

JESÚS LUQUE MORENO

LA MÚSICA DEL MUNDO
MEMORIA DE UNA IDEA MILENARIA

GRANADA
2023

© JESÚS LUQUE MORENO

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja.

Colegio Máximo, s.n., 18071 Granada

Telf.: 958 243930-246220

Web: editorial.ugr.es

ISBN 978-84-338-7251-7.

Depósito legal: Gr./1117-2023

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja, Granada

Maquetación: Raquel L. Serrano / atticusediciones@gmail.com

Diseño de cubierta: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones. Granada

Imprime: Printhus. Bilbao

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Z.5. ÍNDICE GENERAL

O. PRESENTACIÓN	9
A. PLANTEAMIENTO	13
A.1. INTRODUCCIÓN.....	15
A.1.0. Conceptos y expresiones familiares	16
A.1.0.1. Una organización armónica	17
A.1.0.2. “Música de las esferas”.....	18
A.1.0.3. “Armonía de las esferas”	20
A.1.0.4. “Música celestial”	23
A.1.0.5. Tópicos no siempre comprendidos	32
A.1.1. “Música cósmica”	33
A.1.2. Música y cosmos en otras culturas.....	36
A.1.3. Los griegos	38
A.1.4. Principios y nociones básicas	41
A.2. SISTEMAS DE ARMONÍA PLANETARIA	43
A.2.1. Tipo de tonos que intervienen	43
A.2.2. Asignación de tonos a las distintas órbitas.....	43
A.2.3. Número de notas o sonidos que intervienen	44
A.2.4. Clasificación general de los sistemas de música celestial conocidos	45
B. ORÍGENES Y DESARROLLO DE ESTA DOCTRINA: UNA MI- RADA RETROSPECTIVA.....	49
B.1. EL “SUEÑO” DE CICERÓN	51
B.1.1. De Platón a Cicerón	51
B.1.2. El “Sueño de Escipión”	53
B.1.3. Los comentaristas	55
B.1.3.1. Macrobio y Favonio	56
B.1.3.2. Pervivencia posterior: Barrientos	60
B.1.4. Coincidencias y diferencias con Platón	61

B.1.5. <i>Septem... distinctos intervallis sonos</i>	67
B.1.6. Magnitud de los intervalos	71
B.1.7. ¿Ascendente o descendente?	78
B.1.8. Fuentes de Cicerón	81
B.2. OTRAS EXPOSICIONES EN ÁMBITO LATINO	85
B.2.1. Censorino	89
B.2.2. Alejandro de Éfeso	98
B.2.3. Aquiles Tacio	103
B.2.4. Calcidio	104
B.2.5. Plinio	107
B.2.6. Marciano Capela	109
B.2.7. Higino	111
B.2.8. Origen común	113
B.3. NICÓMACO DE GERASA	117
B.3.1. Una gama heptatonal	117
B.3.2. Nicómaco en el contexto del siglo II d. C.	118
B.3.3. El capítulo tercero del <i>Encheiridion</i>	121
B.3.4. Antigüedad del sistema de Nicómaco	128
B.4. BOECIO Y SUS DOS VERSIONES DE LA ARMONÍA CÓSMICA	133
B.4.1. Boecio y Nicómaco	133
B.4.2. Boecio y el <i>Sueño de Escipión</i>	136
B.4.3. La división del monocordo	139
B.4.4. Los sistemas o escalas en relación con los instrumentos de viento y de cuerda	140
B.5. LOS <i>EXCERPTA EX NICOMACO</i> : un octavo grado en la gama astral. La Tierra, ¿móvil o inmóvil?	143
B.6. EL OTRO TIPO DE SISTEMAS (sólo las notas fijas)	149
B.6.1. La propuesta de von Jan	149
B.6.2. Estructura musical del Zodíaco	152
B.6.2.1. Plutarco	153
B.6.2.2. Ptolomeo. La inscripción de Canobo	156
B.7. ARISTÓTELES	161
B.7.1. El número, sustento de todas las armonías	161
B.7.2. Armonía no sólo en el cielo sino en todo el resto del mundo	163
B.7.3. El tratado sobre el cielo	165
B.7.4. ¿Un sonido no audible?	168
B.7.5. La posición de la Tierra	171

B.8. PITÁGORAS	175
B.8.1. Sistemas de armonía celestial en los primeros pitagóricos	175
B.8.2. Orígenes de estas doctrinas	180
B.8.3. Los planetas, a diferentes distancias de la Tierra	183
B.8.4. Origen último de todo esto	185
B.8.5. La Tierra, en torno a un fuego central	186
B.9. PLATÓN, EL DOCUMENTO MÁS ANTIGUO	189
B.9.1. Una concepción básicamente pitagórica	190
B.9.2. De la armonía al número ideal	193
B.9.3. La discutida originalidad de Platón	195
B.9.4. La <i>República</i> : el “mito de Er”	195
B.9.5. El <i>Timeo</i> : el “alma del mundo”	205
B.9.5.1. Las obras de la razón: la creación del alma del mundo	206
B.9.5.2. Del microcosmos al macrocosmos	209
B.9.5.3. La estructura del alma del mundo	213
B.9.5.4. Bases astronómicas y musicales	216
B.9.6. La segunda fase en la creación del alma del mundo	219
B.9.6.1. Entidad musical de la serie aritmética del <i>Timeo</i>	222
B.9.6.1.1. Ámbito tonal	225
B.9.6.1.2. Sentido de esta posible gama tonal...	226
B.9.6.2. La articulación del alma y el conjunto de las esferas	227
B.9.7. Relación entre las proporciones armónicas del alma del mundo (<i>Timeo</i>) y la estructura del sistema planetario de la <i>República</i>	229
B.9.7.1. Apriorismo de la “escala del <i>Timeo</i> ”	233
B.9.7.2. Platón: tradición y originalidad	234
B.9.8. La <i>Epínomis</i>	237
B.10. LOS PITAGÓRICOS PRIMEROS	241
B.10.1. Filolao	242
B.10.1.1. <i>Harmonía</i> y otras cuestiones terminológicas	245
B.10.1.1.1. Tecnicismos arcaicos	247
B.10.1.1.2. El término <i>díesis</i>	249
B.10.1.1.3. Nombres de las notas	249
B.10.1.2. La estructura general de la octava	250
B.10.1.3. El tetracordo como célula básica	251
B.10.1.4. Pitágoras, el descubridor	252
B.10.1.5. Los intervalos inferiores al de cuarta: el <i>epógdoo</i> y la <i>díesis</i>	253
B.10.1.5.1. Afinación o entonación efectiva de dichos intervalos	254
B.10.1.5.2. La <i>díesis</i>	258

B.10.2. Arquitas	265
B.10.2.1. El tetracordo y el intervalo de cuarta	268
B.10.2.2. Diferentes articulaciones internas del tetracordo: el testimonio de Ptolomeo	271
B.10.2.3. Las articulaciones internas de Aristóxeno....	276
B.11. ¿UNA HARMONÍA DEL UNIVERSO ANTERIOR A PITÁGORAS?	279
B.12. MÚSICA Y MITO: ORFEO	289
B.12.1. Orfeo músico	290
B.12.1.1. Orfeo, argonauta	295
B.12.1.2. Orfeo y Eurídice	295
B.12.1.3. La muerte de Orfeo	296
B.12.2. Orfeo, Dioniso, Apolo	297
B.12.2.1. Apolo	301
B.12.2.2. Dioniso	304
B.12.3. Lo órfico, lo apolíneo, lo dionisíaco	309
B.12.4. Orfeo y la lira	310
B.12.5. El orfismo	314
B.12.6. Orfeo en la tradición clásica occidental	318
C. DIFUSIÓN POSTERIOR DE ESTAS DOCTRINAS	323
C.1. SU IMPLANTACIÓN EN TERRITORIO ROMANO	327
C.1.1. La música en la retórica romana	328
C.1.2. Los valores éticos de la música	330
C.1.3. La estética musical epicúrea. El alma, ¿principio armonizador (“harmonía”) del cuerpo?	332
C.1.4. Arraigo de la “música cósmica” entre los romanos	335
C.1.4.1. Varrón y Cicerón	335
C.1.4.2. Presencia en la literatura: prosistas y poetas... ..	338
C.1.4.3. Apuleyo y el platonismo del siglo II d. C.	342
C.1.4.4. El “coro de las estrellas”	344
C.1.5. Trascendencia de esta música: el más allá y la inmortalidad del alma	344
C.2. INTERÉS POR PLATÓN Y POR LA MÚSICA GRIEGA ANTIGUA	347
C.2.1. Plutarco	349
C.2.1.1. Las <i>Quaestiones Platonicae</i>	349
C.2.1.2. El <i>De animae procreatione in Timaeo</i>	349
C.2.1.3. El tratado <i>De musica</i>	351
C.2.2. Teón de Esmirna.....	356
C.2.2.1. La aritmética, propedéutica para la música	357
C.2.2.2. La música.....	358
C.2.2.3. Astronomía	362

C.2.3. Claudio Ptolomeo	362
C.2.3.1. El ámbito de las relaciones armónicas	365
C.2.3.2. El alma humana	367
C.2.3.3. La estructura harmónica del cielo	372
C.2.3.4. Otras analogías entre el cielo y la música.....	375
C.2.4. Aristides Quintiliano	379
C.2.4.1. Planteamiento general. La “técnica” musical...	380
C.2.4.2. La música “práctica”: capacidad formativa y terapéutica de la música	383
C.2.4.3. “(Meta)física” de la música	392
C.2.4.3.1. Los números	393
C.2.4.3.2. Música y universo	402
C.2.4.3.2.1. Lo terrenal	402
C.2.4.3.2.2. El mundo corpóreo	410
C.2.4.3.2.2.1. Los planetas	415
C.2.4.3.2.2.2. El Zodíaco.....	422
C.2.4.3.2.3. El alma del mundo.....	425
C.2.5. El mundo cristiano	442
C.2.5.1. La Biblia y la tradición grecorromana	442
C.2.5.2. La armonía universal en la cultura judía.....	445
C.2.5.2.1. Música celeste	445
C.2.5.2.2. Astros y ángeles.....	447
C.2.5.2.3. Ezequiel y Anaximandro	456
C.2.5.2.4. Primacía de Babilonia	457
C.2.5.2.5. Filón de Alejandría. Numenio	459
C.2.5.3. Los cristianos ante la tradición musical greco- rromana	461
C.2.5.3.1. San Ambrosio de Milán.....	461
C.2.5.3.2. La lira del cielo	466
C.2.5.3.3. La armonía de las esferas	474
C.2.5.4. La música de san Agustín	478
C.2.5.4.1. La música, “arte liberal”	479
C.2.5.4.2. El <i>De musica</i> y los demás tratados..	485
C.2.5.4.3. Estructura interna del <i>De musica</i> : [A (I) + B (II-V)] + C	487
C.2.5.4.4. La música, un don de Dios.....	494
C.2.5.4.4.1. Sentido místico	495
C.2.5.4.4.2. Entidad moral.....	497
C.2.5.4.5. Fortuna del <i>De musica</i>	498
C.2.5.5. Los tecnógrafos: Aftonio / Victorino	501
C.2.5.6. Censorino	505
C.2.5.7. Calcidio	511
C.2.5.8. Favonio y Macrobio.....	520
C.2.5.8.1. Favonio y su <i>Disputatio</i>	520
C.2.5.8.2. Los <i>Commentarii</i> de Macrobio	523
C.2.5.9. Marciano Capela (B.2.6.).....	534

C.2.5.9.1. Presencia de la música en el <i>De nuptiis</i>	536
C.2.5.9.2. <i>Harmonia / Musica</i>	539
C.2.5.9.3. Trascendencia de la música	543
C.2.5.9.4. Música cósmica	545
C.2.5.9.5. Música terrenal	549
C.2.5.9.5.1. El retorno a la patria	550
C.2.5.9.5.2. Valores morales	552
C.2.5.9.5.3. La reconciliación necesaria	554
C.2.5.10. Boecio	555
C.2.5.10.1. ¿Qué es un músico?	559
C.2.5.10.2. La música y el hombre	564
C.2.5.10.3. Las tres músicas	576
C.2.5.10.3.1. <i>Musica instrumentalis</i>	578
C.2.5.10.3.2. <i>Musica humana</i>	579
C.2.5.10.3.3. <i>Musica mundana</i>	580
C.2.5.10.3.3.1. La música de los cielos	581
C.2.5.10.3.3.2. La música de los elementos...	582
C.2.5.10.3.3.3. La música de las estaciones...	585
C.2.5.10.3.4. A modo de conclusión	587
C.2.5.10.4. Una cuarta música	591
C.2.5.11. Casiodoro	595
C.2.5.12. Isidoro	607
C.3. LA EDAD MEDIA	611
C.3.1. El mundo islámico y la tradición clásica	611
C.3.2. La tradición clásica en Occidente	614
C.3.2.1. Boecio en la escuela	615
C.3.2.2. Escoto Erígena	619
C.3.2.3. Regino de Prüm	620
C.3.2.4. Aureliano de Réôme	628
C.3.2.5. Platonismo	630
C.3.2.6. Aristóteles vs. Platón	632
C.3.2.7. La música celestial	635
C.3.2.8. Persistencia de la antigua “harmonía” pitagórica...	637
C.4. EL RENACIMIENTO	639
C.4.1. El resurgir de Boecio: Ugolino de Orvieto, Vittorino da Feltre, Giorgio Anselmi	640
C.4.2. La academia platónica de Florencia: Ficino	643
C.4.3. Gafori	647
C.4.4. Ramos de Pareja	653
C.5. LA <i>MUSICA MUNDANA</i> EN EL SIGLO XVI	665
C.5.1. Glareano	665
C.5.2. Zarlino	668

C.5.3. Difusión fuera de Italia: Pontus de Tyard, La Boderie, Jean Bodin.....	670
C.5.4. Una corriente más racionalista.....	673
C.5.4.1. Tinctoris.....	675
C.5.4.2. Salinas. Salamanca	676
C.5.4.3. El giro copernicano	683
C.6. LA <i>MVSICA MVNDANA</i> DEL BARROCO	685
C.6.1. Fludd, Riccioli, Mersenne, Kircher	685
C.6.2. Johannes Kepler	689
C.7. LA “DESAFINACIÓN DEL CIELO”	699
C.7.1. Especulaciones teóricas	699
C.7.2. Los compositores.....	710
D. ECOS DE LA <i>MVSICA MVNDANA</i>	721
D.1. MÚSICA Y ESPACIO	729
D.1.1. Música, arquitectura y pintura.....	729
D.1.2. Música, literatura y espectáculo	733
D.2. LOS DÍAS DE LA SEMANA: ¿ASTROLOGÍA O MÚSICA?	739
D.2.1. Los nombres	739
D.2.2. Siete días, siete planetas	743
D.2.3. La semana planetaria	745
D.2.4. Un orden calculado.....	748
D.2.5. ¿Por qué este orden?.....	749
D.3. LETRAS, NOTAS Y ESTRELLAS	757
D.3.1. Una correspondencia difundida	757
D.3.2. Fórmulas vocálicas	759
D.3.3. Siete planetas, siete cuerdas de la lira y ¿¡siete vocales!?..	765
D.3.4. Trascendencia de la gramática.....	769
D.3.5. Letras y notación musical.....	772
D.4. COROS ASTRALES	775
D.4.1. Coros de estrellas en los poetas latinos	775
D.4.2. ¿Una expresión poética?.....	778
D.4.3. El coro de los astros.....	778
D.4.4. Una imagen generalizada	780
D.4.5. Una imagen platónica	785
D.4.6. Una visión poética del mundo	788
E. EPÍLOGO	789
Z. ÍNDICES	799

Z.1. PALABRAS, COSAS Y NOMBRES	801
Z.2. FUENTES	819
Z.3. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	857
Z.4. APÉNDICE: ELEMENTOS DE TEORÍA MUSICAL ANTIGUA	919
A. DOCTRINA RÍTMICO-MÉTRICA	919
B. DOCTRINA HARMÓNICA	921
B.0. El sonido	922
B.0.1. Denominación	922
B.0.2. Definición	923
B.0.3. Clasificación	923
B.1. Las notas (φθόγγοι). Τάσις: ἐπίτασις / ἄνεσις	923
B.2. Los intervalos (διαστήματα / <i>intervalla</i>)	923
B.2.1. Clasificación	923
B.2.2. El intervalo de tono y su subdivisión	924
B.3. Los géneros (γένη)	925
B.4. Los sistemas (συστήματα)	926
B.4.1. Sistemas antiguos	926
B.4.2. El sistema perfecto menor (SPm) Σύστημα τέλειον ἔλαττον	927
B.4.3. El sistema perfecto mayor (SPM): Σύστημα τέλειον μεῖζον	928
B.4.4. Sistema Perfecto Inmutable (SPI): Σύστημα τέλειον αμεταβολόν	929
B.5. Los “tipos de octava” (εἶδη τοῦ διὰ πασῶν), “modos” o <i>harmonías</i>	930
B.6. Los tonos (τόνοι), escalas de transporte o “claves”	933
B.7. La “modulación” (μεταβολή)	935
B.8. La teoría de la composición (μελοποιία)	935
Z.5. ÍNDICE GENERAL	937

An die Musik

(F. Schubert, D. 547)

O. PRESENTACIÓN

Este libro camina por la misma senda que el anterior, Palabras para la música; parte del mismo lugar y se orienta al mismo destino. Fruto de una larga experiencia universitaria centrada en torno a la prosodia y fonología y a la métrica y versificación latinas, recoge parte de lo que, labrando dichos campos, tuve que trabajar también en otros colindantes, los de la antigua música grecolatina.

El grupo de investigación SAMAG (Studium de Antiquis Musicis Artibus Granatense), que tuvo a su cargo muchos proyectos de investigación sobre todas esas disciplinas, albergó en su seno reuniones de trabajo, seminarios, cursos de doctorado, etc., de donde proceden buena parte de los materiales que aquí me propongo sistematizar. Los componentes de aquel añorado equipo, colegas algunos, alumnos o recién licenciados muchos entonces, profesores y compañeros hoy la mayoría, son los destinatarios primeros de estas páginas, que están en deuda con ellos y en cierto modo les pertenecen.

Creo, sin embargo, no equivocarme pensando que los asuntos de los que aquí trato, a juzgar simplemente por cuanto sobre ellos se sigue publicando¹, son del interés de un público mucho más amplio y tienen plena vigencia en nuestro mundo. En Europa y América se aprecia en las últimas décadas una creciente curiosidad por la música en sus orígenes, y entre los compositores hay un renovado interés por el constituyente cósmico de dicha música, algo que, como vamos a ir viendo, se había mantenido vivo a todo lo largo de la historia de Occidente, hasta que entró en declive con el Romanticismo².

1. Cf., por ejemplo, Proust 2011 o, entre nosotros, Russomanno 2017.

2. James 1993, p. 17.

Se trata, en efecto, de dos facetas especialmente características de la música grecorromana (la μουσική), el componente ético-psicológico, y, por ende, socio-político, que la vincula con la naturaleza humana, y el factor cósmico o metafísico, que la integra en la configuración total del universo. De las dos me ocupo aquí, pero específicamente de esta segunda; de la otra, sólo en cuanto que íntimamente relacionada con ella.

De todo esto quisiera ofrecer una especie de “estado de la cuestión”, una panorámica asentada sobre dos pilares básicos: la adecuada información sobre los estudios al respecto³ y, muy especialmente dada mi condición de filólogo clásico, el acceso directo a las fuentes antiguas, griegas y romanas, algo no todo lo atendido que merece en muchas de las publicaciones actuales.

Mantengo por ello de ordinario los textos originales y trato de ponerlos al alcance de quienes no dominan el latín ni el griego antiguo con las correspondientes traducciones o paráfrasis. Todo esto, qué duda cabe, lentifica la lectura, pero creo que merece la pena. Procuro asimismo obviar en lo posible las dificultades que conllevan estos temas, reduciendo al mínimo los tecnicismos musicales, aritméticos y astronómicos o tratando de simplificarlos⁴.

Tras un primer planteamiento general (A), paso (B) a un panorama histórico retrospectivo desde Cicerón hasta los más remotos orígenes de estas doctrinas. Me ocupo luego (C), ya en orden cronológico, de la pervivencia y desarrollo de las mismas desde la Antigüedad hasta nuestros días⁵. Añado (D) algunas cuestiones que pueden dar cuenta de su arraigo en nuestra cultura y en nuestra sociedad. Y, tras un epílogo (E), termino (Z) con los índices oportunos.

En terrenos tan alejados del mío habitual como las matemáticas, la física o la astronomía, he contado con el apoyo asiduo de mi hijo, Jesús,

3. Cf., por ejemplo, Figari 2002, pp. 221 ss; 410 ss.; 2017. Con todo, aun procurando en cada caso una adecuada orientación, la bibliografía que aduzco no pretende ser exhaustiva.

4. Un curioso apoyo audiovisual puede encontrarse en “GALILEO: Imagini dell’universo dall’antichità al telescopio”:

<https://brunelleschi.imss.fi.it/galileopalazzostrozzi/sezione/LuomoStelle.html>.

5. Este doble viaje de ida y vuelta, en el que pasamos en ocasiones (Censorino, Favonio, Macrobio, Boecio, Ptolomeo, etc.) dos veces por los mismos autores u obras, no entraña repetición: en general, si en la primera, retrospectiva, me ciño a la búsqueda del origen de la “música de las esferas”, en la segunda parte trato de ver la evolución posterior de dicha música planetaria en el más amplio horizonte de la música mundana, considerada ésta, a su vez, en el marco general de la música en su conjunto. Huelga decir que procuro hacer, cuando lo creo pertinente, las oportunas referencias internas entre ambas partes “B” y “C”.

músico y físico en ciernes, y con los consejos de los profesores Rafael Ortega y Eduardo Battaner, del claustro universitario granadino, a cuya autoridad he tenido la suerte de poder acogerme.

Decisiva ha sido asimismo la ayuda de dos colegas helenistas, los profesores Pedro Pablo Fuentes de la Universidad de Granada y Pedro Redondo, de la de Murcia, éste, además, acreditado especialista en la antigua música griega. Ha acudido también en mi auxilio siempre que se lo he pedido el profesor Pedro R. Díaz.

Y culminan esta nómina de benefactores dos queridos amigos y colegas granadinos, los profesores Antonio López Eisman y Francisco Fuentes, sine quibus non: sin su generosidad, acierto y rigor en la revisión del original y en la corrección de pruebas el libro no habría sido posible.

La Editorial de la Universidad de Granada incorpora a su cauce este nuevo libro mío que hace ya tiempo me animó a llevar a término su directora, la profesora M^a. Isabel Cabrera. En el diseño y montaje he de reconocer los aciertos de mis amigos Raquel Serrano (Atticus Ediciones) y José Antonio, “El Murciano”.

Gracias a todos de todo corazón.

A. PLANTEAMIENTO

A.1. INTRODUCCIÓN

La expresión “harmonía de las esferas”, algo ambigua en cuanto que no responde a una realidad uniforme, no es muy antigua que digamos: al parecer¹, no se documenta en escritos anteriores a la era cristiana. El concepto, previo, por supuesto, tampoco parece remontable muy atrás en el tiempo: no más allá de la época de Arquitas de Tarento y de Eudoxo de Cnido (primera mitad del siglo IV a. C.); sería difícilmente compatible² con la astronomía anterior, en la que se hablaba de cuerpos, de ruedas, de círculos, de anillos, pero nunca de “esferas”. Por otro lado, esta “harmonía (o música) de las esferas” no es una armonía entre planetas o astros, pues la palabra “esfera” (σφαῖρα) no parece haberse usado en astronomía para aludir a un cuerpo celeste antes de Teofrasto (IV-III a. C.): σφαῖρα hace más bien referencia a la figura geométrica de la esfera, usada como símbolo de las regiones por las que se supone que circulan los cuerpos celestes en torno a un centro. Estas esferas concéntricas no tienen más entidad que la de las trayectorias que describen dichos cuerpos en su movimiento circular.

La “harmonía de las esferas”, por tanto, habría que entenderla como “la armonía resultante del movimiento de unos cuerpos celestes que siguen una trayectoria inscrita en diferentes esferas”. De ahí la expresión equivalente “harmonía / música de los planetas”³.

Se trata, con todo, de expresiones no extrañas hoy entre hablantes medianamente cultivados. Y otro tanto, y aún más, ocurre con su equivalente “música celestial”, ordinaria incluso en nuestra habla familiar o popular.

1. Cf., por ejemplo, Boeckh 1807; von Jan 1894; Meyer 1932, p. 47.

2. Burnet 1908, p. 110; Burkert 1962, p. 328, n. 79.

3. Figari 2002, p. 289.

A.1.0. El hecho es que la antigua tradición de esta música del cielo, de los astros, se mantuvo viva en la expresión poética de todos los tiempos. Basten estas dos muestras frecuentemente citadas: la primera pertenece a la escena primera del acto quinto de *The Merchant of Venice* (escrita entre 1596 y 1598, publicada en 1600), donde Shakespeare eleva a Lorenzo a las alturas celestiales haciéndole decir a su amada Jessica, tumbados ambos en el césped bajo la bóveda del cielo nocturno:

There's not the smallest orb which thou behold'st
But in his motion like an angel sings,
[70] Still choiring to the young-eyed cherubins.
Such harmony is in immortal souls,
But whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in, we cannot hear it⁴.

La segunda es el himno final (“Hymne en guise de conclusion”) de *Nourritures terrestres* (1897, ed. de 1927) de André Gide (1869-1951)⁵:

“Elle tourna les yeux vers *les naissantes étoiles*. ‘Je connais tous leurs noms’, dit-elle; ‘chacune en a plusieurs; elles ont des vertus différentes. Leur marche, qui nous paraît calme, est rapide et les rend brûlantes. Leur inquiète ardeur est cause de la violence de leur course, et leur splendeur en est l’effet. Une intime volonté les pousse et les dirige; un zèle exquis les brûle et les consume; c’est pour cela qu’elles sont radieuses et belles.

Elles se tiennent l’une à l’autre toutes attachées, par des liens qui sont des vertus et des forces, de sorte que l’une dépend de l’autre et que l’autre dépend de toutes. *La route de chacune* est tracée et chacune trouve sa route. Elle ne saurait en changer sans en distraire aucune autre, chacune étant de chaque autre occupée. Et chacune choisit sa route selon qu’elle *devait* la suivre; ce qu’elle doit, il faut qu’elle le veuille, et cette route, qui nous paraît fatale,

4. “De esos globos que ves, no hay uno solo || que no cante al moverse como un ángel, || en coro a los querubes de ojos limpios. || Igual es la armonía en nuestras almas; || pero mientras nos cubra este ropaje || de lodo, no podremos percibirla”: Highet 1949, II p. 319.

Cf. Cornford 1967.

5. Corifeo de un nutrido grupo de “autores modernos que cuentan y reinterpretan los mitos griegos en forma de dramas o relatos, dándoles a veces un ambiente moderno, pero casi siempre conservando el antiguo escenario y los antiguos personajes”: Highet 1949, II p. 338; ideas que se desarrollan en las páginas siguientes.

est à chacune la route préférée, chacune étant de volonté parfaite. Un amour ébloui les guide; leur choix fixe les lois, et nous dépendons d'elles; nous ne pouvons pas nous sauver”⁶.

Nuestra propia historia literaria es generosa en pasajes por el estilo.

A.1.0.1. He aquí unos cuantos cogidos prácticamente al azar, de diversas épocas y procedencia, en los que de un modo u otro se advierte la presencia de alguna de las mencionadas expresiones.

Se alude a veces simplemente a la música del cielo, de los astros o sus órbitas, como síntoma de una organización armónica que cautiva el alma, tras la cual se reconoce en ocasiones implícita o explícitamente la mano creadora y providente de Dios⁷. Tal es el caso de la “musica callada” de san Juan de la Cruz (1542-1591):

“La noche sosegada || en par de los levantes de la aurora, || *la música callada*, || *la soledad sonora*, || la cena que recrea y enamora”;

o de la “música imperecedera” de Fray Luis de León (1527-1591) en su *Oda a Salinas*⁸:

“El aire se serena...
la música extremada...

6. “Ella volvió los ojos hacia las nacientes estrellas. ‘Conozco todos sus nombres –dijo–, cada una tiene varios, y también diferentes virtudes. Su movimiento, que nos parece lento, es rápido y las vuelve ardientes. Su inquieto ardor es la causa de la violencia de su carrera, y su esplendor es el efecto. Una íntima voluntad las empuja y las dirige; un celo exquisito las quema y las consume: por esto son radiantes y bellas.

Se mantienen unidas unas a otras por lazos que son virtudes y fuerzas, de manera que una depende de otra y esa otra depende de todas. Su camino está trazado y todas encuentran su camino. No podrían cambiarlo sin desviar del suyo a otra, ya que cada una de ellas cuida de la otra. Y elige el camino que *tenía* que seguir. Lo que debe hacer es necesario que lo quiera y ese camino que nos parece fatal es para ellas su camino preferido, ya que todas tienen una voluntad perfecta. Un amor ciego las guía. Nosotros dependemos de ellas porque su elección dicta las leyes. No podemos escapar”;

trad. M^a. C. García Lomas, Madrid, 2015 (2^a).

7. Cf. el excursus “Dios como artífice” en Curtius 1948, pp. 757-759.

8. Cf., por ejemplo, Coster 1921; Morales 1980; Rico 1980; Lumsden-Kouvel 1986; Goldáraz-Moreno 1993, pp. 73 ss.; Luque 2019.

a cuyo son divino || mi alma, que en olvido está sumida, || torna a cobrar el tino || y memoria perdida || de su origen primera esclarecida. || Traspasa el aire todo || hasta llegar a *la más alta esfera*, || y oye allí otro modo || de *no perecedera* || *música, que es de todas la primera*. || Ve cómo el *gran maestro*, || a aquesta inmensa cítara aplicado, || con movimiento diestro || produce el *son sagrado*, || con que este *eterno templo* es sustentado. || Y como está compuesta || de *números concordes*, luego envía || *consonante respuesta*; || y entrambas a porfía || mezclan una *dulcísima armonía*. || Aquí la alma navega || por un mar de dulzura, y finalmente...”

música a la que Miguel de Cervantes equiparaba el canto de *La gitanilla* (1613)⁹:

ANDRÉS: “En alto, en raro, en grave y peregrino || estilo nunca usado || *al cielo levantado* || por dulce al mundo y sin igual camino, || tu nombre, ¡oh gitanilla!, || causando asombro, espanto y maravilla, || la fama yo quisiera || que le llevara hasta la *octava esfera*”.

CLEMENTE: “Que le llevara hasta la *octava esfera* || fuera decente y justo, || dando a *los cielos* gusto, || cuando el son de su nombre allá se oyera, || y en *la tierra* causara || por donde el dulce nombre resonara, || *música* en los oídos || *paz* en las almas, *gloria* en los sentidos”.

ANDRÉS: “Paz en las almas, gloria en los sentidos || se siente *cuando canta* || *la sirena, que encanta* || y adormece a los más apercibidos; || y tal es mi Preciosa, || que es lo menos que tiene ser hermosa: || dulce regalo mío, || corona del donaire, honor del brío”.

A.1.0.2. Es a esta música del cielo o, más bien, del universo a la que se alude una y otra vez como “música de las esferas”:

Juan Valera, *Pepita Jiménez* (1874)¹⁰:

“No es ella grata a mis ojos solamente, sino que sus palabras suenan en mis oídos como la *música de las esferas*, revelándome toda la *armonía del universo* y hasta imagino percibir una sutilísima fragancia que su limpio cuerpo despide, y que supera al olor de los mastranzos que crecen a orillas de los arroyos y al aroma silvestre del tomillo que en los montes se cría”.

Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho* (1905-1914)¹¹:

9. *Novelas ejemplares*, Madrid, 1613, pp. 119 s. ed. H. Sieber, Madrid, 1980.

10. Ed. Leonardo Romero, Madrid, 1997, p. 228.

11. Ed. Alberto Navarro, Madrid, 1988, p. 149.

“Si alguno intenta durante la marcha tocar pífano o dulzaina o caramillo o vihuela o lo que fuere, rómpelo el instrumento y échale de filas, porque estorba a los demás oír *el canto de la estrella*. Y es, además, que él no la oye. Y quien no oiga *el canto del cielo* no debe ir en busca del sepulcro del Caballero.

Te hablarán esos danzantes de poesía. No les hagas caso. El que se pone a tocar su jeringa —que no es otra cosa la ‘syringa’— debajo del cielo, sin oír la *música de las esferas*, no merece que se le oiga. No conoce la abismática poesía del fanatismo, no conoce la inmensa poesía de los templos vacíos, sin luces, sin dorados, sin imágenes, sin pompas, sin armas, sin nada de eso que llaman arte. Cuatro paredes lisas y un techo de tablas: un corralón cualquiera.

Echa del escuadrón a todos los danzantes de la jeringa. Échalos antes de que se te vayan por un plato de alubias. Son filósofos cínicos, indulgentes, buenos muchachos, de los que todo lo comprenden y todo lo perdonan. Y el que todo lo comprende no comprende nada, y el que todo lo perdona nada perdona. No tienen escrúpulo en venderse. Como viven en dos mundos pueden guardar su libertad en el otro y esclavizarse en éste. Son a la vez estetas y perezistas y lopecistas o rodriguezistas”.

Wenceslao Fernández Flórez, *Volvoreta* (1917)¹²:

“Y a media voz repitió las estrofas. Hablaban de una noche de verano. El poeta había salido a recorrer por los montes, porque se le había incendiado en lujuria toda la sangre. Por fin encontraba una fuente; pero a su alrededor había siete ninfas que resultaban ser los siete pecados capitales. El desdichado seguía abrasándose y trotando por valles y colinas. De pronto sonaba una música: era la *música de las esferas* celestes, verdaderamente inefable, entre la que se distinguía el arpa de la Luna. Todos los astros expresaban de este modo su condolencia por la satiriasis que aquejaba al poeta, y le decían: “¡Amor!”, “¡Amor!”. El gritaba también desesperado: “¡Amor!”, y la fuente suspiraba así mismo, excitada por aquel espectáculo. Se advertía después que temblaba la tierra como una amada ardiente, y un fantasma envuelto en gasas corría a los brazos del vate. ¿Era un rayo de luna? ¿Era su novia?... El poeta no lo sabía. En aquel instante todo le era igual. Los instrumentos siderales terminaban acometiendo un fortísimo, y el escritor agradecía el interés que demostraban por sus ansias carnales”.

Dámaso Alonso, *Poesía española* (1950), comentando precisamente los versos más arriba mencionados de Fray Luis:

12. Ed. José-Carlos Mainer, Madrid, 1989.

“El alma es armonía. Pero está aherrojada en la prisión del cuerpo o, si se quiere, en esa tumba. Y en la cárcel o en la tumba de lo mundanal (como una prolongación del cuerpo). Pero, por la música, el alma se purga, se limpia de lo inarmónico, casi se desnuda de su cuerpo, de su prisión, de su sepulcro. Sí, el alma, por el son de la música, vuelve a situarse en el mundo de concordancias a que legítimamente pertenece. Es lo que desarrollan las estrofas que siguen: ‘3. Y como se conoce...’ ¿Qué música es ésta a la que hemos llegado? La hemos oído sólo al llegar a la más alta esfera. ¿Qué esfera? Fray Luis estaba profundamente embebido en la concepción (de arranque pitagórico) de las esferas celestes (también llamadas ruedas y círculos). En la oda al nacimiento de la hija del Marqués de Alcañices, por ejemplo, se lee (habla con la recién nacida): ‘Diéronte bien sin cuento || con voluntad concorde y amorosa || [p. 175] quien rige el movimiento || sexto, con la alta diosa || de la tercera rueda poderosa’. No lo entenderá quien no sepa que en la distribución (en una de las varias distribuciones) de las esferas o ruedas celestes, la sexta era la de Júpiter, y la tercera la de Venus. Ahora bien: lo esencial es que...”

A.1.0.3. Otras veces se habla de “harmonía de las esferas”, sobre todo en contextos de tonalidad mística, exponiendo la visión onírica de un ideal soñado:

Benito Pérez Galdós, *La Primera República* (1911)¹³:

“...su hermana Calíope, gobernadora del mundo de la Poesía, y de lo que ambas hablaron con viveza y animación no entendí ni jota. Por ciertas inflexiones me pareció que hablaban en griego para mayor claridad...

Ya llevábamos un gran rato engullendo las célicas viandas, cuando del sitio donde estaba Euterpe vino una música de tal suavidad y tan lindamente concertada en giros melódicos, que al oírla sentíamos como si manos angélicas nos levantasen en vilo y al mismo cielo nos transportaran. Vi a la propia Euterpe tañendo una flauta de oro, cuyo son acompasaba y regía el de otras tañedoras de flautas, caramillos y chirimías, agrupadas a la derecha de la Musa. Al opuesto lado, otras musicantes tocaban liras y laúdes, y con tan exquisito arte se acoplaban las diferentes voces [p. 180] del aire vago y de las cuerdas vibrantes, que resultaba un perfecto trasunto de la *armonía de las esferas*.

El dulce comistraje, a cuya preparación no era extraño sin duda el amigo Baco, y el más dulce ritmo de la *celeste música*, nos

13. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante, 2002, p. 179.

llevaban suavemente a un estado letal. Luché con el sueño; pero al fin me dormí como un tronco... Soñé que estaba, no en las Cortes, no en las calles de Madrid, sino en el Olimpo, habitual residencia de los Dioses que fueron y que quizá lo eran todavía. La impresión que recibí fue la que produce un lugar visitado ya en tiempos muy remotos.

El Padre Júpiter pareciome algo aburrido, y se desperezaba en su trono de nubes; la Madre Juno había engordado tanto, que su ponderada hermosura era ya un verdadero mito. El águila de él y el pavo de ella se habían hecho amigos y dormían juntos en el suelo. Minerva, Ceres y demás familia conservaban su gallardía de antaño; sólo el amigo Marte me pareció rebajado algunos puntos en su bizarría, como un general que ha...”

Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana de la Divina Comedia* (1919)¹⁴:

“Al penetrar en la última esfera astronómica, la del Zodíaco, le es revelada al viajero la causa de todos los fenómenos del paraíso celestial, los cuales dependen de la virtud de esta esfera. Y seguidamente llega hasta el escabel en que los pies de la Divinidad se asientan, símbolos de su misericordia y de su justicia, merced a los cuales el viajero es informado (p. 84) sobre el pavoroso problema de la eternidad de los premios y castigos en la vida futura.

La luz inefable que emana del Trono de Dios lo envuelve en sus resplandores, y la dulce armonía de las esferas conmueve las fibras de su corazón. Cae en profundo éxtasis, y al salir de su estupor, se ve elevado hasta el Trono de Dios, símbolo de su infinita misericordia, el cual se le aparece sostenido por cinco ángeles y tres profetas, Adán, Abrahán y Mahoma, de cuyos labios aprende en sublime síntesis el misterio del Cosmos o mundo material, que está inscrito dentro de la esfericidad del cuerpo universal, que es el Trono de Dios”.

A ellos cabría añadir estas palabras de Julio Cortázar en su traducción (Buenos Aires, 1955) de Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* (Paris, 1951)¹⁵:

“Arriano de Nicomedia, uno de los seres más finos de nuestro tiempo, se complace en recordarme los bellos versos donde el viejo Terpendro definió en tres palabras el ideal espartano, el perfecto

14. Ed. Jaime Oliver Asín, Instituto Hispano Árabe de Cultura, Madrid, 1961, pp. 83 s.

15. Barcelona, 1996, p. 113.

modo de vida que la Lacedemonia [p. 114] soñó siempre sin alcanzarlo: la Fuerza, la Justicia, las Musas. La Fuerza constituía la base, era el rigor sin el cual no hay belleza, la firmeza sin la cual no hay justicia. La Justicia era el equilibrio de las partes, el conjunto de las proporciones armoniosas que ningún exceso debe comprometer. Fuerza y Justicia eran tan sólo un instrumento bien acordado en manos de las Musas. Toda miseria, toda brutalidad, debía suprimirse como otros tantos insultos al hermoso cuerpo de la humanidad. Toda iniquidad era una nota falsa que debía evitarse en la *armonía de las esferas*".

Dámaso Alonso, *op. cit.* pp. 619 s.:

"1. El lector verá cuán cerca está ese pensamiento del de san Agustín, citado más arriba (pág. 177). Por lo demás, todo el interesantísimo apéndice XXI ("Gott als Bildner") 2. Págs. 529-531 de la monumental obra de Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, página 530) está relacionado con nuestro tema: Dios como *fabricator, artifex, architectus* en los autores de la antigüedad; Dios, que, según el Libro de la Sabiduría (XI, 21), todo lo [p. 620] ha ordenado 'in mensura et numero et pondere'. He ahí el camino de nociones arquitecturales y matemáticas que llevan a la idea musical y, sin duda, se funden con la de la *armonía de las esferas*. Añadamos la huella pitagórica en nuestro san Isidoro, que, según Menéndez Pelayo, sigue a Boecio: 'Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim est sine illa. Nam et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse compositus, et caelum ipsum sub harmoniae modulatione resolvitur'.

Claro está que quien quiera estudiar los antecedentes de la imagen de Fray Luis habrá de tener en cuenta toda la transmisión a través de los Padres de la Iglesia y de los escritores de la antigüedad. Pero ésa es una perspectiva totalmente alejada por ahora de nuestras preocupaciones (sólo nos interesaba señalar la dirección radical del pensamiento de la oda). Para esa vinculación intermedia, quien quiera hacer una investigación —que no se limite a afirmaciones vagas y generales— deberá comprobar, por..."

Se sirvió asimismo del concepto y de la expresión Jorge Guillén (1962)¹⁶:

"Y no porque la filosofía idealista se atreva a considerar equivalentes mundo soñado y mundo real: puros fenómenos dentro del alma. Ante todo, importa la grave conexión que existe entre el

16. *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles* (1962), Madrid, 1992, p. 114.

alma, cuando sueña, y el orbe más consistente: el espiritual. Todo es Espíritu. Dice Jean Paul: ‘Sólo en nosotros percibimos la verdadera *armonía de las esferas*, y el genio de nuestro corazón no nos enseña estas armonías –como a los pájaros– sino oscureciendo nuestra jaula terrestre.’ Por eso afirma también Jean Paul: ‘La vigilia es la prosa, el sueño es la aérea poesía de la existencia, y la locura es la prosa poética.’ No se trata de fantasías compuestas según el estilo de los soñadores sino de los sueños espontáneos que invaden al durmiente: ‘El sueño –piensa Jean Paul– sepulta el primer mundo, sus noches, sus congojas, y nos brinda un segundo mundo con las formas que hemos amado y perdido, con escenas demasiado vastas para nuestra minúscula Tierra.’ Jean Paul se dedica a soñar, en suma, ‘para gozar de la gran Noche como si fuese el Día’; pero esa Noche es un Día mucho más hondo y esencial”.

A.1.0.4. Pero la expresión más común en este campo es, como dije antes, la de “música celestial”, que encontramos fácilmente en textos de muy diversa índole y con muy diferentes sentidos o intenciones.

Y no me refiero tanto a su uso como una variante de “armonía de las esferas”, con un valor meramente referencial a propósito del pensamiento antiguo; tal, por ejemplo, este párrafo de Julián Marías¹⁷ a propósito de los pitagóricos:

“...la famosa *tetraktýs*, el número capital. Se habla geométricamente de números cuadrados y oblongos, planos, cúbicos, etc. Hay números místicos, dotados de propiedades especiales. Los pitagóricos establecen una serie de oposiciones, con las que las cualidades guardan una extraña relación: lo ilimitado y lo limitado, lo par y lo impar, lo múltiple y lo uno, etc. El simbolismo de estas ideas resulta problemático y de difícil comprensión.

La escuela pitagórica creó también una teoría matemática de la música. La relación entre las longitudes de las cuerdas y las notas correspondientes fue aprovechada para un estudio cuantitativo de lo musical; como las distancias de los planetas corresponden aproximadamente a los intervalos musicales, se pensó que cada astro da una nota, y todas juntas componen la llamada *armonía de las esferas* o *música celestial*, que no oímos por ser constante y sin variaciones. [p. 18] Las ideas astronómicas de los pitagóricos fueron...”

Pienso en los casos en que la expresión aparece ya como un factor de la herencia cultural antigua plenamente asumido. Es lo que sucede en

17. *Historia de la Filosofía* (1941-1970), Madrid, 1993, p. 17.

estos versos del *Cancionero general*¹⁸, en los que, como trasunto de la tradición poética clásica, aparece en una visión mítica de la idealizada armonía musical:

“Con *musica celestial* || vna dança se mouia || con vna tal armonia || de cuerdas y cascabel y gustosa melodia || que para quien bien sentia || yguala con dulce miel || y mirando al rededor || del fin que procedería || conocí que sin error || venus la diosa de amor || era desta dança guía. || E vi tantos dançadores || que a ninguno conocí || sino fue los inuentores || de musica y tañedores. Algunos que nombro aquí || vi anfiom que consuela || a tebas con su armonia || felerides no recela || apolo con su vihuela || orfeo su arpa tañia || Vi a...”

Parecido es el caso de esta escenografía descrita por Diego Duque de Estrada¹⁹:

“Acabóse este día con muchas máscaras y paseos de noche y saraos, en que entraron máscaras, si bien conocidas. Se formó una caza, haciendo en la plaza bosques, montes, grutas, cavernas y cuevas, las cuales, abriéndose con una artificiosa invención, quedaron descubiertos en cuadrillas los caballeros, unos en forma de monstruos, otros de salvajes y los demás en diversas formas de fieras, faunos, sátiros, semideos; y otros de *música celestial* de ninfas que entre dulce armonía cantaban la venida de la Infanta, ya Reina.”

Como algo ideal, divino, sobrenatural la vio Jorge de Montemayor²⁰:

“Todas tres de concierto tañían sus instrumentos tan suavemente que junto con las divinas voces no parecieron sino *música celestial*, y la primera cosa que cantaron fue este villancico: "Contentamientos d' amor || que tan cansados llegáis, || ¿si venís, para qu' os vais?"

Se percibe en otras muchas ocasiones la herencia de la tradición medieval en la que se había consolidado el concepto y la expresión *musica coelestis*²¹, identificada a veces con la *musica mundana*, pero entendida otras, de manera implícita (ya incluso en el propio Boecio) o explícita

18. Juan González de Rodil, *Glosas* [Segunda parte del Cancionero general] (1552), ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, 1956, p. 96.

19. *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor* (1607-1645), ed. Henry Ettinghausen, Madrid, 1982, p. 394.

20. *Los siete libros de la Diana* (1559), ed. Asunción Rallo, Madrid, 1991, p. 169.

21. Luque 2019; 2021, E.3.

(como terminaría en Francisco de Salinas o, en clave poética, en Fray Luis de León), como un cuarto tipo de música de orden sobrenatural, divino.

Es éste el caso del propio Lope de Vega²², que en el paradigma de las tres músicas boecianas, identificaba la “celestial” con la cósmica (“natural”):

“¿Quién inventó la música?”, dijo el conde al estudiante. “Josefo dice que Tubal, nieto de Adán, [p. 344] respondió el loco; aunque otros dan la invención a Mercurio, como Gregorio Giraldo. Filostrato dice que Mercurio se la dio a Orfeo y Orfeo a Anfión; otros la atribuyen a Dionisio, como Eusebio”. “¿En qué se divide la música?” “En teórica y práctica, dijo el loco, según Boecio; o sea en *natural* y artificial, en *celestial* y humana. La *natural celestial* es la que se considera de la armonía de todas las partes del mundo; la *humana* es la que trata de las proporciones del cuerpo y del alma y de sus partes, porque todos los movimientos y conversiones de los astros Pitágoras, Platón y Arquitas no pensaron que se podía hacer sin música, porque hasta los mismos edificios quiere Vitrubio que se hayan hecho con ella. Dejando la *música celestial y humana*, se sigue la *artificial*, dividida en instrumentos y órganos musicales”.

Dicha *musica coelestis* se consideró origen y modelo de todas las demás y así lo reflejó fray Juan de Pineda (1558-1637)²³ en estos párrafos:

“De la *música de los cielos*, con que Dios es festejado, tomaron los teólogos argumento de usar de diversos instrumentos musicales en los sacrificios que les ofrecían, y las divinales alabanzas con que le cantaban se las componían en versos bien medidos, por que se cantasen con mejor sonada.

Pánfilo.- Según eso, los *cánticos y músicas instrumentales* de nuestra Iglesia no es invención del arte humana, sino efecto del impulso natural que dicta deber ser Dios alabado de la criatura racional; y con no sé qué sentimiento más que filosofal dice que de la *música celestial* como de primera, deprendieron los hombres, dados a Dios, a le alabar con música de voces y de instrumentos; porque cierto es que los Ángeles, dende el punto en que fueron criados, dieron y dan siempre a Dios músicas de alabanzas, así los que con Dios se glorían en el cielo impíreo sin oficios particulares respecto de la gobernación del universo, como los que están en los

22. *El peregrino en su patria* (1604), ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, 1973.

23. *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589), ed. Juan Meseguer Fernández, Madrid, 1963-1964.

cielos para los mover, a los cuales compete el nombre de musas, pues son spíritus intelectuales y sapientísimos, y el nombre de sirenas, porque nunca cesan de cantar a Dios divinas alabanzas.

VIII *Las Musas y los cielos de los planetas*. Filaletes.- Muy al justo y con asaz teologizada filosofía lo redujistes a doctrina cristiana, como se debe hacer acerca de todo lo teologal del paganismo, por que sepan los que no han trabajado en tales materias que donde quiera resplandece Dios, y que muchas...”

Cristianizado el concepto, la expresión se empleó con valores morales y ascéticos, como se puede ver en Fray Luis de Granada²⁴:

“Porque así como para tañer en una vihuela, o en otro cualquier instrumento, es menester que esté primero templado y dispuesto para que se pueda bien tañer en él, así... pues nuestro corazón es el principal instrumento de esta *música celestial*. Porque así como en la vihuela ni conviene que las cuerdas estén muy tiradas, porque quebrarían, ni tampoco muy flojas, porque no harían sonido; así para esta *música celestial* ni conviene que esté el cuerpo demasadamente hambriento, ni tampoco harto; porque así lo uno como lo otro impide mucho a este ejercicio”,

o en Mateo Alemán²⁵:

“No es de menos dificultad aprender la música de las letras, que la de las cuerdas. Conocemos esto con evidencia, cuando... Ya pues, cuando lo escrito, es de las Divinas letras, que son la verdadera *música celestial*, ò si es vida de algún santo, à qué dolor nos provoca su penitencia ò martirio, cómo se arrebató el alma, qué dolor le causa la ofensa de Dios”,

y con valores místicos, como en Alonso de Ledesma (1562-1623)²⁶:

“Ya dexa los verdes sotos, || y el seco desierto pisa, || por escapar de los lazos || que pone el mundo à la vista. || Encerrosse en vna cueva || haziendola compañía || la *musica celestial* || hasta que acabò la vida”,

o en Pedro de Solís y Valenzuela (Bogotá 1624-1711)²⁷:

24. *Libro de la oración y meditación* (1554), ed. Álvaro Huerga, Madrid, 1994, p. 304.

25. *Ortografía Castellana* (1609), ed. Rojas Garcidueñas, México, 1950.

26. *Conceptos espirituales, segunda parte* (1606), ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, 1969, p. 275.

27. *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (ca. 1650), ed. Rubén Páez Patiño, Bogotá, 1977-1985.

“No me desamparéis, Reyna y Señora mía santa María. ¿Qué dicha no assegura nombre tan dulcísimo? Madre de Dios, que es el título con que os obedezan cielo y tierra, rogad por mí; sed mi intercessora para que vuestro santísimo Hijo me perdone y dé tiempo y espíritu para hazer verdadera penitencia. Acabada su oración, bolvió el joven a leer los versos que el esqueleto, o figura de la muerte, le avía ofrecido, y discurrió cómo la poesía espiritual era órgano del cielo, que como con *música celestial* movía. Pues él a la sazón lo estaba tanto en dulces afectos a la Reyna de (p. III 43) los Ángeles, María Santísima, a quien escogía por su abogada y pretendía tener para con Dios intercessora, que no se pudo contener sin escribirle luego estos versos: *De profundis tenebrarum || ad te pergo, sydus clarum, || vt me salves hodie. || Semper, quidem, vas honoris, || Virgo Mater et decoris || totius Ecclesiae. || Verbum Dei, dum devenit ...*”,

o en el jesuita Manuel Rodríguez (1633-1701)²⁸:

“Hallándose algunas veces acosado de aflicciones y angustias nacidas de la sequedad en su espíritu, que Dios envía para aumento de su corona, valiéndose de su amada Madre, la imagen santa de Loreto, le apareció Nuestra Señora y le confortó y consoló, y le recreó con *músicas celestiales* que le dieron los ángeles; y entrando un religioso nuestro a hablarle y hallándole como transportado, cuando bolvió en su acuerdo, dixo: ‘Padre, ¿no oye esta *música celestial* y estos cánticos de los ángeles?’”

algo que se puede ver recogido por el padre Feijoo (1676-1764)²⁹:

“lo que refiere san Buenaventura de el seráfico Francisco, que deseando con ansia entender cómo era la *música celestial*, Dios se lo concedió, haciéndole oír a un ángel, que pulsaba una cýthara con exquisitísimo primor. (13) Alapide, in Apoc. cap. 5, vers. 8. 13. Advierte el mismo Alapide, que aunque en los dos textos no se nombra otro instrumento músico que la cýthara, por la figura synédoche, se han de entender en ella los demás instrumentos músicos, assí de viento, como de cuerdas. También se debe advertir, que en el estado presente solo pueden gozar de el deleyte de la *música celestial* la humanidad de Christo y su Madre la Santísima Virgen, cuyos cuerpos gloriosos poseen ya, desde que salieron de esta vida mortal, la habitación de el empýreo. (Lo mismo dirán de

28. *El Marañón y Amazonas. Historia de los descubrimientos* (1684), ed. Ángeles Durán, Madrid, 1990.

29. Benito Jerónimo Feijoo, *Cartas eruditas y curiosas* (1753), ed. CORDE, Real Academia Española, Madrid, 2004, p. 7.

los santos que resucitaron con Christo, los autores que siguen la plausible sentencia.) Los demás santos la gozarán después de la resurrección universal, reuniéndose entonces, llenos de esplendor, sus cuerpos a sus bienaventuradas almas, las cuales, solo mediante los órganos corpóreos, pueden percibir la delectación sensible de aquellos suavísimos concentos. (14) Aun quando la *música celestial*, de que habla el apóstol, no fuese real y verdadera, sino metaphórica o similitudinaria, como pretenden otros expositores, siempre sería un argumento insigne de la sublime nobleza de este arte, respecto de todas las demás, el que solo en la apariencia de su dulce exercicio se le representassen al apóstol los inefables gozos de la patria, como que únicamente la suavidad de la...”.

Como a algo ideal, maravilloso, reconfortante, aluden a esta “música celestial” autores ya más cercanos a nosotros, como Ramón López Soler (1806-1836)³⁰:

“Conmovido y taciturno separose algún tanto para saborear mejor los ecos de aquella *música celestial*”;

o Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873)³¹:

“¡Bien! Yo te doy gracias, me siento mejor. Háblame ahora. Tu voz es a mi oído una *música celestial*”;

algo hermoso, pero incomprensible, según Rómulo Gallegos (1884-1969)³²:

“Le respondiste con un largo discurso que me pareció *música celestial*, tanto porque no lo entendía –¡imagínate!– como porque, siendo tuyas, aquellas palabras tenían que ser para mí la elocuencia misma”;

algo, según José Bergamín (1895-1983)³³, profundamente religioso:

“De estas relaciones y analogías entienden también verdaderamente los poetas, a quienes, por esta razón y motivo, llamó Shelley los legisladores del mundo. Porque el poeta penetra con

30. *Los bandos de Castilla o El caballero del cisne* (1830), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante, 2003.

31. *Dos mujeres* (1842-43), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante, 2002, p. IV 48.

32. *Doña Bárbara* (1929), ed. Domingo Miliani, Madrid, 1997, p. 215.

33. *Artículos* (1923-1974), ed. Gonzalo Penalva Candela, Revista Litoral, Granada, 1983.

la mirada y el oído más allá del orden aparente de las cosas —de las cosas que son para él, lo que las dijo Nietzsche: las fronteras del pensamiento—. La poesía, fronteriza de la fe, y con ella de la realidad racional o ideal del mundo, supera, traspasa esta realidad, para [p. III, 20] adentrarse o enterarse de otra: de esa otra realidad del orden invisible de lo creado, que a semejanza de lo que se dijo de la música revolucionaria de Beethoven, es un orden perfecto a través de un desorden aparente. El orden y concierto espiritual, totalizador, poético, invisible, el universo del cristiano católico, es eso; es revolucionaria *música celestial* que el incrédulo no percibe: porque más allá del silencio eterno de los espacios infinitos que le espanta, no siente esa *armonía luminosa de la revolución de los astros*, imagen aparente de la *callada música del Universo*, que es una respuesta profunda, silenciosa, de Dios.

Cuando el pensamiento se hace en nosotros más profundo, más hondo, dijo Carlyle definiendo la poesía de Dante, que se hace canto, que es un canto. La *música callada* de nuestro santo poeta es ese profundo, hondo, inaudito cantar. ¡Y ese sí que es otro cantar! Otra música. Pensando, o rumiando con el pensamiento en ello, dije alguna vez que Dios da *la callada música de su creación* por respuesta a nuestro pensamiento”,

pero ajeno al que no es creyente de verdad y, en consecuencia, algo inane:

“Y ahora, en un comentario de Unamuno sobre el Santo Padre Pío X, de cuya canonización se habla, leo, de nuevo, esto mismo del silencio divino, que Unamuno dice: la callada de Dios. ¿La callada por respuesta divina? ¿La callada música de los cielos? ¡Bah! —dirá el incrédulo, despreocupado, indiferente—, todo eso es *música celestial*. Precisamente. Y por venirnos de los cielos, sin duda, él la oye sin oírla, sin escucharla; la oye como la lluvia, que también viene de los cielos; la oye como quien oye llover. Y alguna vez dije esto mismo, que hay que oír, que escuchar la música, como la lluvia, como el que oye llover: con la más profunda atención. Porque hay silencios y silencios. Hay silencios de muerte o de vida... Entre la plenitud del silencio divino, henchido de voz, de palabra inaudida, de Verbo encarnado, y este otro vacío silencioso, mortal, de nuestra angustia, de nuestra desesperada esperanza, de nuestra zozobra temporal, vivimos y pensamos Que no hay cruz sin raya para el hombre. No hay respuesta callada de Dios sin silencioso vacío interrogante humano. La mística religiosa y la poesía nos han mostrado y demostrado muy a las claras, a las claras celestes, todo esto. Enseñándonos a que le hagamos hueco con nuestro silencio al silencio divino; pues por eso suena nuestra voz —que es nuestra, personalidad profunda— o su expresión: porque es la máscara en nosotros de lo divino; la palabra, enmascaradora en nosotros, del silencio de Dios.

Música celestial. Religión cristiana, católica. La *música celestial* de la sangre, que cantó nuestro Calderón... Cuando la fe nos desenmascara silenciosamente, por la sangre –por Cristo– ante Dios; cuando comulgamos en ella por la sangre de Cristo con Dios. Todo esto, repitamos, es *música celestial*. Inexistente para el indiferente religioso. Porque todo eso es religión. Y el indiferente religioso en España, se llama en efecto, como nos sugiere Unamuno, legión... (III 23)... al que no es religioso ni creyente Porque a estas gentes no hay ni que hablarles de otra vida, si no es por extensión. Todo eso para ellos es *música celestial*. Todo eso es –decimos– religión”.

El propio Bergamín escribía en otra ocasión³⁴:

“Ante la locura del hombre, la razón del molino es un gigantesco aspaviento loco. Ante la razón del molino, la locura del hombre es una diminuta razón insuficiente. El molino sabe que todo lo que hay sobre su cabeza es *música celestial*; por eso pone atento oído a la secreta melodía sutil que hacen al morderle en el corazón sus roedores. Parece que la tierra anda más despacio desde que se han parado las hélices de sus molinos. [p. III 72] El molino es un cabezota, testarudo, porque no quiere que su inmensa hélice le levante del suelo. No sólo de pan vive el hombre; ni de viento el molino. El molino trabaja perezosamente, como hay que trabajar; mirando siempre al cielo. “Sin prisa, pero sin descanso, como los astros” trabaja el molino. Hay que aprender, también, a ser loco. El molino tiene la cabeza a pájaros –como hay que tenerla-; a pájaros y a estrellas. He tomado en mi vida una cruz que da vueltas como las aspas del molino; y muelo razonablemente mi harina haciendo aspavientos de loco”.

En un tono similar se habían manifestado Miguel de Unamuno³⁵:

“Y en un teólogo protestante, en Ernesto Troeltsch, he leído que lo más alto que el protestantismo ha producido en el orden conceptual es en el arte de la música, donde le ha dado Bach su más poderosa expresión artística. ¡En eso se disuelve el protestantismo, en *música celestial*! Y podemos decir, en cambio, que la más alta expresión artística católica, por lo menos española, es en el arte más material, tangible y permanente –pues a los sonidos se los lleva el aire– de la escultura y la pintura, en el Cristo de Velázquez, ¡en ese Cristo que está siempre muriéndose sin acabar nunca de morir, para darnos vida! ¡Y no es que el catolicismo abandone lo

34. *Artículos* (1923-1974): “Molino de razón”.

35. *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), ed. P. Cerezo, Madrid, 1996, p. 107.

ético, no! No hay [p. 108] religión moderna que pueda soslayarlo.
Pero ...”,

y Ángel Ganivet³⁶:

“Aquí no hay más que un arreglo –se decía Pío Cid–: para que Blas Tomasín ceda hay que cegarle por el interés, porque otro lenguaje sería *música celestial*”,

y Juan Valera³⁷:

“en este país, donde hay tanta confusión, desorden y vaguedad en las ideas y en los discursos de los hombres, los cuales han inventado lo que el vulgo llama *música celestial*”.

Ya Lope de Vega³⁸ había puesto en clave de sorna nuestra expresión “*música celestial*”:

“La Gula entró a esta sazón, que era un villano con rústico traje y persona, y dijo así: GULA. Pues, Cuerpo, cuerpo de tal || con vos y conmigo amén, || ¿con *música celestial* || divertido estais también, || cuando yo lo estoy tan mal? || ¿No pedireis de comer || siquiera una vez al día || a este viejo bachiller?”

Con este sentido negativo, irónico, empleamos, sobre todo hoy, en nuestra habla cotidiana la expresión “*música celestial*”.

De no ser así, el viejo concepto se puede dar por perdido: de la estúpida banalización que ha alcanzado entre el actual *profanum vulgus* informáticamente idiotizado pueden dar una idea las entradas que se ofrecen en la “red” ante el requerimiento “*música celestial*” (transcribo algunas literalmente):

“Música CELESTIAL para Atraer a los ÁNGELES y ARCÁNGELES | Conexión Angelical”
 “Música para Orar a los Angeles y Arcangeles”
 “Música para contactar con el Arcangel Miguel”
 “Musica de Ángeles y arcángeles”
 “Música Positiva para atraer a los ángeles”
 “Música relajante para atraer a los ángeles”
 “2h de la mejor música de Ángeles”
 etc., etc., etc.

36. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), ed. Laura Rivkin, Madrid, 1983, p. 301.

37. *Revista política* [Estudios sobre Historia y Política] (1868-1873), Universidad de Alicante, 2001.

38. *El peregrino en su patria* (1604), ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, 1973, p. 297.

Lo único interesante que cabría ver detrás de toda esta broza (no entro en la clase de música seleccionada en cada uno de estos “enlaces”) es la larga tradición de “ángeles músicos” en nuestra historia del arte³⁹, tras la cual se halla también sin duda nuestra “música celestial”.

A.1.0.5. Mas, retomando el hilo de la exposición donde lo dejamos, “harmonía de las esferas”, “música de las esferas”, “música celestial” son, como empecé diciendo, expresiones bien asentadas en nuestra cultura desde hace siglos y de uso más o menos familiar, sobre todo la tercera.

Esta familiaridad, sin embargo, no supone que se trate de algo bien conocido no ya en ambientes más o menos populares sino ni siquiera en otros más cultivados; me atrevería incluso a decir que ni entre los que nos dedicamos al estudio de las lenguas y literaturas griegas y romanas o de la historia, de la filosofía, de la ciencia antiguas, medievales o renacentistas. Habitualmente no pasan de conceptos vagos y tópicos, enmarcados en el más amplio, pero no menos impreciso, de “armonía / música del universo” o “música / armonía universal”. Es más, alguna de esas expresiones, en concreto la de “música celestial”, tienen a veces también entre nosotros una carga considerable de connotaciones peyorativas; la usamos, en efecto, para condenar algo que consideramos insustancial e inconsistente⁴⁰.

Pues bien, esto que habitualmente ignoramos, desconocemos o despreciamos responde a una concepción del mundo y del hombre desarrollada con especial rigor en la antigua cultura grecorromana y mantenida luego en su secular herencia posterior, particularmente cristiana: el concepto pitagórico⁴¹ de la armonía del mundo (la imagen de un mundo armónicamente estructurado según las mismas leyes que la música), vigente en Platón y en Ptolomeo y en Cicerón, pervivió, con especial fuerza cada vez que revivía el platonismo, hasta llegar a Kepler y a Athanasius Kircher y a Leibniz; y creo que sigue teniendo algo que decir en nuestro secularizado mundo moderno; a fin de cuentas, en esta “música del mundo” podría reconocerse “la música de la nostalgia del hombre ansioso por volver a su casa-cielo”⁴².

39. Cf. Perpiñá 2011; 2017.

40. Según el *DLE* (2019), s.v. “música”: “‘música celestial’ (coloq.) Palabras elegantes y promesas vanas y que no tienen sustancia ni utilidad”.

41. De “los llamados pitagóricos” (cf. Frank 1923).

42. Cf. Spitzer 1944/45, p. 14.

Dicha armonía del mundo está en la base de la “unidad del espíritu europeo, la sensibilidad del viejo mundo para un universo ordenado, incluso musicalmente ordenado... La *musica humana*, el hombre bien templado, estaba o al menos intentó estar en armonía con la gran *musica mundana*, mientras que la *musica instrumentalis* (las tres clases de música definidas, según iremos viendo, por Boecio) era un medio de reconciliar el microcosmos y el macrocosmos, al hombre con la naturaleza: la obra o incluso la composición de Dios”⁴³.

Semejante expansión del concepto de música a campos que en otras civilizaciones parecen ajenos a ella es algo particularmente característico de la cultura grecorromana, aunque no absolutamente exclusivo de ella: en un sentido laxo se constata igualmente en otros sitios, de modo que, *servatis servandis*, se podría hablar de ideas con raíces milenarias que penetran hasta las más remotas reflexiones de la humanidad sobre sí misma y sobre el universo que la rodea. Ideas, por otra parte, que, *mutatis mutandis*, cabe en cierto modo reconocer detrás de concepciones tan influyentes en muchos músicos y pensadores desde el XIX como las de Shopenhauer cuando entendía ontológicamente la música “como clave última y primera de toda la trama del ser y del sentido, a modo de principio *ante rem*, a priori respecto a la gestación del propio mundo; anticipación y adelanto de la ‘creación del mundo’”⁴⁴. Para Schopenhauer⁴⁵, en efecto, “la música, al pasar por encima de las ideas, es también enteramente independiente del mundo fenoménico, al que ignora sin más y, en cierta medida, también podría subsistir aun cuando el mundo no existiera en absoluto, siendo esto algo que no cabe decir de las demás artes”⁴⁶.

A.1.1. “Música cósmica”

Se trata ni más ni menos que de la idea del “mundo” (*mundus*) en cuanto que “cosmos” (*cosmos*, κόσμος); de la ordenación que se constata, o que se busca, en las cosas, en los acontecimientos, en el fluir del tiempo: en la sucesión del día y de la noche, del frío y del calor, de la lluvia y la sequía, de las estaciones del año; en los ciclos de la vegetación;

43. René Wellek, “Prefacio” a Spitzer *op. cit.*

44. Trías 2007, p. 472.

45. 1819, I, § 52.

46. Traducción tomada de González Serrano, 2017. Cf. también González Serrano 2016, especialmente estos apartados: III. “El arduo camino hacia la metafísica de la música: el conocimiento ‘sentimental’ de la cosa en sí”: 1. “La música como fenómeno del mundo”; 2. “El carácter musical de la voluntad”; 3. “El trasiego del mundo. Música y vida del hombre”.

en la conjunción del aire, el fuego, el agua y la tierra como integrantes básicos (στοιχεῖα, *elementa*, “elementos”) de todo el sistema; en los ciclos del Sol, de la Luna y de las demás luminarias del cielo; en el nacimiento y en la muerte, en la enfermedad y en la salud; en lo corporal y en lo espiritual.

Surge de todo ello como expresión de esa realidad ordenada, como forma de esa ordenación, la idea del número, del ritmo, de la armonía; y, desde la experiencia de ese número, ritmo y armonía en el cuerpo de la música que se baila, que se canta y que se extrae de los instrumentos, se llega a la conclusión de que dicha música no es más que un reflejo de una suprema música callada, del número, del ritmo y de la armonía que rigen y estructuran el universo entero. Es ésta la idea de “la música del mundo” (*musica mundana*), expresión acuñada y transmitida a la cultura de Occidente por Boecio para hacer referencia a la constitución ordenada, “cosmos”, de todo cuanto existe.

A una mente moderna estas ideas e imágenes le resultan difícilmente musicales; lo eran, por contra, de pleno derecho desde la óptica de la antigua μουσική griega:

Theo Sm., *exp.* 10,18 “único músico, el filósofo” (μόνος μουσικός ὁ φιλόσοφος)

Plut., *mus.* 44 (final), 1147 “el desplazamiento de los seres (τὴν γὰρ τῶν ὄντων φορὰν) y el movimiento de los astros (καὶ τὴν τῶν ἀστέρων κίνησιν) no se produce ni se mantiene sin la música (οὐκ ἄνευ μουσικῆς γίνεσθαι καὶ συνεστάναι)... Todo, en efecto,... fue dispuesto por Dios de acuerdo con la armonía (πάντα γὰρ καθ’ ἁρμονίαν ὑπὸ τοῦ θεοῦ κατεσκευάσθαι)... lo más sublime y lo más musical (propio de la música) es imponerle a todo la medida apropiada (<καθ>αρώτατον δὲ καὶ μουσικώτατον τὸ παντὶ τὸ προσήκον μέτρον ἐπιτιθέναι)”

y lo siguieron siendo para sus herederos latinos tardoantiguos, medievales, etc.: para san Agustín, por ejemplo, la rítmica secuencia de los astros forma parte del canto del universo:

mus. VI 11,29 “Así, sometidas a las celestes, las cosas terrenales asocian los ciclos de sus tiempos con su ‘numerosa’ sucesión (*numerosa successio*) al, por así decirlo, canto del universo (*carmen universitatis*)”⁴⁷.

47. *Ita coelestibus terrena subiecta, orbes temporum suorum numerosa successionem quasi carmini universitatis associant.*

Para Calcidio, los planetas, separados por intervalos musicales (*musicis intervallis*), dan lugar a una *coelestis chorea*, a unos *musicos modos*, a un *concordem concentum*: *com.* I 73, p. 120; 95, p. 148; 117, p. 161 Waszink⁴⁸. Y otro tanto cabe decir de Macrobio (por ejemplo, *somn.* II 2, pp. 95-99 Willis⁴⁹) o de Marciano Capela (*somn.* II 2, pp. 95-99; II 169-199, pp. 46-50; IX 922, p. 353 Willis⁵⁰).

Algo similar ocurre luego con otros muchos filósofos, teólogos, poetas o musicólogos medievales, en los que pervive fuertemente arraigada la triple clasificación boeciana de la música⁵¹. Para todos ellos era completamente lógico considerar musical la ordenación del cielo, de las estaciones y de los elementos.

El número, en efecto, dominaba los fenómenos del firmamento; determinados números regían la estructura del mundo y el ciclo del tiempo; de ahí su importancia y su poder. En la cultura sumeria, por ejemplo, que ofrece representaciones gráficas de dichos números desde antes del año 3000 a. C., tuvo ya especial relevancia el sesenta, base de un sistema sexagesimal ampliamente desarrollado luego por los babilonios y aún vigente, por ejemplo, en el ámbito de los horas, minutos y segundos de nuestros relojes y en el de los grados de nuestras circunferencias. Y los textos cuneiformes dan testimonio del especial valor que se les reconocía a otros números como el tres, el cuatro, el cinco, el seis, el siete y el doce, cuyo poder sobre el mundo les confería un carácter sagrado. Si el sesenta, reconocido a partir de los movimientos orbitales del sol, había dado pie en Mesopotamia a todo un sistema de medida y recuento, al siete, en cuanto que expresión de las fases lunares de siete días, se le reconoció igualmente su dominio sobre el cielo; pronto se lo sintió como el número de la totalidad, el que expresaba un período completo, el de la universalidad en el mundo; de ahí su empleo como número simbólico ya desde tiempos del rey Gudea (2080-2060 a. C.). El cuatro marcaba la extensión de la Tierra en las cuatro direcciones del cielo. El tres tuvo originariamente el sentido de número final, de ahí su significado de “cumplimiento” y “perfección”, de “fuerza”, de “plenitud del ser”; de donde tantas tríadas divinas⁵². Es este valor sobrenatural de los números lo que

48. Cf. *infra*: B.2.4.

49. Cf. *infra*: B.1.3.1.

50. Cf. *infra*: B.2.

51. Chamberlain 1970, p. 87.

52. La Trinidad cristiana sería una expresión más de este poder del tres. Sobre todas estas cuestiones y otras por el estilo, cf., por ejemplo, Usener 1903, pp. 1 ss.; 362; Hehn 1907, pp. 58 ss.; Van der Waerden 1966, pp. 63 ss.; Riemschneider 1966, pp. 24 ss., 42 ss., 113 ss; Schavernoch 1981, pp. 23 ss.

debió de llevar al autor del libro de la Sabiduría a escribir a propósito de la actividad creadora de Dios:

sap. 11,21 “Mas todo en la medida y en el número y en el peso lo dispusiste”⁵³.

Sobre la base de estos números sagrados, clave y expresión de la realidad, se fueron reconociendo unas leyes en el firmamento, a partir de las cuales debieron de empezar a establecerse analogías entre las cosas terrenales y las de allá arriba. Lo que ya no se puede precisar es cuándo, cómo y dónde entró la música en todo este juego de correspondencias y analogías; esto los griegos se lo atribuyeron en más de una ocasión a los caldeos.

A.1.2. *Música y cosmos en otras culturas*

Pero, como he dicho antes, la integración de la música en el orden universal, en el cosmos, no es exclusiva de la cultura grecorromana, ni siquiera de las culturas del próximo Oriente; tiene también una importante presencia en otras orientales⁵⁴.

En China, por ejemplo, se le reconoció desde siempre a la música una fuerza y entidad que van más allá de las del mero sonido. La ordenación tonal de los sonidos la encontramos allí al menos desde el siglo III a. C. puesta en relación con otros parámetros de ordenación del cosmos, como las cuatro direcciones o puntos cardinales⁵⁵ o las estaciones: otoño (fa), primavera, (do), invierno (sol), verano (re)⁵⁶. En un intento de mantener la correspondencia entre el sistema de los sonidos y el orden del universo, los chinos se ocuparon del problema de la altura tonal absoluta; de ahí que se tratara de controlarla del mismo modo que se hacía con las pesas y las medidas. La implicación de la música en la armonía universal se halla en conexión con la creencia en el poder mágico de los sonidos, como expresión del alma, y su fuerza no sólo sobre los estados de ánimo y las conductas, sino sobre otros muchos fenómenos de la naturaleza. La música ritual llegó de este modo a ser considerada en China

53. *Sed omnia in mensura et numero et pondere disposuisti.*

54. Cf. Haar 1960, p. IV.

55. Que sumados al punto central se asocian con las cinco notas del sistema tonal:

mi.	sol.	do.	re.	la
Este.	Sur.	Centro.	Oeste.	Norte

Una correspondencia similar se encuentra en Bali: Wellesz 1957, p. 187.

56. Sobre estas correspondencias entre los tonos musicales y el orden del mundo, cf. Reinhard 1926, pp. 65 ss.

un instrumento regulador de la armonía del universo, en general, y del orden armónico de la sociedad, en particular⁵⁷.

En la India es también profunda la implicación de la música (*Samgîta*, que, como la μουσική griega, incluye la música vocal, la instrumental y la danza) en la cultura en general y en la filosofía; no es así de extrañar que un tratado musical del siglo XIII (*Samgîtaratnâkara*, “El océano de la música”) comience con una detallada cosmogonía y siga luego hablando del cuerpo humano y del proceso de su gestación. Para los indios, la música no es un fenómeno aislado, sino algo íntimamente ligado a la filosofía y a la religión; algo, por tanto, de especial trascendencia cósmica. En textos musicales del período clásico, preislámico, como el que acabo de mencionar, en el sonido no se considera sólo su significado musical, sino también su entidad física y sus implicaciones metafísicas.

En un plano físico toda la sociedad se considera dependiente de dicho sonido, en cuanto que, según reza, por ejemplo, el *Samgîtaratnâkara*⁵⁸, del sonido se forman las letras, de las letras las sílabas, de las sílabas las palabras y de las palabras la vida de cada día. La música vocal no es otra cosa que este sonido en forma espontánea. De este modo el medio ideal para intervenir en el curso de la existencia humana será la combinación de las palabras con la música, la fórmula entonada o “mantra”.

La visión metafísica del sonido es síntoma de la posición de la música en el sistema religioso de la India y se remonta a la propia prehistoria. El sonido tiene así una doble entidad: junto a su cara manifiesta (*âhata*) tiene otra oculta (*anâhata*), que es identificada con el principio creador del universo, en su forma trascendental del propio Shiva así como en su forma inmanente, como la sílaba *Om*, que, se considera, reside en el corazón. Así, cada cual debe encontrar el recto camino para llevar a cabo la conexión entre este segundo aspecto del sonido no manifiesto y el sonido manifiesto, y poder de ese modo llegar a entrar en contacto con el propio principio divino creador del universo y alcanzar la liberación.

Se documentan asimismo en la India correspondencias entre fenómenos musicales y cósmicos similares a las que acabamos de ver en China⁵⁹ o a las que entre tonos y planetas desarrollaron los griegos⁶⁰.

57. Cf. Wellesz 1957, pp. 87 ss. y la bibliografía allí sugerida. Visiones semejantes a las del *Somnium Scipionis* ciceroniano se reconocen en el taoísta Dschuang Dsi (s. V a. C.): Haar 1960, p. V.

58. I 2,2, citado en Wellesz 1957, p. 197.

59. Cf. Wellesz, 1957, p. 87.

60. Para correspondencias entre planetas y tonos, cf., por ejemplo, Fyze-Rahamin 1925, pp. 36 ss.

En la antigua Mesopotamia o en Egipto primitivas creencias animistas en el poder de la música pudieron haber dado paso luego a concepciones de mayor entidad científica. Las maravillas del cielo fueron objeto de admiración y llevaron a la deificación de los planetas como protectores del hombre. La astrología y la comprobación de que dichos astros divinos se hallaban sujetos a leyes exactas llevaron al desarrollo de la ciencia de los números, en la que muy probablemente se incardinaba la música; así se deduce, si no de documentos directos, sí del mencionado testimonio de los autores griegos, que tanto tomaron de estas culturas. Desde muy pronto debió de constituirse un sistema cósmico en el que, reconociendo una estrecha relación ente macrocosmos y microcosmos, se hallarían en germen lo que luego entre los griegos fueron las doctrinas de los números musicales, de la armonía de las esferas y de la vertiente ética de la música⁶¹.

La Biblia, sin ir más lejos, da muestras de la concepción trascendente de la música por parte del pueblo judío ya desde muy antiguo; piénsese sin más, ya desde la época de los Reyes, en las relaciones entre música y religión o en los lazos de ciertas prácticas instrumentales con la inspiración profética. Recuérdese, en otro sentido, la dimensión ética o psicológica de los modos musicales en el judaísmo medieval⁶².

A.1.3. *Los griegos*

A pesar de todo esto y de que parece que entre los griegos, como ya he dicho, circulaba la idea de que estas doctrinas procedían de Oriente próximo, de los caldeos⁶³, no hay pruebas que lo demuestren⁶⁴; para nosotros, por tanto, quedan en este asunto muchas cuestiones en la sombra, como, de suyo, también quedaban para los propios griegos.

Lo único cierto es que fue entre los griegos⁶⁵ donde esta visión cósmica de la música alcanzó una definición más precisa tanto en el aspecto musical como en el astrológico. Los griegos no se sirvieron de estas

61. Cf. Sachs 1943, pp. 110 ss.; Wellesz 1957, pp. 246 ss.; Hammerstein 1962, p. 116.

62. Wellesz 1957, pp. 293 ss.; 322 ss.; Haar 1960, p. V.

63. Cf., por ejemplo, Philo, *migr.* 178.

64. Más bien hay indicios de lo contrario: de haber llegado los caldeos a alcanzar un sistema tan exacto como el que supone Filón, en el que hasta las irregularidades en el movimiento de los astros se reflejaban como disonancias, no tendrían sentido los tanteos y planteamientos simplistas que se constatan en este campo entre los griegos de los primeros tiempos.

65. Una visión de conjunto en Molina Moreno 1998b.

ideas como de un simple recurso literario sino que trataron de sistematizarlas como una auténtica explicación del universo. Para ellos estas doctrinas no fueron un simple complemento ornamental como pudieron serlo en otros ámbitos o como, de hecho, lo fueron luego en épocas posteriores dentro de la cultura europea que heredó el antiguo legado; para los antiguos griegos, al menos para algunos, estas doctrinas fueron una ciencia y también un credo⁶⁶.

La comprobación⁶⁷ de las relaciones numéricas simples existentes entre la longitud de las cuerdas que al vibrar producen los distintos sonidos musicales debió de resultar deslumbrante; se tenía en las manos una ley física que ponía en relación el mundo de los fenómenos sensibles con el mundo ideal de los números.

Encandilados con ella, los pitagóricos debieron de sentirse en posesión de la ley natural por excelencia. ¿Se podría aplicar esta ley a ese otro mundo sublime de los cuerpos celestes y a la regularidad que dejaban entrever sus movimientos? Añadiendo a las dos grandes luminarias, el Sol y la Luna, los cinco planetas propiamente dichos (se acababa de descubrir, quizá por el propio Pitágoras, que la estrella de la noche era la misma que la de la mañana) resultaba un número igual al de las cuerdas de la lira tradicional. Quizá este paralelo fue el punto de partida de la singular doctrina de la “harmonía de las esferas”, que extrapolaba al dominio de la astronomía el modelo aritmético de la armonía musical; una especie de “divertimento”⁶⁸ que encontró siempre defensores a lo largo y ancho de todo el mundo antiguo y que se perpetuó luego en la Edad Media, en el Renacimiento, etc.

Pero, aun cuando esta doctrina de la música cósmica sea en último término fruto de los números musicales de Pitágoras, parece que ni el maestro de Samos ni sus discípulos más inmediatos llegaron a hacer una formulación expresa de ella; sin traza alguna en Filolao, hay que esperar a Platón para encontrar la primera alusión a la misma:

r. VII p. 530d “‘Probablemente’, dije, ‘al igual que los ojos están destinados a la astronomía así están destinados los oídos al movimiento armónico; y estas dos ciencias son entre ellas como hermanas, como dicen los pitagóricos y nosotros, oh Glauco, coincidimos con ellos. O, ¿cómo hacemos?’. ‘Así’ –dijo–”.

66. Sobre todo ello, cf., por ejemplo, Figari 2002, pp. 222 ss.; 2017, pp. 209 ss.

67. Sigo aquí a Reinach 1900, pp. 433 ss.

68. Por lo demás, nada claro y nada práctico: “eine unklare und unfruchtbare Spielerei”, Junge 1947, p. 194.

Una doctrina, además, que no llegó nunca a alcanzar asentimiento general; Aristóteles, por ejemplo, no se mostraba precisamente convencido:

cael. 290b 12 “Queda claro a partir de esto que enseñar que se engendra al desplazarse (los astros) una armonía (γίνεσθαι φερομένων ἁρμονίαν), en la idea de que se engendran unos ruidos consonantes (συμφόνων γινομένων τῶν ψόφων), es una afirmación ingeniosa y llamativa por parte de los que lo afirman, pero así no es la verdad”.

Y en Roma debió de ocurrir otro tanto: Plinio, por ejemplo, tras su descripción de la gama tonal cósmica según la doctrina pitagórica, termina considerando todo ello sutilezas más agradables y seductoras que objetivas y prácticas⁶⁹.

En cuanto que fruto de especulaciones y no de la observación y medición de los fenómenos, esta doctrina, como iremos viendo, no es uniforme, sino que se presenta en versiones muy distintas y difícilmente reductibles a un sola formulación común: varía de unos autores a otros el número, el orden y el nombre de los astros o esferas que se hacen entrar en juego, varía el factor sobre el que se basa la asignación a cada cuerpo astral de un determinado tono, varía la gama tonal que se establece: unas veces continua, otras discontinua; unas veces ascendente, otras descendente⁷⁰.

Autores de diversas épocas, incluidos los alejandrinos y otros más cercanos, ignoran la doctrina de la armonía de las esferas en su conjunto o hablan de ella en términos muy distintos⁷¹. Aun así, tal diversidad e inconsistencia, que podría provocar el desinterés o incluso el desdén tanto de los que se interesan por la antigua astronomía como de los que estudian la música antigua, no es fruto de la arbitrariedad ni de divagaciones y fantasías sin sentido. Como cualquier otra especulación metafísica, se halla en relación directa con el mundo real y con la experiencia cotidiana; esta música celestial, esta armonía de las esferas, estas series tonales que se asignan a la serie de los astros son en buena medida una mera proyección al mundo maravilloso del cosmos, al más allá, de la realidad cambiante de la música real de cada día. No cabe, por tanto, duda de que estas disquisiciones sobre la estructura armónica del

69. *iucunda magis quam necessaria subtilitate: nat.* II 84. Cf. Luque 2014d; 2021, E.1.

70. Moutsopoulos 1959, p. 375, n. 6.

71. Cf., por ejemplo, Arist. Quint., *mus.* III 20, p. 119,24 W.-I.; Ach. Tat., *comm.* 15; Nicom., *ench.* 242,15 Jan; Arist., *cael.* 290b,12; Pl., *epin.* 991e.

cosmos reflejan a su manera la realidad no ya de la teoría sino incluso de la praxis musical grecorromana de cada momento. Lo cual añade nuevo interés al estudio de esta singular doctrina astronómica, astrológica y musical, que tanta solidez y difusión parece que alcanzó en el mundo antiguo: ella proporciona un valioso complemento a los datos, por desgracia siempre escasos, de que disponemos para el estudio de la música antigua⁷².

A.1.4. *Principios y nociones básicas*

El que se adentra por estos vericuetos necesita un mínimo bagaje de conocimientos sobre ciertas cuestiones de principio. Entre ellas, ante todo, el propio concepto y término “música”: la μουσική, arte / ciencia de las Musas, y su concepción como “ciencia del bien modular” (ἐπιστήμη μέλους / *scientia bene modulandi*), en la que van implícitas una serie de nociones básicas como las de περίοδος, *colon* (κῶλον), *comma* (κόμμα), como τομή (“corte”) / *caesura* o como μέλος, *carmen*, etc.

Se precisan asimismo unas nociones sobre todo lo relacionado con la estructura interna del sistema musical, que se sustenta, como es bien sabido, sobre los dos pilares básicos de la armonía (ἁρμονία) y el ritmo (ῥυθμός); sobre los estrechos vínculos entre ambos y su base aritmética (ἀριθμός / *numerus*), tal como se manifiesta en la “octava” y su articulación interna.

Conviene también tener conocimiento de los dos planteamientos teóricos, las denominadas “escuelas” aristoxénica y pitagórica, y asimismo de las doctrinas acústicas imbricadas en todo ello: sobre el sonido, su producción, transmisión y percepción, sus propiedades, las nociones de “tensión” (τείνω, τάσις), “tono” (τόνος) sustentadas sobre la raíz **ten-* / **ton-* / **tn-*, etc.

De todas estas cuestiones me he ocupado en otro lugar⁷³; allí puede encontrar el lector una exposición sucinta.

Pasemos, pues, sin más a nuestro asunto, al objetivo propuesto, que no es otro que una visión de conjunto de esta “armonía de las esferas” que, en el marco general de la armonía cósmica, representa una faceta más de la integración de la música en todo el orden universal: desde

72. Una visión de conjunto sobre las fuentes para el estudio de la antigua música grecorromana puede encontrarse en Neubecker 1977, pp. 5 ss.; Barker 1989, pp. 1 ss.; West 1992, pp. 4 ss.; Redondo, en García-Pérez-Redondo 2012, pp. 17 ss.; Wille 1969, pp. 406 ss.; 1977, pp. 1 ss.

73. Luque 2021, A., B. y C.

el horizonte de algo tan característico del pensamiento griego como es la analogía, la música se trascendentaliza en un doble sentido de ida y vuelta: proyecta sus propios principios a toda la naturaleza y a la vez fundamenta dichos principios en otros más generales sobre los que se sustenta la totalidad del universo.