

DE DOCTRINA CHRISTIANA DE (SAN) AGUSTÍN OBISPO DE HIPONA: ELEMENTOS PARA UNA RETÓRICA DE LA LITERATURA MEDIEVAL (ESPAÑOLA)

Por **Valentín Palomé**,
U. de Chile

*Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter fieri non potest...
Etinam consonnantia est dissimilium inter se vacuum in unum redacta concordia...
Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.*
(Boecio, *De musica*, I, 3 y 8)

Permítanme proponer el juego de los paréntesis y de los mundos. En artes como la música, el teatro o la danza es muy probable que nos encontremos con situaciones como las siguientes: Imaginemos una sonata para piano o un cuarteto de cuerdas que sea de nuestro agrado; ya sea de Beethoven, Mozart, Brahms, o Bartók. Cualquiera. ¿Qué nos gusta de aquella obra?, ¿que esté en do mayor o menor?, ¿la afinación del piano o el privilegio que se le puede dar al primer o al segundo violín?, ¿alguna oscura experiencia? Si bien estos pueden ser mecanismos estéticos válidos a la hora de justificar -es decir, hacer justas- nuestras opciones, hay un mecanismo que va a la par con nuestro gusto o disgusto por una partitura: el Intérprete. Compliquemos un poco más el asunto. ¿Algunas de las 32 sonatas para piano de Beethoven por Claudio Arrau o Sviatoslav Richter o Alfred Brendel, entre muchos? ¿Un cuarteto de Brahms por el Cuarteto Italiano, el Melos o el Alban Berg? ¿Cuál es el intérprete de Ricardo III que mayor lugar ha ocupado en nuestro cuerpo y memoria?

Escuchemos a George Steiner: "Un intérprete es un descifrador y un comunicador de significados. Es un traductor entre lenguajes, entre culturas y entre convenciones performativas. Es, en esencia un ejecutante, alguien que 'actúa' (acts out) el material ante él con el fin de darle vida inteligible [...] Un actor o una actriz interpretan a Agamenón o a Ofelia. Un bailarín interpreta la coreografía de Balanchine. Un violinista, una partita de Bach. En cada uno de estos ejemplos, la inmediatez es comprensión en acción; es la inmediatez de la traducción" (1) Ahora bien, la siguiente pregunta es necesaria: ¿Qué ocurre con la literatura? Por ejemplo, ¿cambia nuestra percepción -correcta o no- de la poesía nerudiana al escuchar la interpretación del nasal autor o el silencio de nuestra lectura? Me atrevería a decir que los cambios de percepción se resuelven por otros derroteros.

En el siglo VII d. C. (San) Isidoro de Sevilla señalaba en sus Etimologías que: "...sin la música ninguna disciplina puede ser perfecta, y no hay nada sin ella; el mismo mundo fue construido con cierta armonía de sonidos y el cielo gira bajo la modulación de la armonía. La música mueve los afectos y despierta en el alma variedad de sentimientos" (2). Las reminiscencias platónicas son claras; recordemos el concepto de la música de las esferas. No olvidemos también que para Platón la música era fundamentalmente arte del número y arte del sentimiento al mismo tiempo; concepto elaborado al amparo de la teoría pitagórica. "Por su naturaleza numérica el universo sonoro es para Platón manifestación misma del ser -emanación cósmica y única de la fuerza creadora -, de manera que la música puede considerarse expresión suprema de la filosofía" (3). Y es en el Timeo (34b - 37a) donde surge el Demiurgo, quizá identificado con el Uno universal, el cual crea al alma, y esta creación está planteada en complejos términos musicales y matemáticos, lo cual redundará necesariamente en la armonía universal. La historia es enriquecida con los neoplatónicos, fundamentalmente Plotino (vgr. El Pneuma Divino definido como música) (4).

Marciano Capella en el siglo V compone *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (410 - 427), y a este texto se le atribuye haber introducido definitivamente el concepto de las siete artes liberales en la Edad Media, es decir, propia de los "hombres libres". El orden planteado por Capella, como se sabe, es el siguiente: gramática, dialéctica, retórica, geometría, aritmética, astronomía y música. Siendo posteriormente responsabilidad de los enciclopedistas como Isidoro (*Etymologiae*) y Casiodoro (*Institutiones divinarum et humanorum lectionum*, 550 - 562) el establecer una categoría plasmada en el trivium y el cuadrivium. Siendo las tres primeras, las artes que tratan de las palabras y las cuatro restantes propias de los conceptos matemáticos, las cuales en su

conjunto conformarían el espectro de la educación ideal. Pero en este punto quisiera poner el acento en un hecho que tiende a olvidarse: la relación entre estas artes -amén del obvio substrato casi cabalístico: el siete- es de continencia y contenido. La gramática, por ejemplo, contiene todas las artes de la palabra (lógos); pero todas éstas (números y palabras) son abarcadas, asumidas, explicitadas y contenidas por la música. O, en pocas palabras, he aquí uno de los quid de nuestra exposición, si se quiere asumir la retórica como pretendemos, tanto en su contexto de producción como de recepción, deberemos tener en todo momento la claridad de que la música, por su valor intrínsecamente performativo -al menos en la Edad-Media, posee un papel fundamental cuando no axial. De ahí que consideremos que cualquier intento que busque profundizar en ciertas estructuras "literarias" medievales deberá considerar aquel aspecto performativo -que a veces preferiría adscribirlo a lo melódico (5) para luego derivar a lo propiamente armónico (6) - con lo retórico propio de cada obra. ¿Por qué no "leer" los textos como partituras a interpretar?

"Alabad al Señor con la cedra, ensalzadle con el arpa de diez cuerdas. Cantad al Señor un cántico nuevo' (Salmo 32, 2. 3). Despojaos de lo que ya es viejo; habéis conocido el nuevo canto. Un hombre nuevo, un testamento nuevo, un canto. El nuevo canto no es propio de hombres viejos [...] no vayáis en busca del texto, como si pudieses traducir en sonidos articulados un canto en el que Dios se recree. Canta el júbilo. Cantar con arte a Dios consiste en eso: cantar en el júbilo. ¿Qué significa cantar en el júbilo? Comprender y no saber explicar con palabras lo que se canta en el corazón [...] El júbilo es esa melodía con la que el corazón expresa todo lo que no puede expresar con la palabra. ¿Y a quién elevar ese canto sino a Dios? En efecto, Él es lo que tú no puedes expresar." (San Agustín, Comentario al Salmo 32). Alguien hablaría de lo sublime, otros preferirían callar ante lo que no se puede hablar, lo inefable.

Pero, ¿cómo era aquel canto que podía lograr el "júbilo" agustiniano?. Podríamos decir, por un lado, que estamos una vez más ante la "aporía del medievalista" (Zumthor); y, por otro, que nuevamente nos encontramos en la tradición occidental ante un concepto estético psicológico, eso sí, con menos fortuna, similar a la catharsis aristotélica -por otra parte, no creo que venga al caso, al menos por ahora, preguntarse si nuestra América es o no occidente. Mas subsiste la pregunta de acerca de la forma de júbilo. No cabe duda que no lo averiguaremos nunca, pero esto no puede ser óbice para no intentarlo. Sabemos, empero, que el júbilo figura como lectura litúrgica en el oficio de Santa Cecilia (22 de noviembre): *Quinque prudentes virginis acceperunt oleum in vasis suis cum lampadibus...*

De ahí nuestro intento (inevitable, por lo demás) de profundizar algo más en la recepción que en la producción de las obras abarcadas y por lo mismo creo que no resulta del todo ocioso escuchar cantos de tres tradiciones, a primera vista, distintas (7). En primer lugar, himnos griegos: Por ejemplo, a (o de) Homero y a Némesis (8); para luego aproximarnos a componentes de la Salmodia, Lamentaciones y demás elementos propios de la liturgia hebrea (9); terminando, por el momento, con los cantos de la Iglesia de Milán o Ambrosiana (10), mismos que tal vez escuchó Agustín al llegar a la ciudad de San Ambrosio. Pero fundamentalmente interesa destacar que esta elección no tiene nada de arbitraria, pues busca en lo esencial intentar que se vislumbre y recuerde -en términos ingenuos, si se quiere- la matriz helénica y judaica del culto cristiano. Baste recordar la prolongación natural del Antiguo Testamento que sería el Nuevo Testamento, no existiendo entre ambos solución de continuidad... para los cristianos: "Diariamente [cristianos y judíos] acudían todos juntos al templo" (Hechos 2, 46).

San Agustín Obispo de Hipona (354 - 430) compone los cuatro libros de *De doctrina christiana* entre 396 y 426: "Habiendo hallado inconclusos los libros de la Doctrina cristiana, preferí terminarlos antes de dejarlos así y pasar a las recensión de otros [...] Añadí el último libro y completé esta obra en cuatro libros; de los cuales los tres primeros ayudan a entender las Escrituras; el cuarto versa de cómo han de exponerse las cosas que entendimos"(11) . Siendo así como se plantea el texto, es necesario recordar grosso modo el contexto en que surge y se desarrolla el de Hipona. Agustín viene de la tradición romana, su labor en un primer momento fue la de rétor imperial cargo que desempeñó tanto en Roma como en Milán con varia fortuna; más aún, por más que su cristiana madre (Mónica) se haya esforzado en sentido contrario, Agustín abrazó, antes de su conversión, doctrinas como el maniqueísmo y su gnosticismo y esta adhesión no fue precisamente pasiva. Podríamos decir que su "período pagano" se caracterizó por un afán esteticista y de búsqueda epistemológica. Agustín no abrazó el cristianismo en un primer momento, se podría decir, por "diferencias estilísticas" con las Sagradas Escrituras. Tal como señala Erich Aurebach: "...consideraba ridícula, confusa y carente de atractivo la

producción cristiana primitiva, tanto en sus formas griegas como, sobre todo, en sus primeras formas latinas. No sólo le parecía que el contenido era una superstición pueril y absurda, sino que también la forma era una afrenta al buen gusto: el léxico y la sintaxis denunciaban impericia, eran vulgares y de bajo nivel, y, a menudo, llenos de hebraísmos; muchos elementos le parecían bufonescos e incluso grotescos. Los pocos pasajes que, por su fuerza, poseían un innegable poder de atracción parecían una mescolanza turbia, el producto de una minoría fanática y sectaria. Reaccionaba, pues, con decisión, con desprecio, disgusto y rechazo. Le parecía inconcebible e intolerable que escritos de esa clase trataran los problemas más profundos, y que ellos encerraran la iluminación y la salvación de los hombres" (12). Además, es necesario tener en mente que Agustín estaba en lo fundamental pensando en la división y coherencia de los estilos planteada por Virgilio, entre otros: *Gravis stylus, mediocris stylus y humilis stylus*. (13) Pero Agustín se convirtió. Pasando, entonces, a engrosar una larga lista de antiguos rétores de profesión (u hombres de cultura "clásica") que se convirtieron al cristianismo: Mario Victoriano, Cipriano, Arnobio, Lactancio (14).

Ahora el de Hipona está a un paso de realizar un giro -a nuestro entender- copernicano en la historia de la retórica.

Agustín logra establecer una suerte de punto de equilibrio entre lo que más adelante se denominarán en relación a él: *crede ut intelligas*. Agustín se servirá de la tradición retórica anterior a él para *mutatis mutandi* aplicarla a la predicación, dado que no era justo privar a los "defensores de la verdad" de los elementos pertinentes propios de la retórica pagana a la hora de defender el bien de la verdadera fe. Y en este momento creo necesario recordar que Agustín se desenvuelve en un espacio en el cual las persecuciones empiezan a declinar a partir del 381 cuando el emperador Teodosio abolió (sic) formalmente el paganismo mediante el Edicto de Constantinopla del año señalado (15). Pero habían aún enemigos que combatir. ¿Cuáles, amén de los herejes? Los sofistas pertenecientes a la llamada Segunda Sofística, cuya vida quedó documentada gracias a Filóstrato. (16)

Se buscará, por ende, reformular aquella "golosina envenenada" (Lactancio) que era la cultura pagana en "algo" que sirviera adecuadamente a las necesidades de esta ingente religión. Es por lo mismo que creo necesario realizar una brevísima revisión de aquella tradición de la cual se sirvió Agustín en su esfuerzo adaptado, el cual se plasma en *De doctrina christiana*.

Sabido es que si la retórica se le pudiera atribuir un lugar de nacimiento éste hubiera sido Siracusa (Córax y Tisias); para luego encontrarnos con el sofista más famoso de la antigüedad: Gorgias, inmortalizado por Platón en su antirretórico diálogo del mismo nombre (17); y, por último, en lo que respecta a Grecia está Aristóteles con su -si se me permite la expresión- enorme *coitus interruptus* que es la *Tejné Retoriké* (18). Pero lo que viene a continuación es la fuente primera de la cual bebe Agustín: la retórica romana. Los textos son múltiples y me limitaré sólo a mencionar los más relevantes. Uno de los primeros protagonistas de nuestra lista viene a ser, obviamente Marco Tulio Cicerón y su obra que comprende, fundamentalmente, *De inventione*, *De oratore*, *Topica* y *Orator* (19). Su obra, en primer lugar buscaba, ser una especie de exégesis de la retórica aristotélica, pero prontamente se vio entregando preceptos de suma originalidad especialmente a lo que retórica política se refiere (entiendo que esta última expresión puede sonar a más de alguno a pleonasma). A continuación encontramos un texto falsamente atribuido a Cicerón (Edgard de Bruyne lo atribuye al rétor romano Cornificio (20)) -fundamentalmente debido al similar estilo de su *Topica* - : este texto es la *Rhetorica ad Herennium* (21), trascendente a la hora de referirnos al estilo o el denominado *ornatus* y la adición de la memoria a las partes del discurso. Seguimos con la trascendente obra del rétor Marco Favio Quintiliano: *Institutio Oratoria* (22); acá nos encontramos con la retórica como rama ética y con la necesidad de diferenciarla de la gramática: *Vir bonus dicendi peritus*. Posteriormente, pero ya en tono menor podemos mencionar la *Epistolam ad Pisonem* o más conocida como *Ars Poética* de Horacio (23). Podríamos seguir con Lucio Anneo Seneca (el Viejo) y su *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones et colores*; pasando por Elio Donato (350) y sus *De partibus orationis* (*Ars minor*) y el *Ars grammatica* (*Ars maior*); llegando, incluso, a la obra del Seudo-Longino. En fin la lista podría ser infinita, mas nuestra idea es establecer parámetros en vista a una discusión. Pero, aunque se señale lo contrario, esta es la fuente retórica de Agustín y no otra. Ha llegado el momento de detenernos en la obra de (San) Agustín Obispo de Hipona: *De doctrina christiana*.

"Pero en tanto que la multitud de los dioses terrestres se hallaba así desordenada, hizo su entrada solemne una mujer de altísima estatura y grande seguridad, con un rostro de radiante

esplendor. Con el casco y la corona de la majestad real, tenía las armas, que lanzaban la luz, prontas para defender o atacar. Debajo de su armadura, la túnica que cubría sus hombros al modo romano, resplandecían con la luz variopinta de todas figurae y todos los schemata, y ella estaba ceñida con joyas de preciosos colores. El estruendo de las armas, cuando se movía, era como si el rayo, en el estrépito de una nube en las llamas, se consumiese en ecos saltarines. Más aún, parecía como si, al modo de Júpiter, pudiese arrojar el rayo celeste, pues como una reina que dominase todas las cosas, había demostrado el poder de conducir a los hombres adonde o de donde le placiese arrancarles lágrimas, incitarles a la cólera, transformar el semblante y el sentimiento tanto de ciudades como de ejércitos en orden de batalla y todas las huestes de gentes." (Marciano Capella, libro V, De nuptiis Philologiae et Mercurii) . (24)

La descripción alegórica (del gr. Allegoría, de álei, "de otro modo" y agoréuo "hablo") corresponde, como se supondrá a la dama Retórica, disciplina definida por Isidoro de Sevilla como: "la ciencia de bien decir en los asuntos civiles para persuadir lo bueno y lo justo por abundancia de elocuencia. [...]". Agregando luego, en la línea de Quintiliano: "La retórica está íntimamente unida al arte de la gramática. En la gramática aprendemos la ciencia de hablar rectamente, y en la retórica cómo expresar lo que hemos aprendido"(25) . Agustín participa de esta definición directa o indirectamente.

Tal como señalamos anteriormente De doctrina christiana surge como respuesta a la pregunta de cómo aprovechar el legado pagano. Agustín siguiendo de manera sui generis la división estilística de Cicerón recomienda, argumenta y sostiene que el estilo humilde, desnudo, pero no inculto es el adecuado para la exégesis bíblica y la explicitación de la doctrina cristiana (fin: docere); "el estilo medio adornado con figuras , para el discurso epideíctico [o demostrativo] (fin: vituperare sive laudare), el estilo elevado, para inducir a la acción (fin: flectere) con o sin el apoyo de las figuras, pero siempre con gran tensión emotiva. Los tres niveles pueden utilizarse en la misma predicación [cfr. Quintiliano]...(26)" . Pero escuchemos al propio Agustín: "A estas tres cosas, de enseñar, deleitar y de mover, parece que quiso referirse el mismo orador de la romana elocuencia cuando en el mismo lugar dijo: 'aquél será elocuente que pudiese decir las cosas pequeñas con sencillez, las medianas con moderación y las grandes con sublimidad'" (IV, 17, 34). Resulta sintomático ver cómo en De doctrina christiana conviven tanto los profetas como Cicerón.

Luego, en términos de trascendencia histórica, Agustín está enfrentándose a toda una línea particularmente fuerte en la Iglesia primitiva, línea que rechazaba todo aquello que aludiera a la cultura pagana; todo manifiesto en personajes como san Ambrosio, san Jerónimo o san Cipriano de Cartago, llegando a señalar este último que se podía prescindir de las formas retóricas (paganas): "En los tribunales judiciales, en las reuniones públicas, en las discusiones políticas, una gran elocuencia puede ser el orgullo de una ambición oratoria; pero al hablar del Señor Dios, una pura sencillez de expresión (vocis pura sinceritas non eloquentiae), para ser convincente, del atender más a la esencia del argumento que a la fuerza de la elocuencia" (Ad Donatus 2). Pues qué tenía que hacer la retórica y sus figuras ante "la desnuda palabra de Dios". Pero Agustín enmienda el camino.

La doble importancia de su obra radica en que, por un lado, refuta a quienes niegan que la cultura pagana tuviera elementos de suyo relevantes para la nueva fe; y, por otro, tal como hemos esbozado, fija principios relevantes en sí mismos, constituyéndose su obra a través del tiempo en una suerte de "lógica consecuencia" de una tradición que llevaba más de diez siglos en occidente: "El doctor y expositor de las Escrituras divinas [...], debe enseñar lo bueno y desentrañar lo malo, y asimismo mediante el discurso [retórico] apaciguar a los contrarios, alentar a los tibios y enunciar a los ignorantes de qué se trata , y qué deben esperar. Después que se haya hecho o hallado a sus oyentes benévulos, atentos y dóciles , habrá de llevar a cabo el asunto conforme lo pidiera la causa. Si los oyentes que escuchan deben ser enseñados deben ser enseñados, dado caso que lo necesiten ha de hacerse por medio de la narración, a fin de dar a conocer el asunto de que se trata. [...] Pero si los oyentes deben ser excitados más bien que enseñados, a fin que no sean remisos en cumplir lo que ya saben y presten asentimiento a las cosas que confiesen verdaderas, entonces se requieren mayores arrestos de elocuencia. Aquí son necesarios los ruegos y las súplicas, las reprensiones y las amenazas y todos los demás recursos que sirven para conmover los ánimos" (IV, 5, 7).

"De doctrina christiana de San Agustín defiende una idea de máxima importancia, a saber, que la Iglesia debería hacer uso de la retórica de ciceroniana para transmitir su mensaje por medio de la predicación y la educación. Si los paganos pueden usar la retórica para sus fines, ¿por qué, se

pregunta, no iban a emplearla los cristianos para un fin más digno como es llevar el mensaje de Dios a los hombres? (27) Demuestra que la Biblia, de la que se reían los sofistas como una burda colección de cuentos, hace uso de las tres clases de estilo diseñados por Cicerón. Aboga por el estudio de los mejores modelos para aprender a hablar y escribir" .(28)

El obispo de Hipona en sus Confesiones nos indica lo siguiente; "Tres diferentes interrogantes pueden formularse sobre el problema central de toda la música sacra: ¿Hasta dónde puede llegar el placer de la música? ¿Dónde empieza lo artístico, la magia del sonido, y dónde sus supeditación a las palabras del texto? ¿Podemos en general introducir algo 'nuevo', algo ligado a la época, en la liturgia antigua? [...] Al deleite de los oídos me he visto fuertemente y estoy bajo su dominio. Pero tú, Dios mío, me has salvado y liberado. Todavía, todavía, lo confieso, me consagro con agrado al sonido que viste y anima tu palabra cuando se canta con voz dúctil y armoniosa: pero no me pierdo, sino que me remonto sobre ello siempre que lo deseo. [...]. Pero muchas veces me engaña esta sensación de placer, que jamás debe posponer lo espiritual. El sentimiento se adelanta a la razón, inmiscuyéndose en lo que es privativa de ésta. [...] Pero cuando me ocurre que me ocurre que me emociona más la música que las palabras, confieso que he pecado y preferiría a oír jamás canto alguno"(29) . Por favor no se dude, estamos ante el mismo hombre, mas un hombre que ha elegido a un "Dios más poderoso que él".

Ahora bien, ¿cuál es la relación que tiene un fragmento como éste, con la música y la retórica? Si bien esta relación se torna, si no más directa, sí más patente a partir de los escritos de Guido D'Arezzo (30); Johannes Cotton propone el pulchrum y el ornatus, y Enrique Eger señala que "la música tiene sus formas de ornamentación como la retórica"(31) . De hecho en la llamada Escuela de Notre-Dame aparecieron una multitud de tratados sobre la composición musical (32). Pero nuestra intención, por el momento es otra, y es aquí donde entramos en el terreno de la hipótesis.

Conocido por todos es la base cultural de la gran mayoría del pueblo a lo largo de la Edad Media (y sus diversas clasificaciones). El analfabetismo era moneda común en dicho universo cultural; de ahí que aquello que nosotros hoy en día denominamos Literatura (graphé, littera, letra) sea rara avis para el hombre y mujer medieval; existía, podríamos decir, algo más cercano a la oralitura o, si se quiere, "literatura". Señala H. J. Chaytor: " La Edad Media apreciaba la habilidad en el oficio por encima de todas las cosas. La poesía se componía para ser oída, no para ser leída; su objeto era proporcionar placer al oído. [...] Por lo mismo la poesía medieval tenía que poderse recitar; sino era capaz de superar esta prueba, el poeta era considerado un chapucero..." (33). Es decir, estamos en un terreno performativo, cuando no musical (melódico = horizontal). Por otra parte, y volviendo a la retórica, todos sus intentos están encaminados a productivizar al máximo su capacidad performativa: docere, sí; delectare, por supuesto, pero sobre todo, movere.

Paul Zumthor va más lejos: "La performance es precisamente lo que convierte una comunicación oral en un objeto poético [vgr. Un salmo en voz divina], confiriéndole la identidad social que hace que se la perciba y considere como tal. La performance, por ello, es constitutiva de la forma. [...] Por ello distingo, en toda obra poética medieval, entre su superficie lingüística y su forma: la segunda incluye a la primera superándola en todo lo que concierne a la respiración, al sonido, a los gestos, a la instrumentación, al decorado. En adelante designaré precisamente como obra a la totalidad de factores de la performance -todo lo que se comunica poéticamente, hic et nunc: palabras y oraciones, sonoridades, ritmos, elementos visuales- y como texto a la secuencia lingüística, palabras y oraciones, que constituye uno de estos factores" (34) Así es como nos encontraríamos ante un universo que privilegia, por razones que exceden nuestros propósitos, la obra sobre el texto. Zumthor encuentra su idea lo suficientemente acreditada como para asegurar que se debería "considerar por principio a todo texto anterior al siglo XIII (e incluso al XIV, aunque con muchos problemas) como si fuera un danzar". (35)

Y es en este momento, ya finalizando, que quisiera acreditar la pertinencia de considerar la obra de Agustín como una suerte de complemento necesario a la hora de proveernos de elementos de mayores matices para estudiar la literatura medieval, en lo general y la literatura española, en lo particular.

Por último -no lo olvidemos- que los unos de los mayores documentos de la literatura medieval española son las Cantigas (36) de Alfonso X y los Cantares de Gesta (de extraordinaria monodía)

(37). Dejemos lanzado el testimonio para nuestras últimas palabras.

PERORATIO: o la búsqueda de una hermenéutica de la razón. Quizá lo que uno busca por mecanismos no siempre muy honestos sea, al final de todo, "liberar al texto de su maldición de libro" (Bachelard), y en este punto se permiten las analogías; quizá lo que hemos buscado a lo largo de estas páginas no sea ni más ni menos apostar por la comprensión en medio de tanto cadáver sofisticado; quizá lo que se buscó hoy ha sido sólo comunicar. Ruego que se me disculpe, pero no puedo evitar la auctoritas, la real presencia de Steiner: "En todo texto se requiere una relectura -con lo cual yo quisiera definir lo que pertenece a la literatura- un pasaje tiene por contexto informador [...] la totalidad del mundo histórico y fenomenal. De ahí la estricta imposibilidad en literatura de una lectura formal, substantivamente completa, exhaustiva, final. Sólo en la hora mesiánica, que ha de tener también sus tristezas, el poema será comprendido totalmente, ya no tendrá nada más que decir, el texto se abolirá en la claridad final de su interpretación" (38). Reivindicamos el deseo de releer a la luz y a las sombras de nuestras experiencias, pues el sentido que pueda tener unir al santo con el hombre demasiado años después, lo hago necesario y justo en el contexto de querer huir de la sinrazón aun a lomo de la "barbarie" medieval. Pero -y ya no hay más- el deseo tomar música y retórica y luego hablar ha buscado -guste o no- aquello que Guido D'Arezzo lo señaló como: "Cuando vemos nuestra imagen reflejada en el pozo de agua". Un simulacro que requiere arrodillarnos.

NOTAS

- 1.- George Steiner. Presencias reales, Buenos Aires: Destino, 1993, p. 18. volver
- 2.- Isidoro de Sevilla (San). Etimologías, Luis Cortés y Góngora y Santiago Montero Díaz (eds.), Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1961, p. 82s. volver
- 3.- Josep Soler. La música I, 2ª ed, Barcelona: Montesinos 1987, p. 22. volver
- 4.- "La revolución de las siete esferas produce el efecto de una dulce armonía, pero no la oímos porque no se produce en el aire... Se dice que nuestros intervalos musicales se derivan de las esferas celestes. Las siete escalas proceden de ahí. Hay un tono de la Tierra a la Luna; un semitono de la Luna a Mercurio; un semitono de Mercurio a Venus; tres semitonos de Venus al Sol; del Sol a Marte un tono; un semitono de Marte a Júpiter; de Júpiter a Saturno, un semitono, y de Saturno hasta el círculo del Zodíaco, tres semitonos" Etienne Gilson,. La filosofía en la Edad Media (desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV), Madrid: Gredos, 1958.
- 5.- "Melodía. Así como una sucesión de duraciones, en orden a una relación lógica de contenido y percepción global, forman un ritmo, una sucesión de sonidos formarían una melodía. Ambos elementos se encuentran fusionados si el discurso musical se encuentra en relación de alturas. Que es lo mismo que decir que la melodía contiene al ritmo implícitamente. Por oposición a armonía, la melodía representaría el aspecto horizontal, mientras que aquella sería representación vertical". Josep Soler. Diccionario de música, Barcelona: Grijalbo, 1985, p. 141b.
- 6.- "Con este término se designa la ciencia que trata de la formación, encadenamiento y función de los acordes. Dado que el acorde es la reunión de notas que suenan simultáneamente, se podría decir que la armonía es el aspecto 'vertical' de la música...". Ibid., p. 19a.
- 7.- Por muy "obvio" que resulte, no consideramos inútil en lo absoluto recordar que los documentos a los cuales haremos sucinta referencia se encuentran reconstruidos sobre bases absolutamente "ficticios", es decir, arqueológicas; lo cual implica que nunca sabremos cómo las interpretaciones reales de dichas obras. Pero, ¿quién conoce la manera correcta de interpretar una cantata de Bach o si los Versos de Catulo son realmente los que nos han llegado: un solo manuscrito?
- 8.- Música de la Antigua Grecia, Atrium Musicae de Madrid, dirección y realización Gregorio Paniagua H M A 1901015
- 9.- La música de la Biblia revelada. Notación descifrada por Suzanne Haïk Vantoura, coro bajo la dirección de Maurice Benhamou. HMA 190989
- 10.- Cantos de la Iglesia Emilianense, Ensemble Organum, dir. Marcel Peres. H MA 901295
- 11.- San Agustín. De christiana doctrina, 2ª ed., Balbino Martín Osa, O. S. A., en Obras de San Agustín, vol. XV, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959, pp. 49 - 285.
- 12.- Erich Auerbach. Lenguaje literario y público en la baja latinidad en la Edad Media, Barcelona: Seix Barral, 1969, pp. 48 - 49.
- 13.- Estos estilos fueron posteriormente delimitados y graficados en la denominada "rueda de Virgilio" por Juan de Garlande "siguiendo una distinción iniciada por la escuela carolingia, se diversificaron en tres tipos hombres: pastor, agricultor y guerrero, atribuyéndoles el contorno de vidas que les era propios (tipo literario procedente de las Bucólicas, Geórgicas y Eneida, animal, objeto, medio y árbol)". Francisco López Estrada. Introducción a la literatura medieval española, 5ª ed., Madrid: Gredos, 1983, p. 185s.
- 14.- Cfr. Gilson, op. cit., pp. 101 - 130 y passim; Johannes Quasten. Patrología I, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1961, pp. 443 - 686. Hemos considerado, por razones de pertinencia obviar a la cultura patrística alejandrina, pero, aun así, creemos relevante dejar

"cierta" mención.

15.- Los edictos de Constantinopla, completados por medidas subsecuentes, hicieron del cristianismo una religión de Estado. Sin embargo, el paganismo no había muerto: varias grandes familias aristocráticas le continuaron fieles. Teodosio, con veleidades de independencia con respecto de la Iglesia, eligió entre ellos varios funcionarios. Pero el asunto de la rebelión de Tesalónica (390), donde fue excomulgado por Ambrosio, quien le impondría una penitencia pública, marco su capitulación.

16.- Filóstrato. Vida de los sofistas, María Concepción Giner Soria (Intr., trad. y notas) Madrid: Gredos, 1982

17.- Cfr. Platón. "Gorgias o de la retórica", en Diálogos, 34ª ed., Carlos García Gual (intr.), Madrid: Espasa-Calpe, pp. 37-136.

18.- Cfr. Aristóteles. Retórica, Quintín Racionero (trad., intr. y notas), Madrid: Gredos, 1990.

19.- Cfr. Cicerón. El Orador, Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón (trad., intr. y notas), Barcelona: Ed. Alma Mater, 1962. Acerca del orador, 2 vols., Amparo Gaos Schmidt (pról., trad. y notas), México D. F. : Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, 1995; De inventione; De optimo genere; oratum; Topica, H. M. Hubbell (pról., trad., y notas); Londres: William Heinemann, 1960.

20.- Bruyne, Edgar de. Estudios de estética medieval, vol 1, Madrid: Gredos, 1959, p. 62 y passim.

21.- Cfr. Seudo - Cicerón . Rhetorica ad Herennium, Juan Francisco Alsina (pról., trad. y notas), Barcelona. Bosch, 1991.

22.- Cfr. Marco Favio Quintiliano. Instituciones oratorias, Madrid: Librería y Casa de Hernando, 1942; Intitution oratoire, 4vol., Henri Bornecque (pról., trad. y notas), París: Librairie Garnier Freres, 1933.

23.- Cfr. Horacio. Arte poética, Horacio Silvestre (ed. Bilingüe), Madrid: Cátedra, s/ f.

24.- Citado por James J. Murphy La retórica en la Edad Media: Historia de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento, México: F.C.E., 1986, p. 57.

25.- Isodoro de Sevilla (San). Op. Cit., p. 46.

26.- Bice Mortara Garavelli. Manual de retórica, Madrid: Cátedra, 1991, p. 45.

27.- "Como por el arte de la retórica se persuade la verdad y la mentira, ¿quién se atrevería a decir que la verdad debe hallarse inerme en sus defensores contra la mentira, y que, por tanto, los que intentan persuadir falsedades deben saber en el éxodo de la oración hacer al oyente benévolo, atento y dócil; y los que exponen la verdad han de ignorarlo? ¿Quién dirá que los que inculcan la mentira han de saber exponerla con brevedad, claridad, verosimilitud, y los otros que cuentan las verdades de tal modo han de hacer que produzcan hastía al escucharlas, trabajo el entenderlas y por fin repugnancia en adoptarlas?" (De doctrina christiana, IV, 2, 3).

28.- James J. Murphy. (ed.). Sinopsis histórica de la retórica clásica, Madrid: Gredos, 1989, p. 256.

29.- San Agustín Obispo de Hipona. Confesiones, 4ª ed., Ángel Custodio Vega, O. S. A., (ed.), en Obras de San Agustín, vol. XV, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.

30.- Recordemos que nuestra actual notación musical es responsabilidad -hasta donde sabemos- a Guido D'Arezzo y, por ende, al medioevo: Ut quaeant laxis Resonare fibris / Mira gestorum Famuli tuorum,, / Solve polluti Labii reatum, / Sancte Iohannes (Himno a San Juan Bautista). La

nota si fue introducida en 1482 por Bartolomé Ramos de Pareja, mientras que el paso de UT al DO en Italia suele atribuirse a Giovanni Battista Doni, que habría utilizado las primeras letras de su apellido.

31.- Cfr. F. Alberto Gallo. Historia de la música, 3. El medioevo. Segunda parte, Madrid: Turner 1987, p. 9.

32- Mateo de Vendôme, *Ars versificatoria* (1175 ca.); Godofredo de Vinsauf, *Poetriae nova* (antes de 1279); Gervasio de Melkley, *Ars versificatoria* ((1208/13); Juan de Garlandia, *Poetria* (primera mitad del siglo XIII).

33.- H. J. Chaytor. From script to print. An introduction to medieval literature, en Francisco Rico. Historia y crítica de la literatura española, 1. Alan Deyermond. Edad Media, Barcelona: Crítica, 1980, p. 38s.

34.- Paul Zumthor. La letra y la voz en la "literatura" medieval, Madrid: Cátedra, 1989.

35.- Ibid.

36.- "No podemos olvidar que las cantigas fueron compuestas para ser cantadas. El elemento musical es primordial y así demuestra gráficamente en los códices, donde, si bien la partitura no está representada en todos sus elementos componentes, como afirma Ismael Fernández de la Cuesta, sí muestra con fidelidad la melodía, cuya importancia es básica para 'conocer la relación entre los elementos melódicos y los prosódicos y métricos de los poemas, y para descubrir la funcionalidad de la música con relación a los textos y viceversa'. Jesús Montoya, en Alfonso X el Sabio. Cantigas, 2ª ed., Madrid: Cátedra, 1997, p. 48. Véase además Alfonso X. Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1979, pp. 6 - 20.

37.- Señala Jean Rychner: "Los géneros literarios dependen estrechamente de determinadas condiciones de difusión[...] El cantar de gesta, en su época de mayor pureza, es sin duda la expresión de la sociedad e ideología feudales; pero además está unido a la realidad social de forma mucho más estrecha y concreta: el cantar de gesta es aplicado al canto público por un juglar". Citado por Carlos Alvar y Manuel Alvar en *Épica medieval española*, Madrid: Cátedra, 1991, p.50. Por otra parte, en el último tiempo se han realizado ingentes esfuerzos por reconstruir musicológicamente, al menos, la primera tirada del manuscrito del Cantar del Cid. Cfr. Cantar de Mio Cid, Alberto Montaner (ed.), Francisco Rico (estudio preliminar), Barcelona: España, 1993.

38.- George Steiner. "Una lectura bien hecha", en *Letra Internacional*, nº 59, noviembre - diciembre, (1998), p. 33.