

ISSN: 0213-3563

MÚSICA Y ESTÉTICA EN ROBERT GROSSETESTE EN LA FILOSOFÍA GRIEGA

Music and Aesthetics in Robert Grosseteste

Adrián PRADIER

Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León

BIBLID [(0213-356)15,2013,39-64]

Recibido: 7 de mayo de 2013

Aceptado: 14 de junio de 2013

*A Jon. P. Arregui,
con admiración*

RESUMEN

En este artículo abordamos un aspecto de la estética medieval que muestra con claridad la profunda ligazón entre diversas tradiciones filosóficas: el de la estética musical. Grosseteste, en sus reflexiones musicales, sigue a Agustín de Hipona y ambos, en partes desiguales, algunas de las ideas aristotélicas y neoplatónicas aplicables a la música. Es la peculiaridad de ese complejo formado por varios elementos, entre otros aspectos, el que brinda actualidad a los textos de Grosseteste.

Palabras clave: Agustín de Hipona, estética medieval, neoplatonismo, número sonoro.

ABSTRACT

In this essay, we deal with one aspect of mediaeval aesthetics which clearly shows the deep bond between different philosophical traditions: musical aesthetics. Grosseteste, in his musical reflections, follows Augustine

of Hippo and both, to a different extent, follow some of the Aristotelian and neo-Platonic ideas applicable to music. It is the peculiarity of this complex, made up of different elements, which, among other things, brings topicality to the texts of Grosseteste.

Key words: Augustine of Hippo, mediaeval aesthetics, neo-Platonism, sonorous number.

1. *MODIFICATRIX EST MUSICA*: EL *DE ARTIBUS LIBERALIBUS* DE GROSSETESTE Y LA UBICACIÓN DE LA MÚSICA

La reflexión medieval sobre las siete artes liberales, que se remonta hasta los primeros pensadores cristianos –Boecio, Casiodoro, Isidoro de Sevilla, *etc.*–, fue un lugar habitual en el estudio de los jóvenes escolares medievales. En este sentido, la influencia platónica sobre los modos de aglutinar el conocimiento en disciplinas concretas enseguida logró insertarse entre las necesidades del pensamiento cristiano, trascendiendo las propias inquietudes de los Padres y llegando, con múltiples e incontables revisiones, hasta los renacimientos del siglo IX, especialmente, de la mano de Alcuino de York, y en el siglo XII, gracias a la ingente labor de las Escuelas de Chartres, Saint-Victor y París. Por ello, Robert Grosseteste (*ca.* 1169-1253), maestro de la Escuela de Oxford, no es especialmente novedoso en el tratamiento, sino que se limita, más bien, a recoger los autores a los que él tenía en más estima, desarrollando sus posiciones entre líneas, pero dejando, también, un espacio para su propia reflexión. La tradición y el respeto a las autoridades, así como el propósito de erigirse él mismo como *auctoritas*, llevan al joven maestro a renunciar a los medios y a conducirse *quemadmodum cervus ad fontes aquarum*¹. Para ello no sólo se apoyó, en éste y otros textos y siempre que le fue posible, sobre manuscritos originales, textos en griego o *catenae* reconocidas, sino que rechazó sistemáticamente la posibilidad de usar glosas o *florilegia*² recurriendo, en sus labores como intérprete o comentarista, a

* Este artículo forma parte de un proyecto de tesis doctoral iniciado en 2004 en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca, bajo la dirección del Prof. Dr. Ricardo I. Piñero Moral, del Área de Estética y Teoría de las Artes.

1. Vg. Ps. 41, 2.

2. GINTHER, J. R., *Master of the Sacred Page. A Study of the Theology of Robert Grosseteste, ca. 1229/30-1235*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2004, pp. 74-75; *id.*, «The *Super Psalterium* in Context» en GOERING, J., MACKIE, E.: *Editing Robert Grosseteste*, Toronto, University of Toronto Press, 2003(31-60), pp. 32-35.

fórmulas un tanto tajantes e incluso áridas³ para no forzar los textos. Formas, en realidad, deladoras de su amoroso apego a las fuentes.

En el caso específico de su *De artibus liberalibus*, compuesto hacia 1210⁴, la impronta de las escuelas anglosajonas adquiere ya en este temprano texto un específico sentido de cuidado no sólo en el marco externo de la *expositio*, sino igualmente en la *adaequatio* interna al formato elegido de opúsculo. El latín de Grosseteste se vuelve así, en este punto, rebelde a la tradición, seco en ocasiones, mostrando en otras un apego excesivo a las gramáticas formales de la época –v.g., Villadei–. Resultan muy llamativos, en esta línea, los deseos de claridad expositiva de las *quaestiones* de la Escolástica madura y el mismo intento de Grosseteste por alcanzar el mismo método en un tiempo donde el modelo de las ciencias, tan bellamente expuesto en el *Hortus deliciarum* de Herrad von Landsberg, contenía mucho más de lo que pueda ser estrictamente objeto de reflexión filosófica⁵. En otros términos, aun cuando el razonamiento sea sensato y sosegado, se vuelve, en no pocas ocasiones, tentativo y provocador, fiel a las fuentes y deseoso de romper con las mismas, probablemente, como tendremos tiempo de comprobar, con la intención de defender un platonismo acorde con sus posiciones metafísicas y difícil de mantener en un tiempo en el que el aristotelismo, en especial, por las traducciones árabes, ganaba posiciones mostrando las dificultades de conciliar ambas posturas.

Escribimos como pensamos. Y pensamos con los modos y herramientas de los que disponemos. Por ello, las dotes para la escritura filosófica dependen, en gran medida, de cómo esté organizado el pensamiento. Grosseteste, hombre culto, ni suficientemente curtido en sus labores de filósofo, ni tampoco entrenado en las destrezas retóricas de la Escolástica posterior, busca tomar posición frente a las *artes liberales* entendidas como problema y como fuentes de solución. Y a ese fin parecen responder, según los dictados de su opúsculo, tanto *trivium* como *quadrivium*, a saber, al discernimiento de las acciones y la consecuente organización del pensamiento. La ejercitación del iniciado en las mismas equivale, en el proceso, a una purgación de los errores; y se vuelve similar, en el resultado, a la liberación de los obstáculos que estorban la labor del intelecto, «porque el efecto de éstas es tanto que corrigiendo las

3. V.g., «hoc [...] non exponimus, quia ipsum grece scriptum non vidimus». ROBERT GROSSETESTE, *De mystica theologia capitula quinque, Praef.*

4. Cfr. MCEVOY, J., «The Chronology of Robert Grosseteste's writings on Nature and Natural Philosophy» en *Speculum*, 58(1983), 614-655, pp. 615-616.

5. Cfr. *Id.*, *Robert Grosseteste*, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 76-77.

acciones humanas conducen a la perfección» (*quia earum est tantum effectus operationes humanas corrigendo ad perfectionem ducere*)⁶.

La idea, muy propia del espíritu humanista del siglo XII, había sido trabajada con profusión en la Abadía de Saint-Victor, primero por Hugues⁷, de cuyas obras fuera ardiente estudioso el mismo Grosseteste durante su estancia juvenil en las escuelas de París⁸, y poco más tarde por el hermano de aquél, Richard, hacia 1160, quien citando el texto de su hermano en las *Eruditionis didascalicae libri septem (Didascalicon)*, volvía sobre el tema en su *Liber exceptionum*⁹. De esta forma, el menor de los de Saint-Victor, al servirse de los mismos términos que su antecesor, asentó las bases para que poco a poco fueran perfilándose las raíces de una larga y encomiable tradición que adjudicará a las artes liberales en el s. XII¹⁰ la *temperatio necessitatis* o la *reparatio integritatis*. Valdría decir: la dulcificación del estado de necesidad en el que se despliega la vida del hombre o la recuperación de aquella otra integridad originaria, para siempre perdida, pero siempre tomada como ideal regulador y de perfección.

Las mismas ideas victorinas serán transmitidas, tal y como recoge Wolfgang Hirschmann¹¹, en el importante tratado musical *Commendacio*

6. GROSSETESTE, R., *De artibus liberalibus*, 1. Seguimos el sistema de cita establecido a partir de la edición de BAUR, L.: *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, IX, Aschendorff Verlag, Münster i.W., 1912, pp. 1-7.

7. *Omniū autem humanarum actionum seu studiorum, quae sapientia moderantur, finis et intentio ad hoc spectare debet: ut vel naturae nostrae reparatur integritas vel defectuum, quibus praesens subjacet vita, temperetur necessitas*. HUGUES DE SAINT-VICTOR, *Eruditionis didascalicae libri septem* en *P.L.*, vol. 176, col. 0745b.

8. Cfr. RUSSELL, J. C., «Some Notes upon the Career of Robert Grosseteste», *The Harvard Theological Review*, XLVIII/3(1955), pp. 197-211; cfr. LUSCOMBE, D.: *The School of Peter Abelard: The Influence of Abelard's Thought in the Early Scholastic Period*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, pp. 281-298; cfr. GINTHER, J. R., *op. cit.*, p. 36.

9. *Omnia enim humanarum actionum seu studiorum quae ratio moderatur finis et intentio ad hoc spectare debet, ut vel naturae nostrae reparatur integritas, vel defectuum quibus praesens subjacet vita temperetur necessitas*. RICHARD DE SAINT-VICTOR, *Liber exceptionum*, I, 5 (ed. Chatillon).

10. Cfr. WHITNEY, E., *Paradise restored. The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1990, pp. 106-108.

11. Cfr. HIRSCHMANN, W., «Wissenschaftstheorie im pragmatischen Kontext. Die *Commendacio omnium scientiarum et specialiter musicae* im Heilsbronner Musiktraktat» en HENTSCHEL, F., *Musik-und die Geschichte der Philosophie und*

omnium scientiarum et specialiter musice, relevante por constituir un precioso testimonio de la influencia de Grosseteste en la concepción de la música en las distintas escuelas del siglo XIII. Sus autores compusieron la obra en el monasterio cisterciense de Heilsbronn bajo encargo, en 1295, del obispo de Regensburg Henrich II von Rotteneck en 1295¹², quien durara en el cargo desde 1277 hasta su muerte en 1296. Y ya en las primeras páginas se hacen eco de esa tradición victorina marcada por Hugues (*sicut dicit Hugues de S. Victore*), con cuyas palabras arranca precisamente el texto¹³. Sin embargo, en ellos se aprecia la sombra poderosa del *Ortu scientiarum* de Robert Kilwardby¹⁴, quien ocupó la cátedra dominicana de Teología de la Universidad de Oxford desde 1248 (ca.) a 1261¹⁵, sustituyendo al maestro Richard Filshacre, muerto hacia esos años... y ambos seguidores de Robert Grosseteste.

La *reparatio* o la *temperatio* han de utilizarse, pues, como operaciones del hombre, pero no en el señorío de la voluntad, sino en el principado del intelecto (*mens*), donde hallaremos precisamente los elementos rectores a los que se acomodan las *artes liberales*. Pero, para ello, es condición de posibilidad disponer de una teoría psicológica, siendo así que en el *De artibus liberalibus* sigue Grosseteste la tradición platónica-hiponense dividiendo las potencias del alma en racional (*rationabilis*), irascible (*irascibilis*) y concupiscible (*concupiscibilis*), de acuerdo con la doctrina platónica de los Padres¹⁶. De esta forma los dos conjuntos de operaciones humanas serán reguladas, en última instancia, por las decisiones que tome el alma racional mediante el ejercicio de la «mirada de la mente» (*aspectus mentis*); a continuación, cuando

Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von "musica" und "philosophia" im Mittelalter, Leiden, Brill, 1998op. cit. (229-268), pp. 251-252.

12. Cfr. *Ibid.*, pp. 230-231.

13. *Omnium humanarum actionum seu studiorum que ratio moderatur, sicut dicit Hugues de S. Victore in suo Didascalon, finis et intentio ad hoc spectare debet, ut nostre nature reparetur integritas, vel defectuum quibus presens vita subiacet, necessitas temperetur*. ANÓNIMO, *Commendacio omnium scientiarum et specialiter musicae*, fol. 102r (ed. Hirschmann).

14. Arzobispo de Canterbury desde 1272 y Cardenal desde 1278 hasta su muerte.

15. Cfr. GILSON, É., *La filosofía en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2007, pp. 467.

16. PANTI, C., «Robert Grosseteste's Theory of Sound» en HENTSCHEL, F.: *Musik- und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von 'musica' und 'philosophia' im Mittelalter*, Leiden, Brill, 1998(3-18), p. 6.

la bondad o la maldad de los apetitos de la voluntad (*affectus*) hayan sido evaluadas, así como los objetos hacia los que éstos se dirigen, el alma racional moverá entonces, mediante el ejercicio de la Retórica, al alma irascible a huir de lo nocivo, mientras que a la concupiscible hacia el abrazo de lo que es conveniente, donde entran en juego, también, los movimientos corporales (*motus corporum*)¹⁷.

17. *Opera enim nostrae potestatis aut in mentis aspectu, aut in eiusdem affectu, aut in corporum motibus, aut eorumdem motuum affectibus omnia consistunt.* GROSSETESTE, R., *op. cit.*, 1; *Rhetorica vero movet concupiscibilem ad appetendum, vel irascibilem ad fugiendum.* *Ibid.*, 4.

Resulta evidente que en muchos casos los movimientos del cuerpo vendrán guiados por una determinación de la voluntad, tal y como expone en su *Epistula ad Adam Rufus*: *Sed videtur animam non sic posse movere corpus corporaliter comproportionaliter suo motui incorporali, nisi esset ligata corpori, ut propter nexum colligationis motionem huius sequeretur motio comproportionalis sibi colligati. Propter ipsam autem colligationem non valde admirandum, si motionem animae, licet incorpoream et illocalem, sequatur in colligato et sibi unito corpore motus corporalis et localis, cum in axe ostii hoc eveniat, quod axis, ut ita dicam, immobiliter vel illocaliter motus totum ostium localiter commoveat; angeli autem ad corpus assumptum quae colligatio, ut eius affectionalem motionem sequatur in assumpto corpore comproportionalis motio corporalis? Non enim est angeli cum assumpto corpore unitio. - Fateor, ut supra dixi, me latere modum istum, quo angelus movet et transformat corpus assumptum, maxime cum ei non sit unitus. Hoc tamen videtur ratum, quod affectione sola illud movet, sicut anima movet corpus, cui unitur. Hoc est itaque angelum esse in assumpto corpore: comparisonem moventis et regentis illud in usum alicuius ministerii ad ipsum habere.* *Id.*, *De intelligentiis*, 116-117.

Baur, en su edición de los opúsculos de Grosseteste, asume la tradición que dividía una carta destinada al Maestro de Oxford Adam Rufus (o de Exeter) en dos opúsculos distintos: el *De intelligentiis*, que no era sino la segunda parte de aquella epístola, y el *De unica forma omnium*, primera parte del texto. La misiva fue escrita, probablemente, antes de 1229 (cfr. McEVOY, J., «Der Brief des Robert Grosseteste an Magister Adam Rufus (Adam von Oxford, O.F.M.): ein Datierungsversuch» en *Franziskanische Studien*, 63/1981(221-226)) en respuesta a una pregunta y una petición que le formulaba el que fuera su antiguo discípulo. La petición de Rufus se la resuelve Grosseteste mediante un *dictum* abordando decididamente problemas vinculados al *De divisione naturae* de Juan Scoto Eriúgena, obra que había sido condenada pocos años antes (1225) por el Papa Honorio III (cfr. HONORIUS III, *Epistola ad archiepiscopus et episcopus* en DENIFLE, H. *et alii* (eds.): *Chartularium Universitatis Parisiensis*, París, Université de Paris, 1889; para estudiar algunos elementos vinculados a las herejías vinculadas en la obra, cfr. VERBEKE, G., «Philosophy and Heresy: Some Conflicts between Reason and Faith», *Mediaevalia Lovaniensia*, Louvain, Université de Louvain, 4/1983(172-197), p. 188; cfr. BIANCHI, L.: «*Prophanae*

A resultas de todo ello, el proceso del conocimiento en Grosseteste queda conformado por dos instancias fundamentales, distintas de las potencias o facultades habituales, pues son, más bien, actividades globales del hombre: el *aspectus*, una labor estrictamente gestora de la mente o del intelecto (*mens seu intellectus*), y el *affectus*, correspondiente a la voluntad y los deseos. Ambas instancias son las que gobiernan en el conocimiento, desde la llegada de los primeros datos sensibles, hasta la respuesta del hombre ante los mismos:

Aspectus vero primo aspicit; secundo aspecta sive cognita verificat et cum verificata fuerint apud mentem seu aspectum convenientia seu nociva, inbiat affectus ad amplexandum convenientia, vel in se ipsum retrahit, ut fugiat nociva.

Primero, la mirada [del intelecto]¹⁸ mira con atención; verifica, en segundo lugar, lo inteligido, es decir, lo conocido, y toda vez que han sido verificadas mediante la mente, o la mirada, la conveniencia de las cosas o si éstas son nocivas, la voluntad desea lo que es conveniente o, manteniéndose en sí misma, rehúye aquello que es nocivo¹⁹.

La distinción fundamental entre *aspectus* y *affectus* desarrollada por Grosseteste acabó siendo un elemento recurrente en las disputas teológicas

*novitates et doctrinae peregrinae. La méfiance à l'égard des innovations théoriques aux XIII^e et XIV^e siècles» en SCHMIDT, H.J. (ed.): *Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsvergeigerung und Fortschrittsbewusstsein im Mittelalter*, Berlin, De Gruyter, 2005(211-230), pp. 219.*

Puede encontrarse una edición íntegra de la epístola en LUARD, H. (ed.): *Roberti Grosseteste quondam episcopi Lincolniensis epistolae*, London, Longman, 1861(1-17), pp. 13-14, así como una traducción del documento, respetando su unidad original, en ROSSI, P., *op. cit.*, pp. 159-175.

18. La traducción de *aspectus* como «mirada», «contemplación» o, incluso, «mirada del entendimiento» (en inglés, *gaze*), es la más próxima al espíritu platónico que originalmente desenvolvía este tópico de la filosofía griega. Platón la trata bajo dos formas distintas, bien como «mirada del alma» (τὸ τῆς ψυχῆς ὄμμα), cfr. PLATÓN, *República*, VII, 533d; bien como «mirada del entendimiento» (ἡ τῆς διανοίας ὄψις), cfr. *id.*, *Banquete*, 219a.

Para un estudio del término en Grosseteste y San Agustín, *vid.* GINTHER, J. R., *op. cit.*, pp. 54-57; *vid.* POLLARD, W. F., BOENIG, R. (eds.): *Mysticism and spirituality in Medieval England*, Cambridge, Brewer, 1997. Para una aproximación muy completa de tal dicotomía en la Edad Media y, en especial, en Inglaterra, *vid.* FREIBERGS, G. (ed.): *Aspectus et Affectus: Essays and Editions in Grosseteste and Medieval Intellectual Life in Honor of Richard C. Dales*, New York, AMS Press, 1993.

19. *Loc. cit.*

de la Universidad de Oxford. Probablemente sea una de las más laureadas aportaciones de los teólogos medievales ingleses a la disciplina, en su decidido intento de recuperación del platonismo de corte agustiniano²⁰. La fuente original la hallamos formulada por primera vez en dos obras de San Agustín²¹, y será seguida de cerca por muchos autores de la época de Grosseteste, destacando, de entre los continentales, Hugues de Saint-Victor en el *De sacramentis christianae fidei*²², por lo que nuevamente se revela la influencia de Saint-Victor sobre Grosseteste. Estas fuentes llevaron al de Lincoln a tomar la dicotomía *aspectus/affectus* para la elaboración de su propio pensamiento, lo que se concreta, en el caso del *De artibus liberalibus*, en la articulación de los principios rectores del *trivium* en paralelo, justamente, a la caracterización platónica de las operaciones del alma. Para ello se sirve de una estructura epanadiploica²³, habitual, por lo demás, en la Retórica de la época, lo que le permite organizar con elegancia las funciones elementales de la primera terna de artes liberales:

(I) La Gramática tiene como función principal la *informatio*, es decir, la «donación de forma interna» a los contenidos del «intelecto», cuya principal operación es la correspondiente a la «mirada atenta» (*aspectus*) de las cosas y el modo como éstas se le presentan.

(II) La Lógica aborda la misión de *dijudicare*, o sea, «discernir mediante juicios» y «sin error» (*sine errore*) acerca de lo contenido (*informatum*) en el «intelecto».

(III) La Retórica, por último, se ocupa de la *persuasio*, en concreto, de la «persuasión de la voluntad» a partir de lo juzgado (*judicatum*) para que «huya o desee con moderación» (*moderate fugiat affectus vel appetat*). Recae sobre esta disciplina la noble función de mover (*movere*) «al alma concupiscible hacia lo que debe apetecerse, o bien a la irascible hacia lo que debe evitarse» (*concupiscibilem ad appetendum, vel irascibilem ad fugiendum*)²⁴. De ahí, más adelante, Grosseteste la haga ir de la mano de la ciencia moral (*scientia moralis*), a la que aquélla parece rendir pleitesía:

20. Cfr. POLLARD, W. F., «Richard Rolle and the «Eye of the Heart» en POLLARD, W.F., BOENIG, P. (eds.), *op. cit.* (85-106), p. 92.

21. SAN AGUSTÍN DE HIPONA, *Soliloquiorum libri duo*, I,6, (P.L., vol. 32, cols. 875-876); cfr. *id.*, *De vera religione*, 35 (P.L., vol. 34, col. 151).

22. Cfr. HUGUES DE SAINT-VICTOR, *De sacramentis christianae fidei*, I, 6, 17, P.L., vol. 172, col. 272.

23. *Aspectum grammatica recte informat. Recte informatum quale sit logica sine errore dijudicat. Ut judicatum quale sit moderate fugiat affectus vel appetat, rhetorica persuadet.* Cfr. GROSSETESTE, R., *op. cit.*, 1.

24. *Ibid.*, 4.

Moralis scientia etiam, quid appetendum, quid fugiendum est, edocet. Rhetorica vero movet concupiscibilem ad appetendum, vel irascibilem ad fugiendum. Quapropter moralis scientia cum ornatu rhetorico vult doceri et sciri, ut proveniat morum informatio. Reliquae vero ornatum repudiant, in quibus quaeritur sola veritatis ordinatio.

La ciencia moral enseña, en efecto, sobre lo que es apetecible y lo que ha de evitarse. La Retórica ciertamente, mueve al alma concupiscible hacia lo que debe apetecerse, o bien a la irascible hacia lo que debe evitarse. Por ello, la ciencia moral quiere que se enseñe y se sepa con ornato retórico, para que madure el conocimiento de los contenidos morales. Las otras ciencias, por el contrario, refutan la ornamentación de la Retórica, pues en ellas sólo se busca la ordenación de la verdad²⁵.

La Retórica, como en gran medida la Música, son disciplinas capaces de «mover» (*movere*) y «excitar a la voluntad» (*affectum movere*), por ello son capaces de estimular «los ánimos envilecidos» (*affectum animosque torpentes excitare*), «moderar a los desenfrenados» (*effrenos modificare*), «animar a los tímidos» (*timidos animare*) y «mitigar a los fieros» (*truces mitigare*)²⁶. Y no en vano utiliza Grosseteste la mismísima cítara de Orfeo para semejar los efectos de la música divina con los de la persuasión:

Haec est enim virga Mercurialis, cuius uno capite vigilantibus somnum relictis ingerit, somnolentis vigilantiam, haec Orphei cythara, cuius modulationem saxa sequuntur et arbores et eius audita dulcedine pax est lupo cum agno, cani cum lepore, et catulo cum leone.

Ésta es, en efecto, la vara de Mercurio, de la que una punta instila el sueño en los que se mantienen en vigilia y la otra la vigilia en los somnolientos²⁷; es ésta la cítara de Orfeo, cuya melodía siguen piedras y plantas²⁸, y a causa de la dulzura de su escucha, queda el lobo en paz con el cordero, el perro con la liebre y el cachorro con el león²⁹.

25. *Loc. cit.*

26. *Id.*, *De artibus liberalibus*, 1-2.

27. Cfr. HOMERO, *Odisea*, vv. 47-49; cfr. VIRGILIO, *Eneida*, v. 242-244; cfr. MACROBIO, *Saturnalia*, I, 17, 22, etc.

28. Cf. EURÍPIDES, *Bacantes*, vv. 561sq.; *id.*, *Ifigenia en Áulide*, vv. 1211sq.; *id.*, *Alceste*, v. 357; cfr. OVIDIO, *Metamorfosis*, X, vv. 88-104; cfr. APOLODORO, *Biblioteca*, I, 3, 2, etc.

29. GROSSETESTE, R., *De artibus liberalibus*, 1-2.

La Retórica es, entonces, como la melodía capaz de mover a las piedras y las plantas, dulzura musical que alivia los ánimos y lleva la paz allí donde suena. Es ella la única disciplina que, en el *trivium*, gobierna en el campo de los deseos³⁰, dado que la Gramática y la Lógica obtienen su principado en la gestión del intelecto. Y, a pesar de la figura, que podría comprometer la ubicación de la música en el *quadrivium*, Grosseteste no la considera susceptible de ser reubicada entre las artes capaces de reconducir con rectitud la mirada de la mente (*mentis aspectus*) y la voluntad (*affectus*) hacia la perfección³¹.

En realidad, la «mirada de la mente» «mira», y en su específico «mirar», «juza» lo visto como beneficioso o dañino, en cuyo caso «mueve» a la voluntad hacia su abrazo o rechazo. La música queda más allá, porque la música permite la regulación de esa «mirada» del entendimiento. En otras palabras, el juego traslaticio que utiliza Grosseteste en este punto, a diferencia de otros lugares de su obra, implica una mera ilustración. La razón se encuentra en la ubicación de la música como reguladora de todas las operaciones y a su propia definición, relativa al instante en que «atendemos no a aquello que se mueve por movimientos corpóreos, sino a la moderación en los mismos movimientos». En esos momentos, «la que dirige es la música» (*cum autem attendimus non ad illud, quod efficitur per motus corporeos, sed in ipsis motibus moderationem, modificatrix est musica*)³², quedando, su alcance, más allá del *trivium* y erigiéndose en el pilar fundamental del *quadrivium*.

2. EL OBJETO DE LA MÚSICA Y LA FÍSICA DEL SONIDO

A la investigación sobre la música le corresponde el estudio de la modulación³³ de la voz humana, del movimiento, de los instrumentos y de todo aquello cuya delectación radica en el movimiento o en el sonido. De un lado, se detecta la influencia de San Agustín y su definición de la música como «ciencia de la buena modulación» (*scientia bene modulandi*), que ya en el pensamiento filosófico patrístico se definía como una relación de medidas temporales y espaciales, establecida a partir del número como elemento articulador de la realidad³⁴, en clara referencia a la imponente tradición pitagórica, filtrada

30. Cfr. McEvoy, J., *The Philosophy of Robert Grosseteste*, Oxford, Clarendon Press, 1982, pp. 258-259.

31. *Mentis ergo aspectum et affectum hae tres virtutes rectificant et ad perfectionem perducunt. Loc. cit.*

32. *Ibid.*, 2.

33. Según Rossi, «armonía».

34. Cfr. FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2005, pp. 93-94.

al pensamiento cristiano mediante el pensamiento neoplatónico y filósofos amantes de la matemática como Boecio. El marco intelectual delimitado en el *De artibus liberalibus* se manifiesta y desenvuelve, por lo tanto, en una metafísica del número de corte agustiniano que trataremos, con detenimiento, en la siguiente sección, dedicándonos, en la presente, a concretar la física del sonido en el pensamiento de Grosseteste.

Uno de los elementos fundamentales de la generación del sonido en el *De artibus liberalibus* es la estrecha relación guardada entre intervalos de tiempo, de espacio y números correspondientes a cada fin de intervalo y apertura del siguiente. Esta idea, en realidad, fue la que permitió a Aristóteles, sin la ayuda del número en sentido pitagórico, articular una física concreta del sonido, expuesta con detenimiento en el capítulo octavo (H) del libro II³⁵ de su *Περὶ Ψυχῆς*, que tuvo una amplia difusión en el pensamiento filosófico posterior. Allí caracterizaba como sonoro «todo objeto capaz de poner en movimiento un conjunto de aire que se extienda con continuidad hasta el oído» (ψοφικὸν μὲν οὖν τὸ κινητικὸν ἐνὸς ἀέρος συνεχεῖα μέχρις ἀκοῆς)³⁶. Tal continuidad puede medirse, a ojos del Estagirita, en términos de tiempos y de espacio con valores numéricos y en estado de vínculo unos a otros, de tal forma que recorrido un intervalo de tiempo, se recorre, simultáneamente, un intervalo de espacio en el vacío que llega hasta el sentido de la audición. Allí se produce una vibración entre el aire interior del oído y el exterior, que, cuando el alma lo capta sensorialmente, lo denominamos sonido.

La fuente original, sin embargo, no tardó en teñirse, una vez recibidos los textos aristotélicos, de análisis de corte platónico, en especial, por la recepción de los intérpretes árabes, de entre cuyas lecturas destacaba, sin lugar a dudas, la que realizara Avicena. Sus ideas en torno a la teoría psicológica fueron legadas al s. XIII, en particular, aunque no exclusivamente, por una colección comentada de textos que llevaba por título *De anima*, cuya selección y articulación internas se atribuyeron a Domingo Gundisalvo³⁷, seguida de cerca, junto a otras celebradas traducciones en el continente, por los primeros maestros oxonienses³⁸.

35. Cfr. ARISTÓTELES, *De anima*, II, 8, 419b4-421a.

36. *Ibid.*, 420a3.

37. Por lo que parece, «sin razones decisivas», en GILSON, É., *op. cit.*, p. 371.

38. Cfr. McEvoy, J., *The Philosophy of Robert Grosseteste*, *op. cit.*, p. 506, nota 4; cf. SOUTHERN, R. W., «From School to University» en ASTON, T. H. (ed. gen.), CATTO, J. I. (ed. vol.), *The History of the University of Oxford. I. The Early Oxford Schools*, New York, Oxford University Press, 1984(1-36), p. 24; cfr. GILSON, É., *op. cit.*, esp. pp. 371-380.

Por todo ello, la doctrina de la física del sonido que expone Grosseteste en el *De artibus liberalibus* y que volverá a plasmar *verbatim* en el *De generatione sonorum*, recoge la influencia aristotélica en cuanto a la generación del sonido y el modo como éste se expande por el espacio, pero asume igualmente el valor metafísico de los números concedido por la filosofía agustiniana, punto en el que ambos opúsculos presentan algunas tensiones, en especial, en lo tocante al fenómeno de la audición. En este conflicto es donde se aprecia especialmente el peso que Avicena ejercía en el pensamiento de Grosseteste, pues así como en el *De artibus liberalibus* había asumido la división platónico-agustiniana del alma, tal y como hemos podido comprobar en la sección anterior, no sucede así en el *De generatione sonorum*, donde renuncia a tal tripartición y se decide por la transmisión árabe de la teoría psicológica de Aristóteles, quien distinguía entre alma vegetativa, sensible y racional³⁹.

Exponemos, a continuación, el primero de los textos que trataremos en adelante sobre la física del sonido en Grosseteste, donde pueden reconocerse todos los elementos platónico-agustinianos mencionados:

Cum enim corpus violenter percutitur, partes percussae et constrictae a situ naturali secedunt. Quas virtus naturalis ad situm naturalem inclinans fortiter metas debitas facit transscendere ipso impulsu naturali; iterum a situ naturali egrediuntur et de una inclinatione naturali situm transgredientes revertuntur generaturque hoc modo tremor in minutissimis partibus percussi corporis, donec tandem inclinatio naturalis non ultra situm debitum eas impellat. In hoc autem tremore et motu locali partium motarum necesse est, cum quaelibet pars per situm sibi naturalem transeat, eius diametrum longitudinalem esse in termino suae diminutionis et diametri transversales erunt in termino suae majorationis. Cum autem transierunt situm naturalem, diameter longitudinalis extenditur et transversales contrahuntur, donec perveniant ad terminum motus sui localis; eruntque tunc diametri transversales in termino suae diminutionis et longitudinales in termino suae majorationis. Deinde, cum redierit, erit extensio et contractio diametrorum via conversa. Hanc autem extensionem et contractionem ingredientem profunditatem materiae et praecipue id, quid est aereum subtile in corpore, sonativum esse intelligo. Cumque inter quoslibet motus contrarios sit quies media, necesse est, sonum quantumcumque parvum audibilem non esse continuum, sed interruptum et numerosum, licet hoc non percipiatur.

En efecto, cuando un cuerpo es golpeado violentamente, las partes golpeadas y compactas tienden a alejarse de su lugar natural; la tendencia natural, reconduciéndolas con fuerza a su lugar, les hace superar los límites establecidos

39. GROSSETESTE, R., *De generatione sonorum*, 7-8; cfr. PANTI, C., *op. cit.*, p. 6.

debido al ímpetu impreso; de nuevo se apartan de su lugar natural y superándolo vuelven, a causa de tal inclinación natural, hacia atrás, y de este modo en las partes más pequeñas del cuerpo golpeado se genera una vibración, hasta que cesa la inclinación natural a ir más allá de su lugar. En la vibración luego y en el movimiento local de las partes en movimiento se verifica necesariamente que, ya que toda parte pasa a través de su lugar natural, su diámetro longitudinal estará al límite de su disminución, mientras que los diámetros transversales estarán al límite de su maximización. Cuando, después, han superado el lugar natural, el diámetro longitudinal se extiende y los transversales se contraen, hasta que las partes llegan al término de su movimiento local, y en ese instante los diámetros transversales estarán al fin de su disminución y de su maximización los longitudinales. Sucesivamente, cuando se repita el movimiento opuesto, la extensión y la contracción de los diámetros serán inversas. Pienso que el sonido es, por tanto, esta extensión y contracción que se adentran en la profundidad de la materia y, en particular, aquello que en el cuerpo es áereo sutil. Y ya que tras dos movimientos contrarios, cualesquiera que sean, el medio se mantiene quieto, es necesario que el sonido audible, por muy pequeño que sea, no sea continuo, sino, aun cuando no se lo perciba como tal, discontinuo y variado⁴⁰.

El sonido se produce, según Grosseteste, por un golpe violento que causa la separación de ciertas partes del cuerpo sonoro desde su posición natural, produciendo un temblor «evidente al tacto y a la vista» (*hic tremor manifestus est in tactu et visu*)⁴¹. Parece pertinente pensar que Grosseteste tenía en mente instrumentos musicales, cuya vibración se apreciase táctil

40. GROSSETESTE, R., *De artibus liberalibus*, 2-3. Por su parte, en *id.*, *De generatione sonorum*, 7, escribe el de Lincoln:

Cum sonativum percutitur violenter, partes ipsius sonativi egrediuntur a situ naturali, quas natura sonativi reinclinat ad situm naturalem et fortitudine inclinationis huiusmodi partes egressae a situ naturali sibi in toto redeunt ad situm (sibi) naturalem etiam ultra progrediuntur ad situm sibi non naturalem; et inclinatio naturalis de novo via conversa reinclinat ad situm naturalem et sic fit tremor subtilis in extimis partibus sonativi. Et hic tremor manifestus est in tactu et visu.

Hunc tremorem minutarum partium necessario consequitur in egressione a situ naturali extensio earumdem partium secundum diametrum longitudinalem et constrictio secundum diametrum transversalem; et in reversione ad situm naturalem accidit et contrario abbreviatio diametri longitudinalis et majoratio diametri transversalis. Et haec motio sonativi secundum extensionem et contractionem in partibus minutis, quae consequitur motum localem tremoris est sonus vel velocitas naturalis ad sonum. Et cum tremunt partes sonativi movent aerem sibi contiguum ad similitudinem sui motus et pervenit usque ad aerem sibi connaturalem in auribus aedificatum et fit passio corporis non latens animam et fit sensus auditus.

41. *Id.*, *De generatione sonorum*, 7.

y visualmente, como cualquier tipo de cordófono o membranófono de la época. La referencia al papel que juega el aire en la doctrina se abre, a su vez, a la posibilidad de pensar en instrumentos aerófonos, donde la columna de aire del interior de un tubo hueco, en realidad, también es golpeada violentamente (*violenter percutitur*)⁴², colisionando el aire insuflado y aquél del interior del instrumento, así como la propia superficie interna del tubo.

Consideramos que en un membranófono, la superficie percutida genera sonido cuando, según Grosseteste, su respectivo diámetro longitudinal se extiende y el latitudinal se comprime, ocurriendo a la inversa cuando vuelven a su sitio por la tendencia natural de los cuerpos a ubicarse en su lugar natural⁴³. La fuerza, sin embargo, vuelve a impelirles, de forma tal que sobrepasan nuevamente sus límites. Esta superación se debe, otra vez, a la fuerza imprimida, iniciándose de nuevo el movimiento hasta que éste cesa por completo, instante en el que, a su vez, cesa el sonido. En virtud de ello, el sonido ha de ser forzosamente «discontinuo y rítmico» (*interruptus et numerosus*), debido a que, en el vaivén de las partes del objeto sometidas al temblor, éstas atraviesan su lugar natural, donde necesariamente no puede producirse sonido alguno, superándolo longitudinal o latitudinalmente, lugares en los que sí se produce sonido. Por ello, aun cuando no se perciba (*hoc non percipiatur*), el resultado de pulsar una cuerda, golpear un tambor o soplar una flauta siempre será el de un sonido discontinuo, debido al paso por el lugar natural, y rítmico, porque se repite una y otra vez hasta que las fuerzas logran reubicar el objeto en su sitio originario. Esto da razón de la consonancia entre el elemento rítmico del sonido (números en sucesión) y los números asignados a cada espacio-momento. En otras palabras, la aparente discontinuidad no percibida del sonido se explica por la relación establecida entre números sonoros e intervalos silenciosos habidos entre cada par de números. Las partes que suenan responden, en realidad, a una dislocación del orden natural de las mismas, que, sin embargo, pueden sintonizar con el espectador, siempre y cuando se den un cierto número de condicionantes, que son los que aseguran, de hecho, el éxito estético de una pieza musical. En la siguiente sección analizamos la teoría de la audición de Grosseteste, que permitirá explicar una determinada definición de la experiencia estética basada en la ausencia de juicio de razón o, lo que es lo

42. *Loc. cit.*

43. Algo que ya había apuntado San Agustín, definiendo la búsqueda del lugar natural en términos de «amor», cfr. SAN AGUSTÍN DE HIPONA, *Confessiones*, XIII, 9, 10 (P.L., vol. 32, cols. 848-849); cfr. *Id.*, *De civitate Dei*, XI, c. XVI (P.L., vol. 41, cols. 331-332).

mismo, cercana, si no en el tiempo, sí en su análisis a la satisfacción estética desinteresada, propia de la filosofía moderna.

3. LA INFLUENCIA AGUSTINIANA SOBRE GROSSETESTE EN EL ANÁLISIS DE LA AUDICIÓN

El análisis del fenómeno de la audición de Grosseteste lo recupera, en el *De artibus liberalibus*, retro trayéndose hasta la doctrina agustiniana de los ritmos, que, como otras disquisiciones del pensamiento agustiniano, abandonará en su opúsculo *De generatione sonorum*. Expuesta por vez primera en el *De musica*, San Agustín partía aquí de una caracterización del sentimiento de lo bello como participante, en alguna medida, del objeto bello, lo cual se remitía, a su vez, a su propia formación neoplatónica⁴⁴. En esta línea, ese «aire de familiaridad» entre el sentimiento de lo bello suscitado por una melodía bella venía auspiciado por la posibilidad abierta de una concomitancia entre los números en los que podía desgranarse la melodía y aquéllos propios del alma, así como de una sucesión de números superiores que permitía el establecimiento de la concordia entre aquéllos. De este modo, la ocurrencia de la experiencia estética sucedía bajo un doble aspecto: sensorial, de un lado, e intelectual, de otro. El fin último de un planteamiento de este tipo radicaba en la convicción de la existencia de una radical armonía entre sujeto y objeto apoyada en una metafísica del número que partía de la igualdad geométrica existente en, entre y para todos los seres de la Creación⁴⁵. Esa «igualdad geométrica» entre los dos mundos, aquél de las ideas y éste de lo sensible, impuesto por la mano del demiurgo y posibilitador, entre otras cosas, del razonamiento analógico propiamente platónico, se concretaba, matemática, estética y musicalmente, en la correspondencia numérica entre los números sonoros de una bella melodía y aquéllos del alma, permitiendo, a ésta, entrenarse en la «mirada de la mente» antes que en la «variedad de lo sensible». Y así lo entendió San Agustín:

44. Cfr. PLOTINO, I, 6, 9, vv. 22-29.

45. Una igualdad geométrica que partía del pensamiento platónico, a propósito de la importancia concedida tanto en su propia filosofía como en su planteamiento cosmogónico, donde se concedía a la geometría un valor superior a muchas ciencias del momento, en especial, por ser, también, la ciencia propia del Demiurgo en su proceso de creación del mundo (cfr. PLATÓN, *Gorgias*, 508a; cfr. *id.*, *Filebo*, 56e; cfr. *Timeo*, 31c-32a, etc.).

[...]; *quia summa aequalitate delector, quam non oculis corporis, sed mentis contueor: quapropter tanto meliora esse judico quae oculis cerno, quanto pro sua natura viciniora sunt iis quae animo intelligo. Quare autem illa ita sint, nollus potest dicere: [...].*

Me deleito en la suma igualdad, que no percibo con los ojos del cuerpo, sino con los de la mente; por lo cual juzgo que son tanto mejores las cosas que percibo con los ojos cuanto más se aproximan según su naturaleza a las que percibo con el espíritu. Ahora bien, por qué es así, nadie puede decirlo⁴⁶.

El ojo de la mente, que en San Agustín adquiriría la forma latina del *occulus mentis* o *aspectus animae*⁴⁷, busca en las cosas bellas el ritmo (sucesión regular de números) en el que *appetendum est aequalitas*. En otras palabras, la consideración de la música como saber articulado en búsqueda de los principios inalterables *de bene modulandi*, la alejan de cualquier objeto de conocimiento que no venga determinado ópticamente por la razón 1:1, que expresa el ritmo, el número y la proporción originaria de las almas. De ahí que al sabio no le interese la música intuitiva, propia del ruiseñor, o la música instrumental, propia de los imitadores, amantes de lo variado y de la carne, desiguales numéricamente en el mantenimiento de sus intervalos.

Por encima de cualquier otro motivo, «las cosas bellas agradan por el número, en el cual ya hemos demostrado que se busca la igualdad» (*haec igitur pulchra numero placent, in quo iam ostendimus aequalitatem appeti*). La variedad, por el contrario, conduce a la satisfacción inmediata de los sentidos, pero no de la mente, que sólo sintonizará con aquella otra proporción frente a la que «no existe nada tan igual o semejante como lo uno y lo uno» (*nihil est quippe tam aequale aut simile quam unum et unum*)⁴⁸.

El modo como se logra la sintonía entre la proporción del alma y aquélla de la naturaleza lo articula San Agustín en muchos puntos de su obra, pero sin lugar a dudas el más célebre y donde mejor se resuelve es en el libro VI del *De musica*. Allí, a propósito de un himno compuesto por San Ambrosio, *Deus creator omnium*⁴⁹, le pregunta el Maestro (*M*) a su Discípulo (*D*) por la ubicación real de los cuatro yambos que componen el primer tetrámero cuando éste es pronunciado (*cum istum verbum pronuntiamus*): si en el sonido en tanto que es oído (*in sono tantum qui auditur*), si en el sentido auditivo de

46. SAN AGUSTÍN DE HIPONA, *De vera religione liber unus*, XXXI, 57 (P.L., vol. 34, col. 147); cfr. *ibid.*, XXXII, 60 (*ibid.*, col. 149).

47. *Vid. Supra*, § 1, n. 21.

48. Ambas citas SAN AGUSTÍN DE HIPONA, VI, 13, 38 (P.L., vol. 32, col. 1184).

49. SAN AMBROSIO DE MILÁN, *Hymni*, II (P.L., vol. 16, cols. 1219-1220).

quien escucha (*in sensu audientis*), si en el acto de quien lo pronuncia (*in actu etiam pronuntiatis*) o si en la memoria (*in memoria*)⁵⁰:

M. *Quinque genera numerorum, quibus, si placet, imponamus congrua vocabula, ne in reliquo sermone pluribus verbis quam rebus uti necesse est.*

D. *Placet vero.*

M. *Vocentur ergo primi iudiciales, secundi progressores, tertii occurrentes, quarti recordabiles, quinti sonantes.*

M. *Habiendo cinco géneros de números, imponámosles, si te place, palabras acordes, pues es necesario que no nos sirvamos de más términos que objetos en lo que queda de discurso.*

D. *Estoy ciertamente de acuerdo.*

M. *Se llaman, por tanto, judiciales los primeros, proferidos los segundos, percibidos los terceros, recordables los cuartos, sonoros los quintos*⁵¹.

La versión de Grosseteste sigue la estela agustiniana, al tiempo que se imbuje de la doctrina de Boecio en el *De institutione musica*, donde se desarrolla la idea de la *aptatio*, es decir, el «ajuste» entre la armonía interna del alma y lo que, viniendo del exterior, demuestra estar convenientemente ajustado (*convenienter coaptatum*)⁵². La idea se sostiene, en este punto, por un principio inalterable para los tres autores: «ningún camino conduce mejor al alma que lo que se padece con los oídos» (*Nulla enim magis ad animum disciplinis via quam auribus patet*)⁵³. Y esto se debe, en gran medida, a que el elemento por el que los números sonantes se suceden es el mismo que existe en el oído y, de forma más sutil, es el que configura la propia forma anímica. A resultas de ello, Grosseteste establece que el proceso de la audición se inicia cuando «el alma ejercita en aire sutil el número formado en los oídos, número ejercitado al que le sale al encuentro el número sonoro» (*exercet anima numerum in aere generali in auribus aedificato, quo numero exercito numero sonanti occurrit*), con lo que el alma «siente este mismo número» (*ipsum sentit numerum sonantem*)⁵⁴:

Et quia sono numeroso sive mixto sonanti correspondet numerus in progressionem ad auditum, cumque sonus auri illabitur, exercet anima numerum

50. SAN AGUSTÍN DE HIPONA, *De musica*, VI, 2, 2 (P.L., vol. 32, col. 1163).

51. *Ibid.*, VI, 6, 16 (P.L., vol. 32, cols. 1171-1172).

52. BOECIO, *De institutione musica*, I, 1 (P.L., vol. 63, col. 1169A).

53. *Loc. cit.*

54. GROSSETESTE, R., *De artibus liberalibus*, 3-4.

in aere generali in auribus aedificato, quo numero exercito numero sonanti occurrit et ipsum sentit numerum sonantem. Exindeque progrediens in memoriam, desinensque extra et in sensu totus simul et in memoria totus simul reponitur.

En el instante en que a un sonido numeroso o a un cuerpo compuesto que emite un sonido le corresponde un número en progresión hasta el oído, y dado que el sonido penetra en el oído, el alma ejercita en aire sutil el número formado en los oídos, número ejercitado con el que colisiona el número sonoro, sintiendo ese mismo número que resuena. Continuando, seguidamente, en la memoria y terminando en el exterior, tanto en el sentido como en la memoria se cifra todo al mismo tiempo⁵⁵.

A los números que componen los sonidos rítmicos o los cuerpos compuestos, cuando se golpean con cierto grado de violencia algunas partes de los mismos, les sigue un número relativamente distinto, que es aquél que se dirige en progresión hasta el oído. En este punto, coincide Grosseteste con San Agustín al designar a tales números como *in progressionem*, es decir, «proferidos» (*progressores*), mientras que el número sonoro (*sonans*) pertenecería a otro modo distinto de consideración, sin dejar de ser una cara de la misma moneda o, en otras palabras, otro modo del mismo número. El «proferido», emitido y arribado con éxito al oído, lo captan las almas en algún grado, pero no completamente. Esta reserva se debe a la definición agustiniana del sonido como *passio corporis non latens animam*⁵⁶, que Grosseteste toma casi textualmente del texto agustiniano *De quantitate animae*⁵⁷. De esta forma, el sonido que ejercita el alma es aquél que llega y se retiene en el oído, por la vibración del aire interno, hasta que, llegado un momento, desde el alma «sale al encuentro» (*occurrit*) del «proferido» otro número «entendido» o «percibido» (*occurror*).

La dificultad estriba en delimitar, en lo posible, el sentido de estos números *occursores*, que tanto en el *De artibus liberalibus* de Grosseteste como en

55. *Loc. cit.*

56. *Id.*, *De generatione sonorum*, 7.

57. *Fortasse enim verum est, omnis sensus passio corporis est animum non latens.* EN SAN AGUSTÍN DE HIPONA, *De quantitate animae*, XXV, 48 (P.L., vol. 32, col. 1063). Para una discusión pormenorizada de esta definición del sonido, extensible al problema de la sensación y su implementación en la teoría del conocimiento de San Agustín y la recepción posterior, cfr. O'DALY, G., *Augustine's Philosophy of Mind*, Berkeley, University of California Press, 1987, esp. pp. 84-87.

el *De musica* agustiniano son rebeldes a la traducción⁵⁸, lo que ocasiona la renuncia de algunos autores a su explicación⁵⁹. Nos puede servir de ayuda la figuración del alma como una alumna a quien enseñara el profesor por vez primera un teorema matemático. Aquélla, como si de un mantra se tratara, lo repite para sí una y otra vez para ver si de este modo es capaz de entenderlo. Y, llegado un momento, colisionan en su mente el teorema, bajo tres formas distintas: de un lado, como emitido en el aire (*sonans*); en segundo lugar, como proferido por el profesor (*progressor*), es decir, el que llega al oído; y, en tercer lugar, como aquél ejercitado por el alma y que «sale al encuentro» (*occurrit*) del «proferido», toda vez que se hayan superado los límites orgánicos oído. En este «salir al encuentro», en este «colisionar» uno con otro, apreciamos un retazo de la teoría de la percepción agustiniana, según la cual el teorema matemático del profesor, o los dímeters yámbicos de San Ambrosio, se volverían «perceptibles» en el instante en que «salen al encuentro» otros números con aquellos «proferidos». Por ello, podemos traducir *occursores*, aunque no sin reparos, como «perceptibles», es decir, ya acontecidos más allá del oído y recibidos en el alma.

El último paso aborda el almacenamiento de esos números en la memoria, donde el número sonoro (*sonans*) ya ha recorrido todos los peldaños y ha llegado con éxito al alma, desde su emisión hasta su refugio en la memoria. Y todo el proceso, aun cuando sea dividido por la fuerza de la abstracción filosófica, se resuelve, en realidad, *totul simul*, es decir, «todo simultáneamente».

4. A MODO DE CONCLUSIÓN. EL CARÁCTER ARTÍSTICO DE LA MÚSICA EN CONSONANCIA CON LA METAFÍSICA DEL NÚMERO

San Isidoro de Sevilla no recogió a San Ambrosio como el primero que floreció (*primus floruit*) en el arte de los himnos, sino tras (*post*) San Hilario de Poitiers, obispo galo. Pero de aquél dice, sin embargo, que fue enormemente conocido en este tipo de canto, además de que sus himnos, «llamados

58. Es de notar que San Agustín se sirve del verbo *occurrere*, intensivo de *occurrere*, que es el que utiliza Grosseteste para designar a los números «que salen al encuentro» (*occursores*), pero del que no se sirve en la conjugación, limitándose para ello a *occurrere*.

59. Vid. FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2005, p. 95; vid. DE BRUYNE, E.: *Études d'esthétique médiévale. II (Tome 3). Le XII^e siècle*, París, Albin Michel, 1998, p. 146; vid. TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 1989, p. 56.

ambrosianos» (*Ambrosiani vocantur*) fueron laureados y ejecutados por toda la Iglesia de occidente⁶⁰. Y, de entre ellos, uno de los más célebres entre los filósofos de la Edad Media es, sin lugar a dudas, el *Deus creator omnium*, en virtud de ser elegido por San Agustín para ilustrar su teoría de los números y por ser la melodía que le acompañó en uno de los momentos más importantes de su vida, como fue la muerte de su madre, Santa Mónica, en Ostia Tiberina en 387 d. C. Éste será el momento que analicemos a continuación, procurando analizar la doctrina de los ritmos de San Agustín, a la luz de la recepción que hiciera de la misma Grosseteste y con la intención de desentrañar las claves para la reconstrucción de un primitivo juicio estético desinteresado. Esta posibilidad abre la puerta para una caracterización de la experiencia estética en el s. XIII que no haría sino revelar la profunda tensión medieval entre la convicción metafísica en una Belleza suprasensible, objetiva y, por ello, susceptible de ser universal, y los modos subjetivos como ésta se percibe en el ámbito de lo sensible y de si realmente existe un puente estético que pueda articular la concordia entre el sentimiento individual de lo bello y aquello que lo es en grado sumo.

El *Deus Creator Omnium* se destinó en origen y según los estudios de Arthur Sommer Walpole, a ser un *ymnus uespertinalis*⁶¹, tal y como aparece rubricado en muchos manuscritos originales. Sólo posteriormente fue recogido para ser recitado melódicamente los sábados después del primer domingo tras la octava semana de la celebración de la Epifanía, hasta el sábado antes del Domingo de Cuaresma, ambos inclusive, así como desde el Sábado anterior al primer domingo de Agosto hasta Adviento⁶². Sin embargo, el moderno breviario romano terminó excluyéndolo y sólo permaneció en la liturgia ambrosiana como himno *ad horam incensi, in vesperis*.

60. *Hilarius autem, Gallus episcopus Pictaviensis, eloquentia conspicuus, hymnorum carmine floruit primus. Post quem Ambrosius episcopus vir magnae gloriae in Christo, et in ecclesia clarissimus doctor, copiosus in hujusmodi carmine cognoscitur, atque iudem hymni ex ejus nomine Ambrosiani vocantur, quia ejus tempore primum in Ecclesia Mediolanensi celebrari coeperunt, cujus celebritatis devotio dehinc per totius Occidentis Ecclesias observatur.* EN SAN ISIDORO DE SEVILLA, *De ecclesiasticis officiis*, I, 6, 2 (P.L., vol. 83, col. 369B); cfr. CHÉVALIER, U., *Poésis liturgique du Moyen Âge: rythme et histoire. Hymnaires italiens*, París, Piccard, 1893, pp. 67-69.

61. Cf. WALPOLE, A. S., *Early Latin Hymns*, Cambridge, Cambridge University Press, 1922, p. 45. Para un estudio profundo, con inclusión de excelente aparato crítico y contrastación de fuentes, así como de una cuidadosa relación de los textos utilizados por Walpole (...1920), *vid. Ibid.*, pp. 16-114.

62. Cfr. JULIAN, J., *Dictionary of hymnology setting forth the origin and history of Christian hymns of all ages and nations*, London, Murray, 1892, p. 290.

El texto deslumbra por ser capaz de desvelar la profunda sensibilidad artística ambrosiana, algo que puede ayudar a desentrañar el primer motivo por el que lo elige San Agustín, en el *De musica*, más allá de la autoridad que para él representaba San Ambrosio. Los versos tienen una estructura tetramétrica, es decir, se componen de cuatro dímetros yámbicos. Sin embargo, algo que delata el interés de los versos ambrosianos desde un punto de vista estrictamente compositivo es, en realidad, una tónica habitual en los modos de la poética ambrosiana, como es la divergencia entre el acentuado propiamente natural y atinente a la prosodia de las palabras, y el característico acentuado rítmico del yambo. Esta falta de coincidencia lleva al oído a clausurarse extrañado, pues cuando intentamos, con celo excesivo y, nótese, actitud antiartística, llevar el acento rítmico a la posición del acento natural o prosódico del término *Deus*, el ritmo específicamente yámbico se troca, convirtiéndose en un tetrámero de dímetros trocaicos. Esta mutación, en consecuencia, solicitaría, en último término, una corrección de todo el octosílabo y, en consecuencia, un ejemplo distinto y ajeno a los intereses agustinianos. En otras palabras, el cambio de ritmo quebraría el verso y éste, de alguna manera, terminaría forzando al oído, probando extrañeza y disgusto (*DE - us CRE - a - TOR om - NI - um*). Para que el verso guarde su genuina musicalidad, apoyada en gran medida por la fluidez en la proyección silábica, la *syllaba brevis* ha de venir marcada por *De-*, coincidiendo con el tiempo débil (*arsis*), aun cuando el acento natural solicite lo contrario, de forma tal que devolveremos al verso su ritmo yámbico (*De - US cre - A - tor OM - ni - UM*).

Esta tensión entre acento rítmico y prosódico o natural no era ajena a la época. Tal y como recogen algunos autores⁶³, el carácter artístico del ritmo ambrosiano se manifiesta, ante todo, por la oposición entre acento prosódico y rítmico a raíz de la elección yámbica en la versificación, existiendo, de forma solapada, una fundamental adaptación del verso a la música y no al contrario. Aun cuando resulte antinatural, contrario a la prosodia o incluso lejano a la poética, debido a la dependencia de ésta hacia la música, logra despertarse el deleite y la inclinación del apetito, que solicita a la voluntad que prosiga en la escucha hasta la última de las palabras que cierra, *de profundis*, el himno. Sus bellas melodías, de una elocuente simplicidad (casi siempre quintas con intervalos de segunda o de tercera) tienen vocación de ser escuchadas

63. Cfr. DÍAZ PATRI, G., «Poetry in the Latin Liturgy» en MICHAEL, U. (ed.), *The Genius of the Roman Rite: Historical, Theological and Pastoral Perspective on Catholic Liturgy*, Chicago, Liturgy Training Publications, 2010, pp. 55-56; cfr. VIAGRANDE, R.: *Le forme musicali. II. Le forme della musica sacra*, Monza, Casa Musicale Eco, 2005, pp. 10-11.

por almas dispuestas a «salir al encuentro». Y este «salir al encuentro» de las almas abría la escala, en términos de estética y mística medievales, que permitía ascender a quien los escuchaba, por medio de la experiencia estética ajena al acento natural y sujeta a la metafísica del número, hacia la liberación de las ataduras carnales y pesarasas del mundo inferior.

La clave de esa separación entre letra y melodía podemos encontrarla en el segundo motivo que lleva a San Agustín a elegir, en otra de sus obras, el *Deus creator omnium* como ilustración, en este caso, no de una doctrina, sino de un momento personal. En otras palabras, no se trata únicamente de un bonito verso en un bonito himno. La melodía ambrosiana le libró del pesar una vez fallecida su madre Santa Mónica. Y ese instante puede ser reconstruido no sólo por su testimonio, que presentamos a continuación, sino igualmente analizado mediante las claves que venimos desentrañando a propósito de los números musicales:

Deinde dormivi et evigilavi, et non parva ex parte mitigatum inveni dolorem meum; atque ut eram in lecto meo solus, recordatus sum veridicos versus Ambrosii tui; tu es enim

*Deus creator omnium
polique rector, vestiens
diem decoro lumine,
noctem sopora gratia⁶⁴.*

*Artus solutos ut quies
reddat laboris usui
mentesque fessas allevet
luctusque solvat anxios.*

Atque inde paulatim reducebam in pristinum sensum ancillam tuam, conversationemque ejus piam in te, et sacte in nos blandam atque morigeram, qua subito destitutus sum; et libuit flere in conspectu tuo de illa et pro illa, de me et pro me. Et dimisi lacrymas quas continebam, ut effluerent quantum vellent, substernens eas cordi meo; et requievit in eis, quoniam ibi erant aures tuae, non cujusquam hominis superbe interpretantis ploratum meum. Et nunc, Domine, confiteor tibi in litteris.

Al despertar, me percaté de que el dolor se había mitigado en gran medida; y como estaba solo en mi cama, recordé aquellos versos tan cargados de verdad de tu Ambrosio. Tú eres, en efecto,

64. Var. en [...] *noctem soporis gratia* [...] en SAN AMBROSIO DE MILÁN, *op. cit.* (P.L., vol. 16, col. 1220).

Dios creador de todas las cosas
y gobernador de todo, que vistes
el día con brillante resplandor,
la noche con la gracia del sueño.

Para que el reposo, a los miembros cansados,
devuelva al provecho del trabajo,
y alivie las mentes cansadas,
y libre del llanto a los afligidos.

Paulatinamente volvía, por tu sierva, a mis sentimientos anteriores, a su conversación piadosa contigo, santamente blanda y comedida conmigo, de la que fui, de súbito, privado. Tuve ganas de llorar en tu presencia por ella y a causa suya, por mí y a causa mía. Y di rienda suelta a las lágrimas que tenía enclaustradas para que fluyeran cuanto quisieran, de forma tal que en ellas se posara mi corazón. En ellas descansó, porque allí estaban tus oídos, no los de ningún hombre cualquiera que, soberbiamente, interpretara mis llantos. Y ahora, Señor, te las confío en cartas⁶⁵.

Es de notar que lo primero que asoma a la memoria de San Agustín en esos momentos de trance no es la melodía de San Ambrosio, sino los versos del mismo. Sin embargo, es poco probable que la melodía no asomara con la misma fuerza con que lo hacían las palabras o, incluso, que sucediera a la inversa. En otros términos y siguiendo su propia doctrina, es fácil imaginarle recitando y murmurando entre dientes los números recordables (*numeri recordabiles*) del himno. Van escapándose paulatinamente de sus labios hacia el exterior (*numeri progressores*), conformando una melodía que las cotas tranquiliza tanto como desborda los profundos y encontrados sentimientos del santo, no queriendo llorar por lo inevitable, queriendo alegrarse por la suma felicidad a la que Mónica arribará. Desconsolado, culpable, furioso en su profunda soledad y por no dejar que suceda en su alma lo que ha de suceder en la vida de los hombres, poco a poco deja que brote la melíflua melodía de sus labios, con los mismos ritmos numéricos que un día salieron al encuentro (*numeri occurrentes*) en el instante en que los escuchó (*numeri sonantes*) emitidos (*progressores*) por otro, probablemente, el mismo San Ambrosio. Y, por fin, sobreviene el diluvio de lágrimas del hijo que ha perdido a su madre. El deleite y la tranquilidad posteriores son los garantes de la bondad de los números que sonaron, que fueron emitidos, percibidos, recordados y disfrutados.

65. SAN AGUSTÍN DE HIPONA, *Confessionum libri tredecim*, IX, 12, 32 (P.L., vol. 32, col. 777).

Grosseteste, menos dramático, más filosófico y apegado al *De musica*, pero con profunda sensibilidad musical, sigue de nuevo a su inspirador e introduce, en el planteamiento del *De artibus liberalibus*, los números sensuales, conducentes a la experiencia estética cuando el sonido es armonioso. Para ello es necesario el ajuste (*aptatio*) del alma que permite, a San Agustín, elevarse de la mera memoración de la melodía, a la profunda experiencia que le conduce a la máxima tranquilidad, en sintonía con lo suprasensible. Se trata de un ajuste rítmico/numérico y una moción, posterior, de retorno a la memoria:

Exinde in tota anima aptatur numerus quidam, quo aptato cum numero, qui extra jam desinit per ipsum numerum, qui jam totus est in memoria, delectatur anima absque rationis iudicio in numero sonantis, si sit consonus, aut offenditur, si sit dissonus. Qui numerus, cum sit praestans delectationem, aut contrarium, sensualis congrue nominatur. Tandem adhibet anima numeros judiciales, quibus de reliquis discernit.

Se ajusta, a continuación, un número en toda el alma, con el cual, ligado al número que ya cesó en el exterior por este mismo número, que está ya por completo en la memoria, el alma se deleita sin juicio de razón en el número que suena, si es armonioso, o se disgusta, si no lo es. Este número, cuando lleva o no consigo deleite, se le denomina congruentemente sensual. Finalmente, el alma aplica los números judiciales, con los que discierne unos de otro de los restantes⁶⁶.

El número sensual es el generador de la experiencia estética y sucede cuando el alma, obtenido ya el ritmo musical en su totalidad, que es tanto como decir en todos sus modos numéricos, lo ajusta en su interior con la ayuda preciosa de la memoria. Y en esa repetición se desvela el anhelo vivificante, en definitiva, de la sintonía entre aquella melodía escuchada y los propios números y ritmos del alma. Cuando ésta se produce, sobreviene el deleite y la inclinación a la escucha. La música, en última instancia, se ocupa entonces de los *números sonoros*, esforzándose en conocer la armonía, pero no sólo aquella propia de la música, entendida al estilo de San Isidoro como «disciplina que habla de los números que tienen un cometido y se encuentran en relación con los sonidos»⁶⁷, sino que es una disciplina que se ocupa de la armonía cósmica, que engarza, en su concreción partitúristica, el fondo

66. GROSSETESTE, R., *De artibus liberalibus*, 3-4.

67. SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etymologiarum libri XX*, II, 24, 15 (P.L., vol. 82, col. 102C).

del alma con el fondo insondable del universo. Los números judiciales, soportados por todos los demás, son aquéllos donados por la entidad suprema para traducir y discernir unos de otros y poder, en alguna medida, recuperar la integridad perdida a través de un canto, entrenado desde lo sensible y con vocación hacia lo invisible. Sólo así es posible que los cantos entrenados por el alma en el padecimiento corporal logren formar a ésta a salir de sí misma en camino hacia la plena conmensuración del «canto del universo» (*carmen universale*)⁶⁸:

[...] speculationi musicae subjacet non solum harmonia humanae vocis et gesticulationis, sed etiam instrumentorum et eorum, quorum delectatio in motu sive in sono consistit et cum his harmonia coelestium sive noncoelestium. Et cum a motibus coelestibus sit concordantia temporum et compositio et harmonia mundi inferioris et rerum omnium compositarum ex quatuor elementis necesseque sit harmoniam efficientium in effectis reperire et extendit se speculatio musicae, ut proportiones temporum et elementorum mundi inferioris constitutionem cognoscat et etiam omnium elementorum compositionem.

[...] protendit se musica speculatio ut harmoniam cognoscat, non solum in numeris sonantibus seu corporalibus, sed etiam in progressoribus et occursoribus, racordabilibus, sensibilibus et judicialibus.

[...] a la música especulativa le corresponde no sólo la armonía de la voz humana y del movimiento, sino también de los instrumentos y de todo aquello cuya delectación radica en el movimiento o en el sonido, también, por lo tanto, la armonía de los cuerpos celestes y no celestes. Y como de los movimientos del cielo dependen el acuerdo de los tiempos y la composición y la armonía del mundo inferior y todas las cosas compuestas por los cuatro elementos depende de los movimientos del cielo, y ya que es necesario que la armonía de las causas eficientes se aprecie en los efectos, la música especulativa se extiende para conocer la constitución de los tiempos y de los elementos del mundo inferior e incluso la composición de todos los elementos⁶⁹.

[...], la investigación musical se esfuerza en conocer la armonía, no sólo en los números que suenan o en los cuerpos, sino también en los que se cantan y en los que salen al encuentro desde el alma, en los presentes en el sentido y en las reglas por las que expresamos nuestro juicio⁷⁰.

68. *Ita coelestibus terrena subjecta, orbis temporum suorum numerosa successione quasi carmini universitatis associant.* En SAN AGUSTÍN DE HIPONA, *De musica*, VI, 11, 29 (P.L., vol. 32, col. 1179).

69. GROSSETESTE, R., *De artibus liberalibus*, 3-4.

70. *Ibid.*, 4.

La sola posibilidad de que se genere el placer musical «sin juicio de razón», vaticina las raíces de un juicio estético desinteresado que, en la medida en que las fuentes lo permitan y las coordenadas del imaginario cultural e intelectual de la Baja Edad Media lo articulen, adquiere visos de un profundo deseo de garantizar la espontaneidad de la experiencia estética desinteresada en simultaneidad con la respuesta consciente del sabio. En otras palabras: el problema queda cifrado en la necesidad de conciliar las lágrimas de Agustín, hijo de Mónica, y la mente poderosa de San Agustín, Doctor de la Iglesia, en un campo prolijo como es el de la reflexión estética medieval en el principado de la música.