pasado el tiempo, Jerónimo de Belén es probablemente el autor más explícito en esta materia. Para él, donde hay instrumentos musicales allí no puede haber temor de Dios:

*«Ubi tympana sonant, tibia clamitat, lyra garrit, cymbalum concrepat, quis ibi Dei timor?»*<sup>30</sup>.

Sin embargo, a lo largo de la Historia sagrada aparecen los reyes, los profetas y todo el pueblo de Dios entonando cánticos acompañados de toda suerte de instrumentos. Y no sólo eso, el poema emblemático que cierra el libro de los salmos compele a prorrumper en cánticos de alabanza con instrumentos de todo tipo:

*«Laudate eum in sono tubae: laudate eum in psalterio et cithara. Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo. Laudate eum in cymbalis benesonantibus: laudate eum in cymbalis jubilationis»*<sup>31</sup>

Tan serio argumento a favor del uso de los instrumentos músicos debía ser de alguna manera neutralizado. Tomás de Aquino encuentra una rápida justificación. En el Antiguo Testamento el pueblo judío era más duro y carnal y por eso necesitaba los instrumentos músicos:

*«In Veteri Testamento usus erat talium instrumentorum, quia populus erat magis durus et carnalis»*<sup>32</sup>.

Tomás de Aquino y muchos Padres de la Iglesia recurren a explicaciones de esta naturaleza para salvar costumbres o leyes del pueblo judío superadas o abolidas en el cristianismo que, no obstante, siguen

siendo sagrados y edificantes para los cristianos. Aquella doctrina, hechos o lances de la historia sagrada, que de ninguna manera podrían ser aceptados por los cristianos, no son rechazados de plano, sino interpretados alegóricamente por los autores eclesiásticos de la antigüedad y muy particularmente por los liturgistas medievales. En su comentario al salmo 97, Casiodoro afirma que el uso de instrumentos músicos tal como aparece en textos de los salmos es del todo ajeno al cristiano y, por tanto, debe ser interpretado espiritualmente:

*«Quoniam ille sonus et modulatio tiliarum a sacris mysteriis nostra nihilominus aetate discessit, restat ut intelligentiam huius rei spiritualiter perquirere debeamus»*<sup>33</sup>.

Los liturgistas medievales como Amalario de Metz (+850), Floro de Lyon (+ca 960), Ivo de Chartres (+1115), Honorio Augustodunense (+ca 1157), Guillermo Durando de Mende (+1256), siguiendo el alegorismo que había sancionado Isidoro de Sevilla en su *De Ecclesiasticis Officiis*, vuelven al Antiguo Testamento para encontrar en él la explicación de la escenografía de la liturgia, tal como se plasmará en la música y en la iconografía del arte románico<sup>34</sup>. He aquí a este propósito, a modo de ejemplo, un texto bien ilustrativo de Guillermo Durando de Mende, tomado de su *Rationale divinatorum officiorum*, escrito entre los años 1285 y 1292:

«En el introito comienza la primera parte de la Misa.... El introito, esto es la antifona, expresa el presagio de los profetas y el ardiente deseo de los santos patriarcas que suspiran por la venida del Hijo de Dios con sus oraciones en la espera de la Encarnación de Dios... Por eso, el coro de clérigos que salmodian significa el coro de los profetas y la multitud de santos que esperan la venida de Cristo. Cantan el introito con júbilo, pues los profetas, los patriarcas, los reyes, los sacerdotes y todos los creyentes suspiran por la llegada de Cristo, clamando e implorando: ‘envía el Cordero dominador de la tierra’. Y también: Ven, Señor, no tardes’... Lo mismo que Simeón, un hombre justo y anciano, dio su bendición diciendo: ‘Ya puedes, Señor, dejar a tu siervo que se vaya en paz, porque han visto mis ojos tu salvación»<sup>35</sup>.

La doctrina alegórica sobre el canto se halla firmemente apoyada en la epístola de Pablo a los Efesios en la que recomienda cantar interiormente, dentro de corazón, cánticos espirituales:

*«Implemini Spiritu Sancto loquentes vobismetipsis in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino»<sup>36</sup>.*

En su comprensión dual del ser humano Pablo de Tarso sostiene en la epístola a los Corintios que de nada sirven las manifestaciones externas si no están dotadas de espíritu, de inteligencia:

*«Qui loquitur lingua, oret ut interpretetur. Nam si orem lingua, spiritus meus orat, mens autem mea sine fructu est. Quid ergo est? Orabo spiritu, orabo et mente, psallam spiritu, psallam et mente»<sup>37</sup>.*

Esta doctrina presidirá desde la antigüedad el comportamiento del cristiano, notablemente de los monjes, en los momentos privilegiados de su relación con Dios y cuando entonan sus cánticos en el Oficio divino. Agustín de Hipona la recoge en varias de sus cartas:

*«Psalmis et hymnis cum oratis Deum, hoc versetur in corde, quod profertur in voce»<sup>38</sup>,*  
*«vocibus a corde non dissonis»<sup>39</sup>.*

La *Regula monachorum* de Benito de Nursia ordena, por su parte, al establecer la «*disciplina psallendi*» o modo de cantar,

*«ut mens nostra concordet voci nostrae»<sup>40</sup>,*

para que al entonar las divinas alabanzas no exista contradicción entre lo que profieren los labios y el sentimiento de íntima relación con Dios. Llevada al extremo esta doctrina, Jerónimo sentencia que no hay que cantar con la voz, sino con el corazón,

*«non voce sed corde cantandum»<sup>41</sup>.*

El testimonio de un legislador como Benito de Nursia y de unos Padres de la Iglesia tan influyentes como Jerónimo y Agustín son indicios suficientes para afirmar que la cultura occidental propiciada por el cristianismo ha alentado la idea de la música como manifestación de un sentimiento profundo, íntimo, personal, religioso, que supera el significado de las palabras.

### Entre el deleite y mística

La monolítica doctrina sobre el necesario uso puramente espiritual de la música, ya se trate del canto litúrgico, o de la música instrumental interpretada alegóricamente, queda muchas veces desmentida por la propia realidad histórica que sería prolijo resumir aquí<sup>42</sup>. La música como productora de efectos espirituales por el deleite de los sentidos que ya vimos enunciada en Aristóteles y comentada por Tomás de Aquino, llega a ser reconocida incluso por Agustín:

*«Inter omnia quae delectant, plus te delectet ipsa iustitia, non ut alia non delectent, sed plus ipsa delectet. Delectant enim quaedam naturaliter infirmitatem nostram... delectat canora vox et suavissima cantilena»*<sup>43</sup>.

El obispo de Hipona acepta incluso que la música pura excita nuestros sentimientos espirituales de manera secreta:

*«Omnes affectus spiritus nostri pro sua diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum occulta familiaritate excitantur»*<sup>44</sup>.

Claro que, según su propia experiencia personal, la música pura, la que hace caso omiso de las palabras, es para él perniciosa y le conduce al pecado:

*«Cum mihi accidit ut me amplius cantus quam res quae canitur moveat, poenaliter me peccare confiteor: et tunc mallet non audire cantantem»*<sup>45</sup>.

La poderosa influencia de Agustín en el pensamiento cristiano no ha impedido que grandes místicos del cristianismo hayan encontrado en la música motivo y causa de su deliquio y éxtasis. Frente a la búsqueda de la unión con Dios por el camino de la ascesis, de la huida del deleite y de la negación de sí mismo que se advierte en la doctrina de admirables místicos, como Juan de la Cruz y de Teresa de Jesús («vivo sin vivir en mí»), un ferviente agustiniano y, a mayor abundamiento, de la Orden de San Agustín como Fray Luis de León consigue, como hemos visto, la contemplación divina a través de la dulzura que le proporciona el escuchar la música del ciego Salinas: «Por la música, comenta Dámaso Alonso, el alma tiende a su natural

armonía y conocimiento despreciando el vulgar (*Oda a Salinas*, estr. 1<sup>a</sup> - 4<sup>a</sup>). Y por la música llega a la contemplación de la causa primera de la armonía: a la visión de Dios»<sup>46</sup>. El deleite que experimentan los sentidos lleva al alma a entrar dentro de sí misma y, desde allí, a la contemplación divina, de manera del todo opuesta a la enajenación que produce la música de los ritos orgiásticos, a la que aluden los autores griegos y estigmatizan los escritores cristianos, ya citados.

Una síntesis del pensamiento cristiano sobre la acción mística de la música llevada a la práctica la encontramos en las monjas medievales Hildegarda von Bingen (1098-1179) y Gertrudis de Helfta (1256-1303). En su *Legatus divini amoris* y en sus *Exercitia*, Gertrudis narra numerosos hechos milagrosos que se producían en ella durante el Oficio Divino, muy especialmente mientras cantaba algunas de sus piezas favoritas, la antífona *Stella maris*, la misa *Gaudete in Domino*, el invitatorio *Ave Maria*, el himno *Gloria tibi Domine*, etc. La música sacra cantada con devoción alcanzaba en ella una dimensión mística extraña al raciocinio y al discurso, capaz de enajenar al alma y transportarla fuera de este mundo. Pero el canto no siempre producía en su interior estos efectos sobrenaturales. Recuerda el *Legatus* que

«un fuerte dolor de cabeza le impedía cantar. Entonces preguntó al Señor por qué permitía que le sucediera esta desgracia, sobre todo en un día festivo. A lo que le respondió: ‘- por miedo a que te sientas seducida por el encanto de las sagradas melodías y te hagas menos apta para recibir los dones de la gracia’»<sup>47</sup>.

En virtud de sus propiedades, la música ha sido utilizada como remedio y medicina de muchas enfermedades desde tiempo inmemorial en todas las culturas. Las armonías suaves que llegan al fondo del alma producen relajación, orden interior, equilibrio psíquico, en tanto la música violenta provocadora de danzas convulsivas hace, por ejemplo, que el veneno de la tarántula abandone definitivamente el cuerpo afectado por dicho insecto<sup>48</sup>.

\*\*\*

Entre los distintos movimientos filosóficos emanados de las enseñanzas de Sócrates, el platonismo es el más rico en resonancias espirituales y el de mayor influencia, quizá, en la historia de la filosofía y de la cultura occidental en general. Característica de la filosofía de

Platón es su teoría de las ideas: los objetos materiales, incluidas las artes y muy particularmente la música, son meras representaciones transitorias de ideas y realidades inmutables que están fuera del tiempo y del espacio. El pensamiento platónico, gracias sobre todo a su posterior formulación llamada neoplatónica, fue cristianizado con extraordinaria facilidad, y su corriente ha alimentado notablemente la espiritualidad cristiana. Su idea de la música universal materializada en el mundo de los cuerpos terrestres ha servido al cristianismo para dar a la música un valor espiritual, trasunto de la actividad eviterna de los bienaventurados en el cielo que es sustancialmente musical en la glorificación divina. Este pensamiento ha hecho posible que aquella primitiva salmodia de la liturgia cristiana, que sólo admitía la recitación austera de los poemas bíblicos como baluarte defensivo frente a la música apolínea y dionisiaca del mundo grecorromano, pudo evolucionar de manera natural hasta las extraordinarias y bellísimas formas del canto cristiano, romano, bizantino, gregoriano, ambrosiano, visigótico, mediante la ornamentación cada vez más rica de los poemas bíblicos recitados por los salmistas y maestros cantores. La racionalidad impuesta por el aristotelismo escolástico en los últimos siglos de la Edad Media, no hizo sino consolidar las fronteras del pensamiento occidental sobre la música y propiciar su desarrollo tecnológico en unas proporciones hasta entonces desconocidas.

### Notas

<sup>1</sup> AYUSO MAZARUELA, T. (1960): *Psalterium S. Hieronimi de hebraica veritate interpretatum*. Madrid, Biblia Polyglotta Matritensia. Series VIII. Vulgata Hispana L. 21. 195.

<sup>2</sup> Juan David García Bacca es uno de los pocos filósofos, quizá el único español, que ha construido un sistema filosófico sobre la música en su (1990): *Filosofía de la música*. Barcelona, y en otros trabajos que han sido cuidadosamente investigados por PALACIOS GAROZ, M. A. (1997): *Filosofía en Música y filosofía de la música de Juan David García Bacca*. Madrid. En el siglo XX es de referencia inexcusable el libro de ADORNO, T. W. (1949): *Philosophie der neuen Musik*. Tubinga, traducido al español, Buenos Aires, 1966.

<sup>3</sup> PLATÓN: *República*, Lib. 10, 13-14.

<sup>4</sup> PLATÓN: *República*, Lib. 10, 14.

<sup>5</sup> PLATÓN: *Leyes*, Lib. 2, 655 ss.

<sup>6</sup> Retomo aquí algunas de las ideas que ya expuse en mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: *Cantaré con el corazón (Corde canam)*, Discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. Ismael Fernández de la Cuesta leído en el Acto de su Recepción pública el día 11 de junio de 2000. Y contestación

del Académico Excmo. Sr. D. Antonio Gallego Gallego. Publicado con el patrocinio del Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Burgos. 2000, 21-26.

<sup>7</sup> SEVERINO BOECIO: *De musica*, PL 63.

<sup>8</sup> EUSEBIO DE CESAREA: *De Laudibus Constantini*, 11-21, en HEIKEL, I. A. (1897 ss): *Die Griechischen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte*. Berlin.

<sup>9</sup> IRENEO DE LYON: *Adversus Haereses*, II, 25, 2: PG, 7, 798-799. En los primeros siglos del cristianismo el gnosticismo propició la concepción de Christo como Logos o Verbo intermediario, gran instrumentista del Universo. BASURKO, X. (1991<sup>2</sup>): *El canto cristiano en la tradición primitiva*. Vitoria. 179-192 ha recogido e interpretado diversos textos patrísticos que hacen referencia al universo y su armonía musical.

<sup>10</sup> Ambrosio dice también: «*Quid igitur psalmus, nisi virtutum est organum, quod Sancti Spiritus plectro pangens, propheta venerabilis, caelestis sonitus fecit in terris dulcedinem resultare*», en *Explanatio psalmodum, in Ps. 1, 11, PL, 14*, col. 965. Este texto puede sumarse a los que trae Dámaso Alonso en su capítulo: «Sobre la 'Inmensa cítara' de Fray Luis» de su libro *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Madrid, 1981<sup>5</sup>. 619-621.

<sup>11</sup> ALONSO, D. (1981<sup>5</sup>): Forma exterior y forma interior en Fray Luis. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Garcilaso, Fray Luis de León, Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo. Madrid. 178-180.

<sup>12</sup> SALINAS, F. (1577): *De musica libri septem*. Salamanca, Mathias Gast. Primera versión castellana y estudio por FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (1983): *Siete libros sobre la música*, Madrid. 33.

<sup>13</sup> ROBLEDO, L. (1989): *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza. 15-18.

<sup>14</sup> Instituta Patrum de modo psallendi, en GERBERT, M. (1774): *Scriptores ecclesiastici de musica*, 3 vols. Sankt Blasien vol. I. 6. Otros textos pueden verso en mi *Cantaré con el corazón (Corde canam)*, 24-26.

<sup>15</sup> *Explanatio psalmodum*, in Ps. 1, PL, 14, col. 965.

<sup>16</sup> Lc. 2, 13-15. El himno *Gloria in excelsis Deo* de la misa será llamado en toda la tradición eclesiástica *canto angélico*.

<sup>17</sup> MÜLLER-HEUSER, F. (1963): *Vox humana. Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik des Mittelalters*. Ratisbona, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Gustav Bosse Verlag. 79-80, citando a HABERL, F.X. (1887): *Die römische schola cantorum und die Papslichen Kapellsänger bis zur Mitte des 18. Jahrhundert*. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 3, 222.

<sup>18</sup> «Dezir de Miçer Francisco a las siete virtudes», en el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, edición y estudio de DUTTON, B y GONZÁLEZ CUENCA, J. (1993). Madrid. 309.

<sup>19</sup> SIERRA, J. (1994): Dos documentos sobre la intervención de un coro de ángeles en el monasterio jerónimo de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara), 28 de agosto de 1630. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* 1, 111-121.

<sup>20</sup> ARISTÓTELES: *Política*, Lib. 8, ed. Inmanuel Bekker, n. 1340 ss.

<sup>21</sup> ARISTÓTELES. (1999): *Ética a Nicómaco*, VI, 4. Madrid. 92.

<sup>22</sup> TOMÁS DE AQUINO: *Summa Theologica*, I-II, q. 57, a. 4. Ed. Cura Fratrum Ordinis Praedicatorum (1963<sup>3</sup>). Madrid, (BAC), Vol. II. 355.

<sup>23</sup> TOMÁS DE AQUINO: *Summa Theologica*, II-II, q. 91, Vol. III, 577-580.

- <sup>24</sup> TOMÁS DE AQUINO: *In Politicorum Lib.* 8, Lect. I.
- <sup>25</sup> TOMÁS DE AQUINO: *In Politicorum Lib.* 8, Lect. I.
- <sup>26</sup> TOMÁS DE AQUINO: *Summa Theologica*, II-II, q. 91, a.2, ad 4, ed. BAC, 579.
- <sup>27</sup> Juan XXII publicó en 1323 (1324) la Bula *Docta sanctorum Patrum* en la que, según rezan sus primeras palabras, se legisla sobre la música de la Iglesia conforme a la doctrina de los Santos Padres.
- <sup>28</sup> AGUSTÍN DE HIPONA: *Confesiones*, X, 33, PL 32, 800.
- <sup>29</sup> JUAN CRISÓSTOMO, *Expositio in Psalmum* 41, 1, PG, 55, 156-7.
- <sup>30</sup> JERÓNIMO: *De perpetua virginitate beatae Mariae Virginis*, 20, PL, 23, 214.
- <sup>31</sup> *Liber psalmodum*, Ps. 150.
- <sup>32</sup> TOMÁS DE AQUINO: *Summa Theologica*, II-II, q. 91, a. 2 ad 4, ed. BAC, 579.
- <sup>33</sup> CASIODORO, *In Ps.* 97, PL, 70, 692.
- <sup>34</sup> Vid. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (2002): La Música. *Enciclopedia del Románico en Castilla y León: León*. Aguilar de Campóo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. 67-88; e id. (2000): Música y Liturgia: El tímpano de la Iglesia de Silos. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* Segundo Semestre, 91. 9-26.
- <sup>35</sup> DURANDO DE MENDE, G. (1859): *Rationale divinatorum officiorum*, lib IV, c. 5. Nápoles. Texto en FASSLER, M. (1993): Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres. *The Art Bulletin* LXXV, 3, September. 503.
- <sup>36</sup> Ef. 5, 18-19.
- <sup>37</sup> I Cor, 14,12-15.
- <sup>38</sup> AGUSTÍN DE HIPONA: *Epistola* 211, 7.
- <sup>39</sup> AGUSTÍN DE HIPONA: *Epistola* 48, 3.
- <sup>40</sup> BENITO DE NURSIA: *Regula monachorum*, 19, 7. COLOMBÁS, G. (1954): *San Benito, su vida y su regla*. Madrid, BAC. 444.
- <sup>41</sup> JERÓNIMO, *In Eph.* 5, 5, 19, PL. 26, 562.
- <sup>42</sup> Vid. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (1992): El baile en la iglesia: La rúbrica sobre la danza en el Ceremonial de la Coronación de los Reyes de la Biblioteca de El Escorial. *La Música en el Monasterio del Escorial*, Actas del Simposium. El Escorial. 321-341.
- <sup>43</sup> AGUSTÍN DE HIPONA: *Sermo* 159, 2, PL, 38, 868.
- <sup>44</sup> AGUSTÍN DE HIPONA: *Confesiones*, X, 33, PL, 32, 800.
- <sup>45</sup> AGUSTÍN DE HIPONA: *Confesiones*, X, 33, PL, 32, 800.
- <sup>46</sup> ALONSO, D. (1981<sup>5</sup>): Sobre la 'Inmensa cítara' de Fray Luis. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Garcilaso, Fray Luis de León, Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Madrid. 180.
- <sup>47</sup> GERTRUDIS DE HELFTA: *Legatus divini amoris*, 4, 41. Ed. ORTEGA, T. (1945): *Revelaciones de Santa Gertrudis*. Barcelona.
- <sup>48</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (2000): La música como medicina, comentario sobre *Music as medicine. The history of Music Therapy since Antiquity*. ed. Peregrine Horden. Burlington USA, repr. 2001. 401 pp., en *Saber Leer, Revista Crítica de Libros*. (2002), Fundación Juan March. Madrid.