

TESIS DOCTORAL

AÑO 2022

TÍTULO DE LA TESIS

**Música y emociones:
Revisitando una relación problemática
desde una perspectiva compleja**

SOLEDAD ATIENZA VALERO

**Titulada Superior de Música. Especialidad en
Musicología**

Graduada en Historia del Arte

**Máster en el Mundo Clásico y su Proyección en la
Cultura Occidental. Especialidad en Recepción Cultural**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA:
ESTÉTICA**

**DIRECTOR: D. JORDI CLARAMONTE ARRUFAT
FACULTAD DE FILOSOFÍA. UNED**

*Dichoso aquel a quien las Musas aman:
de su boca fluye suavemente la palabra.
Salud, oh hijas de Zeus, honrad mi canto;
y yo me acordaré de vosotras y de otro canto.*

Himno Homérico XXV a las Musas y a Apolo

*De las Musas y del flechador Apolo proceden
los aedos y los citaristas que hay sobre la tierra.*

Hesíodo, *Teogonía*, 95

*Mi parecer es que toda música tiene poder de expresión,
una más, otra menos; siempre hay algún significado detrás de las notas,
y ese significado que hay detrás de las notas constituye, después de todo,
lo que dice la pieza, aquello de que trata la pieza.
Todo este problema se puede plantear muy sencillamente preguntando:
“¿Quiere decir algo la música?”
Mi respuesta a eso será: “Sí.”
Y “¿Se puede expresar con palabras lo que dice la música?”
Mi respuesta a eso será: “No.”
En eso está la dificultad.*

Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, p. 29

AGRADECIMIENTOS

A mi excelente director de tesis, mi mentor Jordi Claramonte, por todo: por su paciencia y comprensión sobrenaturales, por su dedicación y por creer en mí desde el primer momento, hasta cuando yo no lo hacía, por confiar en que podría desenvolverme en los terrenos estéticos y filosóficos y arribar a buen puerto, tras una Odisea, como tantas otras.

A mi amada familia, mis padres, Marisa y Antonio, gracias a quienes soy lo que soy y cómo soy, por su amor y comprensión, y pese a que, en ocasiones duden de mis decisiones, las apoyen porque saben que todo terminará saliendo bien. A mi abuela, Nuria Arribas, quien, con sus lecciones de vida y optimismo, siempre ha sido un referente vital para mí. A mi adorado hermano, Gabriel, y a mi cuñada, María Delso, por ser mi soporte, y por su paciencia, infinitos e incondicionales, por escuchar mis ideas locas y surtirme de otro tanto de ellas, a veces, en los momentos y lugares más insospechados, ese empujón que he necesitado en ocasiones, esa medicina de emergencia que siempre ha estado ahí.

A Ángel Almazán y a su esposa Marce de Pablo, por su apoyo, tanto psicológico como en la provisión de materiales. A Ricardo de la Fuente, por su ayuda académica y documental, además de su apoyo moral y enérgica determinación y confianza en mí.

A mis primos María Modrego y Fernando Muñoz, a M^a Lorena Suárez y a Susana Pascual, quienes me han soportado en este viaje y porque han sido ese lugar donde cobijarme y del que reemprender la marcha con energías renovadas.

A Jaime Carreras, a José Vicente León, a Alberto Soto y a José Luis Torá, además, de a Gabriel Atienza y a M^a Lorena Suárez, por ayudarme también con su punto de vista desde sus diferentes perspectivas, especialidades y situaciones profesionales con las que esta experiencia ha resultado aún más enriquecedora.

Y, en definitiva, a todos y cada uno de los que me habéis escuchado, orientado, aguantado y sufrido a lo largo de este proceso. Gracias a todos, porque, sin vosotros, esta travesía no habría sido posible.

Gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
OBJETO DE ESTUDIO	9
OBJETIVOS GENERALES	9
HIPÓTESIS	12
DESCRIPCIÓN GENERAL	13
MOTIVACIÓN	15
METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	16
SECCIÓN 1. ACERCAMIENTO HISTÓRICO: DESDE GRECIA HASTA NIETZSCHE	19
1.1. INTRODUCCIÓN.....	21
1.2. GRECIA Y LA TEORÍA DEL ETHOS	27
1.2.1. Música y educación en Platón y Aristóteles.....	40
1.3. TEORÍA ESTÉTICA DE LA EDAD MEDIA.....	42
1.3.1. Teoría estético-musical en el Medioevo.....	42
1.3.2. Sonoridad e instrumentos de la Edad Media	66
1.4. EVOLUCIÓN DE LOS AFECTOS DESDE EL RENACIMIENTO	73
1.4.1. La Camerata Fiorentina y el nacimiento del melodrama.....	82
1.4.2. Las damas y su música	89
1.5. EL BARROCO Y LA RETÓRICA EN LA MÚSICA.....	97
1.5.1. Historia y evolución de la Retórica	102
1.5.2. El discurso retórico.....	110
1.5.3. Retórica y música: hacia una retórica musical	126
1.5.3.1. <i>Ornatus: Las figuras retóricas</i>	133
1.5.4. La música instrumental desde el Barroco hasta la Ilustración.....	156
1.6. LA TEORÍA DE LOS AFECTOS EN LA ILUSTRACIÓN	163
1.6.1. El concepto de genio musical	170
1.7. EL ROMANTICISMO	174
1.7.1. Richard Wagner/Friedrich Nietzsche	190
SECCIÓN 2. TEORÍAS CONTEMPORÁNEAS DE LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y EMOCIONES	205
2.1. NEUROFISIOLOGÍA DE LA EMOCIÓN MUSICAL.....	207

2.1.1. Trastornos musicales con base neurológica	220
2.1.2. Musicoterapia	231
2.2. FUNDAMENTOS PSICOLÓGICOS DE LAS EMOCIONES	241
2.2.1. Concepción de las emociones desde los paradigmas biológico, conductual y cognitivo	252
2.2.2. Emociones básicas	264
2.3. PSICOLOGÍA DE LA EMOCIÓN MUSICAL	285
2.3.1. Psicología de la Música: enfoque psicofisiológico	287
2.3.1.1. Bases fisiológicas de la música y las emociones	288
2.3.2. Música y emociones. Líneas teóricas, evolución, metodología y problemáticas	290
2.3.3. Psicología Experimental	291
2.3.3.1. Los pioneros: Kate Hevner, Susanne K. Langer y Leonard Meyer.....	291
2.3.3.2. Terminología y medición emocional	296
2.3.4. Estructura, significado y sintaxis.....	300
2.3.5. Las tres líneas teóricas de la expresividad musical	305
2.4. TRES TEORÍAS RECIENTES DE LA RECEPCIÓN EMOTIVO/MUSICAL.....	312
2.4.1. Carl Dahlhaus y la teoría de la recepción.....	312
2.4.2. La Musicofilia de Oliver Sacks	323
2.4.3. Peter Kivy y la expresividad: emoción real vs. emoción percibida.	324
SECCIÓN 3. UNA TEORÍA DE LA ESTRATIFICACIÓN. RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES FINALES	332
3.1. CONFLUENCIAS EN UNA ONTOLOGÍA ESTRATIFICADA DE LA EMOCIÓN MUSICAL.....	334
3.1.1. Teoría de las categorías	339
3.1.2. La teoría de estratos y su aplicación a la obra de arte	340
3.1.3. Estética	342
3.2. CONCLUSIONES	350
BIBLIOGRAFÍA	377
ANEXOS	399
ANEXO I. EMOCIÓN MUSICAL EN EL CINE.....	401
Funciones de la música cinematográfica	404
Tipos de música cinematográfica	416

El lenguaje Musivisual: estética de la música cinematográfica	422
<i>Modelos de análisis de la música audiovisual</i>	425
<i>El ornatus en la música audiovisual</i>	427
ANEXO II. ENCUESTA DE EVALUACIÓN SOBRE LAS APLICACIONES DE UNA TEORÍA DE LA ESTRATIFICACIÓN MUSICAL Y ESTÉTICA	429
Gabriel Atienza: director e intérprete de Música Antigua.....	430
<i>Valoraciones Gabriel Atienza</i>	431
Jaime Carreras: intérprete.....	433
<i>Valoraciones Jaime Carreras</i>	434
José Vicente León: profesor de conservatorio.....	436
<i>Valoraciones José Vicente León</i>	437
Alberto Soto: psicólogo.....	438
<i>Valoraciones Alberto Soto</i>	439
M ^a Lorena Suárez: directora de orquesta.....	442
<i>Valoraciones M^a Lorena Suárez</i>	443
José Luis Torá: compositor	446
<i>Valoraciones José Luis Torá</i>	447
Resultados encuesta.....	449

ÍNDICE DE FIGURAS, IMÁGENES Y TABLAS

IMÁGENES

<i>Imagen 1. Detalle del llamado Vaso François, hacia 570 a. C.</i>	28
<i>Imagen 2. Artes Liberales. Hortus deliciarum de Herrad von Landsberg (1130-1195).....</i>	47
<i>Imagen 3. Mano guidoniana y Ut Queant Laxis (Himno de San Juan de la Epístola de ignotu cantu).....</i>	60
<i>Imagen 4. Miniaturas instrumentales de las Cantigas de Santa María.</i>	71
<i>Imagen 5. Retratos de Isabella d'Este, hacia 1499, (izquierda) y Lucrezia Borgia (derecha).....</i>	92
<i>Imagen 6. Parnaso de Andrea Mantegna en el studiolo de Isabella d'Este.</i>	93
<i>Imagen 7. Cosima Wagner retratada por Franz von Lenbach en 1879. Colección privada.....</i>	199
<i>Imagen 8. Set de caras estandarizadas de Ekman y Friesen (1975).....</i>	267
<i>Imagen 9. Cantando bajo la lluvia (1952): Llegada del cine sonoro.</i>	403

FIGURAS

<i>Figura 1. Árbol genealógico de la familia Este entre los gobiernos de Alfonso I y Alfonso II.</i>	96
<i>Figura 2. Comparativa de la red de tópicos y articulación entre la Inventio y la Elocutio en la Retórica Clásica (registro superior) y la Retórica Musical (registro inferior).....</i>	131
<i>Figura 3. Esquema de los componentes de procesamiento involucrados en el reconocimiento musical.....</i>	213
<i>Figura 4. Modelo de procesamiento modular de la música.....</i>	213
<i>Figura 5. Interacciones auditivomotoras de nuestro cerebro en la interpretación musical: la proalimentación y la retro-alimentación.....</i>	217
<i>Figura 6. Regiones cerebrales que se activan ante un estímulo musical y ubicación en la estructura cerebral.....</i>	219

<i>Figura 7. Modelo de Isaac Newton de los siete colores luminosos del prisma y los sonidos de la escala diatónica (escritos en notación alfabética o cifrado americano) asociados entre sí.....</i>	<i>230</i>
<i>Figura 8. La investigación musicoterapéutica como campo disciplinar</i>	<i>236</i>
<i>Figura 9. Esquema del Circuito de Papez.....</i>	<i>247</i>
<i>Figura 10. Circuito de Papez.....</i>	<i>247</i>
<i>Figura 11. Estructuras corticales y subcorticales que componen el sistema límbico</i>	<i>249</i>
<i>Figura 12. Ubicación de las áreas cerebrales de procesamiento de las emociones a partir de la música.....</i>	<i>289</i>
<i>Figura 13. Áreas que contribuyen a la emoción musical.....</i>	<i>289</i>
<i>Figura 14. Adjetivos en relación con la emoción musical y su disposición en círculo de Kate Hevner.....</i>	<i>292</i>
<i>Figura 15. Modelo circunplejo de la emoción basado en Russell, Posner y Peterson (2005) y esquema funcional de la regulación de emociones.....</i>	<i>298</i>
<i>Figura 16. Evolución de las manifestaciones artísticas integradoras del conjunto de las Artes: desde la Tragedia Griega, a la Ópera y al Cine</i>	<i>353</i>
<i>Figura 17. Evolución de las principales nociones estéticas recogidas en esta investigación.....</i>	<i>357</i>
<i>Figura 18. Proceso de emoción inducida, expresada y percibida</i>	<i>358</i>
<i>Figura 19. Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann en Ontología III. Los cuatro estratos categoriales.....</i>	<i>454</i>
<i>Figura 20. Estratos, elementos musicales y familias de instrumentos.....</i>	<i>454</i>

TABLAS

<i>Tabla 1. Tabla resumen de los modos griegos y su ethos correspondiente.</i>	<i>35</i>
<i>Tabla 2. Tabla resumen de los Modos Gregorianos</i>	<i>59</i>
<i>Tabla 3. Partes orationis del discurso retórico.....</i>	<i>113</i>
<i>Tabla 4. Cuadro sinóptico de las figuras de la retórica musical.....</i>	<i>135</i>
<i>Tabla 5. Tabla resumen de las figuras retóricas que afectan a la melodía</i>	<i>153</i>
<i>Tabla 6. Tabla resumen de las figuras retóricas que afectan a la armonía.....</i>	<i>154</i>

<i>Tabla 7. Tabla resumen de las figuras retóricas que afectan a varios elementos al mismo tiempo.....</i>	<i>155</i>
<i>Tabla 8. Funciones corticales atribuidas a cada uno de los dos hemisferios..</i>	<i>215</i>
<i>Tabla 9. Síntesis del procesamiento de la música por cada uno de los dos hemisferios.....</i>	<i>215</i>
<i>Tabla 10. Variables para la percepción musical y reacciones respectivas que desencadena</i>	<i>234</i>
<i>Tabla 11. Principales funciones del sistema límbico; funciones de hipotálamo, amígdala e hipocampo.</i>	<i>251</i>
<i>Tabla 12. Activación asociada a las emociones básicas.....</i>	<i>284</i>
<i>Tabla 13. Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann en Ontología III. Los cuatro estratos categoriales.....</i>	<i>338</i>
<i>Tabla 14. Estratos, categorías y valores asociados a los componentes musicales esenciales para Aaron Copland.</i>	<i>341</i>
<i>Tabla 15. Los cuatro estratos de Hartmann y su analogía con los respectivos niveles en los que se ha dividido este trabajo.</i>	<i>366</i>
<i>Tabla 16. Estratos y familias de instrumentos.</i>	<i>370</i>
<i>Tabla 17. Tabla resumen de connotaciones instrumentales en la música cinematográfica.....</i>	<i>372</i>
<i>Tabla 18. Estratos, elementos musicales, virtudes cardinales, clases sociales y partes del alma según Platón.</i>	<i>374</i>
<i>Tabla 19. Estratos, elementos musicales y grados de conocimiento platónicos.</i>	<i>375</i>
<i>Tabla 20. Análisis de funciones Musivisuales: cuadro resumen.....</i>	<i>409</i>
<i>Tabla 21. Tabla resumen de los diferentes tipos de música cinematográfica y sus relaciones entre ellos.....</i>	<i>422</i>
<i>Tabla 22. Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann en Ontología III. Los cuatro estratos categoriales.....</i>	<i>455</i>
<i>Tabla 23. Estratos, elementos musicales y familias de instrumentos.....</i>	<i>455</i>
<i>Tabla 24. Estratos y elementos musicales.....</i>	<i>456</i>
<i>Tabla 25. Estratos y familias de instrumentos.</i>	<i>456</i>

INTRODUCCIÓN

El origen de la música es parejo al origen propio del ser humano. Para Aristóteles, el hombre se distingue del resto de integrantes del reino animal porque posee el don de la palabra y, además de esto, porque es un ser político. No estaría de más añadir otra categoría a esta clasificación: el hombre lo es en cuanto tal porque tiene la capacidad de producir arte y, la música es una de esas grandes creaciones de la humanidad¹.

Existen culturas ágrafas, pero, paradójicamente, cada una de estas culturas tiene su propia música. La música está presente en nuestras vidas a lo largo de todos nuestros días de existencia; desde antes de nacer, sin olvidar que el oído es el primer órgano sensorial que se desarrolla en el feto en su estancia en el útero materno a partir de la cuarta semana de gestación. Allí, la evolución del embrión está marcada ya por los diversos parámetros musicales y las cualidades del sonido; es decir, el feto está en contacto continuo con los latidos del corazón de su madre, con los ritmos de la respiración, de la digestión, del propio torrente sanguíneo y, gracias al rápido progreso del oído, cuando nace un nuevo ser humano es capaz de reconocer el timbre de la voz de su madre, especialmente, y del resto de sus familiares y seres cercanos; ese sonido que tranquiliza al niño por su familiaridad cuando llora, tiene hambre o padece cualquier molestia. Por otra parte, el recién nacido necesita de la proximidad del cuerpo materno, cercanía que no sólo tiene que ver con la calidez del propio cuerpo humano, sino con la gran cantidad de sonidos mecánicos, constantes e incesantes a los que el bebé estaba acostumbrado durante el embarazo.

¹ Con esto, no queremos decir que únicamente hallemos musicalidad en el ser humano, ya que, el caso de la aparición del ritmo tiene que ver con lo somático. Tanto es así que diferentes autores han distinguido la existencia de características musicales en el mundo animal e, incluso, en el vegetal. En el caso del primero son relevantes las aportaciones de Marta Tafalla sobre la estética ecoanimal, con un planteamiento enfocado en la revitalización de la apreciación estética del mundo natural. Lo que esta autora defiende en su obra *Ecoanimal. Una estética plurisensorial, ecologista y animalista*, publicada por Plaza & Valdés, es el contenido cognitivo de una estética que hunde sus raíces en las ciencias naturales y con la ecodependencia o el menosprecio a la estética de la naturaleza como dos de sus principales premisas (Carvalho, 2019; Reichmann, 2019). Por su parte, Stefano Mancuso ofrece un punto de vista acerca de las plantas, su sensibilidad, pero, a su vez, mucho más que eso, de su inteligencia, puesto que, las plantas son capaces de comunicarse entre ellas, esquivar obstáculos o desarrollar su propia personalidad e, igualmente, reflexiona acerca de cómo se relacionan con la música (Trol, 2021). Este último tema es tratado en su ensayo *La planta del mundo*, publicado por Galaxia Gutenberg, S. L. en su edición en español.

Nos hemos referido en el párrafo precedente a parámetros musicales como el ritmo y el timbre, pero no son los únicos que el bebé conoce y distingue desde su nacimiento. En cuanto al resto de las cualidades del sonido², el pequeño, aunque de forma aún inconsciente, es capaz de distinguir en sus primeros meses de vida la diferencia entre un sonido fuerte y débil, si un sonido es largo o corto, intensidad y duración, respectivamente, y con la debida educación musical y sin ningún tipo de alteración de orden neurológico, también discriminaría sin problema entre un sonido agudo o grave, lo que haría alusión a la altura.

Por otro lado, además del timbre y del ritmo, dentro de los parámetros musicales destacan la melodía y la armonía. Si estableciésemos un símil de la evolución de la humanidad con el desarrollo del hombre en sí mismo, y de la historia de la música por otra parte, el timbre y, seguidamente, el ritmo, sería esta categoría primaria, origen de las siguientes. Si hacemos a nuestro pensamiento remontarse a la caverna, no a la platónica, sino a aquéllas en las que residían los hombres del Paleolítico y, posteriormente, del Neolítico, es fácil imaginar cómo surgió la primera composición musical: de forma inconsciente, golpeando un bifaz contra otro, dos piedras si se prefiere, o dos palos. Este hecho sería celebrado por el resto de individuos del clan, lo que conllevó su repetición y adecuación a los rituales y celebraciones de esta época en la que la escritura aún ni se intuía, pero, no obstante, ya existían los instrumentos musicales, seguramente no con esa consideración, ni tampoco con una concepción estética, sino como una herramienta más. Así se gestó la noción del ritmo, en los albores de la humanidad, al igual que nace con cada ser humano. Sin embargo, hoy en día es posible analizar esta evolución con los numerosos trabajos de campo antropológicos, etnológicos y etnomusicales de diversas tribus africanas, sociedades que en su gran mayoría no cuentan con escritura.

En el Paleolítico Superior ya hay testimonios de flautas realizadas en huesos de aves y tal hecho nos lleva al siguiente parámetro mencionado aquí: la melodía, en el siguiente estadio de evolución, en un nuevo escalón³. Por desgracia, tanto la música de la

² Se han mencionado éstas anteriormente y se trata de los cuatro elementos que componen el sonido: altura, intensidad, duración y timbre.

³ Es necesario indicar que la melodía es un componente musical que se puede evaluar atendiendo a la altura, esto es, si un sonido es más agudo o más grave con respecto a otro.

Prehistoria⁴ como la música de las civilizaciones que conforman lo que se ha denominado Edad Antigua continúan siendo unas grandes desconocidas a día de hoy puesto que apenas se conservan instrumentos de estos periodos. No obstante, la información con la que contamos procede principalmente de las representaciones iconográficas, además de los tratados y de los documentos existentes de épocas más próximas a nuestros días. Un claro ejemplo de lo aquí mencionado lo encontramos en la iconografía existente en la cultura egipcia, en la que algunas de sus pirámides están decoradas con procesiones de plañideras que se acompañan de instrumentos como arpas, sistros y sonajeros, también estos últimos presentes en los enterramientos.

La cultura griega es, sin lugar a dudas, una de las que más interés despierta en los investigadores amantes de la Cultura Clásica. A pesar de la gran cantidad de muestras iconográficas de instrumentos musicales presentes en la cerámica ática griega, se conservan apenas unos fragmentos de partituras de la época, documentos entre los que sobresale el conocido Epitafio de Seiquilos que nos permite hacernos una idea de cómo sonaba la música del siglo I d. C. en los confines del Egeo. La melodía cobra también una gran importancia en la Edad Media, dado que en el canto gregoriano es el elemento conductor: una única línea melódica supeditada al texto religioso que se pretendía transmitir. Esta importancia de la melodía se mantuvo hasta el nacimiento de la armonía en el Barroco⁵, pero antes de esto se hace necesario en esta Introducción el símil del conocimiento de la melodía en la evolución del ser humano. Del estadio primitivo del conocimiento del timbre y del ritmo, el niño, en torno a los cinco o seis meses de vida ya es capaz de reconocer canciones, pero con dieciocho meses, los niños adecúan sus movimientos a la música, momento que coincide con el canto silábico espontáneo, evolución que continuará pareja al desarrollo de los pequeños.

En la actualidad, son numerosos los estudiosos y pedagogos que abogan por la educación musical desde épocas tempranas por sus múltiples beneficios, incluso algunos de estos investigadores han desarrollado métodos musicales pioneros que trabajan con las madres durante el embarazo y que tienen continuidad tras el nacimiento del bebé, con

⁴ En la actualidad se están llevando a cabo numerosas investigaciones en este campo conocido como Arqueomusicología.

⁵ Como se verá posteriormente, esto no quiere decir que la preponderancia de la armonía sobre la melodía sea absoluta ni definitiva en el desarrollo de la Historia de la Música.

base en las melodías de composiciones tan dispares como las que se encuentran en la música popular o en las partituras de Wolfgang Amadeus Mozart. En relación a estas últimas, destaca la idea desarrollada por Don Campbell en lo que bautizó como “efecto Mozart”; según este autor, las melodías del compositor austriaco estimulan regiones creativas y motivadoras del cerebro, además de favorecer ciertas conexiones neuronales. Los estudios acerca de los beneficios intelectuales de la música de Mozart no son recientes, puesto que hace cerca de dos décadas que comenzaron las investigaciones a este respecto en la Universidad de California, allá por el año 2000, si bien, en el año 1993, en la misma Universidad, en su centro Neurobiológico del Aprendizaje y de la Memoria, ya se habían realizado investigaciones en torno a la influencia positiva de la música sobre el cerebro infantil, que desencadenarían una activación de la corteza cerebral, principalmente, de las zonas frontal y occipital, encargadas del procesamiento espacio-temporal. (Ordóñez, Sánchez et al., 2011, p. 46)

Con estas premisas, Don Campbell postula que la escucha de las composiciones de Mozart durante el embarazo transmite mensajes positivos al feto y favorece el desarrollo del mismo. Pero, ¿a qué puede deberse este poder de la música del genio de Salzburgo? El Clasicismo musical se caracteriza por su simetría formal, en claro contraste con el recargamiento y el exceso de ornato del Barroco, al igual que en todas las Artes, pero en música con una salvedad, ya que, si en la época del Clasicismo, o mejor llamado Neoclasicismo en el resto de Artes, en música no había un modelo ideal de la Cultura Clásica al que retrotraerse, es decir, sí existían un gran número de tratados teóricos de autores griegos, como los pitagóricos, por ejemplo, pero no había ninguna partitura, obra a la que tomar como referencia, excepto las escasas muestras señaladas anteriormente. El Clasicismo musical comienza en 1750, fecha fijada y determinada por el fallecimiento del genio del Barroco, Johann Sebastian Bach⁶, y la forma en la que se recuperan esos ideales grecolatinos es, por una parte, por el empleo aún de temas mitológicos en algunas de las óperas compuestas en esa etapa⁷, y, por otra, gracias a la recuperación de la pureza

⁶ Mientras que el Neoclasicismo, Siglo de las Luces, se dilata y extiende a lo largo de todo el siglo XVIII. Este retraso musical en relación con periodos históricos homónimos o muy similares en su idiosincrasia y valores estéticos también se da en otras épocas.

⁷ Estos temas rescatados de Grecia y Roma serán la principal fuente de las tramas operísticas del Renacimiento, como veremos posteriormente, aunque su empleo no terminará de desaparecer por su universalidad y vigencia en cualquier época.

de líneas y la simplicidad formal y su plasmación en la partitura con el empleo de frases musicales de ocho compases, articuladas en dos periodos de cuatro compases, lo que se conoce como semifrases, y que tienen un sentido melódico y armónico completo⁸, en las cuales, la melodía es la protagonista absoluta, con una armonía depurada y sin las complicaciones del contrapunto barroco, pero, en breve, volveremos a los parámetros musicales. Esta aparente sencillez en la repetición de unos patrones musicales y matemáticos podría ser la causa de que la música de Mozart sea favorable para obtener una gran capacidad de concentración o, en el caso de los bebés, de la recepción de esas melodías.

Antes de adentrarnos en los entresijos de la armonía, merece la pena enfatizar otro método para la educación musical de los neonatos, bebés y niños hasta los seis años. Se trata de *Max y Mía*, una propuesta de aprendizaje surgida en el *Institute for Modern Music Education*, ideada por profesionales de diferentes países, y que se divide en dos periodos, el primero titulado “Con la música hacia la vida”, en el cual las futuras madres comparten sus experiencias con otras embarazadas por medio de la música y la relajación, enfocando sus vivencias a los principales momentos del día cuando nazca el bebé, como pueden ser el despertar, el baño y la comida. A lo largo del embarazo van aprendiendo poemas y canciones, que, posteriormente, serán las que canten a sus hijos, por lo tanto, los recién nacidos ya estarán familiarizados con estas creaciones antes de venir al mundo.

En este punto, en nuestro viaje temporal por las diferentes etapas del desarrollo del niño y sus relaciones con los diferentes periodos históricos, vamos a centrarnos en el estudio de la armonía, el parámetro musical quizá más complejo y para el cual es un requisito sine qua non poseer nociones musicales más avanzadas y haberse adentrado en el estudio de esta ciencia y arte. La armonía como tal surge en el Barroco, pese a que en la segunda mitad del siglo XVI Gioseffo Zarlino (1517-1590) ya recoge en sus tres tratados más importantes⁹ las ideas que serán encumbradas casi dos centurias después por Jean-Philippe Rameau¹⁰, sobre la prevalencia de la armonía como algo natural que se

⁸ Evidentemente, la mecánica de la composición musical en el Clasicismo no es tan simple, pero sí que obedece a unos patrones estéticos que no se han dado en otras épocas.

⁹ *Instituzione armoniche* (1558), *Demostrazionni armoniche* (1571) y *Sopplimneti musicali* (1588).

¹⁰ Su *Tratado de Armonía reducida a sus principios naturales* fue publicado en 1722.

constituye en dos modos, el mayor y el menor, siendo este segundo una variante del mayor, frente a la complicada modalidad del Medioevo¹¹.

En primer lugar, vamos a explicar brevemente en qué consiste la armonía; ésta versa sobre las construcciones de acordes, o lo que es lo mismo, el sonido simultáneo de varias notas a la vez, de forma consonante¹², que se incluyen dentro de la tonalidad y que reciben el nombre de “grados”, cifrándose con un número romano, del I al VII, en correspondencia con los sonidos de una escala diatónica, es decir, de siete sonidos¹³, y las relaciones que se establecen entre estos grados, entre los cuales hay algunos de mayor atracción tonal y a los que se supeditan los restantes¹⁴. Vista esta somera explicación sobre las construcciones con las que trabaja la armonía, se hace bastante comprensible que sea el parámetro musical más complejo y para el que se precise de una mayor madurez para comprender su maquinaria; tal vez ésta sea la razón por la cual esta ciencia no viera la luz como tal hasta hace unos cuatrocientos cincuenta años, fecha bastante reciente en el devenir de la historia de la humanidad y que, a día de hoy, en el desarrollo evolutivo del niño, no comience a estudiarse esta disciplina hasta los trece o catorce años, o más tardíamente, según los casos, ya que su complejidad no hace posible la comprensión de sus relaciones y conceptos matemáticos, a su vez, tan abstractos. Muchas veces hemos escuchado a lo largo de nuestras vidas que la música, además de sentimiento, son matemáticas y ésta es la prueba fehaciente de que así es, en la armonía, siempre presente en cualquier composición, pero tan poco conocida por aquéllos que no se han adentrado en su estudio.

Así las cosas, nos atrevemos a poner en prueba más analogías entre estas cualidades de los sonidos con otros pensamientos de índole ontológica. En este caso, nos

¹¹ Mucho se ha debatido en torno al origen de los modos medievales, o gregorianos, y su origen en los modos griegos, puesto que las influencias son más que evidentes. De igual forma, el número de modos griegos y gregorianos se eleva hasta la cifra de ocho, cuatro de ellos derivados de los cuatro principales.

¹² Se hace aquí referencia a la armonía tonal tradicional, dado que hay acordes, principalmente en siglos posteriores, desde el XIX en adelante, ajenos a modalidades o tonalidades. Un buen ejemplo de esto serían los *cluster*, o, como su propio nombre indica, “acordes en racimo”, en los cuales pueden interpretarse sonidos tanto consonantes como disonantes, incluso de distancia cromática de semitono.

¹³ O lo que es lo mismo, en Do Mayor, desde el Do hasta el Si, ya que una vez que volviera a aparecer el Do, aunque se tratase de una octava más aguda, volvería a numerarse con el I.

¹⁴ Los grados más importantes de la escala son el I, denominado *Tónica*, el que da su nombre a la tonalidad, y el V, llamado *Dominante*.

referimos a la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann, la cual desarrollaremos en páginas sucesivas, pero, para hacer un adelanto, cabe decir que, para el filósofo letón, el mundo real nos es dado por medio de cuatro estratos diferentes: el de lo inorgánico, el de lo orgánico, el de lo psíquico y el de lo espiritual, que tienen una menor representación según se avanza desde el primero hacia el último, además de que los estratos superiores se asientan sobre el primero, en el caso del segundo, o sobre los que le preceden y, de esta forma, se convierten en el hacedor de su estrato inmediatamente superior, de su fábrica. De esta de manera, Jordi Claramonte ha establecido una relación comparativa entre los cuatro elementos musicales que el compositor estadounidense Aaron Copland entendía necesarios en cualquier composición, a saber, timbre, ritmo, melodía y armonía, precisamente los que hemos explicado brevemente, y no casualmente, en las páginas precedentes, y avanza desde el primer estrato, a modo de sustrato, para posibilitar que emerjan los posteriores, pero no de una forma estática, sino entendido como una clasificación dinámica, una estética del cambio, susceptible de fluctuaciones, lo que también trataremos en el contenido de estas páginas.

Que la música genera emociones con su escucha es una idea aceptada de forma colectiva, pero, la mayor problemática que se presenta a día de hoy para los filósofos que se ocupan de la Filosofía de la Música es saber en qué modo y cómo se activan esos mecanismos que mueven los citados “afectos”, según la terminología barroca, y, en estas páginas, vamos a intentar relatar una evolución de algunos de los pensadores que se han ocupado de este tema desde la Antigüedad hasta tiempos actuales.

Es sabido que la *Estética* como disciplina autónoma se define a finales del siglo XVIII, mientras que la Estética de la Música, como desarrollo venidero de ésta, lo hace con posterioridad, a raíz del ensayo *Lo bello en la música*, del austriaco Eduard Hanslick, en 1854. Sin embargo, estas condiciones no implican que el pensamiento en torno a la música no se hubiera producido con anterioridad, nada más lejos de la realidad, pues hemos de remontarnos a la Grecia Antigua para rastrear esta evolución.

Por otro lado, debemos tener presente que la reflexión acerca de la música nos ofrece unos límites bastante más amplios que el resto de las artes, debido a sus diferencias

con éstas, puesto que carece de una base material¹⁵, y, hasta finales del siglo XVIII la música era considerada “como un arte inferior, jamás comparable en su valor a las artes mayores como la poesía, el teatro, la arquitectura, la escultura y la pintura” (Fubini, 2008, p. 18). Además, no podemos olvidar el hecho de que la Historia de la Música haya trascendido de forma separada al del resto de las artes, de una forma un tanto “especial” si se permite la expresión, en primer lugar porque no se le admitía un poder educativo como el que se hallaba en la poesía, ya desde Grecia, seguidamente, la gran especialización técnica de compositor e intérprete, así como su diferenciación¹⁶, y el principal elemento para que la música haya permanecido separada del resto de las artes, de igual modo por la caracterización de la música como un arte temporal, frente a las artes espaciales¹⁷, efímero, que sólo existe en el presente, en el momento en el que se escucha y, finalmente, por el impacto emotivo en el oyente, desconocido en las demás artes¹⁸.

El pensamiento del compositor romántico Robert Schumann, en el siglo XIX, que equiparaba la estética de la música al de las otras artes, fue revolucionario y, desde entonces se ha apreciado el particular status de la música, desde el punto de vista del emisor-compositor, medio-intérprete y receptor-oyente-deleite, aunque fue a partir del Barroco cuando la figura del “músico” comenzó a tener una mejor valoración y dejó de tratarse de un mero oficio.

Sirvan estas palabras como punto de partida y, al mismo tiempo, de síntesis de lo que les vamos a presentar en las páginas sucesivas.

¹⁵ Entiéndase en la escucha de los sonidos, no en la composición o los instrumentos para su interpretación.

¹⁶ La problemática reside en cuál de estas dos figuras es más trascendente, si el genio creador o el virtuoso que interpreta sus obras, discusión con resultado cambiante en el transcurrir del tiempo y que seguiremos a lo largo de los siguientes capítulos.

¹⁷ La diferenciación entre artes espaciales y artes temporales se produjo también en el siglo XVIII, aunque ya en el pensamiento griego arcaico se encontrasen unidas música, danza y poesía, como trataremos a continuación. Las artes de la palabra, de igual manera, estarían clasificadas como artes temporales, pero con la salvedad de que el “creador” musical como el intérprete deben poseer la formación y los requisitos técnicos necesarios para abordar su ejecución.

¹⁸ Alguno de nuestros lectores podría reflexionar en este momento acerca de las similitudes con el Síndrome de Stendhal, no obstante, la principal diferencia que se observa al respecto es que en el caso de la música pueden generarse diversas emociones, como podrían ser la alegría o la tristeza, y no tiene por qué darse una embriaguez de belleza.

OBJETO DE ESTUDIO

El punto de partida de esta investigación es el abordaje de la emoción en la música, desde una amplia gama de perspectivas, con la propuesta de la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann como puente para unir las a todas ellas, interrelacionarlas, sin prescindir o menospreciar a ninguna de estas orientaciones. De esta forma, analizamos la relación existente entre la música y las emociones desde una óptica estético-histórica, neurofisiológica y psicológica, y aspiramos a encontrar las confluencias entre ambas, tanto para los principales filósofos y pensadores que se han ocupado de los efectos de la música sobre nuestra mente y nuestro cuerpo, desde la Antigua Grecia a la actualidad, así como los principales mecanismos cerebrales involucrados en el procesamiento de la música y, a su vez, en el de las emociones, lo que ha dado lugar a un gran número de enfoques, cuyas principales líneas de investigación recogemos en estas páginas a las que intentaremos dar cohesión sugiriendo el modelo de estratificación planteado por Hartmann con el que es posible mantener esta complejidad y alejarnos del reduccionismo.

OBJETIVOS GENERALES

La relación entre la música y las emociones nunca ha sido fácil y si además aprovechamos el juego que nos da la palabra relación, parece ser que desde sus orígenes estuvieron destinadas a una unión indisoluble, como si de un romance se tratara, un idilio en el que todo fluye, pero que cada cual entiende a su manera y aporta su punto de vista al respecto, hasta que llega alguien, que en este caso es Hartmann con su Teoría de Estratos, y demuestra que tan legítimos son los criterios de unos como los de otros en este amorío, que, como todos, tiene sus propias reglas y funcionamiento interno.

Dicho esto, en esta labor de investigación nos ocupamos sobre la permanencia ininterrumpida y la evolución de esta unión entre música y emociones desde las primeras teorías musicales conocidas en este sentido, de las que tenemos constancia desde la Grecia Arcaica hasta la actualidad. Con ella, también queremos mostrar que los principales pensadores de todas las épocas se han interesado por esta relación y que es una cuestión de gran relevancia que ha pervivido hasta nuestros días, para lo cual, realizaremos una

revisión sobre el estado de la cuestión de los principales puntos de vista en este sentido a día de hoy, de forma interdisciplinar, sobre los cimientos de la estética de la música, la neurofisiología o la psicología.

Por lo tanto, para intentar dar validez a esta premisa se ha perseguido la búsqueda de una unidad inagotable de los dos parámetros objeto de estudio a lo largo de los siglos, tanto en una continuidad temporal como de ambos en conjunción, así como del componente científico que acredita a las dos materias, desde la Estética de la Música, como desde la psicología, las neurociencias y otras disciplinas como la retórica. Asimismo, no se ha descuidado el tema en la actualidad con la exploración de algunas de las líneas teóricas abiertas o, incluso en su manifestación en el Séptimo Arte, nacido en los albores del siglo XX y en el cual esta unión continúa presente, como se podrá comprobar, y que hemos incluido en un Anexo¹⁹.

De esta alianza, con una larga y consolidada trayectoria temporal, desde el prisma de la Historia y la Estética de la Música, intentaremos probar la existencia de varias derivaciones a este binomio, igualmente a lo largo del tiempo, en especial las que se centran en tres parejas de conceptos que, en algún momento de la Historia de la Música, han llegado a ser pares de contrarios; nos referimos aquí a música/palabra, música /resto de las artes, música teórica/música práctica. Las dos primeras de estas dualidades se remontan a la *triúnica choreia* del arcaísmo griego, momento germinal en el que se pueden rastrear estos conflictos y que demostraremos, mediante la presente investigación, que se mantiene hasta la actualidad y, en cierta manera, de modo cíclico en la estética musical, al menos, hasta el siglo XX, con el predominio de una mayor disparidad de criterios, de igual modo que la última de estas parejas, desde el nacimiento de la concepción de la distinción entre artista y artesano, igualmente en Grecia.

Veremos también cómo el Romanticismo supone un antes y un después en todos los sentidos en lo que respecta a la música y a las emociones, ya que, la evolución posterior de estas tres parejas está demarcada por la ruptura con los valores estéticos precedentes y el consecuente cambio de mentalidad, ya no sólo estético, sino igualmente

¹⁹ V. Anexo I.

aplicable a todas las ramas del saber y parcelas de la vida: la música se encumbra en este periodo artístico sobre todas las artes, incluida la poesía.

Trataremos, de igual forma, la problemática que existe en la música entre la forma y el contenido, también presente y persistente a lo largo de los siglos, sobre el significado de la música pura, absoluta, y sobre sus enfoques sintácticos, semánticos y expresivos, dado que, al consistir en sí en un lenguaje, la música presenta los problemas característicos de éste, y veremos cómo las aplicaciones de la retórica, en principio un arte de origen lingüístico, están más presentes en las composiciones musicales de lo que a simple vista pueda parecer.

En cuanto a las perspectivas de la ciencia y la psicología sobre música y emociones hemos considerado capital incluirlas en estos capítulos, puesto que resulta, lo menos, extraño, referirnos a las emociones sin conocer las definiciones que se dan sobre ellas, cómo se activa nuestro cerebro en su respuesta y qué partes de éste son las que se ven implicadas en estos procesos, lo cual, vamos a intentar relacionar con el procesamiento encefálico de la música y los mecanismos que participan, tanto de forma específica para cada una de ellas, como conjunta. Todo esto, para observar si la alianza de música y emociones, desde los tres campos de estudio que partimos, estético, científico y psicológico, han dado sus frutos de manera conjunta para confluir en la emoción musical.

Además de realizar un repaso a las principales teorías sobre la emoción, tanto desde el plano psicológico, como en la música y en la confluencia de ambos, hemos querido recuperar y reivindicar las principales ideas de las reflexiones ontológicas y estéticas de Nicolai Hartmann, que nos sirven como aglutinante para estudiar la emocionalidad en la música, y en la obra de arte en general, con su Teoría de Estratos como modelo, con lo cual, nuestra personal aportación sobre ello consiste en el deseo de mostrar una teoría que dé cabida a esa complejidad y la mantenga; en tanto teoría integradora y flexible, abierta al cambio, nos valemos de ella para abarcar y organizar todas las diferentes perspectivas que exponemos en este trabajo.

A este respecto, hemos incluido un Anexo²⁰ con las valoraciones de diferentes profesionales de la música, desde la óptica de la dirección, composición, interpretación, de la Música Antigua y desde la docencia, así como de la psicología, para que evaluaran algunos aspectos de los que presentamos en estas páginas sobre una posible aplicación de la Teoría de Estratos de Hartmann a diversos parámetros musicales, cuyas reflexiones nos han resultado de utilidad para el propio curso de esta investigación, así como para dejar la puerta abierta a nuevas investigaciones estético-musicales basadas en esta línea que exponemos.

HIPÓTESIS

Si tenemos que plantear una cuestión inicial en estas páginas es la siguiente: ¿por qué nos emocionamos con la música?, o, ¿por qué la música nos emociona? Esto no quiere decir que cualquier música nos emocione, en el sentido de que sea la causa de la activación de una emoción, pero, de una u otra forma, no nos deja indiferentes, nos agrada o no, partamos de esa premisa. Entonces, si reformulamos nuestra pregunta, tal vez sería más correcto enunciarla así: ¿por qué la música tiene la capacidad de mover nuestros afectos, de que afloren emociones y sentimientos?, a lo largo de la Historia de la Humanidad, ¿siempre ha sido así? y, por consiguiente, la cuestión que nos viene a la cabeza rápidamente es ¿cómo nos emociona?, ¿será porque existe una red neuronal específica para procesar la música?, o que, incluso, ¿música y emoción puedan compartir estructuras encefálicas?

Si vamos más allá y reflexionamos desde un punto de vista psicológico, sociológico y antropológico, esto nos lleva a otro interrogante: ¿es la música algo inherente al ser humano y, por lo tanto, innato? Ahora bien, ¿disfrutamos y procesamos todos la música por igual?, ¿qué pasa con quienes sufren algún tipo de alteración que afecta a la comprensión o percepción de la música?, ¿pueden curarse o paliarse esas dolencias?, ¿son los músicos profesionales unos privilegiados en este sentido? En cuanto

²⁰ V. Anexo II.

al campo de la psicología musical, ¿hay una disciplina que se ocupe de ella de manera específica?, y, si hablamos de emociones musicales, ¿se pueden medir?

Algo que ya atisbamos en la estética de la música desde la Antigüedad Clásica, y que se mantiene hasta tiempos actuales, no sólo en el terreno estético sino también en el de las teorías sobre psicología musical, es la inseparable y conflictiva asociación entre música y palabra: ¿cuál prevalece sobre la otra?, ¿cuál llegó antes?, ¿tiene la música algún tipo de significado?, máxime, la música pura, y, en cuanto a la expresividad musical, ¿hay un único punto de vista al respecto?, o, ¿se puede dirigir la atención hacia emisor, mensaje o receptor como si de una teoría lingüística se tratase?

Y, lo más importante, ¿será posible hallar alguna manera de superar la parcialidad y la fragmentación de las diversas teorías (tanto neurológicas, psicológicas, expresivistas, etc.) que tome como referente una ontología como la de la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann?

A éstas y a otras hipótesis intentaremos dar respuesta en las páginas que a continuación mostramos y que nos conducirán a enfocar desde una perspectiva diferente la evolución de la Historia de la Música, basada en las emociones y que, como hemos recopilado en los siguientes capítulos, se convertirán en decisivas y en las verdaderas articuladoras, ya no sólo del discurso musical propiamente dicho, sino en el fundamento de numerosas teorías, lo que hará de ellas la guía de una forma de comprensión, nueva o no tanto, de la estética musical.

DESCRIPCIÓN GENERAL

Este trabajo de investigación se divide en tres secciones interrelacionadas entre sí: la primera, dedicada a un acercamiento histórico a la emocionalidad musical, la segunda, a las teorías contemporáneas más representativas de la relación entre música y emociones, y, la tercera, a nuestra propuesta de una teoría de la estratificación fundamentada en la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann. Por último, se adjuntan dos Anexos, uno acerca de la emoción musical en el cine y otro en el que se ha realizado una evaluación sobre las aplicaciones de una teoría de la estratificación musical y estética.

En el primero de estos tres apartados se ha procurado seguir una evolución desde la Grecia del periodo arcaico hasta nuestros días, en lo que a estética musical se refiere, por lo que el viaje histórico que ha supuesto el curso de esta investigación se ha enfocado hacia los principales autores o teorías que se han ocupado de esta unión. De esta forma, el punto de partida es la Teoría del *Ethos* de la Antigüedad, para seguir con la transición a la Edad Media, marcada ésta por el peso de la religión y los temperamentos, para continuar con la emergencia de la Teoría de los Afectos a finales del Renacimiento y su evolución hasta el Barroco, donde alcanza su apogeo, gracias, en gran medida, por su unión con la retórica, hasta llegar a la Ilustración, donde sufre una metamorfosis definitiva que cristaliza en las teorías del Romanticismo, periodo en el que es imposible no aludir a la relación de la música con emociones y sentimientos, con un especial hincapié en la tortuosa relación entre Nietzsche y Wagner.

El segundo apartado, titulado “Teorías contemporáneas de la relación entre música y emociones”, engloba en sí tres partes en la que cada una de ellas conduce a la siguiente: “Neurofisiología de la emoción musical”, “Fundamentos psicológicos de las emociones” y “Tres teorías recientes de la recepción emotivo-musical”, en las que se intenta ofrecer un punto de vista lo más amplio posible de esta compleja asociación, desde la ciencia, la psicología y la estética musical. Para ello, se parte de los fundamentos neurológicos del funcionamiento cerebral, tanto como para la música como para las emociones, y también quedan recogidos varios trastornos neurológicos de tipo musical, para los cuales se incide en los beneficios de la Musicoterapia para tratar las dolencias de esta índole. Seguidamente, se estudia qué son las emociones, su neurofisiología, algunos modelos teóricos sobre éstas, los paradigmas psicobiológico, conductual y cognitivo y, a partir del primero, las emociones básicas, todo ello hasta alcanzar la emoción musical, asentada sobre sus bases científicas y psicológicas. En relación con esta última, se ha procedido a la recolección de las teorías primordiales sobre el binomio música-emoción, algunas metodologías para sus pesquisas y las problemáticas que se han presentado a los diferentes estudiosos a lo largo de la evolución de esta pareja en sus investigaciones, para lo que nos centramos en algunas corrientes y personalidades que se han enfrentado a esta dualidad en el siglo XX y el actual desde diferentes perspectivas: desde los orígenes del estudio de esta materia con la Psicología Experimental, pasando por la cognición musical, los problemas sobre la estructura, el significado y la sintaxis musicales, sin olvidar las

tres líneas teóricas acerca de la expresividad musical, a saber, las teorías de la expresión, de la excitación y la del parecido. Terminamos este viaje en “Tres teorías recientes de la recepción emotivo-musical” desde las diferentes ópticas de tres autores notables por sus contribuciones a esta dualidad: Carl Dahlhaus, Oliver Sacks y Peter Kivy.

En la tercera sección nos enfocamos en conferir una organización a las teorías expuestas con anterioridad por medio de “Una teoría de la estratificación”, a partir de la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann, un modelo de estratificación dinámico, por lo tanto, no rígido y abierto al cambio, que abraza esta complejidad de las diferentes orientaciones y perspectivas en su totalidad. Para concluir, hemos añadido dos Anexos: el primero, sobre la emoción musical en el cine, donde se explorarán los principales recursos de los que éste se sirve para emocionar al espectador y, el segundo, con las valoraciones de varios profesionales sobre las aplicaciones de una teoría de la estratificación musical y estética, que fue realizada a modo de una encuesta.

MOTIVACIÓN

La motivación de esta investigación nace, esencialmente, de la curiosidad y el ansia de conocimiento sobre el poder emocional de la música de una forma lo más amplia posible, puesto que, para entender por qué nos emocionamos con ésta, creíamos necesario saber cómo nuestro cerebro la procesa y, por otra parte, consideramos un requisito imprescindible conocer qué son las emociones y los principales modelos teóricos que las definen; sólo así podíamos llegar a comprender las líneas teóricas sobre los diversos enfoques psicológicos especializados en la emoción musical y, en consecuencia, a sugerir el modelo de estratificación formulado por Hartmann para explorar la compleja relación entre música y emociones para dar cabida a todos estos paradigmas teóricos.

Siempre me ha resultado difícil decantarme y decidirme por un único campo de investigación, quizá orientada desde una perspectiva de mujer humanista-renacentista, ya que, a lo largo de mi vida, he compaginado estudios de diversas disciplinas y áreas de conocimiento, musicales, artísticas e históricas, principalmente. Como decía, mi formación es, esencialmente, musical, tanto teórica, con una Licenciatura en Musicología como base, así como práctica, con las titulaciones Profesionales de Conservatorio en

violoncelo y clarinete, lo que me ha llevado a ser miembro de diversas agrupaciones, orquestas, bandas, al igual que del grupo soriano de música medieval, renacentista y del Barroco Temprano, *Stella Splendens*, al que pertenezco en la actualidad, lo que compagino con mi labor de docente en el Área de Expresión Musical del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Educación, en el Campus de Soria de la Universidad de Valladolid.

Mis inquietudes artísticas y mi declarada admiración por el Arte Clásico, me condujeron también a cursar el Grado en Historia del Arte, ya en la UNED, del que fui una de las integrantes de su primera promoción. Curiosamente, la propia UNED ofertaba un Máster en el Mundo Clásico y su proyección en la Cultura Occidental, interdisciplinar, que abarcaba esas inquietudes y que, igualmente, me permitía acercarme a otros senderos, como la estética o la literatura, además de posibilitarme la fusión con mis estudios musicales. Pero, la cosa no se queda ahí, dado que mi interés por la Psicología, por las emociones, por entender cómo funciona la mente de los otros y, sobre todo, la mía, me llevaron a decidirme por emprender este viaje multi e interdisciplinar, siempre acompañada por, Jordi, mi mentor, primero heraldo, para obligarme a salir de mi zona de confort, en este pequeño monomito, como tantos otros, con el fin de llegar a una comprensión más profunda de teorías sobre cómo y porqué la música ejerce su poder sobre nosotros desde la complejidad y la susceptibilidad al cambio. Asimismo, es posible que esta tesis resulte de utilidad a otros investigadores interesados en las ideas y disciplinas que aquí planteamos.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

La idea primigenia acerca de la unión entre música y emociones estuvo presente en nuestras mentes desde los orígenes de esta tesis, pero, la problemática surgió en torno a cómo encauzar este planteamiento inicial. Para ello, comenzamos con un acopio y repaso de la documentación sobre la estética musical fundamentada en las emociones, lo cual fue determinante para el enfoque global de esta investigación, dado que, pronto encontramos el sendero que seguiríamos, definido por la Teoría del *Ethos*, omnipresente,

de una manera u otra, a lo largo de toda la Historia de la Música y, a partir de ella, decidimos el rumbo que tomarían estas páginas de forma deductiva.

A continuación, llegamos al análisis de la documentación sobre los procesos y mecanismos neurológicos involucrados en las emociones y la música, las diferentes teorías psicológicas acerca de la emoción y, como ulterior desarrollo del tema, a las específicamente musicales en las que las emociones son las protagonistas, además de revisar la bibliografía y algunas de las investigaciones más recientes al respecto, sin dejar de lado a Nicolai Hartmann, figura de referencia gracias a la cual hemos organizado estos capítulos, con lo que se ha intentado elaborar un todo con un sentido histórico-cronológico que nos permita abracar y proteger la complejidad y diversidad de todas estas líneas teóricas. Esta tesis ha crecido y se ha labrado su propio camino, en el sentido de que un material nos ha conducido a otro igual o aún más relevante que el anterior, y, en esta interdisciplinariedad que mencionábamos anteriormente, todas las referencias en ella recogidas nos ofrecen una perspectiva general del gran interés y la gran vitalidad de la que goza esta unión simbiótica de la que partíamos.

Así las cosas, este trabajo está integrado por dos partes: un cuerpo central descriptivo, que se orienta hacia la emocionalidad en la música, y una segunda parte prescriptiva, encaminada a entender y sugerir una teoría de la complejidad fundada en la Teoría de Estratos de Hartmann. Como aludíamos en la descripción de esta labor de investigación, hemos añadido dos Anexos, el primero sobre la emoción musical en el cine y, el segundo, con unas encuestas a diversos profesionales de la música, de especialidades dispares, y de la psicología. Este segundo Anexo fue determinante para el curso de nuestro trabajo, puesto que, gracias a las valoraciones de nuestros participantes, advertimos que el esquema piramidal que les sugerimos en una fase embrionaria de la investigación para la representación de los cuatro estratos de Hartmann, tal y como queda recogido en los resultados a estas encuestas en el Anexo II, era erróneo, o, al menos, conflictivo, debido a que resultaba rígido y no abrazaba la complejidad, lo que nos condujo a modificar este modelo y a adoptar el que podrán encontrar en el epígrafe dedicado a Nicolai Hartmann y todas las aportaciones en páginas sucesivas fundamentadas en su Teoría de Estratos.

SECCIÓN 1. ACERCAMIENTO HISTÓRICO: DESDE GRECIA HASTA NIETZSCHE

Por lo menos nuestro discurso
ha concluido por donde debía concluir,
porque toda conversación sobre la música
debe venir a parar en el amor a lo bello;
¿no es así?

Platón, *La República*, Libro III, 403c, p. 161

1.1. INTRODUCCIÓN

La música y las emociones siempre han estado ligadas a lo largo de los siglos, aun con los cambios y rupturas estilísticos que se han sucedido en el transcurso de la Historia y la Estética de la Música, pero que la música emociona, y que ésta ha ocupado un papel preponderante a través de la emoción, es un hecho comúnmente aceptado, estudiado y comprobado. Manuel Tizón Díaz en su artículo “Música y emociones: un recorrido histórico a través de las fuentes” (2018) apunta que desde la Edad Antigua encontramos esta relación, época en la cual se le atribuía a la música un carácter moralizante. La primera teoría sobre la emoción se halla en el *Filebo* platónico, en el cual, el papel de la emoción es contraria al placer; para Platón, la música va más allá de los límites emocionales y se adentra en el terreno de la moral²¹, donde los diferentes modos musicales alcanzan a modificar la conducta. En Aristóteles, de la misma manera, hay un gran número de alusiones a la relación inmediata entre ambas y, para Pseudo Plutarco, el poder de la música es producir placer a quien la escucha. (Tizón Díaz, 2018)

Estas teorías de los padres de la Filosofía occidental confluyen en la Teoría del *Ethos*, que se puede definir como los parámetros que modifican el estado anímico de las personas, desde una dimensión emocional, por medio de la altura²² o tono, o, por el contrario, desde un punto de vista racional, influenciada ésta, a su vez, por la Teoría de las Esferas. Tanto Aristógenes como Arístides Quintiliano tratan ambas dimensiones de forma análoga. Otros de los filósofos de la Antigüedad que expusieron sus teorías sobre la unión de música y emoción fueron Epicuro, quien defendió la relación entre la música y los deseos naturales, Séneca, que estableció relaciones directas entre música y emoción y, los estoicos, quienes, por su parte, advirtieron el poder de la música para modular nuestras emociones, puesto que alma y música son afines.

En la Edad Media, la primera teoría sobre las emociones la rastreamos en San Agustín, en unión con la voluntad; las emociones están presentes en todos los movimientos del alma y la capacidad emocional y persuasiva de la música las hace más

²¹ Uno de los antecesores en otorgar a la música esta vertiente moralizadora, como de tantas otras ideas, es Pitágoras.

²² Recordamos que las cuatro cualidades de todo sonido son altura, duración, intensidad y timbre.

potentes que el propio Texto Sagrado, lo cual le supuso la posterior crítica y refutación de estas hipótesis en el Concilio de Tours (813). Boecio constituye la figura de transición por excelencia entre la Antigüedad y el Medioevo, quien, con un pensamiento de corte platónico, afirmó que el poder de la música servía para estabilizar o destruir la moralidad, mientras que en un segundo periodo de la Edad Media, se da una mayor tendencia a los postulados aristotélicos, como es el caso de Santo Tomás de Aquino, quien certifica que el canto sagrado es necesario, mientras que Guido d'Arezzo, desde una perspectiva más puramente teórica musical reconoce que los diferentes modos poseen en sí mismos las diversas emociones que se les asocian²³. Similares son las ideas de Aureliano de Reome, para quien la música mueve los afectos de los hombres y sobrepasa al resto de las artes. El siglo XIV es un periodo de esplendor en el Medioevo que, musicalmente, está enmarcado por el figuralismo, la retórica de la polifonía y, asimismo, aparece la figura del compositor²⁴, lo cual le confiere a la música un mayor estatus, época en la que destacan compositores-poetas como Guillaume de Machaut, así como los trovadores que cantan al amor cortés²⁵. (Tizón Díaz, 2018)

En el Renacimiento, periodo cultural que coincide con los siglos XV y XVI en Europa, el espíritu humanista conllevó la revitalización de movimientos del Mundo Clásico y, no sólo eso, ya que, aunque las referencias sonoras de la música griega eran prácticamente inexistentes, se tomó a la melodía acompañada como imagen de la monodia griega, lo que en esta época se denominó *Seconda Prattica*, frente al contrapunto, o *Prima Prattica*²⁶, que había predominado en el siglo XIV. Autores como Marsilio Ficino ensalzan el poder de la aparente simpleza²⁷ de la *Prima Prattica*, como la más poderosa

²³ O lo que es lo mismo, una reinterpretación de la Teoría del *Ethos* que, como iremos estudiando a lo largo de estas páginas no será única.

²⁴ La primera mención a un compositor se encuentra en el *Codex Rossi*, con música compuesta, aproximadamente, desde 1325 a 1355, en el *Trecento* italiano, con dos nombres: Maestro Piero y Giovanni da Cascia (o da Firenze).

²⁵ Recordemos que el estatus de los trovadores era mayor al de los juglares, dado que, en el caso de los primeros, por norma general, eran miembros de la corte, los compositores e intérpretes de su propia obra, mientras que, los juglares, además de contar con una consideración social más baja, una vida nómada y dedicarse al mundo de la farándula, desde la realización de trucos de magia a espectáculos satíricos, sólo eran intérpretes de las composiciones de otros.

²⁶ En el que las líneas melódicas se entretujan de tal manera que, en ocasiones, es difícil distinguir una de otra.

²⁷ Aparente, puesto que consiste en una línea melódica que predomina sobre las demás. Para explicar este procedimiento de forma somera, se trata de algo similar a lo que hoy conocemos como "canción" y que podemos escuchar por medio de la radio y de otros tantos dispositivos electrónicos.

imitadora de todas las cosas, o la función catártica que Girolamo Cardano redescubre en la música²⁸. En el siglo XVI, la razón se combina con el pensamiento humanista y desemboca en la figura de Gioseffo Zarlino, que posiciona razón y emociones a una misma altura. El Siglo de Oro español no es ajeno a esta dualidad y podemos encontrar menciones al respecto en la obra de figuras como Antonio de Cabezón.

El siglo XVII arranca, por un lado, desde la vertiente práctica, con los logros de la *Camerata Fiorentina*, culmen de la melodía acompañada que fructifica en el surgimiento de la ópera en 1600, mientras que, la dimensión teórica se intensifica en Alemania con el interés desbordado por la retórica musical. Es en este momento cuando surge la Teoría de los Afectos, que no es otra cosa que una actualización de la Teoría del *Ethos*, debido a la especial relevancia que adquieren las emociones para teóricos y compositores. René Descartes escribió en 1649 su tratado *Las pasiones del alma*, en el que distingue seis emociones primarias, entre las que se encuentran la alegría y la tristeza, y, el resto, que derivan de éstas. En este siglo las menciones al poder emocional de la música son continuas, como sucede, por ejemplo, con el subtítulo de los nueve libros de madrigales de Claudio Monteverdi, *Madrigali guerrieri et amorosi*, publicada la última de estas colecciones póstumamente en 1651. De retorno a las fuentes teóricas, Athanasius Kircher se hace eco de la capacidad de la música para emocionar a los hombres, así como del empleo de mecanismos estructurales en la composición musical procedentes de la retórica clásica.

Durante el Siglo de las Luces, el lenguaje retórico se traslada a la música instrumental, a la música pura, que hasta entonces había gozado de una valoración inferior, para centrarse los teóricos en la alianza entre música y retórica. Immanuel Kant, por su parte, retoma los fundamentos estoicos hacia la distinción entre emoción, movida por la razón, frente a la pasión, más lenta y reflexiva. En este siglo, los parámetros rítmico y armónico²⁹ adquieren un mayor interés debido al perfeccionamiento en su estudio con obras como *El clave bien temperado*, de Johann Sebastian Bach, con preludios y fugas en cada una de las veinticuatro tonalidades posibles, y con el *Tratado de Armonía*, de Jean-

²⁸ Que ya encontramos en Damón o Aristóteles, como trataremos a continuación.

²⁹ Cabe recordar que la armonía tradicional que aún hoy en día se estudia en los Conservatorios de Música nace en estos momentos.

Philippe Rameau, quien, en 1760, declaró que la música es la expresión de un sentimiento y, cuando éste cambia, también lo hacen el ritmo o la tonalidad. A su vez, el pensador francés, asocia sentimientos de alegría y tristeza con el modo mayor y menor, respectivamente. De modo similar, el músico teórico y práctico alemán Johann Joachim Quantz, coliga el modo mayor a los sentimientos de alegría o audacia, y el modo menor con los de melancolía y adulación, al igual que las consonancias entre dos o más sonidos evocarían tranquilidad y, por el contrario, las disonancias, perturban³⁰. De manera análoga, abordó otras relaciones entre música y retórica, no tratándose de un caso aislado en este periodo. En la segunda mitad del siglo XVIII surge en Alemania el *Empfindsamkeit*, el *Empfindsamer Stil* o Estilo Sentimental, cuyo mayor exponente es Carl Philip Emmanuel Bach y entre cuyos representantes se encuentra el propio Quantz. Este estilo aboga por mover las emociones y, en palabras del mismo hijo de Bach, “la música mueve al corazón”. (Tizón Díaz, 2018)

El siglo XIX es el siglo del Romanticismo por excelencia; para un autor como Arthur Schopenhauer, el placer es un momento de tránsito en la vida, que es dolor, y un modo de hallar este placer es gracias a la música para un sujeto que está solo ante el destino. El poeta francés Charles Baudelaire recoge, igualmente, en sus versos las emociones que provoca la música a la que considera reflejo del ideal romántico, mientras que el filósofo Johann Gottlieb Fichte eleva esa soledad romántica hasta el egocentrismo. Pero no todo el siglo XIX es Romanticismo, sino que, hacia finales de esta centuria surge el Formalismo, que rechaza el ideal romántico y se centra en la forma de la obra de arte, donde, para esta corriente, reside el verdadero contenido y las emociones en la música son una entidad en sí mismas. De la estética de Hanslick florece la teoría cognitivista³¹, para la que, a través de la música, se generan respuestas emocionales en los sujetos, así pues, las emociones son adyacentes a la estructura formal.

Los siglos XX y XXI suponen una ruptura con muchos de los cánones y dogmas de la música hasta entonces compuesta; se produce una disolución de la

³⁰ Se puede establecer en este punto una analogía entre la retórica musical de esta época y las connotaciones del lenguaje musivisual que, no obstante, no deja de ser el lenguaje retórico aplicado a la música para la imagen.

³¹ Que una centuria después desembocará en el pensamiento de autores como Peter Kivy.

tonalidad/armonía y de la forma³², al igual que nacen un elevado número de movimientos musicales que enlazan con las diferentes vanguardias artísticas. El francés Claude Debussy, por ejemplo, encuadrado dentro del movimiento impresionista por su modo del empleo de la luz y el color³³, no abandona en su totalidad ninguna de los dos planteamientos compositivos, sino que se centra en el color del acorde que se genera por el aditamento de sonidos más lejanos a éste, lo que produce una fuerte correspondencia entre música y emociones, donde la música adquiere la categoría de emoción en sí misma. Dentro de la ruptura absoluta con la tonalidad nos encontramos con varias corrientes como fueron la tonalidad libre, la atonalidad, el dodecafonismo o el serialismo integral. Arnold Schoenberg es el padre del dodecafonismo serial y, junto con Anton Webern y Alban Berg, conformó la denominada Segunda Escuela de Viena³⁴, y, para quien la música generaba emociones, pero con diferente efecto en cada persona³⁵. Otra de las vanguardias que encontró su representación en el terreno musical fue el Futurismo, en el que la máquina es el elemento que da conexión y razón de ser al progreso. La premisa primordial de este movimiento artístico en aplicación al terreno musical es que todo ruido es susceptible de convertirse en sonido y, a su vez, en arte, por lo que, el desarrollo del timbre adquiere la mayor notabilidad posible frente a la inexistencia de forma, que queda paliada por los nuevos recursos tímbricos, lo que Luigi Russolo identifica como emociones sonoras.

Un compositor que merece mención aparte es el ruso Igor Stravinsky, quien, a lo largo de su trayectoria musical, pasó por diferentes fases, desde la neoclásica hasta la serial, sin abandonar nunca el formalismo, y que mantuvo una lucha entre la razón y la emoción con opiniones contradictorias sobre la supremacía entre ambas, al igual que entre la música y la emoción. Por otra parte, el norteamericano John Cage aborda las emociones en la música desde una visión hinduista en la que éstas tienen que conducir hacia la

³² No todos los compositores y escuelas a lo largo de los dos últimos siglos han roto por completo con uno u otro de estos parámetros, debido a que pueden mantenerse el primero o el segundo, así como, por el contrario, haberse deshecho de ambos.

³³ Aunque él mismo prefería que le incluyesen dentro de los simbolistas y rechazaba la etiqueta de impresionista.

³⁴ Recordamos que la Primera Escuela de Viena estuvo integrada por Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven.

³⁵ Hay que destacar que esta Escuela estaba ligada al Expresionismo alemán. A pesar de sus estudiados y coherentes planteamientos teóricos, fundamentalmente matemáticos, esta corriente tuvo una corta existencia que prácticamente no subsistió más allá de sus tres integrantes.

tranquilidad, de forma similar al planteamiento del germano Helmut Lachemann quien, en su obra, *Dos emociones*, afronta el miedo y el deseo. Para concluir este apartado introductorio a modo de contextualización, nos referimos a los testimonios de dos compositores italianos: Alessandro Cassin y Salvatore Sciarrino. Para el primero de ellos, la música es una cuestión emocional, mientras que, para el segundo, el poder de la música trasciende este ámbito y se adentra en el erotismo, por lo que no todos los individuos tenemos la capacidad de enfrentar el poder de la música. (Tizón Díaz, 2018)

1.2. GRECIA Y LA TEORÍA DEL ETHOS

Desde la Antigüedad, numerosos fueron los autores que se percataron y meditaron sobre la influencia que ejercía la música sobre el ánimo de las personas y cómo la escucha de determinados modos o melodías podían infundir diferentes emociones sobre ellas. *Musiké* es el término que se le otorgó al arte de las Musas, que gozaba de un significativo papel pedagógico e, incluso, moral, según los diferentes pensadores, además de los estudios y descubrimientos como fenómeno físico-matemático³⁶ que desembocaron en multitud de tratados. El valor moral de la música impregna todo el pensamiento griego al respecto, así como su dimensión educativa para la sociedad en relación con la ética; por lo tanto, la música tenía la importante función social de educar al hombre y se hallaba ya con este sentido en algunos mitos primigenios, al igual que en las especulaciones de los pitagóricos.

Poco podemos saber acerca de cómo sonaba la música griega puesto que contamos con escasos fragmentos de partituras, en notación alfabética y de difícil transcripción, como son el *Epitafio de Seiquilos* o el *Himno a Némesis*, pero lo que sí conocemos es toda su teoría y organización modal que nos ha llegado gracias a los diferentes tratadistas. Del mismo modo, también sabemos de la importancia de la música en la sociedad griega de los siglos V y IV a. C. por su presencia en los principales actos culturales, como podía ser el teatro, cuyos versos se representaban en un estilo declamado acompañados de interpretación instrumental.

³⁶ Véase el caso de Pitágoras, cuyas teorías son aceptadas aún hoy en día y son la base de numerosas investigaciones posteriores, por no decir de la mayor parte.



Imagen 1. Detalle del llamado Vaso François, hacia 570 a. C. (Florencia, Museo Arqueológico). Crátera de volutas en la que aparecen ocho de las nueve Musas identificadas con sus nombres, en el registro principal, el tercero comenzando desde arriba. En él, se encuentra Dionisos, seguido por las Horas, y, a continuación, Calíope, con una flauta siringa, y Urania. Hera y Zeus van sobre un carro y, seguidamente, Talía, Enterpe, Clío, y Melpómene, luego Océano, Poseidón y Anfítrite y, finalmente, Polímnia y Terpsícore, que preceden a Ares y Afrodita. (Cantos, 2016; Rodríguez López, 2004, pp. 469-470)

Los principales conceptos estéticos griegos surgieron ya en época arcaica, aunque se modificaron y evolucionaron a lo largo del tiempo, entre periodos del arte griego y, posteriormente, a lo largo de la Historia del Arte en general. El principio fundamental es el de belleza, *tò kalón*, “lo bello”, en una acepción mucho más amplia a cómo lo entendemos hoy en día, que en palabras de Wladyslaw Tatarkiewicz “significa todo lo que gusta, atrae o despierta admiración... abarcaba imágenes y sonidos así como rasgos de carácter” (Tatarkiewicz, 2000, p. 31), además, la belleza estaba unida a las nociones de bondad y justicia, y lo bello debía presentar una serie de características, basadas en las proporción y la medida, que eran la armonía, simetría y euritmia, pilares de la escuela pitagórica.

El concepto de arte, *techné*, implicaba en su inicio cualquier tipo de actividad técnica dependiente de la habilidad y con un fin productivo. La distinción entre arte y Bellas Artes (arquitectura, escultura y pintura), no se produjo hasta tiempo después, cuando el término “arte” pasó a designar sólo a éstas en el siglo XIX y alcanzaron el estatus que hoy ostentan. En su sentido originario, implicaba que cualquier tipo de arte podía ser bella, pero, no obstante, por otra parte, desdeñaban al artesano por el trabajo

manual y físico y, en este sentido, la división más natural de las artes para los griegos era la de *artes liberales* y *artes serviles*, las segundas traían consigo ese esfuerzo físico, mientras las primeras, no, y, por ese motivo, tenían una consideración más elevada. A pesar de esta denominación tan genérica de arte, la terminología diferenciaba minuciosamente entre las diferentes ramas de cada una de aquéllas³⁷ y, por otra parte, la evolución del vocabulario no se corresponde exactamente con la traducción actual³⁸. (Tatarkiewicz, 2000, pp. 30-33)

Los griegos no entendían la poesía como parte de las artes, puesto que, como tal, no se trataba de una creación material, sino que este concepto estaba fundado en la inspiración; de hecho, estimaban que la poesía estaba más relacionada con la adivinación que con las artes, que atendían a la productividad, mientras que la poesía tenía el poder de conducir a las almas y mejorar a los hombres, lo que, por otro lado, confluye en todas las artes, aunque sólo supieron hallar estos lazos entre música y poesía, dado que la poesía era cantada y la música, vocal, y ambas confeccionaban un todo en el que predominaba el sentimiento, en lo que se reparará posteriormente, y era lo que las diferenciaba del resto de las artes. En cuanto a las nueve Musas, diosas protectoras de las artes, y en relación con la terminología y las disimilitudes con el campo que abarcaba cada una de éstas, se puede observar la ausencia de una Musa que patrocine toda la poesía de forma general³⁹, sino que cada una de las nueve deidades, preside una parcela de ésta. La danza y la música también encuentran su representación, mientras que a las artes plásticas no se les consagra ninguna, pero sí a la historia y a la astronomía, en tanto que ciencias que se valen de la palabra.

El concepto de *creación* artística para los griegos de la época arcaica no existía como tal, sino que lo relacionaban con la habilidad que, en primer lugar, les era concedida por la naturaleza, por lo tanto, de carácter innato, segundo, por la tradición, y, tercero, el propio trabajo del artista, en tanto artesano. La creatividad individual tampoco era relevante para ellos, debido a que, para los artistas, el requisito indispensable era que

³⁷ En el caso de la música, estaba claramente diferenciada y delimitada el arte citarística, relacionada con el dios Apolo, como veremos en líneas venideras, y la aulética, consagrada a Dionisos.

³⁸ Véase, por ejemplo, el caso de *musikós*, que se empleaba para referirse a personas eruditas.

³⁹ Tenemos a Melpómene, musa de la tragedia, Talía, de la comedia, Polimnia, de la poesía lírica, Erato, de la elegía, y Calíope, principal de las Musas y patrona de la épica y la oratoria.

fuesen capaces de imitar el modelo, *mimesis*, y de adaptarse al *kanon*, o norma, en sus representaciones, sin buscar la individualidad. Con la noción de *experiencia* estética sucedía de forma similar que con la de creación, que no existía un concepto que definiera la contemplación, y empleaban el genérico de observación, *theoria*, sin ninguna distinción, a pesar del deleite que procuraba, y fue a partir del siglo V a. C. cuando se consideró como un tipo de investigación. El pensamiento se situaba sobre la percepción y ésta sólo era de carácter visual, pese a que la música, percibida por el oído, era el arte más sagrado, sólo lo distinguido por el sentido de la vista tenía consideración de “bello”, que también incluía a la belleza moral, lo bueno, que sólo podía hallarse en las artes percibidas por la vista, donde adquirieron relevancia la forma y el color. (Tatarkiewicz, 2000, pp. 30-35)

Antes de recoger las principales aportaciones sobre la estética musical de los más importantes filósofos de la cultura griega, es necesario establecer como punto de partida la evolución de las diferentes artes desde el período arcaico y cómo se relacionaban entre sí. En primer lugar, hemos de distinguir entre *artes constructivas*, las artes plásticas, arquitectura, escultura y pintura, y las *artes expresivas*, poesía, música y danza, denominadas estas tres últimas en su conjunto *triúnica choreia*. La principal de las artes constructivas era la arquitectura, la base para la edificación de los templos, que se adornaban con esculturas y pinturas, mientras que, el sustrato de las artes expresivas era la danza, que se acompañaba de música y palabras, y la conjunción de las tres expresaba los sentimientos del hombre⁴⁰.

En relación con la expresión de sentimientos nos hallamos ante la noción de *catarsis*, *katharsis*, que, pervivirá a lo largo de las reflexiones sobre el arte en Grecia y que será reinterpretada por pensadores como Aristóteles. Este término alude a la purificación por medio de la danza, en un principio, aunque más tarde sean el teatro y la música los encargados de otorgar ese alivio a las almas, si bien, en su origen, estaba relacionada con los ritos y misterios, sobre todo, con los dedicados a Dionisos, y, para ello, la danza poseía mayor intensidad en ese trance.

⁴⁰ De hecho, el propio nombre de *choreia*, procede de *choros*, coro, que en origen hacía referencia al canto colectivo.

El tercer concepto de relevancia para el desarrollo del arte en Grecia es el de *mimesis*, imitación, y, en sus inicios, era aplicado a la danza como medio de expresión de sentimientos por medio de los tres pilares de *la triúnica choreia*. Su origen está ligado al culto dionisiaco y si, primero, hacía alusión a la “imitación”, el término vio modificado su significado en relación con la expresión de sentimientos y la actuación, en primer lugar, en la danza, después en la música y, seguidamente, en la poesía y las artes plásticas. La danza fue un arte capital para los griegos y, en época arcaica, todavía música y danza no tenían una consideración individual. De esta forma, las integrantes de la *triúnica choreia* se convierten en la primera formulación del comienzo de la Teoría del Arte como “expresión natural del hombre...(y) manifestación de su naturaleza” (Tatarkiewicz, 2000, p. 24), producto del dualismo entre música y poesía, esta última como representante de la expresión, y entre las artes constructivas, sin ese componente expresivo, y la *triúnica choreia*, por otra. (Tatarkiewicz, 2000, pp. 22-24)

En cuanto a la música, en la Grecia arcaica, hay que estudiarla en relación al culto, a la danza y a la poesía. En cuanto al culto, se convirtió en la principal de las artes, medio de expresión de sentimientos, y se apartó de la *triúnica choreia* para cumplir esa función. El poder de la música gozaba de un gran respeto por su carácter casi mágico, que era ejercido sobre los espíritus de los hombres, y relacionado con los dioses, para quienes existía un tipo de composición determinada, el peán en el caso de Apolo, el ditirambo para Dionisos, o la figura de Orfeo, mito musical por excelencia, supuesto creador de la música y los misterios. La danza y la música en Grecia no pueden comprenderse como artes aisladas la una de la otra, incluso la propia etimología de *choreia* remite tanto a bailar como a cantar en grupo⁴¹, “el cantor mismo tocaba la lira, y el coro lo acompañaba danzando. La danza griega tenía más de música que de danza en el sentido estricto de la palabra. Lo esencial de la danza, igual que en la música griega, era el ritmo”. (Tatarkiewicz, 2000, p. 24)

Al igual que con la danza, la música no se entiende sin su unión a la poesía, de hecho, las grandes tragedias de Esquilo tenían más partes cantadas que habladas, al igual que los poemas de Arquíloco y Simónides, para los cuales, los instrumentos eran un mero

⁴¹ Al igual que *orchestra*, de hecho, procede de *orchesis*, danza.

acompañamiento cuando fueron introducidos para tal fin por Arquíloco en el siglo VII. No obstante, la música instrumental griega no fue una prioridad y, por lo tanto, los instrumentos no se construyeron para tal propósito, con unas características que no los hacían destacar acústicamente por sí solos. Los instrumentos nacionales de Grecia eran la lira y la cítara, una lira con caja de resonancia. De Oriente llegaron algunos instrumentos de viento, como el *aulós*, flauta doble con también doble embocadura similar a la del oboe actual, que se asociaba con el culto a Dionisos, mientras que la lira lo estaba con el de Apolo y, ésta también se empleaba en la educación, sacrificios y procesiones.

Hay otras dos nociones fundamentales de la música griega arcaica, que son la de ritmo y la de *nomos*, el orden, la ley. Como la danza estaba considerada el arte expresiva más elevada, el ritmo era un pilar fundamental de la música, que prevalecía sobre la melodía, esa única línea melódica que, a su vez, tenía un acompañamiento instrumental, al que nos hemos referido con anterioridad, basados en la teoría de la consonancia, *symphonia*, y que se corresponden con el tipo de textura musical de melodía acompañada, o monodia, que será decisiva en el Renacimiento, como trataremos más adelante. En cuanto al *nomos*, se baraja al espartano Terpandro como el encargado de fijar los principios, normas y formas de la música en el siglo VII a. C., efectivamente, la forma musical primitiva procedía de los antiguos cantos litúrgicos y fue denominada así por su carácter de estructura ordenada que, para Terpandro, constaba de una melodía monódica con siete partes. Posteriormente, se produjeron algunas modificaciones sobre esta norma con Taletas de Gortina, que realizó la primera reforma a estas reglas y que, como explica Plutarco, en los siglos VI y V a. C., la música ya no dependía de éstas, pero sí atendía a otras en las que predominaba la medida⁴². (Tatarkiewicz, 2000, pp. 25-26)

Hemos de referirnos concisamente a las principales características de la poesía en este periodo, dada su estrecha relación con la música, y éstas son la perfección, su carácter público, modelo a imitar y su valoración como vehículo de expresión. En lo que respecta

⁴² Como se podrá observar al referirnos al papel del compositor y del instrumentista, principalmente desde el Renacimiento en adelante, pese a que ya encontremos esta diferenciación en Platón, el papel del intérprete era más libre en relación con el del compositor. Esta dualidad entre música teórica y práctica constituye uno de los mayores debates musicales a lo largo de la Historia de la Música y lo seguiremos en esta investigación.

a la perfección, aunque la épica nació en Grecia entre los siglos VIII y VII, con la compilación de la *Iliada* y la *Odisea*⁴³, que, aún fundadas en la tradición oral, alcanzaron una exquisitez desconocida hasta entonces donde, al igual que en lo concerniente a las principales nociones estéticas de esta época, Homero perdía su entidad individual para pasar a tener consideración cuasi divina, en cuyos escritos, además de encontrar las primeras deliberaciones en cuanto a la belleza y a la poesía, influyó en la evolución de la religión por su propio carácter mítico, inclusive, en las cuales, la conducta de los dioses estaba regida por las leyes de la naturaleza. Hallamos también en este periodo la épica de Hesíodo y la lírica de Safo, Píndaro, Anacreonte y Arquíloco.

La poesía tenía un carácter público, puesto que, junto con la música, formaba parte de los eventos y celebraciones, pero no sólo de la vida religiosa, sino que también tenía una dimensión política y de protesta social, que aunaba tradición y actualidad, además de recoger todos los mitos que, a la par que acercarlos al pueblo, los alejaban por su origen ancestral. El documento y el modelo de la poesía sirve a los historiadores de la estética para estudiar cómo se entendía el arte sin que aún se hubieran enunciado, como tales, ideas estéticas, aunque las reflexiones de los poetas fueran sólo entendidas de forma externa, sin profundizar en su verdadero significado. Para terminar con estos rasgos, y siempre en comunión con la música, la poesía era la forma natural de expresión de sentimientos para el hombre, pero que con el paso del tiempo, tal y como explica Plutarco, evolucionó y se depuró de lo accesorio en pos de la sencillez y se diferenció entre mito y realidad, que llegó a su fin cuando aparecieron las primeras teorías estéticas sobre la poesía, la música y la danza. (Tatarkiewicz, 2000, pp. 26-28)

A continuación, vamos a realizar un recorrido por las reflexiones más significativas sobre la música en Grecia, ya que allí se encuentran las raíces de nuestra cultura musical. En primer lugar, no podíamos comenzar este viaje sin referirnos a Pitágoras, que vivió en el siglo VI a. C., o más en concreto a la escuela pitagórica, que engloba un gran número de doctrinas filosóficas, religiosas y políticas, y supone el punto de partida para una nueva concepción musical, de gran relevancia hasta día de hoy. Para esta escuela, la música ocupa un lugar preminente, en el que la idea metafísica de armonía,

⁴³ A pesar de la creencia generalizada que las hace creaciones homéricas, son obra de dos autores diferentes.

como síntesis de contrarios, domina todo su sistema filosófico y se encuentra presente en relación con el universo, el alma y el número. En cuanto al universo, se trata de un todo armónico, en orden dinámico, al igual que el alma, que también es armonía, fruto de la lucha de contrarios que comprende el cuerpo humano, mientras que, el número, está presente en todas las cosas, es su fundamento, y, en esa concepción de sustancia armónica, de nuevo, es unión de contrarios, pero es la música la que revela la naturaleza de la armonía universal, no únicamente en el caso de la voz o de los instrumentos, también los astros se ven atrapados por este poder armónico y giran en base a proporciones numéricas, similares al intervalo musical, que no podemos escuchar⁴⁴; de esta forma, la música tendía a ser un reflejo de la armonía universal, de la música de las esferas, en conjunción con sus cualidades numéricas⁴⁵.

Por otra parte, los pitagóricos se enfrentan, del mismo modo, con la influencia que ejerce la música sobre el espíritu, ya que sus naturalezas son semejantes, lo que dará origen a la inescrutable noción de catarsis. Desde tiempos inmemoriales, a la música se le atribuía un poder curativo, purificador, de medicina para el alma, que fue reinterpretado en esta línea y teorizado por esta escuela, dado su carácter armónico, del equilibrio entre contrarios al que aludíamos en líneas anteriores con este concepto.

Damón de Oa, que vivió en Atenas en el siglo V a. C., es el principal representante de la dimensión moral y pedagógica de la música griega, que partía de la reflexión pitagórica de la relación entre los sonidos y la ética, y que incidía sobre el poder de la música en el hombre, pero Damón da un paso más y apunta que esta influencia no sólo se producía de forma individual, sino que se aplicaba al conjunto de toda la sociedad, con lo que adquiriría una vertiente política. Por eso mismo, el filósofo de Oa insiste en la inclusión de la música en los planes de estudio, dominados entonces por la gimnasia, por sus cualidades para guiar las almas, al mismo tiempo que por el ejercicio de un gran número de virtudes. Sin embargo, la música también puede tener efectos negativos sobre las almas, debido a que cada armonía presenta un carácter, que determina el movimiento de éstas, ya que el alma es movimiento, al igual que el sonido, por lo que se produce una

⁴⁴ Porfirio señala que su maestro Pitágoras era el único capacitado para esta audición, aunque tanto ésta, como otras escuchas, podrían ser la causa de la ausencia absoluta de silencio.

⁴⁵ El número pitagórico por excelencia del cosmos es el 10, pero, curiosamente, no es una cifra relevante en las proporciones armónicas de los intervalos.

correspondencia bilateral, además de afectarse mutuamente. A este respecto, nos hallamos ante la Teoría del *Ethos* aplicada a la música, puesto que, para Damón, cada uno de los modos musicales griegos correspondían con diversos estados de ánimo o caracteres, los diferentes *ethoi*⁴⁶.

Nombre del modo	Nota de comienzo	<i>Ethos</i>	Empleo
Dorio	Mi ⁴⁷	Viril, grave y belicoso	Himnos líricos, coros y citarodia
Frigio	Re	Suave, doliente y fúnebre	Himnos apolíneos, tragedia y aulética
Lidio	Do	Vivaz, fuerte	Aulética, citarodia, ditirambos, tragedia
Mixolidio	Si	Patético	Coros trágicos y citarodia
Hipodorio/Eolio	La	Majestuoso y altivo	Ditirambo, monodias trágicas, lirismo apolíneo y citarodia
Hipofrigio/Jonio	Sol	Activo	Citarodia, aulética, escolias y ditirambo
Hipolidio	Fa	Voluptuoso	Aulodia

Tabla 1. Tabla resumen de los modos griegos y su *ethos* correspondiente. (Elaboración propia a partir de López Jimeno, 2008, pp. 25-26)

Asimismo, Damón se ocupó del concepto pitagórico de *catarsis*, que adaptó a su pensamiento, donde la música es vista como una herramienta para reconducir a los espíritus que se separan de una determinada virtud, por la eliminación de aquello que lleva a ese alejamiento con la reafirmación en la virtud contraria, lo que se denomina

⁴⁶ Estos *ethoi*, así como hacían alusión a un determinado carácter, que se puede alterar tanto positiva como negativamente, se referían igualmente al lugar de procedencia y a las diferentes formas de gobierno de las diferentes regiones de donde fueran originarios. Con los ritmos y pies rítmicos, el planteamiento sería análogo.

⁴⁷ La construcción de los modos griegos, al contrario que nuestras escalas actuales, estaba concebida por la unión de dos tetracordos descendentes; o sea, en el caso del modo dorio, su estructura sería la siguiente: Mi Re Do Si-Si La Sol Fa Mi.

*catarsis alopática*⁴⁸. Estas enseñanzas serán recogidas tanto por Platón como por Aristóteles y, de ellas, se puede concluir que la música es el medio para hallar la virtud.

La apreciación de la música como *sophía*, que se identifica con la dialéctica, al igual que sucedió con la retórica, se la debemos a Platón para quien la música es uno de los ejes centrales de su pensamiento y trata sobre ella en muchos de sus diálogos⁴⁹, si bien lo hace desde diferentes perspectivas como síntesis de las especulaciones sobre esta materia en los pensadores que le precedieron, es decir, desde el prisma social, ético, pedagógico, astronómico, matemático, metafísico y hedonista, aunque en esa búsqueda de la armonía, fluctúa entre la condena a la música, ya que se aleja de la contemplación de la verdadera belleza, y su consideración como forma suprema de verdad y belleza. Un ejemplo del primer enfoque, lo encontramos en el Libro X, 476, de *La República*, que nos conduciría a pensar que la música no tiene ninguna función moral ni educativa y se trataría de un tipo de contemplación filosófica y no sensorial, que debería ser prohibida por el bien del estado en su sentido hedonista, con lo que se separa de los pitagóricos, para los cuales, la música destacaba en correspondencia con la moralidad. En relación con el placer, la música es un arte, *techné*, pero sin que su práctica se aleje de las bases de la educación, y la ejecución musical es en sí misma medio, no fin, puesto que toda música

⁴⁸ En el pensamiento de Aristóteles nos encontraremos con otro tipo de *catarsis*, la *homeopática*, justamente su contrario: incidir aún más en el vicio que se intenta corregir hasta que ya no tenga ningún efecto sobre el ánimo.

⁴⁹ A modo de breve síntesis, diremos que, en *La República*, la música tiene una elevada consideración como propedéutica, junto a las actividades gimnásticas, para los gobernantes, la música sirve al alma lo que la gimnasia lo hace al cuerpo, además de tomarse en relación con las ideas de bondad y belleza, aunque ya en el *Primer Alcibíades* aparecen relacionadas esas dos disciplinas por su valor educativo. En el *Filebo*, sin embargo, contraponen las artes plásticas a las artes expresivas, debido a que, en la música y en las disciplinas que la acompañan, los resultados son de menor precisión. Pese a que en el *Crátilo* se enfoca en los problemas lingüísticos, Platón no deja de lado la música y, en su definición de Apolo la incluye para aludir a la armonía cósmica y humana, noción ésta, la de armonía, que retoma en el *Banquete*, pero para afrontarla como lucha de contrarios, oposición de donde nace la consonancia; el amor vulgar y el amor celeste, personificados por las musas Polimnia y Urania, respectivamente, son la representación de esta oposición. Es en *Las Leyes* donde Platón retoma algunas de las ideas de *La República* respecto a la música, diálogo en el cual explica que ésta no debe conducir sólo al placer, sino que la música bella debe ser expresión de las cualidades que alma y cuerpo tengan de buenas, por lo tanto, la belleza se erige en la característica por excelencia de la música, aunque no descuida aquí el autor su carácter educativo, a lo que añade la superioridad de la música vocal por su mayor grado de perfección y, posteriormente, en boca del Ateniense, de una enumeración de los géneros de composiciones antiguos dedicados a los dioses (himno, treno, peón y ditrambo).

origina placer, y la buena música debe estar en consonancia con las leyes educativas del estado⁵⁰. (Fubini, 2007, pp. 62-64)

No obstante, esta postura varía en otros diálogos y, en tanto ciencia, la música alcanza ese nivel de *sophía*, a la que se aludía en líneas precedentes, tanto es así que en su *Fedón* afirma que la Filosofía es la mayor música que ha sido creada, no sólo como objeto de los sentidos, sino también de la razón. Se origina en este punto en el pensamiento platónico la diatriba entre música para ser oída, la que se ejecuta por intérpretes e instrumentos, y música para ser pensada, la única que merece la reflexión filosófica, “es la meditación sobre esta música abstraída de su sonoridad lo que resultará comparable al filosofar, constituyendo, quizá, el grado más alto del filosofar mismo” (Fubini, 2007, p. 65), planteamiento con el que se retoma el concepto pitagórico de *armonía*, tanto del alma como del universo, a los que modela y dirige⁵¹.

La educación se presentaría como ese aglutinante entre los dos tipos de música, la abstracta y la práctica-audible; las novedades musicales de su tiempo eran una amenaza y mancillaban la concepción de la música como ciencia superior y armonía del cosmos, que debía ser inmutable en tanto ley. Sólo de esta forma la música podría entrar a formar parte de la educación, aunque fuese por medio de la parte práctica de ésta para alcanzar la más elevada. Este razonamiento que diferencia entre música teórica y ejecutada, y que encuentra aquí su génesis, no será exclusivo de la cultura griega, sino que la encontraremos a lo largo de siglos venideros y alcanzará uno de sus puntos culminantes en el Renacimiento. Puede ser que lo poco que sabemos en relación a cómo sonaba esta música y sus testimonios fragmentarios que han llegado hasta nuestros días, unidos al pensamiento platónico, fuesen el detonante para que la ejecución musical, la parte interpretativa, se juzgase tan sólo como mera técnica, mientras que la parte teórica, la unida a la especulación filosófica, en tanto ciencia, gozase de una estimación superior. Sin embargo, estas hipótesis encontraron también sus detractores, que valoraban ante todo el hedonismo en sí de la música, de la que quedaba excluida la educación, como sucedió

⁵⁰ Las *buenas* músicas para Platón serían las impregnadas por la tradición, mientras las *malas* sólo persiguen el placer auditivo.

⁵¹ Esta relevancia de la armonía para el alma, y el cosmos, por extensión, queda atestiguada en el Libro IX de *La República*, aunque en el Libro X nos topábamos con la reprobación a la música práctica, con lo que se constata el cambiante pensamiento platónico al respecto.

con las escuelas materialistas, epicúreas y escépticas, con testimonios como los de Demócrito o Filodemo, para quienes la música no era más que un lujo y un pasatiempo, respectivamente. (Fubini, 2007, pp. 66-68)

Aristóteles se presenta como una síntesis de todas las posturas musicales anteriores y es en la *Política* donde más profusamente se refiere a ella, sobre todo, en relación con la educación en la *polis*, lo que implica una dimensión social. Para él, aunque el principal fin de ésta es el placer, ya que se trata de una disciplina que encuentra el fin en sí misma, la expresión musical tiene cabida pedagógica que se justifica como entretenimiento para los hombres libres. Las disciplinas liberales y nobles se relacionan con el esparcimiento y la diversión, aunque se retome la contraposición platónica entre la interpretación y la escucha musicales, esta última, fuente de experimentación de placer para los ciudadanos⁵², mientras que la primera se correspondería con un mero oficio técnico, inferior, para incluirse en la educación liberal, bifurcación que impregna todo el pensamiento musical aristotélico.

El Capítulo VIII de la *Política* está consagrado a la educación musical y la principal novedad con respecto a sus antecesores, si bien, la procedencia se remonta a la perspectiva moral de la música con base en Damón y Platón, es la importancia que le otorga a la dimensión psicológica de la música en relación con el placer y su potencial educativo en este sentido. Aristóteles expone en la *Política* que, al igual que hay diferentes melodías, éstas perturban de diferente forma el ánimo y, los sentimientos que se originan respecto a ellas, también son diversos. En consonancia con las reflexiones de Damón, la música, como el resto de las artes, es imitación y sus efectos pueden ser tanto positivos como negativos, mientras que su valor educativo reside en que es el artista el encargado de que su representación afecte de forma positiva en el ánimo, que se produce con la *catarsis*⁵³.

Aunque Aristóteles se enfrenta a este concepto en la *Poética*, en el Capítulo VIII de la *Política*, afirma que, si bien todas las armonías pueden emplearse, no todas tienen el mismo poder, aunque, por otra parte, no exista una armonía totalmente perjudicial

⁵² En el sentido de hombres libres de plenos derechos.

⁵³ *Homeopática*, en este caso, como ya se había aludido al referirnos a Damón.

éticamente, y “la música es una medicina para el alma, pero sólo cuando imita las pasiones o las emociones que nos atormentan y de las que deseamos liberarnos o purificarnos” (Fubini, 2007, p. 72). La catarsis aristotélica, así pues, se convierte en una herramienta para alcanzar cierto estado de confort para el hombre, porque, como se explica en el Capítulo VII de la *Política*, 1342b, y como se verá en el siguiente punto, la música tiene como fines el terreno educativo, el catártico y sirve como instrumento para la relajación, en relación con la diversión, de esta forma, todos los modos musicales encontrarán cabida en relación con los tres diferentes beneficios, con lo que despoja, en cierta manera, a la música de su carácter ético y se adentra en lo que, aún, tempranamente, podríamos denominar estética, dado que el placer domina esta perspectiva, que será una constante a lo largo de la historia del pensamiento musical. (Fubini, 2007, pp. 70-72)

El principal continuador de la tradición aristotélica es Aristóxeno de Tarento (354-300 a. C.), en cuyo pensamiento predomina la vertiente psicológica a la que nos referimos previamente en su maestro. Nos han llegado dos obras suyas, *Elementos de armonía* y *Elementos de rítmica*, en las que diferencia entre filosofía de la música y experiencia musical, para la cual, lo que escuchamos tendría especial relevancia para que se conforme un juicio musical, por medio de la separación entre pensamiento y escucha musicales, con base en las respuestas psicológicas y, por ende, de carácter subjetivo y sin que las cualidades numéricas y éticas, que abarcan desde la tradición pitagórica a Platón, si sitúen por encima de las relacionadas con la percepción y el empirismo que emana de ésta. Para él, si los diferentes modos musicales se relacionan con un determinado *ethos*, es más debido a la tradición que a las propias cualidades de cada uno de ellos y todos podrían emplearse de la manera adecuada, sin reprobar ninguna de estas armonías por sus características.

Por su diferente forma de afrontar el tema de la escucha en relación con las emociones, a Aristóxeno se le atribuye que sea el primero en otorgar a la música lo que hoy se denomina valor estético, ya que, para él, la primordial y principal característica de los modos es su belleza musical, de ahí su valoración estética, sólo partiendo de esa premisa, poseen cualidades morales. Estas reflexiones cristalizaron en la corriente de pensamiento continuada por la escuela peripatética de Alejandría. (Fubini, 2007, pp. 72-75)

1.2.1. Música y educación en Platón y Aristóteles

La música es fundamental en y para la enseñanza y, para Platón, tal y como es abordada a lo largo del Libro III de *La República*, la música es una cuestión de estado y debe estar incluida en los planes de estudio. Aunque se centra, principalmente, en la educación de los guardianes, no se trata tan sólo de una disciplina exclusiva para éstos, sino que beneficia a la totalidad de la *polis*. Por medio del ritmo y la armonía, la música incide en el interior del alma y, de esta manera, la altera, pero, la enseñanza musical debe estar combinada con la de la gimnasia y, así, sin que predomine una sobre la otra, se obtendrá una armonía entre alma y cuerpo. (Llambías)

Aristóteles, sin embargo, en el Libro VIII de la *Política* nos describe cómo el estudio de la música puede marcar algunos rasgos en el carácter y en el alma, lo que “puede resultar evidente si somos afectados en nuestro carácter por la música... y en muchos otros campos, y de un modo muy notable con las melodías del Olimpo” (Aristóteles, 1999, p. 315), y cómo su ejercicio es propicio para el descanso, el asueto, o para el cultivo de la inteligencia e incita a la virtud (Aristóteles, 1999, pp. 312-313). En relación a la educación, Aristóteles juzga que se debe instruir a los jóvenes en la música por el deleite que ocasiona porque “no soportan de buen grado nada que esté falto de placer... hay en nosotros una cierta afinidad con los ritmos y armonías. Por eso, muchos sabios afirman, los unos, que el alma es armonía, y otros, que tiene armonía.” (Aristóteles, 1999, p. 317)

Una melodía, tal y como se expone en *La República*, se compone de ritmo, altura de los sonidos y texto, donde primará éste sobre los otros dos parámetros musicales. Puesto en palabras de Sócrates, podemos distinguir entre armonías lastimeras, relajantes⁵⁴ y las adecuadas para los guerreros, que no serán otras que las resultantes de los modos dorio y frigio, consideradas representativas de éstos, ya que infunden fortaleza en el espíritu, mientras que los instrumentos más apropiados para acompañar a estas melodías serían la lira, la cítara y la flauta siringa. En cuanto al ritmo, debe estar en perfecta

⁵⁴ Incluidas en las primeras, nos hallamos con la lidia mixta, la lidia tensa, mientras que, en las segundas, se ubicarían las lidias y jonias.

consonancia con los diversos modos y el conjunto de estas características confluirá en las almas bellas y buenas. (Platón, 1996, pp. 153-157)

Por otra parte, y volviendo a Aristóteles, se trató sobre la influencia que puede ejercer la música sobre el alma y desencadenar en ésta un sentimiento o afecto análogo a los sonidos, puesto que, como explica en la *Política*, es el reflejo de virtudes y vicios, y coincide con Platón en afirmar que el modo dorio es el más apropiado para la educación, porque tiende hacia el justo medio del ánimo (Aristóteles, 1999, p. 316). Distingue el estagirita tres tipos de melodías: prácticas, entusiásticas y éticas, y, al igual que Platón, estima que los ritmos serán conformes a éstas. Las primeras se asocian al acompañamiento de tareas, las segundas, aportan un placer momentáneo⁵⁵, mientras que las éticas, estimulan la fortaleza moral, con su consecuente carácter moderado, y se fundamentan en las armonías dorias⁵⁶. (Aristóteles, 1999, pp. 320-321)

Tanto para Platón como para Aristóteles, la música más apropiada es la que surge de la moderación y también la genera, que, a su vez, es un *modus vivendi* para ambos filósofos, y ha de estar presente en el individuo antes que sus cualidades musicales y en el resto de virtudes, como la templanza, la valentía, la generosidad y la grandeza de alma (Platón, 1996, p. 159), que, en el caso platónico, tal y como queda recogido en el Libro III de *La República*, irán orientadas a amar lo bello, “pero lo que es muy bello es también digno de ser amado... El verdadero músico, por consiguiente, no puede menos de amar a todos aquellos en quienes encuentre esta armonía; pero no amaré a aquellos que carezcan de esta armonía.” (Platón, 1996, p. 159)

⁵⁵ Caracterizadas por el modo frigio, que incita al desenfreno.

⁵⁶ Cita Aristóteles tan sólo aquí el término “purificación”, con el que se refiere a la catarsis, pero explica que volverá a él en la *Poética*. (Aristóteles, 1999, p. 321)

1.3. TEORÍA ESTÉTICA DE LA EDAD MEDIA

1.3.1. Teoría estético-musical en el Medioevo

La estética medieval sienta sus bases en la tradición clásica a partir de una idea fundamental, la de proporción, que está presente, ya desde los presocráticos, en el pensamiento de Pitágoras, Platón y Aristóteles, hasta alcanzar otros autores, tanto clásicos como medievales. Así, nos encontramos ante el conocido *Canon* de Policleto, o de siete cabezas, con el cual, el escultor de la Grecia Clásica instituyó que la belleza reside en esta proporción, que será precepto de belleza ideal hasta el Helenismo y el canon de ocho cabezas de Lisipo. Vitrubio será el encargado de transmitir la teoría de las proporciones al Medioevo y, en sus escritos, nos hallamos ante una importante noción, la de simetría, entre las partes entre sí y con el todo, reflexiones que recogerá en el siglo XIII, Vicente de Beauvais en su *Speculum maius*. Esta visión se mantendrá hasta los siglos de la Baja Edad Media, donde la estética musical siguió la misma estela de las centurias precedentes con la redacción de numerosos escritos sobre música, considerada como cualidad inherente a las cosas, a imagen de San Agustín y Boecio, lo que hacía de su teoría un asunto filosófico del que se ocupó la tratadística desde el siglo IX hasta el XV. (Eco, 1999, pp. 42-43; Tarkiewicz, 2007, pp. 132-133)

Esta estética de las proporciones característica de la Edad Media encuentra su reflejo, como no podía ser de otra forma, en el arte musical, desde San Agustín y Boecio, y que se convierte en una constante en los tratados musicales de la primera Edad Media, pero no sólo eso, sino que la música supuso el modelo estético, en cierto modo, para las restantes artes. Boecio, al que nos referiremos más detalladamente en páginas sucesivas, hizo de Pitágoras el inventor de la música para los medievales y elaboró una teoría musical basada en relaciones proporcionales y matemáticas, a partir de lo que diferenció entre música teórica y práctica, donde la superioridad de la primera sobre la segunda quedaba de manifiesto, ya que “sólo aquel que juzga ritmos y melodías a la luz de la razón puede decirse músico” (Eco, 1999, p. 44), frente al intérprete, un mero técnico. La teoría de las proporciones se extrapola, asimismo, a la psicología musical sobre el *ethos* de los diferentes modos, para evitar los menos agradables y dejarse llevar por los más placenteros para la naturaleza humana, ya que, para Boecio, las leyes que rigen el alma y

cuerpo del hombre se identifican con las de los fenómenos musicales, que, a su vez, son los que regulan la armonía del cosmos, con lo que unía música humana y mundana, microcosmos y macrocosmos: “el hombre está conformado sobre la medida del mundo y obtiene placer de todas las manifestaciones de ese parecido” (Eco, 1999, p. 46). Podemos observar, por lo tanto, la translación de la música de las esferas pitagórica a la Edad Media gracias a la *musica mundana* de Boecio, a pesar de que las teorías medievales se topan con las mismas limitaciones que ya asomaban en los planteamientos pitagóricos, puesto que “si cada planeta produce un sonido de la gama, todos los planetas juntos producirán una disonancia desagradabilísima” (Eco, 1999, p. 46), apreciación que no pareció preocupar demasiado a los tratadistas medievales, centrados en las proporciones numéricas, que dieron pie a un gran número de versiones acerca de la belleza que el mundo tiene de musical. La belleza sonora sólo era la primera forma de percepción de la música, cuya armonía no sólo está determinada por los sonidos, dado que el movimiento es otra de sus cualidades, lo que condujo al dualismo entre arte de los sonidos y a la abstracta teoría sobre la armonía de las proporciones. (Eco, 1999, pp. 44-47; Tatarkiewicz, 2007, pp. 132-134 y 137)

La Escuela de Chartres, en el siglo XII, sentó sus bases sobre la síntesis de las premisas aritméticas boecianas y las nociones de orden y medida de San Agustín, que imperan en el cosmos y gobiernan el alma, ideas que se remontan al *Timeo* platónico. Para esta Escuela, la Naturaleza, en lugar de una representación alegórica, es una fuerza, presente en el nacimiento y evolución de los elementos que la conforman, donde la belleza del mundo, que precisamente surge cuando la materia creada adquiere una entidad de individualidad con sus cualidades propias, reside en el orden, “esta imagen de la armonía cósmica se presenta como una metáfora dilatada de la perfección orgánica de una forma individual, de un organismo de la naturaleza o del arte” (Eco, 1999, p. 48), con lo que el carácter orgánico de la naturaleza la posiciona sobre las leyes matemáticas, las matiza y suaviza, y gobierna el mundo. La fealdad es parte necesaria de la armonía del mundo, como opuesto de la belleza, por el propio principio de la proporción y el contraste. (Eco, 1999, pp. 47-49; Tatarkiewicz, 2007, pp. 133-134)

Como mencionamos en los párrafos anteriores, la estética de las proporciones impera en el periodo medieval y, en el siglo XII, las ideas pitagóricas desembocan en una reformulación de la teoría del *Homo quadratus*, subyacente en los postulados de Calcidio

y Macrobio, en la que confluyen las nociones de macrocosmos y microcosmos en el hombre “el cosmos como gran hombre y el hombre como pequeño cosmos” (Eco, 1999, p. 50), punto de partida del alegorismo medieval, donde la interpretación del universo se efectúa mediante modelos matemáticos, que adquieren un significado simbólico, y que se extrapolan a la teoría estética, cuyas primeras clasificaciones son musicales: la existencia de cuatro modos tomados de los griegos a los que se sumaron cuatro más en el Medioevo⁵⁷. Como se puede intuir, la supuesta relevancia del número cuatro no es casual, presente por doquier en los elementos de la naturaleza (estaciones, puntos cardinales o fases de la luna, por citar algunos ejemplos) y se convertirá en el número del hombre, ya para Vitrubio⁵⁸, de la perfección moral, el *tetrágono*. No obstante, el cinco es otro número plagado de significación, y, el *Homo quadratus* será, a su vez, el hombre pentagonal, y la *péntada* encarna la perfección mística, principio creador de Dios, presente inclusive en las Sagradas Escrituras, y, al mismo tiempo, perfección estética. Un ejemplo del influjo ejercido por la *péntada*, lo encontramos en santa Hildegarda y en su *Symphonia armonie celestium revelationum*, sobre la que regresaremos en páginas sucesivas, mientras que Hugo de San Víctor se basa en la amalgama par e impar que componen esta cifra: la par, como representación del cuerpo y, la impar, del alma, aunque la perfección espiritual se basa en el número diez, que, como se puede deducir es dos veces la *péntada*. En cuanto al *tetrágono*, en calidad de fortaleza moral, armonía numérica en forma alegórica, nos obliga a reflexionar acerca de la ética unida a la estética, puesto que la perfección ética se convierte en consonancia estética y se asienta en sus principios de proporciones. (Eco, 1999, pp. 50-52)

Por lo tanto, podemos sintetizar que la estética de las proporciones, encuentra su repercusión y representación en todas las artes de forma diferente, con una multiplicidad de interpretaciones y posibilidades teóricas, sin olvidar el contenido alegórico/simbólico de éstas: la belleza mora en una proporcionada relación entre las partes y en la armonía⁵⁹.

⁵⁷ Como recogemos en páginas sucesivas, la teoría modal medieval consta de cuatro modos *auténticos* y sus respectivos *plagales*.

⁵⁸ Cabe recordar que, para este autor, la longitud del hombre con los brazos extendidos sería igual a su altura, de lo que resultará la altura y la base de un cuadrado ideal.

⁵⁹ Según estos supuestos, todas las artes tienen algo de musical, lo que hace que la música las delimite, desde cierto punto de vista; el conjunto de las artes sigue las reglas de las proporciones, en la poesía, reside el ritmo, y éste la condiciona, lo que ya tomaron en consideración los griegos, así como en la belleza del baile, reside el ritmo. Pero en el entendimiento de cualquier obra artística atendiendo a sus

Con un fundamento musical, todas las artes aspiran a aproximarse a las doctrinas musicales y a posicionarse en la misma categoría matemática que ella, para lo que los teoremas matemáticos hubieron de convertirse en modelos prácticos a seguir. El caso de la poesía es significativo, dado que ambas, música y poesía, estaban íntimamente asociadas, como palabra y su respectivo acompañamiento musical, incluso, al considerar al arte de la palabra como parte de la musical, cuyo desarrollo ulterior hacia nuevas concepciones y formas musicales estuvo marcado por la música y poesía trovadorescas, que no encontraban cabida en la música litúrgica. Sin embargo, el arte en general se concebía con una doble vertiente desde la Antigüedad, a la que ya hemos aludido, el factor cognoscitivo-racional y el productivo o manual: las cosas sólo pueden ser producidas gracias al conocimiento. El conocimiento artístico sienta sus bases sobre reglas objetivas, pero, igualmente, encuentra su raíz etimológica en *aretés*, virtud, como sinónimo de “una capacidad de hacer algo” (Eco, 1999, p. 129). Entre el arte y la virtud de la Prudencia se dan ciertas correspondencias, aunque esta última tenga como fin el bien del hombre, y el arte, por su parte, actúe sobre los materiales físicos o intelectuales en su proceso productivo de la *bonum operis*, pretensión del arte que es, ante todo, construcción. Da igual el producto engendrado, puesto que todas las creaciones artísticas y artesanales las abarca la noción de *ars*, lo que las hace equiparables en el pensamiento medieval. Por otra parte, el arte imita a la naturaleza, pero no en un sentido de copia⁶⁰, sino que la reelabora, por lo que presenta un componente de reinención que amplía los elementos de la naturaleza en una expansión conjunta y continua, y donde el resultado de la obra dependerá de la materia de la naturaleza de la que proceda. No obstante, las teorías estéticas medievales posicionan al hombre, como era de esperar, en desventaja en relación con la naturaleza, dado que, el arte no puede rivalizar con ella, la imita, pero no tiene la capacidad de crear vida, de hecho, además de la triple distinción entre *musica mundana*, *humana* e *instrumentalis*, recogida por Boecio de la Antigüedad, y sobre la que trataremos en párrafos sucesivos, existía otra clasificación que distinguía entre la música que pertenecía al arte, *artificialis*, y la existente en la naturaleza, *naturalis*. (Eco, 1999, pp. 52-57 y 128-133; Tatarkiewicz, 2007, pp. 132-133 y 137-139)

proporciones y a la importancia del número, cualquier creación es comparable al canto. (Tatarkiewicz, 2007, p. 137)

⁶⁰ De *mímesis*, como en el pensamiento griego.

La estética medieval no poseía una consideración como tal de las Bellas Artes semejante a la actual, con el arte con un fin estético en sí mismo, lo que obstaculizaba su definición y organización, que se redujo a distinguir entre *artes liberales* de *artes serviles*, diferenciación que se remonta a la *Política* aristotélica y base de las teorías medievales sobre la materia en cuestión. Todos los autores coinciden en la catalogación de *artes serviles* para aquellas que están relacionadas con el trabajo manual, la materia y la fatiga, mientras que las *artes liberales* se juzgan superiores por su condición de no estar ligadas al trabajo físico y sí al pensamiento, al alma, aunque no contasen con determinados elementos del arte en un sentido abstracto, como advirtió Santo Tomás, pero debían ser entendidas como tales. El arte, de esta manera, procede del interés de la razón en hacer algo “y es tanto más arte cuanto más quehacer tiene; pero sucede que cuanto más un arte realiza su esencia propia, es decir, más hace, menos noble es y se convierte en arte menor” (Eco, 1999, p. 134), de lo que se deduce que las artes relacionadas con el trabajo manual son inferiores, pensamiento aristocrático propio de la sociedad feudal. Sólo las artes bellas alcanzan una posición privilegiada cuando están ligadas a un fin didáctico como instrumento de la religión, con lo que, de este modo, se funden con las liberales en un mundo en el que no existe aún la idea de un goce estético a no ser que respondiera a una función⁶¹.

Estas aseveraciones, unidas al dominio de la estética de las proporciones y el influjo pitagórico, hicieron de la música teórica reflejo de la perfección, frente a la práctica instrumental, al igual que la música de Grecia y Roma presentaba una relativa simpleza formal en comparación con toda la tratadística a la que sirvió de inspiración, en tanto música del hombre, como del universo, ideas que fueron adoptadas por la mayoría de pensadores del Medioevo, gracias a la obra de Boecio. La música, a nivel teórico, tenía la valoración de ciencia en la ideología medieval, en la misma categoría de las artes intelectuales, no de las artes figurativas. En este sistema conceptual pitagórico fundado sobre el número, los sonidos se ven relegados a un segundo plano, lo que daría explicación a la preponderancia de la música teórica sobre la práctica, en “una estética

⁶¹ Pensemos en cualquier portada románica o gótica de una iglesia o catedral en la que podemos encontrar un verdadero Evangelio en piedra, arte que tenía un fin didascálico para el pueblo llano, la gran mayoría de sus integrantes, analfabetos o sin la posibilidad de acceder a la cultura de la corte o de los monasterios.

extremadamente racionalista y cosmología que reducía las leyes del arte y de lo bello a las leyes de la razón y el mundo” (Tatarkiewicz, 2007, p. 80). La música, en el periodo medieval, estuvo al servicio de la palabra, como coadyuvante para la comprensión de las Escrituras, y cuya dimensión hedonista fue condenada por la Iglesia, máxime aún en el caso de la música instrumental, como explicaremos más adelante. Al igual que en Grecia, se mantuvo la Teoría del *Ethos* para los modos musicales, por lo que la música sacra empleó aquellos acordes para el efecto que se deseaba infundir sobre las almas, pero no sólo eso, sino que diversos teóricos medievales indagaron en la psicología musical y destacaron sus poderes, tanto curativos como para la diversión, y sus diferentes efectos sobre hombres y animales. En la teoría medieval, la música audible, producida y obra del hombre, se entendía como una pequeña porción de la *musica mundana*, y, por ello, menos elevada, pero que fue la más cultivada a lo largo del devenir de los siglos medievales al ser la más comprensible para el hombre por su cercanía, en menoscabo de la *mundana*, debido a que se produjo un giro hacia el interés por la dimensión sensible del arte musical y su influjo sobre los sentimientos, hasta casi aproximarse a las formas de entendimiento actuales, en tanto arte humano, primeramente, y, después, de los sonidos, sin llegar, todavía, a imaginar su autonomía. (Eco, 1999, pp. 133-135; Tatarkiewicz, 2007, pp. 77-80 y pp. 135-137)

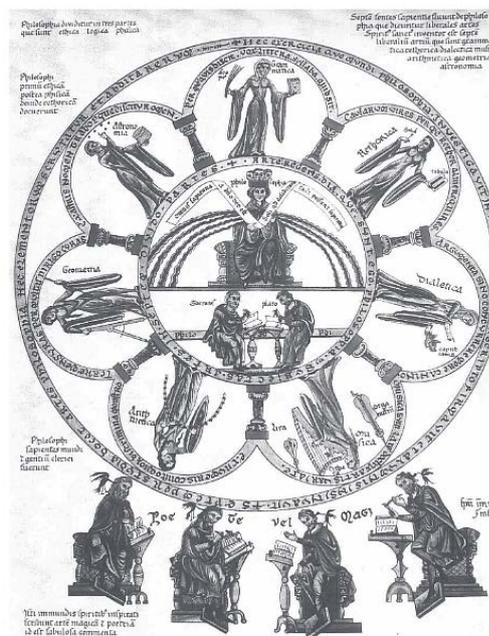


Imagen 2. *Artes Liberales. Hortus deliciarum* de Herrad von Landsberg (1130-1195). (Mas Devesa, 2017, p. 59)

La música en la Edad Media se vio enmarcada por una doble dualidad existente entre, por una parte, la corriente que partía desde Pitágoras, pasando por Platón, y la peripatética, y por otra, la tradición pagana de Grecia y Roma y el canto litúrgico procedente de las sinagogas. En este caldo de cultivo, la aspiración de la Iglesia de Occidente fue la de crear su propia música que sirviera como rasgo identificativo, tarea nada fácil en los comienzos, puesto que la música se entendía desde dos puntos de vista contradictorios, distinción efectuada en base al contenido: con un componente demoníaco y como reflejo de la armonía divina, que los primitivos teóricos cristianos relacionaron, la primera con el paganismo y, la segunda, con la propia de la Iglesia, como reflejo de la armonía consonante del universo, idea procedente del pitagorismo, y tomada por los Padres de la Iglesia, entre ellos, Clemente de Alejandría (siglo II d. C.). En su *Protréptico a los Griegos* se afirma en la idea de la falsedad de los mitos paganos y de la perdición a la que conduce la música con la que se acompañaban. Tanto para San Clemente como para los primeros Padres de la Iglesia, la música tiene iguales efectos que los asignados por los pitagóricos, con una constitución del universo musical, armónica, pero bajo el prisma teológico con un claro fin didáctico, donde el cantor por excelencia Orfeo, se transformará en el nuevo y más poderoso David de las Escrituras, cantor del Verbo. El canto, se convierte, de este modo, en herramienta para la oración y la torna más agradable y comprensible, con una función pedagógica, por tanto, opiniones en las que coinciden San Basilio (siglo III d. C.) y San Juan Crisóstomo (siglo V d. C.), arzobispo de Constantinopla, para quien Dios otorga al hombre la facultad musical y le confiere alegría y consuelo. Pero el canto sacro no sólo fue pensado para cantarse en voz alta, sino también desde la interioridad del alma hacia Dios y, aun cuando la música acompaña a las palabras, “el sonido se halla santificado por voluntad del espíritu antes de que lo fueran las palabras” (Fubini, 2005, p. 92). San Jerónimo se hace eco, igualmente, de esta concepción de interioridad musical, si bien la base de todas estas reflexiones es de origen pitagórico: la percepción de la armonía cósmica puede producirse de la aproximación gracias al canto en silencio, dualidad entre canto exterior y silencioso que se puede transponer al canto pagano y al nuevo canto cristiano. De este modo, advertimos cómo el poder de la música favorece en la oración, sin caer en el hedonismo pagano, en la que recae una misión educativa como instrumento auxiliar de los dogmas de la fe, además de facilitar su aprendizaje y expresar las cualidades del espíritu. (Fubini, 2005, pp. 89-93; Fubini, 2008, pp. 77-80)

San Agustín de Hipona (354-430) se erige como la figura más relevante, síntesis de estas tendencias de corte pitagórico y platónico, pero ahora enmarcadas dentro del cristianismo. Fue el primero en realizar una organización exhaustiva de las teorías pitagórico-platónicas que cristalizaron en su tratado *De Musica* (388-391), aunque no fue en el único que abordó esta materia, sino también en otras de sus obras, como en el autobiográfico *Confesiones* (entre 397 y 440). *De Musica* se divide en seis libros, aunque sólo en el primero y el último podemos encontrar referencias acerca de la estética musical, y cuyo pilar fundamental es la concepción de la música como *scientia bene modulandi*, (la ciencia de medir bien), afirmación por la cual la música es, ante todo, ciencia y, en este sentido, atañe a la razón, aunque la música pueda engendrar placer auditivo en su escucha, lo que es censurado por Agustín, puesto que, para, precisamente, ser ciencia, debe prescindir de aquellos componentes ajenos a la razón absoluta, por lo tanto, el placer se verá supeditado a la razón. Dentro de esta sistematización, se distingue un orden jerárquico en la ejecución musical, desde el nivel inferior, el que tiene su origen de manera instintiva, como el canto del ruiseñor, al siguiente, que es el de los tañedores de instrumentos, en el que entra en juego el aprendizaje de esa disciplina, que se produce por la imitación⁶² a los maestros, con lo que no puede entenderse como arte. A esta condición, hemos de sumar el trabajo manual de los músicos prácticos, habilidad aprendida por el cuerpo, en la que no se encuentra implicada el espíritu, con lo que retomamos la disyuntiva entre artes serviles y liberales, y la posición de la música entre ellas; la música sólo es ciencia cuando la razón se ve involucrada en ella, por lo tanto, en su dimensión teórica. Este *bene modulandi* alude al movimiento de los objetos en relación a las proporciones numéricas y de los intervalos, relaciones que pueden generar placer, de este modo, la explicación del sabio de Hipona se encuadra dentro de la metafísica del número característica del periodo medieval, por la que la música, queda reducida a número y, así, se convierte en ciencia. No obstante, las relaciones numéricas que se han de dar para que la razón los considere correctos, son simples, *rationabiles*⁶³. (Fubini, 2005, pp. 93-95; Fubini, 2008, pp. 80-81)

⁶² Advertimos la permanencia de la noción de *mímesis* griega en la estética medieval, como apuntábamos en páginas anteriores.

⁶³ Además de los movimientos *rationabiles*, distingue San Agustín otros tipos de correspondencias numéricas, como son los movimientos *irrationabiles*, o combinaciones de éstos, *rationabiles aequales* o *rationabiles inaequales*, dependiendo del número de armónicos. (Fubini, 2005, p. 95)

Agustín desarrolla la base de la estética musical del número en el libro VI de su tratado, que tendrá una gran repercusión a lo largo de todo el periodo medieval por la implicación de alma y cuerpo. Mediante relaciones numéricas establece las conexiones que posicionan al cuerpo subordinado al alma, superior a éste y que precisa de su aliento vital para existir. El alma, de esta manera, se entiende como una entidad provista de razón y consciencia que actúa mediante un movimiento, como sinónimo de número o realidad mensurable, ordenado hacia el cuerpo. Estas enunciaciones implican que el origen de la música sea interior, resultado de las acciones del alma, pero, como sonido que se manifiesta en el exterior, está producido por el cuerpo, lo que el pensador explica mediante una clasificación en la que los *numeri judiciales* ocupan un puesto privilegiado⁶⁴, dado que son la representación de la música que, cultivada en el exterior, y desde la sensibilidad, llega a la interioridad racional del alma, y se subdividen en *sensuales* y *racionales*, que son los encargados, respectivamente, de aprobar o censurar los movimientos del alma y discernir si el grado de placer experimentado es o no adecuado, en los que el juicio se manifiesta racionalmente. Los números tienen su origen en el alma y ésta, tiene tendencia a la igualdad que, del mismo modo, tiene su reflejo en la belleza, la cual, como parte de esa igualdad, es eterna, iluminada por la proporción 1:1, donde el 1 se convierte en modelo divino y eterno, del cual se impregna el alma. (Fubini, 2005, pp. 94-96)

Precisamente, la belleza, del mundo y de Dios, superior a la primera, la belleza en sí, es el núcleo de la estética agustiniana, de hecho, escribió un tratado en su juventud titulado *De pulchro et apto*, en torno al año 380⁶⁵. Su idea de belleza procede de la Antigüedad, como cualidad objetiva de los objetos, pero su punto de vista se centra también en el hombre y en el placer que le ocasiona esa hermosura como algo externo al hombre y que resulta agradable por ello, que consiste en la armonía de las partes, líneas o sonidos, que conforman un todo, la unidad, mediante el número y las proporciones, que

⁶⁴ Los cinco tipos de ritmo a los que se refiere San Agustín son: el ritmo existente en los sonidos (*sonans*), en las percepciones (*occursor*), en la memoria (*recordabilis*), en las actividades del hombre (*progressor*) y el ritmo existente en el intelecto (*judiciabilis*), innato para el hombre, con lo que añade una percepción psicológica a la netamente matemática de los griegos. (Tatarkiewicz, 2007, p. 56)

⁶⁵ Agustín toma, igualmente, en consideración la noción de fealdad, en contraste con la belleza, con mayor peso que para los antiguos. Frente a la belleza, la fealdad es una carencia de los atributos de la belleza: unidad, orden, armonía y forma. Aun así, sostenía que la fealdad era parcial y no implicaba la ausencia de todas las cualidades de belleza, sino de alguna de ellas, debido a que, si fuera así, no podría existir. (Tatarkiewicz, 2007, pp. 56-57)

se percibe por el conjunto de los sentidos, aunque sus partes por separado no parezcan poseer esa cualidad. El filósofo de Hipona enunció esta idea de diferente manera por medio de la combinación de los conceptos de moderación, forma y orden, componentes, en conjunción, de las cosas buenas en las que se incluía lo bello. Sin embargo, la confluencia en su pensamiento de las doctrinas clásicas, en una comprensión matemática de la belleza, sumadas a la belleza intrínseca del pensamiento cristiano, dieron como resultado dos nociones fundamentales en su estética: la de ritmo, procedente del *numerus* de la estética antigua, aplicado, prácticamente en su totalidad a la música, pilar fundamental en su estética, y la de contraste. (Fubini, 2005, pp. 96-97; Tatarkiewicz, 2007, pp. 51-54)

La belleza de las almas y de los cuerpos contribuyen a la belleza del mundo, pese a que la belleza espiritual es superior a la corporal, porque la armonía es más perfecta en ella, belleza que, de igual manera, es unidad y orden a los que únicamente se puede acceder por la razón. La belleza de Dios es, por lo tanto, superior a la del mundo, que propaga su imagen sobre las restantes formas de belleza, pero por su esencia, no se puede representar, es por este motivo que la verdadera belleza sólo se pueda advertir por la intercesión del alma y no de los sentidos; sólo las almas puras la pueden percibir. (Tatarkiewicz, 2007, pp. 56-57)

Íntimamente ligada a la idea de belleza, el arte es capital en el pensamiento agustiniano, noción que tomó de la Antigüedad y que, como en ésta, tenía su fundamento en el conocimiento, aunque superó las teorías que hacían del arte una mera imitación de la naturaleza o como ilusión, *apate*, pese a que continúan presentes, sino que el fin de toda actividad, ha de ser Dios y, en el caso de las artes, además, es la de engendrar belleza mediante las proporciones y la armonía, de esta manera, consigue aproximar belleza y arte más de lo que se había logrado hasta entonces en el pensamiento estético. Y fue aún más allá, dado que advirtió que una sola teoría no podía incluir a todas las artes por su diferente naturaleza, taxonomía en cuya cima se ubicaba la música por su condición de arte del número y las proporciones. Precisamente estos atributos hacen de la arquitectura la siguiente arte en esta clasificación, mientras que la escultura y la pintura, no se sirven de éstos ni del ritmo, y, la poesía, merece diferente consideración, juicio dominado por la ontología cristiana, como creadora de emociones falsas. No obstante, en la estética de San Agustín, hemos de hacer mención a la dualidad para con la música, en tanto arte bello del

número, fruto de la razón, y como placer de los sentidos, asunto que retoma en *Las Confesiones*, donde rechaza el segundo, pese a ser consciente del poder de unión del canto religioso en comunidad⁶⁶, y, no sólo eso, sino que el propio sabio se debate en su fuero interno sobre los placeres sensibles a los que traslada la música en tanto deleite auditivo⁶⁷, los que más le conmueven y afectan, y, que, en ocasiones, confiesa censurar en demasía, a los que consigue sobreponerse gracias a la intervención divina. (Fubini, 2005, pp. 97-99; Tatarkiewicz, 2007, pp. 56-60)

La visión contradictoria sobre la música y su poder divino a la par que demoníaco, la encontramos a lo largo del pensamiento musical del Medioevo, pero no es la única ambigüedad existente, ya que, con la problemática heredada entre música teórica-pensada y ejecutada-oída, sucede lo mismo, que, a su vez, está ligada al entendimiento de la música como ciencia que eleva al espíritu o que, por el contrario, lo pierde en su deleite y, esa doble vertiente que relaciona ambas posturas con la corriente pitagórico-platónica y aristotélica, respectivamente, se prolongará, asimismo, a lo largo de todo este periodo histórico. Uno de los primeros autores en recoger y sintetizar estas ideas agustinianas fue Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio (circa. 480-525), como éste, figura de transición entre la Antigüedad y la Edad Media, y con un pensamiento de corte neoplatónico, en el que la razón impera sobre los sentidos, pero, en su caso, ausente de un carácter teológico. En su obra *De institutione musica*, el italiano definió la separación entre música *mundana*, *humana* e *instrumentalis*, de gran trascendencia en los siglos posteriores, incluso hasta el Renacimiento.

Si el tratado *De musica* de San Agustín se refiere sobre todo a la métrica, el *De institutione musica* de Boecio, escrito casi un siglo después, es un compendio de armonía, el más próximo a la Antigüedad clásica, con la doctrina platónica como fundamento. Encuadra en él a la música como parte del *Quadrivium* y sus fuentes principales fueron Nicómaco y Ptolomeo, de hecho, los tres primeros libros de *De institutione musica* obtendrían su inspiración de las nociones matemáticas pitagóricas, el cuarto, de Euclides y Aristóxeno, y el quinto, de Ptolomeo. Para él, la música era una potencia en el universo

⁶⁶ Como sucederá para otros tantos teóricos medievales y sobre el que volveremos a tratar con Hildegarda de Bingen.

⁶⁷ El sentido auditivo es tan sólo el primer eslabón en la comprensión musical, pero, al igual que el resto de los sentidos, supeditados a la razón, como hemos recogido en líneas anteriores.

ponderable matemáticamente y son las relaciones numéricas entre los sonidos las que dan como resultado las consonancias entre ellos. Boecio afirma que la música es natural en todos los seres vivos, pero los humanos son los únicos capaces de comprenderla gracias a su percepción, observación con la que queda patente que la capacidad sensorial, aunque sometida a la razón, está presente, lo que conlleva la consideración de la música como ciencia. También coincide con la dimensión pedagógica de Platón, en el sentido de la incidencia que producen los diferentes modos en el espíritu, y con las ideas pitagóricas sobre las proporciones musicales, a imagen de la armonía celestial.

De la división tripartita que efectuó Boecio con base pitagórica, la primera y esencial de las tres, la *musica mundana*, de carácter macrocósmico, se corresponde con la música de las esferas, por lo tanto, la más excelsa y que se iguala a la armonía, de la que los dos tipos restantes son tan sólo un reflejo. La problemática pitagórica sobre porqué los hombres no escuchan ese sonido queda mitigada en Boecio, debido a que pone de manifiesto que se trataría de un concepto abstracto, cuyo conocimiento no es primordial, y en ello radica su perfección⁶⁸, puesto que el entendimiento de la naturaleza humana imperfecta no le permite entender en su totalidad la armonía celeste. La *musica humana* es una proyección de la armonía de las esferas en la unión microcósmica y concordante de alma y cuerpo que puede comprenderse mediante un acto de meditación interior, y la *instrumentalis*, es la música en cuanto tal, la producida por algunos instrumentos, la que percibimos, y de menor importancia y consideración por su condición de técnica, *techné*, en la acepción griega del término, como trabajo manual. No obstante, como ya había sugerido Platón, para el pensador italiano, la música teórica se sitúa en un peldaño superior en relación con la práctica y la interpretación.

Nos hallamos con otra triple distinción en Boecio en relación con los géneros musicales, el de los instrumentos, el de la poesía y el tercero, que juzga la obra de los dos anteriores. El primero, al que ya se ha aludido, es propio de siervos, el segundo, pertenece a los poetas y es fruto del instinto, por lo que debe separarse de la música⁶⁹, mientras que el tercero, posee la habilidad del juicio, lo que lo convierte en un ejercicio del intelecto y

⁶⁸ No sólo se refiere Boecio aquí al movimiento de los planetas, sino también al curso de las estaciones y a todos los fenómenos de carácter cíclico presentes en la naturaleza.

⁶⁹ En esta reflexión acerca de la poesía presenciamos aún las reminiscencias clásicas del origen común de ambas disciplinas en la Grecia arcaica.

es el propio de la música en sí. (Fubini, 2005, pp. 92-95; Fubini, 2008, pp. 82-83; Mas Devesa, 2017, pp. 56-57; Tatarkiewicz, 2007, pp. 83-90)

Como ya hemos mencionado en páginas anteriores, el punto de partida de la tratadística musical de la Edad Media se halla en la figura de Boecio y en su separación tripartita, lo que no impedirá que comiencen a introducirse cambios en la forma de entender la música, sin olvidar la propia evolución de ésta desde el canto gregoriano, al nacimiento de la polifonía y la codificación en el *Ars Antiqua* y el *Ars Nova*, aunque la parte teórica y la especulación abstracta sobre la música son las que reúnen el interés de esta heterogénea etapa con una duración entorno a mil años; heterogénea por una parte, dada la cantidad de estilos y formas que aparecieron a lo largo de los siglos, pero homogénea si no olvidamos que el motor principal y el nexo de unión fue la religión, si bien, con el paso de los siglos, este peso se fue diluyendo, mas no desapareció.

El canto, sin lugar a dudas, tuvo una gran relevancia como medio de expresión de la palabra de Dios en las celebraciones religiosas. Las formas musicales cristianas del Medioevo tienen un origen común que se remonta a las comunidades cristianas procedente de Palestina y Bizancio, y el principio común es el canto de las sinagogas judías. De este modo, el canto se convirtió en la expresión pública de la oración para cada uno de los momentos de la jornada litúrgica, entre los que destaca la Misa, como parte principal del Oficio Divino⁷⁰, cuyo repertorio comenzó a recopilarse en los códices que se dividían según las piezas que contuvieran (Prensa Villegas, 1999, p. 81. Asensio, 2008, p. 400): el *Cantatorium* (cantos solistas), *Graduale* (cantos del propio de la misa⁷¹), *Sacramentarium* (oraciones del presidente de la asamblea), *Troparium* (cantos,

⁷⁰ Las Horas del Oficio Divino, o Liturgia de las Horas, tienen su origen en la estructuración que realizó Benito de Nursia, en el siglo VI, creador de la Regla que lleva su nombre, y que comenzó a prevalecer en los monasterios benedictinos, pero que, con el paso del tiempo, se impuso a toda la cristiandad. Estas Horas son *Maitines*, *Laudes*, *Prima*, *Tertia*, *Sexta*, *Nona*, *Vísperas* y *Completas*, aunque esta última, en algunos monasterios no se celebra. Se dividen en Horas Mayores o Menores; las Mayores son *Maitines*, *Laudes* y *Vísperas* y, las Menores, las restantes. Esta división del día en siete momentos de oración surge del Libro de los Salmos, que indica que se alabará al Señor siete veces al día.

⁷¹ En la Misa del Rito Romano se distinguen dos tipos de repertorio que aluden, por un lado, a las partes que son comunes e invariables a la celebración todos los días del año y, por otro, el relacionado con la celebración de ese día concreto del Año Litúrgico, que puede ser feriado o no. El primer tipo de repertorio es el que se conoce como el Ordinario de la misa, mientras que, el segundo, es el Propio de cada festividad. Las partes que componen el Ordinario son el *Kyrie Eleyson* (la única parte que mantiene su texto en griego), *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Pater Noster*, *Agnus Dei* e *Ite Misa est*, y las del Propio son *Introito*, *Epístola*, *Aleluya* (que puede ser *Gradual* o *Tracto*, según el tiempo litúrgico), *Secuencia*, *Evangelio*, *Ofertorio* y *Comunión*.

habitualmente tropados⁷², del ordinario), *Lectionarium* (lecturas procedentes del Antiguo y del Nuevo Testamento), todos ellos en forma de salmodia. (Asensio, 2008, p. 401; Prensa Villegas, 1999, p. 81)

En lo que respecta al tema instrumental⁷³ en la liturgia, los primeros teóricos de la patrística no los tenían en una gran estima, incluso hasta llegar a su condena en algunos casos, puesto que lo más importante era el papel de la palabra, “sólo la palabra es capaz de conmover, de expresar y transmitir mensajes” (Prensa, 1999, p. 82) y, “en los primeros siglos (de la Edad Media), la voz humana fue la única música del cristianismo” (Tatarkiewicz, 2007, p. 77). Fue a partir del Renacimiento cuando la riqueza instrumental comenzó a ser parte importante de las celebraciones, principalmente, gracias a la formación de las Capillas de Ministriles, que se organizaban entorno a la figura del Maestro de Capilla de las principales catedrales y centros eclesiásticos de mayor relevancia, aunque, si bien, el órgano fue el instrumento que gozó de una mayor consideración y el primero de todos ellos en superar esta censura.

En este apartado vamos a centrarnos en la liturgia en Occidente, aunque la oriental estuvo en vigor en el Imperio Bizantino desde el año 330 a. C., cuando se fundó la ciudad de Constantinopla, hasta su toma por los turcos en 1453. La liturgia occidental, por su parte, comenzó su andadura en griego, hasta que dos siglos después, se impuso el latín como lengua institucional para este tipo de composiciones que, si bien esta característica les confería unidad, surgieron repertorios asociados a diferentes zonas geográficas, de este modo, en la Península Ibérica nos encontramos con el canto *hispano*, *mozárabe* o *visigótico*⁷⁴, el canto *beneventano*, en el sur de Italia, el *romano*, en Roma y periferia, el

⁷² Los *tropos*, de origen profano, surgen de la añadidura de texto a los melismas, que consistían en la introducción de varios sonidos para una única sílaba de texto. El primer melisma que se prolongó de esta forma fue el *Aleluya* de la Misa, aunque paulatinamente se convirtió en una costumbre. Al sustituir estos tropos por un melisma, recibieron el nombre de tropos de sustitución, que, de esta forma, generaron otra nueva forma musical, la *secuencia*.

⁷³ En el apartado Sonoridad e instrumentos de la Edad Media nos ocupamos más profusamente de este tema.

⁷⁴ Es una pena, pero de este canto tan sólo se conservan unas veintiuna piezas, recogidas en el *Liber Ordinum* de Santo Domingo de Silos (Burgos), pese a los esfuerzos de los musicólogos en su recuperación. Por el III Concilio de Toledo, en el año 581, los visigodos se convirtieron al catolicismo y, a partir de ese momento, se sucedió su periodo de esplendor que se extendió hasta la invasión de los musulmanes en el siglo VII, aunque no desapareció hasta la segunda mitad del siglo XI, con Castilla como su principal foco de resistencia, cuando se reemplazó por el Breviario Romano portado por la Orden de Cluny. Sus mayores influencias proceden de la tradición bizantina, de la que toma el empleo de neumas en fragmentos breves de texto, lo que chocaba con los preceptos gregorianos. Pasados los siglos, se produjeron

milanés o *ambrosiano*, al norte de Italia⁷⁵, y el *galicano*, en Francia, (Asensio, 2008, pp. 289-391⁷⁶; Gómez Muntané, 2001, p. 1; Prensa Villegas, 1999, pp. 82-83) y, de todos ellos, sólo han sobrevivido el canto milanés y el romano, conocido como Canto Gregoriano, y el que aquí nos ocupa por su trascendencia en la Historia de la Música.

Este repertorio recibe su nombre del Papa Gregorio Magno (590-604), a quien, según la leyenda, el Espíritu Santo en forma de paloma le habría iluminado haciéndole conocedor de todas estas composiciones, lo cual, como resulta obvio, debemos rechazar, pero, lo que sí tenemos que agradecer a este Papa es la compilación de un antifonario y la creación de una cantoría. Como era de esperar, existen otras teorías, como la de Dom Jane Claire, perteneciente a la congregación benedictina de la Abadía de San Pedro de Solesmes, donde surgió en el siglo XIX un movimiento de recuperación y estudio de la liturgia de Roma en Francia, que apuntan a que la denominación de “repertorio franco-romano” es más precisa que la de gregoriano, ya que éste representa la unión de los dos anteriores desde la segunda mitad del siglo VIII (Prensa Villegas, 1999, p. 83-84), por sus textos y melodías procedentes del romano y la ornamentación de la Galia, además de ser la liturgia romana la que dará justificación al canto llamado gregoriano con el paso del tiempo. (Asensio, 2008, pp. 391-392)

Así las cosas, y como hemos señalado, el Canto Gregoriano es el repertorio litúrgico de la Iglesia de Occidente, “el canto propio de la Iglesia de Roma”, según una de las *Constituciones* del Concilio Vaticano II⁷⁷ (Asensio, 2008, p. 393), y sus principales

intentos para rehabilitar este canto, ya en el siglo XVI, con la capilla mozárabe del Corpus Christi, en la catedral de Toledo, e instituida por el Cardenal Cisneros, pero, debido a la escasez de materiales, no se lograron los objetivos esperados, además de las investigaciones del Cardenal Lorenzana, en el siglo XVIII, y que, posteriormente, al ser estudiados en el siglo XX, se comprobaron las erróneas interpretaciones renacentistas. El *Liber Ordinum* de Silos fue hallado en 1912, por Dom Ferotin, y contiene el rito visigótico original, al igual que el *Antifonario* de la catedral de León, encontrado y estudiado por los monjes benedictinos de Silos desde su hallazgo en 1928. El *Antifonario* leonés se conoce como el del Rey Wamba, ya que se copió en el siglo X de un códice del periodo de su reinado, en el siglo VII, aunque las primeras recopilaciones de este rito proceden de San Isidoro de Sevilla (570-636), San Braulio, obispo de Zaragoza (m. 651), y San Eugenio de Toledo (m. 657). (Lértola Mendoza, 2019, pp. 48-49)

⁷⁵ Su nombre procede de San Ambrosio de Milán (333-397), primero en recopilar melodías litúrgicas. (Lértola Mendoza, 2019, p. 48)

⁷⁶ Juan Carlos Asensio alude a dos repertorios más: en el Norte de África y en las Islas Británicas, este último, es el que se conocería posteriormente como rito *Sarum* o de Salisbury. (Asensio, 2008, p. 390)

⁷⁷ Aunque ya el Papa Pío X, el 22 de noviembre de 1903, en su *Motu proprio* sobre la Música Sagrada, instituía el canto gregoriano para acompañar el culto, tras las exhaustivas correcciones de la Comisión Vaticana de Ritos, que publicó un *Gradual*, para la hora monástica de *Maitines*, y un *Vesperal*, para la de *Vísperas*. (Lértola Mendoza, 2019, p. 50)

características son las siguientes: se trata de un canto vocal a *cappella*, es decir, sin acompañamiento instrumental, y monódico, una sola línea melódica, en su origen, en la que todos los participantes cantan la misma melodía al unísono⁷⁸, en principio, con textos procedentes exclusivamente de los salmos, con un ámbito interválico no muy amplio, en el que predominan los grados conjuntos, y que estaba destinado a los propios ejecutantes, ya que se cantaba en los monasterios, tanto femeninos como masculinos. No perseguía, por tanto, la belleza, sino que su fin era el de auxiliar en las celebraciones, para lo que cualquier tipo de artificio o variación quedaban excluidos, lo que, por otra parte, implicaba una ausencia evolutiva, lo que no fue un impedimento para que los tratadistas del Medioevo la considerasen como la más perfecta creación, hasta el momento. Se trata, en síntesis, de una de las manifestaciones artísticas que menos tuvo en cuenta los placeres sensibles:

“la estética latente en aquella música cristiana era una estética heterónoma que sometía el arte a la vida religiosa, una estética ascética que limitaba conscientemente sus medios y sus efectos; más que una estética de lo bello fue una estética de lo sublime, una estética de la belleza inteligible más que de la sensible”. (Tatarkiewicz, 2007, p. 79)

Otra de las características del canto gregoriano es que todo su repertorio está ideado para un tipo de intérprete determinado y una parte precisa de la liturgia, así, nos encontramos con tres repertorios principales, igualmente diferenciados estéticamente por los modos propios de cada uno de ellos: para solista, para la *schola* y para el coro, aunque hay composiciones que acompañan otros acontecimientos litúrgicos, como podían ser las procesiones que trascurrían por los claustros de los monasterios, bien en dirección a la fuente bautismal, o, incluso, al cementerio. El canto solista se corresponde con la recitación de los salmos en un estilo declamado, generalmente silábico, que destaca por su sobriedad, como el resto de las composiciones gregorianas. La *schola* estaba integrada

⁷⁸ La polifonía (composiciones en diferentes líneas melódicas) surgirá con el avance de este canto y dará lugar a la primera forma polifónica, el *organum*, con la ejecución de dos voces a distancia del intervalo de octava (aunque en el caso de la octava, los musicólogos no se ponen de acuerdo sobre si deberían considerarse dos voces independientes o una única, dado el diferente registro de las voces humanas), y los *organa* a distancia de quinta y cuarta. Las indicaciones respectivas al *tempo* de las primeras composiciones polifónicas especificaban que tenían que realizarse lentamente. De hecho, el canto gregoriano, con el ascenso de la polifonía, pasó a denominarse *canto llano* (*cantus planus*) para diferenciarse de las innovaciones polifónicas vocales e instrumentales. (Asensio, 2008, p. 393)

por los mejores cantores y a ellos estaba destinado el repertorio de los cantos procesionales del *introito*, ofertorio y comunión, mientras que el coro era el encargado de realizar las partes de *tutti*, además de efectuar la habitual alternancia con el solista, en una especie de pregunta (solista) y respuesta (coro) en los salmos y textos del Antiguo y Nuevo Testamento (Prensa Villegas, 1999, 85-93). El canto solista en los siglos I y II consistía en la recitación de un salmo sin interrupciones, lo que ha sido denominado como *salmodia directa*, mientras que ya en los siglos III y IV se veía interrumpido por unas aclamaciones fijas por parte de la asamblea, de los miembros de la *schola*, que se llamó *salmodia responsorial* o con respuesta. (Asensio, 2008, p. 402; Lértola Mendoza, 2019, pp. 49-51; Tatarkiewicz, 2007, pp. 77-79)

Mención aparte merece el Drama Litúrgico, cuya primera referencia es del año 970 y que surgió a partir del *tropo*, puesto que, siempre dentro del templo, une la interpretación teatral, la dramatización y la ejecución musical en diversos episodios bíblicos, protagonizados por los propios monjes o clérigos, donde los compositores, esencialmente entre los siglos XI y XIII, exploran y explotan nuevas formas y formulaciones no vistas con anterioridad, en lo que, en estado embrionario y como una aproximación, podríamos imaginar como el comienzo de la ópera, y que fue profusamente cultivado en la Península Ibérica en los dos ciclos de los principales tiempos litúrgicos: Navidad y Pascua⁷⁹. (Gómez Muntané, 2001, p. 61)

Procedente de Bizancio, al igual que de los modos griegos⁸⁰, la teoría del *Octoechos* engloba todas las composiciones gregorianas en ocho modos diferentes, cada uno de ellos con un *ethos* determinado, y esta modalidad se adoptó en Occidente para facilitar la organización cíclica del salterio en ocho semanas. Los nombres de los cuatro modos principales, números ordinales griegos latinizados, son los siguientes: *Protus*, *Deuterus*, *Tritus* y *Tetrardus* y, a su vez, cada uno de éstos se subdividen en otros dos, auténtico y plagal, los primeros, tendentes hacia el agudo y, los segundos, fluctúan cercanos a su nota de recitado, aunque todos ellos se mueven en el ámbito de una octava

⁷⁹ Las celebraciones en las iglesias o catedrales con acompañamiento musical para ensalzar las celebraciones litúrgicas más importantes del calendario y otorgar una mayor solemnidad, no son exclusivas de la Edad Media, como podemos comprobar con el estudio que José Ignacio Palacios (1994) dedica a la festividad del Corpus Christi en la catedral de El Burgo de Osma (Soria), en los siglos XVII y XVIII.

⁸⁰ Aunque éstos tenían una mayor variedad modal. (Lértola Mendoza, 2019, p. 42)

de extensión (Asensio, 2008, p. 402). La nota principal de estos modos se denomina *finalis*, que comparten los modos auténticos con sus respectivos plagales, mientras que el sonido en torno al cual se organiza el recitado se llama cuerda de recitado o de recitación, tenor o *repercusio*. (Lértola Mendoza, 2019, pp. 42-44)

Modo	Nombre	<i>Finalis</i>	<i>Repercusio</i>	<i>Ethos</i>	Descripción
I	<i>Protus</i> <i>Auténtico</i>	Re	La	<i>Gravis</i>	Alegría y gravedad. También denominado <i>Primus Gravis</i>
II	<i>Protus</i> <i>Plagal</i>	Re	Fa	<i>Tristis</i>	Tristeza, serenidad, dolor. Devoción y lloro
III	<i>Deuterus</i> <i>Auténtico</i>	Mi	Do	<i>Mysticus</i>	Misterioso. Más allá de la normalidad
IV	<i>Deuterus</i> <i>Plagal</i>	Mi	La	<i>Contemplativus/</i> <i>Harmonicus</i>	Interior, contemplativo
V	<i>Tritus</i> <i>Auténtico</i>	Fa	Do	<i>Laetus</i>	Infunde alegría y buena correspondencia
VI	<i>Tritus</i> <i>Plagal</i>	Fa	La	<i>Pius/Devotus</i>	Carácter de la infancia. Piedad y profundidad
VII	<i>Tetrardus</i> <i>Auténtico</i>	Sol	Re	<i>Angelicus</i>	Transparencia. Volatilidad. registro agudo. Majestuoso
VIII	<i>Tetrardus</i> <i>Plagal</i>	Sol	Do	<i>Perfectus/Solemnis</i>	Solemne. Obra completa. Sosiego

Tabla 2. Tabla resumen de los Modos Gregorianos (Elaboración propia desde Lértola Mendoza, 2019, pp. 42-44).

La transición de la oralidad de estos sonidos hasta su plasmación en los maravillosos códices miniados tuvo lugar con posterioridad, entre finales del siglo IX y comienzos del X, y, de esta forma, los sonidos pudieron ser cantados incluso sin haber sido escuchados previamente, por lo tanto, la escritura musical favoreció, tanto que se conservara el repertorio musical, así como la enriqueció con la profusión en la decoración de estos códices, lo que fusionaba y embellecía ambas artes desde el punto de vista estético.

En cuanto a la parte práctica, fue hacia el comienzo del siglo XI, con la función de instruir a los cantores, cuando se tomó plena consciencia de esta necesidad, con Guido

d'Arezzo (995-1050) como uno de los pioneros en atender la enseñanza y quien acentuó los poderes sensoriales de la música, debido a que gracias a sus reglas mnemotécnicas fue posible recordar la altura exacta de los sonidos. Pese a que la teoría continuará posicionada sobre la ejecución, el aretino reivindicará a la par el papel del intérprete, tan minusvalorado hasta esa fecha, al encontrarse él mismo entre éstos, con testimonios a favor y en contra de cada una de estas dos ramas. Por otra parte, la polifonía comienza a emerger en torno a estas fechas, lo que requerirá de una nueva notación musical a la que Guido contribuyó con su participación y, como fruto de su labor pedagógica propondrá un sistema mnemotécnico en su *Epistola de ignoto cantu* para recordar la altura precisa de cada una de las notas, interesante fuente para la enseñanza en épocas posteriores. (Fubini, 2005, pp. 83-86; Tatarkiewicz, 2007, p. 134)

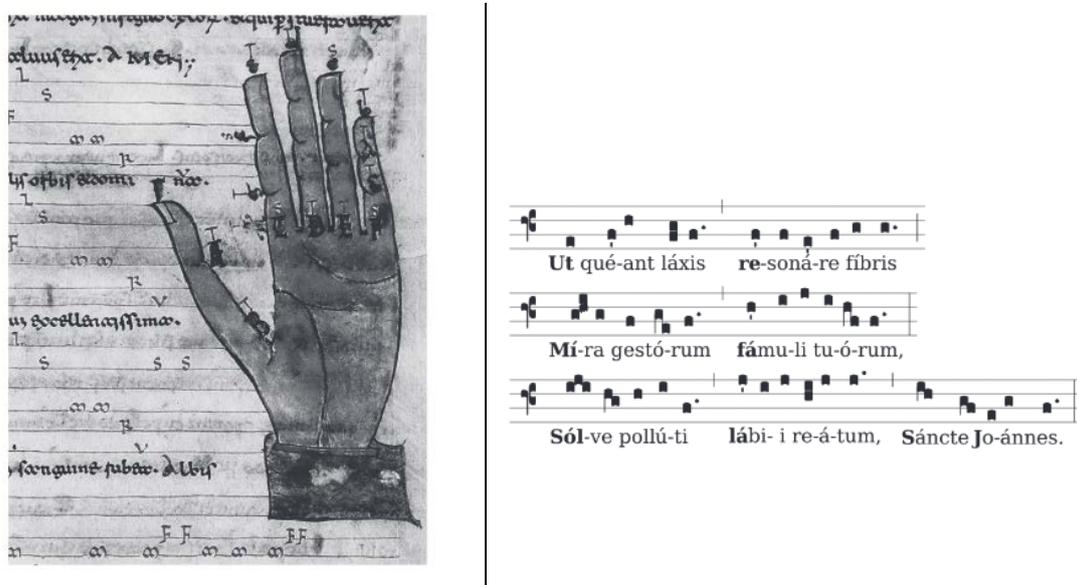


Imagen 3. Mano guidoniana y *Ut Queant Laxis* (Himno de San Juan de la *Epistola de ignotu cantu*). (Mas Devesa, 2017, pp. 60-61)

A partir del año 1000, y coincidiendo con la paulatina aparición de la polifonía, la mayor parte de los tratados se centraron en ésta y en su práctica⁸¹, lo que conllevó, con el

⁸¹ El primer tratado polifónico conservado es el anónimo *Musica Enchiriadis*, que hizo su aparición a finales del siglo IX, lo que no es sinónimo de la inexistencia de una práctica polifónica previa, pero en

paso de los siglos, que la concepción teológica, así como la pitagórica-neoplatónica cosmológica, cristalizasen en la reflexión acerca del valor artístico de la música, en una incipiente estética, principalmente desde el siglo XIV, al ratificar la belleza de la música *per se*. Efectivamente, uno de los representantes de esta forma de pensamiento es Marchetto di Padova quien, en el libro decimocuarto de su tratado *Lucidarium*, ensalza las virtudes de la música por encima de todas las artes, además de afirmar que afecta a los hombres, para bien o para mal, ya que al igual que puede relajar, puede causar el efecto contrario; de esta manera podemos observar cómo la dimensión psicológica de la música, que ya mencionamos en Aristóxeno, es retomada en detrimento de la armonía cósmico-matemática, aunque no se abandona por completo, al igual que la división boeciana y, en esta misma línea renovadora, se encuentra el monje inglés contemporáneo a Marchetto, Simon Tunstede, quien se llegó a plantear si la música existía de manera previa a la ciencia musical en su *Quatuor principalia musicae*, a lo que concluye que la música siempre ha estado ahí, porque es algo natural en el hombre y sin ella no podríamos existir, planteamiento que se convertirá en punto de partida para siglos venideros. (Fubini, 2005, pp. 86-89)

El contrapunto, creado en el periodo medieval, se convirtió en una de las grandes aportaciones para la práctica musical, lo que no fue tarea de los teóricos, sino de los músicos que se ocupaban del arte de los sonidos, de la *musica humana e instrumentalis*, y no de la *mundana*. Ellos fueron los encargados del descubrimiento de la conducción simultánea de dos o más voces al mismo tiempo desde el siglo XI, aunque fue en el siglo XII cuando los teóricos comenzaron a interesarse en este asunto, al descubrir en la tercera un intervalo igualmente consonante, lo que supuso una auténtica revolución para la mentalidad medieval al superar los presupuestos vigentes desde el sistema modal griego. La Escuela de Notre Dame, en el siglo XIII, fue el foco de esta nueva música, con compositores como Leonin y Perotin, pero que hubo de esperar un siglo, alrededor de 1300 para dar por concluida la música antigua y comenzar el reinado de la moderna, aunque tuvo sus dificultades, hasta cristalizar en el *Ars Nova*, fruto de la unión entre músicos teóricos y prácticos. Pese a que las primeras composiciones no fueron, aún, reflejo de toda la maquinaria teórica, fue en los siglos sucesivos cuando se desarrolló

éste se recogían las reglas para el funcionamiento del *organum*, primera forma polifónica. (Mas Devesa, 2017, p. 61-62)

hasta alcanzar su posterior esplendor. Sin embargo, la llegada de la nueva música no se produjo sin controversias, dado que nos encontramos ante la primera disputa de la Historia de la Música entre tradición e innovación, con los representantes de los estilos conocidos como *Ars Antiqua* y *Ars Nova*. Este último, llegó a ser condenado por la bula papal de Juan XXII, en 1322, precisamente por esa modernidad que otorgaba una mayor jerarquía a la música y sus intrincados juegos polifónicos sobre la palabra, frente a la sencillez del canto llano que permitía entenderla con mayor nitidez, cuya incompreensión era sinónimo de un peligro por la ausencia de claridad a la hora de entender el texto. Pese a ello, los compositores de la nueva música sobreponían la estructura a la expresión, en un periodo de transición experimental, unión que se logró entre matemática y sentimiento con el paso del tiempo, superada aún, por la música de los antiguos, el gregoriano. De esta forma, se puede vislumbrar la evolución a la que se aludía previamente en relación con el abandono paulatino de la religiosidad a favor de la evolución de la música en sí misma, en el que se deja entrever un mayor planteamiento hedonista, al mismo tiempo que un rechazo hacia cualquier novedad, propio de la mentalidad conservadora de cualquier periodo histórico, aunque esta batalla, la música con un fin en sí misma o no, su autonomía, a fin de cuentas, la pugna entre música y texto, como veremos al referirnos al Renacimiento y en épocas sucesivas, se prolongará a lo largo del tiempo. (Fubini, 2008, pp. 89-90; Tatarkiewicz, 2007, pp. 138-139)

Nos parece de especial relevancia para la evolución de la estética musical en el Medioevo la figura de Hildegarda de Bingen, que vivió en el siglo XII (1098-1179), a la que también se le conoce como la profetisa teutónica o la sibila del Rin, quien continuó la tradición pitagórico-platónico iniciada con San Agustín y Boecio. Se trata de una de las personalidades más atrayentes de su tiempo, lo que llama la atención en la época por su condición de mujer. Fue abadesa de la Orden de San Benito, canonizada como santa, y, destacó, entre otras muchas labores, en su papel de compositora para las monjas de su congregación y como teórica de la música. Como tantos otros pensadores del Medioevo, sus doctrinas proceden de la tradición pitagórica perpetuada y transferida por Boecio, la división entre música *mundana*, *humana* e *instrumentalis*, y en su pensamiento coexisten una síntesis entre la tradición compositiva románica y gótica, en cuyas composiciones conviven la “sonoridad mística”, generada por el tritono directo, o las armonías cuasi modernas cercanas a los modos mayores y menores, al igual que el amplio ámbito de sus

composiciones, que alcanza las dos octavas y media⁸², o su predilección por el modo de Re. (Fuentes Bardelli & Ortúzar Escudero, 2003, pp. 145-148)

La concepción musical de Hildegarda une música a visión, hasta el punto de identificarlas y formar una única entidad, como refleja su *Symphonia Armonie Celestium Revelationum*, donde la principal cualidad de la música es su carácter de revelación y espejo, porta en sí la esencia divina. Concibe el sonido como principio divino, donde la intervención de los ángeles es decisiva en su cosmogonía musical, puesto que es mediante su labor que fluyen las armonías y se producen consonancias en el universo, el alma humana y la naturaleza (Fuentes Bardelli & Ortúzar Escudero, 2003, p. 148). La función de estas criaturas es la de iluminar a los humanos, que se convierten en sus compañeros cuando están en sintonía y, así, los hombres, conforman el décimo coro celestial, pero sólo gracias a los ángeles todas las criaturas pueden desarrollar sus capacidades más profundas y ocultas. Junto a ellos se alzarán los hombres al final de los días, en la institución de la Jerusalén Celeste. Además de *destino* del hombre, la música tiene una interpretación de *recuerdo* del paraíso perdido y de la intervención del alma en la creación, que se da desde lo más hondo de su ser en forma de llamada. El alma humana y los instrumentos actúan como una caja de resonancia cuando alcanzan la experiencia de una escucha suprasensible y percibe los sonidos de la creación. Así pues, para esta autora, la creación de la música vendría dada por la confluencia del recuerdo original y su búsqueda mediante esa inspiración divina, es decir, recordar las melodías prístinas, que son parte de la palabra original, de Dios. Al ser cantada, esa palabra toma forma, adquiere su expresión, por medio de la voz o de los instrumentos, y son los ángeles quienes custodian y perpetúan esos sonidos, al igual que aquellos quienes más se han aproximado a ellos. (Fuentes Bardelli & Ortúzar Escudero, 2003, pp. 148-151)

Son dos los modelos interpretativos acerca de la música que emplea la abadesa; el primero de ellos, en el que habla de “componentes” como partes constitutivas de objetos físicos, del alma, o de cualquier actividad mental, como aparecen en sus textos sobre medicina, y, el segundo el de la unión entre el hombre y Dios, que alcanzará al liberarse

⁸² Recordamos que la amplitud habitual del canto gregoriano solía ser, como máximo, una octava. Aclaremos que la octava se corresponde con la serie de sonidos ordenados por grados conjuntos y que conforman una escala, por ejemplo, desde Do, hasta el Do inmediato superior pasando por los sonidos que hay entre ellos (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do).

de lo material. El concepto de *symphonia* de su pensamiento procede de esta alianza, donde la esencia de la música es divina aun con el condicionante de ser interpretada por los hombres, con lo que se fundamenta en sus elementos materiales, desde la parte material de la música se alcanza lo divino. El fin principal de la *symphonia* es elevar la música a Dios en comunidad, pero también hacia el interior con lo que se logra la armonía de cada alma con su cuerpo y de todas las almas de esa comunidad, la confluencia en la *música humana*. Observamos, por tanto, la importancia de la canción comunal, que, en el caso de la vida monástica femenina, adquiere su mayor expresión en el Oficio Divino, donde se produce un encuentro con los semejantes y, juntos alaban la gloria de Dios por medio de la canción. Como ya hemos referido, Hildegarda escribió sus composiciones para su comunidad, de monjas y de Dios, asociación que se da gracias a la música y, facilitada por la misma materia constituyente del alma humana, con lo que comulga con la divinidad y, por lo tanto, lo invisible, y convierte esas voces que se alzan en el décimo coro angelical. Por otro lado, su *Ordo virtutum*, compuesto al margen de la Liturgia de las Horas, versa sobre la principal limitación del alma humana, que no es otra que su humanidad, y lastra esta condición desde su caída; sólo desde la humildad, con lo que se hace similar a los ángeles, espejo de Dios, y cuando reconoce su insignificancia, reclama el auxilio divino como criatura de Dios y se convierte en vasija de barro: moldeable y en calidad de recipiente. (Fuentes Bardelli & Ortúzar Escudero, 2003, pp. 151-153)

La unión que se produce entre ángeles y hombres se conecta con su noción de historia, que expondremos a continuación, y se remonta a Adán. Esta relación se pone de manifiesto en otras correspondencias entre hombre y divinidad, como en el empleo reiterado del intervalo de quinta, que podría asociarse con las cinco etapas de la historia de la humanidad hasta ese momento⁸³. Además de la concepción de sus creaciones místico-musicales encontramos la dimensión histórica en ellas, donde el sonido, en tanto duración, se manifiesta en el tiempo, que contiene a la historia, que es “el centro del misterio de la creación, en ella converge lo celeste y lo infernal, lo eterno y lo caduco, el conflicto de las virtudes y las tentaciones demoníacas” (Fuentes Bardelli & Ortúzar

⁸³ El número cinco posee una elevada importancia mística que Hildegarda observa y coliga con la música, de este modo, a la justicia también le atribuye cinco tonos. Esta relevancia mística repercute en un gran número de facetas, como en la estética de la proporción, recordemos que característica de la Edad Media, donde la *péntada* es un principio estético ideal. (Eco, 1999, pp. 52-54; Fuentes Bardelli & Ortúzar Escudero, 2003, p. 153)

Escudero, 2003, p. 154). Hildegarda establece conexiones entre música *mundana*, “que evoca la condición del hombre antes de la salida del paraíso... porque en el sonido se resuelve la pugna entre alma y cuerpo” (Fuentes Bardelli & Ortúzar Escudero, 2003, p. 158), que actúa como macrocosmos, y *humana*, como microcosmos, lo que posibilita la concordancia entre tiempo humano y musical en acontecimientos de gran trascendencia, que son los cinco tonos que confieren la armonía entre historia y creación. Estos cinco tonos inundan las obras de los hombres, y marcan los cambios entre etapas, que son episodios bíblicos capitales, aunque el quinto tono está aún por venir y será el que traiga la Resurrección y su Reino de Luz. Por lo tanto, en el pensamiento de Hildegarda, aparecen ligados indisolublemente historia, música y creación divina, donde la música precede y, en su planteamiento circular de ésta, supera a la historia porque es parte de lo eterno. No se olvida en este punto de la caída, como origen de la historia y que marca el comienzo del bien y del mal, pero el hombre tendrá la oportunidad de reconciliarse con Dios por medio de la vocación sinfónica. De este modo, como explican Ítalo Fuentes y M^a José Ortúzar (2003, pp. 156-158):

“los acontecimientos históricos en Hildegarda están signados por este emblema musical (la comunión entre sonido celeste y humano), como si la historia humana fuese un instrumento melódico, una caja de resonancia de las vibraciones celestes que, preparado y afinado, suena por simpatía cuando sus cuerdas se ven conmovidas por la acción de otros sonidos armónicos o pulsadas por dignos intérpretes... Al reflexionar acerca de la historia y de la música, sitúa al hombre en un escenario particular: éste está en medio de un ciclo, en medio del tiempo, pues, exiliado en la tierra, debe resolver su existencia, recordando el paraíso perdido y esforzándose por ser un ciudadano en la Jerusalén Celeste. La música revela al hombre su memoria y su destino. Y lo hace compañero de los ángeles.”

Por último, añadir que la abadesa distingue en *Symphonia* entre las ideas de *eternidad* y *tiempo*, la primera, siempre presente, en cuanto duración tras la caída, y llamada en ocasiones aurora por su carácter primigenio, y el *tiempo*, como exilio y peregrinación, el largo camino para volver a Dios. La triple alianza que ya mencionamos entre historia, música y creación repercute incluso en los elementos integrantes de la naturaleza, del cuerpo humano, al igual que del alma, que se sirve de los órganos del cuerpo para dar expresión, gracias a las voces y los instrumentos, de alabanza a la

divinidad. Es no menos curiosa la observación de que el demonio, al igual que no conoció el bien, tampoco la música, que, en la cosmogonía hildegardiana tiene un papel redentor, en sintonía con los ángeles y la comunidad y, de esta manera, conformarán el cuerpo de Cristo, cuya naturaleza, tanto humana como divina, también son musicales y ambos comparten la humildad, con lo que se aproximan al hombre, y la música *mundana* se torna en *humana* en la confianza de una Jerusalén Celeste. (Fuentes Bardelli & Ortúzar Escudero, 2003, pp. 153-159)

1.3.2. Sonoridad e instrumentos de la Edad Media

Poco sabemos acerca de cómo sonaba la música en el Medioevo y, de manera análoga a lo que comentamos sobre la música en Grecia, en su gran mayoría se trata de suposiciones a partir de las fuentes teóricas e iconográficas, ya que tampoco conservamos instrumentos de este extenso periodo, y los primeros conservados están datados, principalmente, desde el siglo XVI. El compositor cuando escribe una obra o parte para un determinado instrumento, cuenta con sus características técnicas que lo hacen único en relación a otros y, cuanto más nos retrotraemos en el tiempo, más difusas e inexistentes se hacen esas indicaciones, lo que ha llevado a pensar que en la música de la Alta Edad Media no se compusieron obras para un instrumento concreto, e, inclusive, que eran intercambiables, si bien es cierto que la composición se adaptaba a la plantilla con la que se contase, además de que la notación musical no se efectuaba al detalle, sino que dejaba gran capacidad de improvisación al intérprete.

Regresamos en este punto a la dicotomía entre música teórica y práctica que nos persigue desde la Antigüedad: en la Alta Edad Media la figura del compositor y la del intérprete se aglutinaban en una misma persona, que improvisaba libremente sobre su partitura y que poco tiene que ver con la imagen de intérprete virtuoso que tenemos en la actualidad, aunque, no se trate más que de un mero reproductor *técnico* de esa notación, además de que la ornamentación detallada comenzó a escribirse a finales del Barroco, justamente cuando se comienza a ensalzar al virtuoso.

La música instrumental de la Edad Media apenas se ha conservado en comparación con la vocal, en primer lugar, porque era improvisada, como acabamos de

recordar, y, en segundo lugar, porque los instrumentistas adaptaban la música vocal a los instrumentos de los que disponían por medio de transcripciones, que pudieron ser el origen de las tablaturas⁸⁴. Del mismo modo, los tratados musicales se centraban en la teoría, en base a la extendida y repetida escisión entre música teórica y práctica, en la que, como ya sabemos, la primera tenía la total primacía sobre la segunda, aunque la práctica estuviera mucho más extendida, y con el término *musicus* para referirse al teórico, mientras que todos los intérpretes se denominaban *cantores*.

En cuanto a los propios instrumentos, presentaban unas agrupaciones específicas basadas en la disponibilidad y, entre 1200 y 1500, las variaciones organológicas fueron apenas anecdóticas. Según Nikolaus Harnoncourt (2003, p. 17), los instrumentos más habituales de la época eran los siguientes:

- De cuerda frotada: la viola o fídula, el rabel y la trompeta marina;
- De cuerda punteada: el arpa, el salterio, el láud, la mandola y la guitarra;
- De viento: la trompeta, la chirimía y la bombardarda, la gaita, el órgano portátil (o portativo), la flauta dulce y la flauta travesera;
- De percusión: el timbal, los címbalos, el triángulo y el pandero, que, en ocasiones, portaba sonajas.

Del mismo modo, las combinaciones instrumentales más características con dos instrumentos, en los cuales también tenían cabida los cantantes, eran:

- Órgano portátil y viola;
- Viola y laúd;
- Órgano portátil y arpa;
- Órgano portátil y laúd.

De tres instrumentos:

- Viola, arpa y órgano portátil;

⁸⁴ Nos aventuramos a advertir una tercera opción, que sería el resultado de la consideración maliciosa de los instrumentos en la Iglesia, tomando como punto de partida las ideas de Boecio en relación con la música *instrumentalis*.

- Órgano portátil, laúd y arpa⁸⁵.

Los instrumentos se clasificaban no como en la actualidad, atendiendo a su construcción, sino que lo hacían en razón a su sonoridad; así, se distingue entre instrumentos intensos/fuertes y suaves/delicados, los primeros también llamados “altos” y los segundos, “bajos”, en relación con su potencia acústica y no por su tesitura, con lo que es fácil suponer que la función del primer grupo eran las actuaciones al aire libre y, por el contrario, los “bajos”, estaban destinados a la actividad interior, lo que posteriormente pasaría a denominarse música de cámara, aunque es significativo que ni siquiera en la iconografía de la época se mezclaran altos y bajos.

No hemos de olvidarnos de la voz que, aunque fisiológicamente permanece sin cambios, hay que pensar que el origen del canto de la Alta Edad Media procedía de Oriente, donde la técnica se caracterizaba por la impostación y el sonido gutural y, por lo tanto, sólo podemos albergar relativa certeza de cómo sonaba el canto desde el Renacimiento. La parte referente a los instrumentos se hace más compleja si cabe, debido a que difícilmente encontramos algún ejemplar anterior al siglo XVI, como comentamos, por lo que debemos acudir a las fuentes iconográficas contemporáneas, además de que las fechas del material organológico son inciertas, en ocasiones, intencionadamente datadas con anterioridad, para dotar al instrumento de un mayor valor y, por otra parte, no nos es posible saber si estos instrumentos estaban destinados al uso o destacaban por su valor estético, no obstante, aunque no sabemos cómo sonaban la gran mayoría ellos, “sólo a partir de los instrumentos conservados podemos deducir el sonido de sus predecesores, un método que me parece el más serio de todos”. (Harnoncourt, 2003, p. 19)

Hemos de tener en cuenta que los instrumentos de época medieval no son un eslabón más en la evolución de los que podrían considerarse sus predecesores, sino que se erigen como los componentes más perfectos y avanzados en correspondencia con la sonoridad del periodo y, por otro lado, tras el estudio de los instrumentos que nos han llegado hasta hoy desde el Medioevo, hay que señalar que su ideal sonoro era mucho más

⁸⁵ La flauta dulce podía sustituir al resto de los instrumentos, al igual que un cantante, que podía interpretar una de las líneas melódicas.

suave y delicado de lo que a priori pueda imaginarse, hipótesis fundada en su construcción, empleo, agrupaciones y preferencias para este uso. De todos ellos, el más destacado y empleado fue la viola de arco o fídula, generalmente con forma de guitarra y de gran agilidad. Las flautas dulces, por su parte, se construían de una sola pieza y su timbre habría sido similar a las del siglo XVI, de las cuales se conservan ejemplares, pero menos sonoras, como se ha señalado, que las del Barroco, así como con una tesitura más reducida. El laúd, uno de los instrumentos predilectos en la Edad Media, se tañía punteando con un plectro de cañón de pluma sobre cuerdas metálicas, de lo que resultaría un timbre suave pero brillante, que, en principio, estaba concebido para la interpretación de una sola línea melódica, mientras que el laúd renacentista se tocaba punteando con los dedos en cuerdas de tripa y ejecutaba varias voces. El órgano portátil o portativo fue uno de los instrumentos más empleados y sus referencias iconográficas son abundantes, además de contar con detalladas explicaciones teóricas en los tratados contemporáneos sobre su construcción, que incluso hacen alusiones precisas al calibre, largura y anchura de la boca de los tubos y a la incisión en éstos para producir los diferentes sonidos, que debía ser de igual tamaño a un huevo de paloma⁸⁶. El arpa tenía cuerdas de tripa, lo que le conferiría un sonido dulce. No hay que confundir la corneta medieval y renacentista con la que hoy puede venirnos a la mente⁸⁷, sino que se trataba de un instrumento, que aun con una boquilla como la de los metales, debía emitir un sonido similar al clarinete actual, además de tener una forma alargada y ligeramente curvada.

A continuación, una vez recogidos los instrumentos “bajos”, ponemos nuestro foco en los “altos”, en los que, sobre todos, destaca la chirimía, el más intenso y estridente de todos ellos, pero no por ello vulgar. El sonido del trombón o sacabuche, poco tenía que ver con el de su homólogo actual, dado que, con un tamaño más pequeño, su timbre era mucho más dulce y aterciopelado en su ataque, instrumento que sufrió importantes reformas a partir del siglo XVIII. Con la trompeta medieval sucede de forma análoga al sacabuche, aunque su registro agudo era mucho más suave que el de la trompeta actual.

⁸⁶ No hemos de dejarnos llevar por la imponente visión y gran potencia acústica de los órganos de la mayor parte de nuestras catedrales, puesto que estos órganos datan, en su gran mayoría, del siglo XVII, producto del fenómeno conocido como organería ibérica que alcanzó su apogeo en este siglo, sino que, por el contrario, el órgano portativo medieval era un instrumento considerado “bajo” por su sonido dulce.

⁸⁷ Un instrumento de viento metal, asociado con la Semana Santa o el mundo castrense.

Encontramos una variedad dentro de la trompeta, con el tubo plegado, que recibió el nombre de trompeta bastarda.

En España, gracias a las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*, de las cuales se conservan 427, compuestas bajo el patrocinio del Rey Sabio, Alfonso X (1221-1284), algunas de ellas atribuidas al propio soberano y recogidas en varios códices, recopiladas en dos ocasiones en vida del rey, contamos con una importante fuente iconográfica de la mayoría de instrumentos de la época, que, además, dan buena muestra del espíritu conciliador y tolerante de esta corte en la que convivían cristianos, judíos y musulmanes y, donde también el papel de la mujer está presente en la interpretación instrumental.





Imagen 4. Miniaturas instrumentales de las Cantigas de Santa María. De arriba a abajo y de izquierda a derecha: cantiga 100, media viola o vihuela de arco pequeña (probablemente, retrato del propio Alfonso X); cantiga 200, órgano portátil (podría tratarse de un retrato de Violante de Aragón, esposa del Rey Sabio); cantiga 300, albogón y tambor de doble cono; cantiga 270, cornetas curvas; cantiga 380, arpas góticas; cantiga 170, rabel morisco; cantiga 80, canon entero (rectangular); cantiga 290, cedra o cítara. (RBME; Ree Bernard, 1979)

Todos los testimonios acerca de la interpretación musical medieval implican una expresión de sentimiento, con lo que se excluye un sentido de frialdad musical. Fue a partir del Renacimiento cuando se produjeron las modificaciones más bruscas en la organología, cuando los instrumentos evolucionaron por familias, desde el registro más grave al más agudo, ya que se pretendía acentuar la armonía e intensidad con sonidos más homogéneos, sin contar que algunos de los instrumentos preferidos en la Edad Media fueron relegados a la música popular, así como otros emergieron. Para la interpretación

de la música medieval y renacentista sería necesario acercarse a ésta con el mayor grado de fidelidad posible al original, difícil tarea por otra parte, debido a que nos basamos en ideales sonoros, sin olvidar que nos encontramos ante otro lapsus en el terreno de la afinación, dado que, el temperamento igual es una invención del siglo XVII y, en el Medioevo, aún regían teorías de corte pitagórico. (Harnoncourt, 2003, pp. 19-27)

Si hablamos de música instrumental en la Edad Media no podemos omitir la problemática surgida en la Iglesia católica con el empleo de éstos. En la Alta Edad Media, con cantos religiosos procedentes de Oriente, al igual que un gran número de instrumentos, la liturgia era cantada por los clérigos y se acompañaba de instrumentos, aunque con la llegada del feudalismo, esta costumbre cayó en desuso para convertirse en un oficio poco menos que reprobable, ante todo, pecaminoso, principalmente motivado por la sensualidad subyacente en las suites de danzas, las principales representantes de la música instrumental, aunque, si bien es cierto, de una forma u otra siempre se recurría a los instrumentos en las celebraciones religiosas, por medio de transcripciones o al doblar una voz, para enriquecer la liturgia. (Harnoncourt, 2003, pp. 29-30)

1.4. EVOLUCIÓN DE LOS AFECTOS DESDE EL RENACIMIENTO

Con la llegada del Renacimiento las viejas doctrinas musicales medievales son puestas en tela de juicio por la investigación y descubrimiento de un buen número de teorías que desembocarán en la Teoría de los Afectos. Si bien la estética de los siglos renacentistas supuso una revolución respecto a las ideas medievales, se hizo eco de algunas de ellas, tanto desde el punto de vista de la metafísica como desde otros ámbitos, en su conjunto, la mayoría procedentes de la Antigüedad, que ya mencionamos en el capítulo anterior y que aquí recordamos:

- Las tesis procedentes de la metafísica englobaban la belleza como cualidad intrínseca de las cosas y la belleza del mundo natural, que en el Medioevo era obra de Dios, por lo tanto, su reflejo;
- La existencia de una belleza superior, más allá de la aprehensible por los sentidos, la belleza divina;
- La analogía entre las ideas de bien y belleza, procedentes, a su vez, de las doctrinas platónicas, conducentes a la perfección;
- Las obras artísticas no se pueden comparar a la naturaleza, en tanto creación de Dios, sólo la pueden imitar;
- La censura del arte como placer para los sentidos, aunque ya, en el siglo XIII, los franciscanos no participaran de esta opinión.

En cuanto a las premisas no procedentes de la metafísica, nos encontramos con las siguientes:

- La consideración del arte como ciencia, en tanto conocimiento gobernado por la razón, con la clasificación de las Bellas Artes identificadas con procesos técnicos, y la música y la poesía como artes liberales;
- Todo arte puede ser bello, incluso las creaciones procedentes de la artesanía, lo que hacía complicadas las distinciones entre arte y artesanía, así como técnica y ciencia;
- La creación de objetos hermosos, además de un fin propiamente didascálico y ético;
- El papel del arte como garante de la verdad;

- La estética de las proporciones y los cánones;
- La jerarquización de las artes, con un dominio general de la poesía⁸⁸.
(Tatarkiewicz, 2004, pp. 24-26)

De todas estas ideas medievales, la estética moderna mantuvo las que reflejamos a continuación:

- La que atañía a la definición de lo bello, como placer sensorial que emana de la contemplación del objeto con esta cualidad;
- La identificación de belleza con proporción y claridad;
- El componente subjetivo de la belleza, dependiente de los atributos del objeto y de la visión que el sujeto tiene de éste;
- La belleza que se adapta a un fin, no sólo a la proporción;
- La imaginación unida a la imitación de la naturaleza;
- Distinción entre forma y contenido, dada la complejidad del arte y lo bello;
- Diferenciación de las artes, aún sin lograr una clara distinción entre artes artesanales y bellas;

⁸⁸ Ernst Cassirer, en la Introducción (1951, pp. 13-19) de *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, incide en la investigación acerca de la unidad o la ausencia de una evolución homogénea del pensamiento en relación con la renovación a todos los niveles que se produce desde los siglos XIII y XIV hasta el XV y el XVI, debido a que “la nueva vida no podía expresarse conceptualmente porque el pensamiento de la época, aunque comenzaba ya a libertarse, en algunos aspectos, de las conclusiones de la filosofía escolástica, permanecía aún rígidamente encadenado a las formas generales de dicha filosofía” (Cassirer, 1951, p. 13), lo que conlleva que a la filosofía del *Quattrocento* le cueste hacerse con una metodología propia y aunar criterios. A este hecho hay que sumar la pugna que se produce entre los seguidores del pensamiento de corte platónico y del aristotélico, ya en la segunda mitad del *Cinquecento*, si bien, representa una cuestión formal más que estrictamente de contenido en la que, los partidarios de una y otra corrientes perseguirán pronto la unificación de ambas, entre cuyos principales impulsores destacan Marsilio Ficino y Pico della Mirandola en la Academia de Florencia. Por otro lado, la filosofía del siglo XIV puede ser considerada aún como teología, puesto que se enfoca en los tres dilemas principales heredados de la tradición medieval: Dios, la Libertad y la Inmortalidad, por lo que, en este sentido, las fronteras entre Medioevo y Renacimiento se desdibujan y se diluyen, lo que, por ende, tiene su reflejo en los caracteres de las principales personalidades de la época como Lorenzo el Magnífico, Coluccio Salutati o Leonardo Bruni. De esta forma, lo particular, los diferentes personajes y los pequeños detalles históricos, se convierten en un vehículo para alcanzar lo verdaderamente general. Por lo tanto, lo que Cassirer pretende en este escrito, como él mismo indica, es encontrar la respuesta a la cuestión sobre si en los siglos XV y XVI existe una única corriente en el terreno filosófico o, por el contrario, no es así, siempre en relación con las restantes expresiones vitales que confieren su entidad a los siglos renacentistas, dado que la filosofía no puede comprenderse de forma aislada, sino como elemento activo, aglutinante y decisivo en la concepción vital del Renacimiento, donde su filosofía:

“no es, pues, sólo una parte que se une a otras partes, sino que representa el todo mismo, del cual es expresión simbólica y conceptual... la nueva vida universal, que el Renacimiento encarna al cabo, lleva a la exigencia de un nuevo orbe filosófico, y cómo esta vida se encuentra íntegramente en él y en él se refleja.” (Cassirer, 1951, p. 19)

- Actitud contemplativa en la recepción de la belleza.

Si éstas fueron las tesis que el Renacimiento extrajo de la estética medieval, las incrementó o modificó con las germinadas en este periodo, cuyas nociones principales fueron:

- La consideración puramente subjetiva de la belleza en tanto reacción humana;
- Las diferentes posibilidades de belleza, al igual que una variedad estilística en el arte;
- Las Bellas Artes no se identifican ya con artesanía;
- La apreciación del arte como necesidad inherente al hombre, por lo tanto, sin tener que obedecer a un fin;
- El arte aspira a la perfección, lo novedoso y a lo original, donde destaca la creatividad, individualidad y libertad del artista;
- El arte es producto del talento, la intuición y la imaginación, no sólo de las normas;
- La no identidad entre verdad artística y científica;
- La libre interpretación artística de la realidad, así como su libre variación;
- Todas las artes son diferentes entre sí, en lo que a sus valores respecta, por lo que su comparación carece de sentido. (Tatarkiewicz, 2004, pp. 26-28)

Sin embargo, si por algo destaca el Renacimiento es por la vuelta a la Antigüedad, por el florecimiento de un nuevo periodo en el cual las doctrinas del Mundo Clásico alcanzaron una renovada culminación. Desde esta perspectiva de retorno a los ideales clásicos, el Renacimiento prescindió de algunas de las teorías medievales, aun también con su origen en la Antigüedad, como fueron:

- La existencia de una belleza sobrehumana y absoluta;
- La *pankalía*, belleza en cada partícula del universo;
- El juicio negativo del arte;
- El alegorismo del arte y la naturaleza;

- La valoración artística desde la óptica educativa o ética⁸⁹.

Si los paradigmas anteriores fueron abandonados, algunos de los nuevos adoptados fueron:

- La visión del arte como representación libre de la naturaleza;
- El componente artístico esencial es la forma;
- El valor del arte viene determinado por la creatividad y la inspiración, algo aplicable en la Antigüedad tan sólo a la poesía;
- Al igual que la retórica, de la que nos ocuparemos más adelante, el arte podía ser de diferentes estilos;
- La belleza no en tanto propiedad objetiva de las cosas, sino como reacción subjetiva⁹⁰. (Tatarkiewicz, 2004, p. 28)

En este orden de cosas, en la segunda mitad del siglo XV irrumpe la figura de Johannes Tinctoris (1435-1511), compositor y teórico flamenco que escribió dos obras fundamentales en la materia que ahora nos ocupa, *Deffinitorium musicae* (1472, publicado en 1495), primer diccionario musical, en el cual, la armonía ni siquiera se esboza⁹¹, y *Complexus effectuum musices* (1472-1475, dedicado a Beatriz de Aragón y ampliado en 1481), en el que se enumeran los veinte afectos que la música provoca en el ser humano con base en estímulos emotivos y, donde la armonía se elude, al igual que la tripartición boeciana de la música en *mundana*, *humana* e *instrumentalis*, donde esta última es la más valorada por Tinctoris por su propio carácter audible. En consonancia con el pensamiento de este autor, e imbuido por un naciente neoaristotelismo, el alemán Adam de Fulda (circa. 1445-1505), en su tratado *Musica*, de 1490, admite el poder de la música para manipular los estados del alma, además de contener su propio fin en el placer, la *delectatio*, con lo que queda atrás la concepción moralista medieval de la música y le otorga una vertiente psicológica que lo enraíza en el pensamiento racionalista-naturalista, potestad conferida por la armonía. Los avances del Renacimiento en cuanto al

⁸⁹ La primera de estas tesis, procedente de Plotino, la segunda, de los estoicos, la tercera de Platón, la cuarta neoplatónica y, la quinta de Horacio. (Tatarkiewicz, 2004, p. 28)

⁹⁰ De estas ideas novedosas, la primera proviene del pensamiento aristotélico, la segunda, del helenismo tardío y, la última de ellas, de la escuela escéptica de Pirrón. (Tatarkiewicz, 2004, pp. 24-26)

⁹¹ Este tratado tiene una visión completamente subjetiva, incluso de la consonancia y la disonancia, en las que, las combinaciones de los sonidos agradan o molestan a los oídos, respectivamente.

Humanismo y al resurgir de los ideales de la Cultura Grecolatina llegaron a la música con un cierto retraso, más concretamente, a finales del siglo XVI, en relación con el entorno del conde Bardi, en Florencia. Uno de los primeros teóricos que se hizo eco de estas innovaciones fue el suizo Henricus Glareanus (1488-1563), quien pretendía realizar una síntesis de la música de la Edad Media con los progresos de su tiempo y, para ello, en su célebre tratado *Dodekachordon* (de 1547, en doce volúmenes), opuso los *symphonetae* a los *phonasci*, los que componen con más voces, frente a los que apuestan por la simplicidad e ingenian nuevas melodías, por los cuales toma partido dada la importancia que conceden a la invención y por su verdadero poder de creación y, que frente a los primeros, otorgan un mayor peso a la palabra y a su comprensión, al igual que a su valor expresivo. (Fubini, 2008, pp. 91-93)

Seguidamente, recogemos algunas de las principales características en torno a la teoría de la música renacentista. Hemos de remontarnos a la escuela flamenca y a la revolución acaecida en las proximidades del año 1300, con el *Ars Nova* y el nacimiento del contrapunto y que, como vimos en la parte análoga de la Edad Media, fue ideada por los teóricos y trasladada a la práctica por los compositores e intérpretes, pese a que en sus inicios resultase de gran complejidad, y que, en el siglo XIV ya disponía de unas leyes teóricas completamente elaboradas cuyo desarrollo alcanzará su esplendor en el siglo XV. La mayor problemática de la música frente al resto de las artes fue la ausencia de sincronía temporal con ellas, esto es, las ideas estéticas del Renacimiento penetraron en la música con posterioridad a las otras disciplinas artísticas, algo, por otra parte, característico en las diferentes etapas de la Historia de la Música. Mientras el centro artístico del *Quattrocento* se ubicó en Italia, esencialmente en Florencia bajo el mecenazgo de la poderosa familia Medici, donde se cultivaron las diferentes artes, la música tuvo su principal sede en los Países Bajos, pese a que continuaba inmersa en la tradición medieval, con una mayor analogía con el Gótico de las restantes artes. El contrapunto, en tanto meticulosa y compleja investigación matemático/acústica con un intrincado acomodo de los sonidos, lo relacionaba más con la geometría que con la música y la expresión propiamente dichas. A pesar de su denominación, la escuela flamenca tiene su punto de partida en la música de John Dunstable, en Inglaterra, sobre 1400, aunque se gestó en los Países Bajos, en el Hainaut, que pertenecía a la casa de Borgoña en esos momentos, lo que posibilitó un mayor florecimiento artístico que se desarrolló en tres

diferentes etapas a lo largo del siglo XV, si bien, aún dominada por la producción religiosa: la primera, la de los compositores nacidos hacia 1400, Gilles Binchois y Guillaume Dufay, la segunda, Jean Ockeghem, alumno de Dufay, y la tercera, en la que destacan dos músicos que trabajaron en Italia en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI, Jacob Obrecht y Josquin Desprès, lo que influyó en sus composiciones. (Tatarkiewicz, 2004, pp. 308-309)

Esta Escuela fue la creadora de una nueva música con la aparición del contrapunto y sus complicados juegos, que más tenían que ver con la especulación filosófica que con el sonido y la naturaleza, mas no de una teoría igualmente novedosa, puesto que procedía de la Antigüedad, que se remontaba a sus orígenes pitagórico/platónicos, cuyo tránsito ya hemos ido definiendo y que perdurará, como relatamos seguidamente. Para la escuela flamenca la música es una ciencia, de la familia de las matemáticas, basada en el conocimiento y la aplicación de las leyes de la armonía, que se percibe por el oído, mas, asimismo, por la razón, ya que hay una música que supera en su perfección a la audible, la armonía espiritual, *spiritualis* o *speculativa*. En consonancia con esta idea, los principios armónicos que se dan en los instrumentos o las voces se extrapolan al alma humana, *naturalis*, frente a la música producida por el hombre, *artificialis*, y se continúa con la tradicional división musical tripartita: *mundana*, *humana* e *instrumentalis*. La tarea del compositor, en tanto conocedor de las leyes armónicas que rigen el mundo, es la de imitarlas, no la de inventarlas, dado que la búsqueda de la novedad es innecesaria, lo que hace del músico estudioso el auténtico músico en este período, un pseudo-científico, un teórico en la habitual distinción entre música *theoretice* o *practice*. La idea de belleza en el Renacimiento tiene su referente en Platón, en consonancia con la idea de bondad, lo bello-bueno, y la música y sus armonías ennoblecen al espíritu, a la moralidad, armonías que, a su vez, eran capaces de influir en la psique humana, mediante el empleo de los diferentes modos. Pese a que estas tesis sobre la música se conservaron en el Renacimiento, poco a poco emergieron otras en sintonía con el propio pensamiento humanista, caracterizado por el antropocentrismo, motivo por el cual, las preocupaciones e intereses viraron hacia una música más terrena y tangible, lo que les llevó a dirigir sus preferencias por la música sensible, escuchada, tocada y cantada, por la *musica humana*, en definitiva. (Tatarkiewicz, 2004, pp. 309-310)

La música, durante el Renacimiento y, al igual que en las etapas precedentes, tuvo la función de acompañar cualquier tipo de evento importante en la ciudad, tanto en las celebraciones de tipo religioso como civil, así como fue acompañamiento de poemas o cantares de gesta. La consideración de la música en este periodo es esencial, puesto que se encuentra en los planes de estudios de las universidades, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía, que, en su conjunto, conforman el *Quadrivium*, a imagen de los gobiernos postulados por Platón y Aristóteles en *La República* y la *Política*, respectivamente, fundados sobre la *paideia*. Del mismo modo, el ciudadano perfecto, por norma general perteneciente a la nobleza⁹², también será valorado por su capacidad de interpretación instrumental para su deleite y el de sus semejantes, en reuniones, habitualmente, en la corte. La erudición en los siglos XV y XVI fue apreciada como no había sucedido desde la Antigüedad, influenciada por escritos como *El príncipe*, de Nicolás Maquiavelo, *El cortesano*, de Baldassare de Castiglione, o *Utopía* de Tomás Moro, de igual forma que la lectura de los textos griegos sobre filosofía, retórica y otras tantas disciplinas, así como de la propia dramaturgia y compendios mitológicos. Por otra parte, la invención de la imprenta de tipos móviles por Johannes Gutenberg, hacia 1453, fue capital para el conocimiento y difusión de toda esta sabiduría que ya no se veía supeditada a la labor de los copistas en los monasterios. Su homóloga musical hubo de esperar hasta 1501, cuando Ottaviano Petrucci imprimió la primera partitura de la historia *Harmonice Musices Odhecaton*, una colección de canciones polifónicas flamencas. Por lo tanto, el movimiento humanista, de corte intelectual, cultural, político, por sólo señalar algunas de sus características, se diferenció de las doctrinas de la Edad Media en su nueva concepción del mundo y del hombre, y, precisamente, se centró en la individualidad de éste y en el *ego*, con una noción de poder humano ilimitado, gracias, en su mayor parte, al hecho de haber arribado a la costa americana, bajo el prisma del restablecimiento de los principios e ideas del mundo grecolatino sobre la ciencia o las artes, basados en la razón, el espíritu crítico, la virtud y la capacidad de la creación y/o contemplación de la

⁹² El caso de la poderosa familia Medici de Florencia, uno de los mayores exponentes de patrocinadores de las artes durante el Renacimiento, es particular en este sentido, puesto que fueron los banqueros más poderosos del siglo XV en todo el territorio italiano, aun con un origen humilde como comerciantes de lana. Sus intrincadas redes y uniones matrimoniales, así como pactos, les hicieron emparentar con la nobleza y, de este modo, formar parte de ella, y superar, asimismo, los reproches de sus rivales que les achacaban su procedencia en tanto debilidad, hasta llegar a gobernar la ciudad de Florencia.

belleza estética, todo ello sumado a la restitución de las artes liberales, lo que desencadenó una nueva forma de pensamiento y de vida. (Vicente León, 2013, pp. 39-41)

Entre las destrezas del hombre culto renacentista, de clase noble, algo también aplicable a las mujeres de este estamento, dada su amplia formación cultural, estaba la del conocimiento musical y el dominio de un instrumento, como recoge Castiglione en su *El cortesano*, de 1528. No sólo eso, sino que la sensibilidad estética de los nobles, sumada a su poder económico, los convirtió en mecenas de las diferentes artes, hecho que facilitó las relaciones entre músico o artista y su respectivo patrocinador, lo que, igualmente, repercutió en un ascenso social del primero unido a esta revalorización de las artes para que, así, dejase de tener la consideración de artesano y deviniera en artista, lo que les equiparó a los hombres de letras, con una mayor valoración y remuneración. El papel social de la música sufrió un aumento exponencial en relación al de siglos anteriores, hasta llegar a encontrar su reflejo e influencia en artistas de otras disciplinas, como en la iconografía musical o en la creación de academias para su estudio y difusión que, aún en esta etapa, sólo era el privilegio de unos pocos. Este interés por las artes y la cultura tuvo su reflejo en la fundación de academias, en las que los artistas de sus respectivas materias se reunían para la discusión de asuntos intelectuales u organizar veladas musicales y poéticas, bajo los auspicios de la nobleza local, y que se extendieron a lo largo del territorio italiano, con la Academia Filarmónica de Verona, instituida en 1543, con intereses netamente musicales, como uno de sus principales exponentes. Los participantes de estas asociaciones fueron los primeros teóricos de la música humanista, como en los casos del suizo Henricus Glareanus o del italiano Gioseffo Zarlino, ambos músicos teóricos y prácticos, lo que suponía una clara evolución frente a la habitual distinción medieval. Glareanus, en su *Dodecachordon*, de 1547, ensalza las virtudes de la monodia frente al aún imperante contrapunto, puesto que, a imagen de los griegos, servía para dar énfasis a la palabra en base a las reglas de acentuación, entonación y prosodia del lenguaje, donde la música dejaba de ser un complemento de la poesía para pasar a conferirle expresividad. (Vicente León, 2013, pp. 41-43)

Estas teorías confluyen en el nacimiento del melodrama y la melodía acompañada, tan características del Renacimiento musical, que encontrarán en el veneciano Gioseffo Zarlino (1517-1590) su mayor teórico. Zarlino toma como punto de partida la naturaleza de los sonidos y, con base en un nuevo racionalismo, frente al racionalismo abstracto y

artificial del Medioevo, su teoría pretenderá demostrar el uso racional entre los sonidos, es decir, de los intervalos⁹³ que defiende en sus tres principales tratados, *Istituzione harmoniche* (1558), *Dimostrazioni harmoniche* (1571) y *Sopplimenti musicali* (1588)⁹⁴. Cuando Zarlino se refiere a la *musica mundana* lo hace para tratar la relación racional existente entre los intervalos, ya que el orden que existe en el mundo debe ser, de igual modo, racional⁹⁵. Lo que en origen supuso una reacción a la modalidad gregoriana se encaminaba hacia la armonía tonal, fundamentalmente, gracias a la teorización sobre los armónicos superiores⁹⁶, con lo que el veneciano demostraba que el acorde perfecto mayor se encontraba en la naturaleza, mientras que el perfecto menor era una creación matemática artificial⁹⁷. Por lo tanto, esta nueva teorización de la *musica mundana* poco tenía que ver con la que generaba la música de las esferas, sino que encontraba un fundamento racional y matemático, influenciada, sin lugar a dudas, por las aportaciones de Galileo Galilei. Sin embargo, Zarlino, con un pensamiento extendido y característico de la época, eleva las virtudes de la música vocal sobre la instrumental, por su carácter natural, al igual que los armónicos que se encuentran en la naturaleza, frente a la imperfección técnica que los instrumentos han aún de mitigar. (Fubini, 2008, pp. 93-96; Vicente León, 2013, pp. 42-43)

Así las cosas, la visión racional y matemática del mundo unida al retorno de los ideales de Grecia que se suceden en el Renacimiento en cada una de las ramas de la cultura, conllevan el comienzo del cambio de situación del músico, que, desde la Edad Media, era desigual para teórico e intérprete, incluso compositor, en la que el estatus del primero era superior a la del segundo, debido a que el teórico estaba considerado, dado el carácter de su quehacer, como integrante de un arte liberal, mientras que el intérprete, un mero artesano, al servicio de la técnica. Aunque la condición social del músico no se verá ensalzada, y ocupará su lugar junto al resto de las artes, o por encima de sus hermanas⁹⁸,

⁹³ Un intervalo musical es la distancia que separa dos sonidos y se indica con un número ordinal.

⁹⁴ La cumbre de esta exploración armónica encuentra su cúspide, casi dos centurias después, en la figura de Jean-Philippe Rameau.

⁹⁵ Lo que también implica que suceda en los fenómenos naturales.

⁹⁶ Tema sobre el que ya Pitágoras realizó sus investigaciones. Los armónicos son los sonidos más agudos y de menor intensidad que parten de un sonido base, o fundamental. Los más perceptibles son los primeros armónicos que, además son los que conforman el acorde perfecto mayor.

⁹⁷ En palabras de Enrico Fubini, “el acorde mayor es bello y consonante justamente porque es natural, porque existe en la naturaleza, y es natural porque es perfectamente racional”. (Fubini, 2008, p. 95)

⁹⁸ Postura en relación con la música de pensadores posteriores como Schopenhauer o Nietzsche en el Romanticismo.

hasta finales del siglo XVIII⁹⁹, ya encontramos atisbos de esta nueva situación del arte de las Musas en figuras como Zarlino o Glaureanus, gracias a los cuales, y a sus reflexiones tanto como teóricos y como compositores, adquirió una mejor y mayor estimación, equiparada, en la práctica, con el resto de artes en el Renacimiento. (Fubini, 2008, pp. 93-96)

1.4.1. La Camerata Fiorentina y el nacimiento del melodrama

Como indica Nikolaus Harnoncourt, hacia 1600, nos encontramos ante lo que “tal vez se trate de la revolución más radical de la historia de la música occidental” (2003, p. 34), puesto que es entonces cuando se produce el nacimiento del melodrama, en busca de la recuperación del estilo de las tragedias griegas de la Antigüedad, unido a los nuevos principios de racionalidad musical aportados por Zarlino y otros pensadores como Vincenzo Galilei, padre del célebre Galileo, se vieron materializados en Florencia en el entorno de los condes Bardi y Corsi en la denominada *Camerata Fiorentina*, círculo de intelectuales de diversa formación histórica y cultural que creyó haber encontrado la música verdadera en esas tragedias áticas, debido a que éstas eran cantadas de forma melodramática. Asimismo, lo que se perseguía con el emergente estilo musical era la sencillez y claridad a favor de la palabra. Pero estos acontecimientos no se dieron únicamente por esta recuperación del Mundo Clásico, sino también como una necesidad clarificadora y de rechazo frente al enmarañado contrapunto medieval, que no permitía la comprensión del texto cantado. Pero ya no sólo eso, sino que la complejidad formal de líneas melódicas de los motetes durante la Baja Edad Media en el terreno religioso, impedía la comprensión de la palabra divina, lo que exigía una reformulación en el terreno musical, como ya había sucedido en Alemania con la Reforma Protestante, encabezada por Martin Lutero¹⁰⁰, y que vino marcada por el Concilio de Trento (1545-1563)¹⁰¹, que

⁹⁹ Momento en la que la figura tanto del compositor como del intérprete adquieren una independencia para trabajar *motu proprio* ya alejados de la corte o el clero. Quizá el personaje más representativo de este cambio respecto al compositor lo encontramos en el caso de Beethoven, aunque esa valoración había comenzado unos años antes con Haydn.

¹⁰⁰ De hecho, el propio Lutero admitía la procedencia divina de la música y su valor pedagógico, también para las celebraciones litúrgicas, por lo que consideraba que los jóvenes debían ser instruidos en ella.

¹⁰¹ Frente a las dificultades que ocasionaba el latín y la complicada red polifónica, en cuanto a la comprensión del texto divino, Lutero simplificó estos accidentes en el protestantismo con la celebración

abogaba por la claridad e inteligibilidad de la palabra frente a la música¹⁰². (Fubini, 2008, pp. 96-98; Vicente León, 2013, p. 45)

Los teóricos de la *Camerata*, a finales del siglo XVI, consiguieron formular una metodología racional y sencilla para que la música se acomodase a las palabras, lejos de las reglas del contrapunto, lo que, a su vez, se entendió como una herramienta que permitía el movimiento de los afectos, lo que implicaba que cada palabra y su contenido semántico encontraba una correspondencia en la armonía de su acompañamiento, tal y como recoge Zarlino, en su *Institutione Harmoniche*, en el cual, explica estas concomitancias: los textos alegres han de expresarse con armonías alegres y *tempi* rápidos, mientras que, por el contrario, las melodías tristes y los movimientos lentos serán los que acompañen a palabras más pesadas, es decir, armonía y palabra han de aparecer en un vínculo dominado por el equilibrio y la proporción entre ambas, y, así, expresar un sentimiento en coherencia y mediante algunos intervalos. De esta manera, los humanistas del Renacimiento reinterpretaban la Teoría del *Ethos* griega y la creencia por la cual la música buena para el hombre también lo era para la sociedad, pese a que, como hemos podido observar con el estilo monódico, la consideración de la música sea inferior a la de la poesía. (Vicente León, 2013, p. 45)

De este modo, *le nuove musiche*, dominadas por el melodrama, la monodia o melodía acompañada, se posicionan como la única forma legítima para la expresión musical, subyugada a la razón y a una mayor simplicidad estructural, características de la música en la Grecia Clásica, además del redescubrimiento de los efectos que los diferentes modos ejercían sobre quien los escuchaba, unidos a la fuerza de la palabra, los compositores intentaron recrear el espíritu de estas obras, con las propias obras o con una temática inspirada en ellas, por norma, de carácter mitológico. En el seno de la *Camerata*,

eucarística en alemán, lo que conllevó que la liturgia cantada fuera inteligible para todos los fieles, la gran mayoría analfabetos, de igual modo que las composiciones eclesiásticas, los corales luteranos, que un siglo después serían encumbrados por Johann Sebastian Bach.

¹⁰² Se da en este punto de la Historia de la Música una disyuntiva que, aún a día de hoy, los musicólogos y eruditos no terminan de dirimir: si la música ha de estar por encima de la palabra o viceversa. Lo cierto es que se trata de una variable cambiante a lo largo de los diferentes periodos musicales, porque, si seguimos toda la tradición operística que, precisamente nace en este momento, es fácil aventurar que la importancia de la palabra es mayor y la música es su medio de transmisión, pero, ¿qué ocurre entonces con la música pura, la música absoluta en la que no hay ningún texto? Intentaremos enfrentarnos a esta cuestión a lo largo de páginas venideras, pero, en el periodo que ahora nos ocupa, veremos cómo la palabra alcanza esa preponderancia; nada debe empañar su comprensión.

Vincenzo Galilei, teórico y músico práctico, expone en su *Dialogo della musica antiqua et della moderna*, de 1581, los principios, tanto musicales propiamente dichos como filosóficos, de corte racionalista, y estéticos, de este nuevo estilo musical. La monodia, que ya fue empleada por los griegos, sirve de revulsivo para que sea adoptada en esta época, además de por esta cualidad, porque, igualmente, se estima más natural para el hombre que la polifonía¹⁰³, lo que en palabras de Enrico Fubini la convierte en “eterna e inmutable” (Fubini, 2008, p. 99), y, en relación con la teoría de los afectos, en la que a cada modo o intervalo musical le corresponde un sentimiento o sensación, la profusión musical polifónica, sólo podría generar confusión por su irracionalidad y exceso en el *ornato*¹⁰⁴, frente a la pureza formal monódica. Así pues, la monodia se convertía en el extraordinario modo de expresión de los afectos que desembocan en el melodrama y el nacimiento de la ópera en los albores del siglo XVII, siendo la primera ópera de la que se tiene constancia *Eurídice*, de Jacopo Peri, y con libreto de Ottavio Rinuccini, estrenada en 1600, para el matrimonio de Enrique IV de Francia con María de Medici en Florencia, aunque la primera ópera que se conserva íntegra es *L’Orfeo. Favola in musica*, más conocido como el *Orfeo* de Claudio Monteverdi, con libreto de Alessandro Striggio, *il giovane*, de 1607, estrenada en la corte de los Gonzaga de Mantua y con cinco actos¹⁰⁵.

Pese a ello, existe una cierta controversia musicológica en torno a la primera composición a la que podamos dar el nombre de ópera. Si bien la historiografía musical se ha enfocado en los compositores florentinos del círculo del conde Bardi, en ocasiones se olvida injustamente de la figura de Emilio de Cavalieri (fallecido el 11 de marzo de 1602, en Roma). Este músico romano estuvo vinculado a la corte de Florencia desde que el cardenal Fernando de Medici tuvo que desplazarse desde Roma a la ciudad de sus ancestros para asumir el gobierno de esta ciudad tras la muerte de su hermano mayor,

¹⁰³ Recordemos la diferencia entre ambas texturas musicales; la monodia o melodía acompañada consiste en la interpretación de una línea melódica principal, ejecutada por un instrumento o una voz, que es acompañada por otras líneas melódicas de menor importancia, siempre subordinados a la melodía principal, mientras que, en la polifonía, todas las líneas melódicas gozan de la misma importancia melódica y armónica.

¹⁰⁴ Establecida, además, por la preponderancia de la música sobre el contenido del texto.

¹⁰⁵ Una de las versiones más destacadas que se ha llevado a cabo en los últimos años, enmarcada en la denominada interpretación historicista, es la dirigida por Jordi Savall, e interpretada por los solistas y los miembros de *Le Concert des Nations, La Capella Reial de Catalunya*, en el Teatre del Liceu de Barcelona. He aquí el enlace para disfrutarla en su versión completa: [Orfeo Monteverdi Savall Liceu divxclasico.avi - YouTube](#)

Francesco, sin herederos, para ello, Fernando contó con Cavalieri¹⁰⁶, a quien ya estimaba de su estancia en Roma. Compuso su primera música en Florencia para los desposorios del duque Fernando con Cristina de Lorena en 1589, si bien, sus primeros melodramas llegarían entre 1590 y 1595 sobre el *Pastor fido* de Guarini, a cuya hija también nos referiremos más adelante. La obra más afamada de Cavalieri es la *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, compuesta en 1600 para el año santo y dedicada al cardenal Pietro Aldobrandini, sobrino del papa Clemente VIII. Son varios los testimonios de los contemporáneos de Cavalieri sobre su *Rappresentazione* que alaban su belleza y advierten en ella una suerte de semejanzas con el estilo de los antiguos griegos y romanos, además de creerla capaz de mover diversos afectos, como la alegría, el llanto y la risa, o la devoción. Cavalieri nunca perteneció a la *Camerata* de los condes Corsi y Bardi, y, por ende, no formó parte de un triunvirato compositivo con Caccini y Peri, mejor valorado que ellos por parte del Gran Duque. Podría ser que esta Camerata de Florencia haya recibido más atención de la que se merece en la Historia de la Música, ya que el término “Camerata”, como tal, aparece únicamente en los prefacios auto propagandísticos de Caccini y en una carta del hijo de Giovanni Bardi a Giovanni Battista Doni; no hay más testimonios al respecto en la ingente documentación del *Archivio di Stato di Firenze*. Aunque, quizá, el mayor error musicológico sea el de atribuir a Peri la composición de los primeros melodramas, cuando la *Rappresentazione* fue estrenada ocho meses antes de la *Eurídice* de Peri y, que, asimismo, fue publicada en 1600, un año antes de esta última, dato que ha sido omitido a lo largo de la historiografía musical, y que, por otra parte, corroboran los propios Caccini y Peri, quienes reconocen la original invención de Cavalieri. (Kirkendale, 2002, pp. 131-136)

¿A qué pudo deberse este error?, ¿se produjo de forma consciente? Las indagaciones apuntan a una respuesta afirmativa, condicionada por la envidia de los florentinos hacia el compositor romano al igual que por la temática religiosa de esta ópera, para nada en consonancia con la idiosincrasia predominante en el *Cinquecento*, ni siquiera en la propia Roma, que en el siglo siguiente se convertirá en paradigma de la

¹⁰⁶ Poseedor de un sinfín de virtudes, el perfecto cortesano, en el sentido de Castiglione, sobre lo que trataremos en páginas sucesivas. A modo de curiosidad, el músico romano ideó un tipo de órgano para las catedrales de Florencia y Pisa en el que dividió la escala en diez partes, con el fin de recuperar el modo enarmónico de los antiguos griegos. (Kirkendale, 2002, p. 133)

ópera sacra siguiendo la estela de este compositor. Sin embargo, parece que el mayor responsable de este veto a Cavalieri fuera Giovanni Battista Doni, quien favoreció con sus testimonios a Pietro Bardi, con quien le unía una amistad y promotor de la *Camerata*, mientras que el padre de Pietro, Giovanni, se había visto obligado a dejar Florencia tras la boda de Fernando de Medici, motivo por el cual Cavalieri no contaba con su simpatía. Suspicacias aparte, los más puristas encuentran la justificación de sus argumentos al esgrimir que el término melodrama remite tan sólo al estilo declamatorio florentino, lo que implica una perspectiva restrictiva más que de contradicciones con el propio estilo recitativo en lo que podría entenderse como una variedad de estilos. Con todo, los hechos nos remiten a que la *Rappresentazione* constituye el primer tratado de la praxis interpretativa del nuevo género operístico, como Cavalieri detalla exhaustivamente en el prefacio de ésta. (Kirkendale, 2002, pp. 136-139)

La prevalencia y preferencia de la claridad expresiva no se da tan sólo en la música profana, sino que en la Iglesia sucede algo similar por el predominio de la música en la polifonía, puesto que no distrae en la comprensión de las Sagradas Escrituras, aunque no se verá exenta de la fastuosidad del melodrama que, en el terreno litúrgico dará como frutos el oratorio y la cantata sacra, a lo que hay que sumar el impulso de las letras de la Antigüedad Clásica, lo cual constituyó igualmente una tendencia frente a la música religiosa, que, aunque tuvo una importante representación, como sucedió en el caso del Renacimiento español, se produjo lo que se conocería como *poetica theologia*, denominación que englobaba a la conjunción entre música, poesía y filosofía, y que, de modo simbólico, alegórico y fabulado, escondía argumentos místicos o religiosos¹⁰⁷. (Fubini, 2008, pp. 98-100; Vega, 2005, p. 1)

¹⁰⁷ La música renacentista en España tuvo una amplia representación en lo que a música religiosa se refiere. Además de los tres principales cancioneros profanos de los siglos XV y XVI, a saber, Cancioneros de *Palacio* (con repertorio recopilado entre 1490 y 1505, por lo tanto, coetáneo al reinado de los Reyes Católicos), *la Colombina* (copiado a finales del siglo XV), y *Medinaceli* (de la segunda mitad del siglo XVI), Sevilla se erigió en foco humanista donde floreció una importante escuela compositiva en la que predominó la *seconda prattica*, a imagen del modelo florentino, entre cuyos compositores destacaron Cristóbal de Morales (1500-1553) y Francisco Guerrero (1528-1599). Coexistió esta escuela sevillana en la España renacentista con la escuela castellana, cuya principal figura fue el abulense Tomás Luis de Victoria (circa. 1548-1611), el más célebre polifonista español y quizá el compositor más grande de los nacidos en nuestras fronteras y, dada su ciudad de origen, imbuido por el espíritu místico de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Se han dedicado numerosas páginas al estudio de estos compositores y nos parecen de sumo interés los siguientes artículos:

- Sobre Morales y Guerrero: Miguel Querol (1976)

Son numerosos los autores que se preocuparon sobre la unión entre música y palabra, como Zarlino, que equiparaba a músicos y poetas por las similitudes entre ambas materias artísticas, o Pier Vettori, quien recababa en la concepción de la música como auxiliar de la poesía. Marsilio Ficino, por su parte, toma la idea platónica de *furor poeticus*, que unía y afectaba tanto a poesía como a música, y que tuvo una gran aceptación durante la época renacentista. En la *oratio VII* de su *De amore*, detalla los cuatro diferentes tipos de *furores*: *poeticus*, *mysterialis*, *vaticinium*, *amatorius affectus*, y relaciona su procedencia con diferentes divinidades: las Musas, Dionisos, Apolo y Venus, respectivamente. De entre ellos, el *poeticus* es el que emana de su origen en las Musas, la Música, y, por ende, despliega sus efectos en el alma, la deleita o la tempera, y ejerce su influencia *per musicos tonos y per harmonicam suavitatem*. Ficino hace del amor la cima de la conjunción y sucesión de estos cuatro furores:

“el poético elimina la disonancia y temple el ánimo del hombre; el dionisiaco dirige la mente a Dios a través de la expiación y el culto; el apolíneo recoge la

-
- Sobre Morales: José Subirá (1955)
 - Sobre Victoria: M^a Antonia Virgili Blanquet (2011)

Para el estudio de la evolución de la teoría musical de finales del Renacimiento en España es digna de mención la figura de Francisco de Montanos (circa. 1528- circa. 1592) y sus estudios sobre la modalidad polifónica, a quien Álvaro Zaldívar (2008) le dedica un artículo, y que serán llevadas a su máxima expresión por Francisco Salinas (1513-1590), introductor en España de la noción de temperamento igual, es decir, la división de la octava en los doce semitonos que empleamos aún en la actualidad, escrito por J. Javier Goldáraz Gaínza (1998). Del mismo modo, más que interesante es la aportación de Joaquina Labajo Valdés (1987) acerca de música y escultura en el arte fúnebre del Renacimiento, en la que se pueden discernir las concomitancias entre ambas disciplinas artísticas, que encuentran su fusión en la religiosidad que emana de la creencia en el más allá y la respectiva estima que los monarcas españoles concedieron a estas artes a su propio servicio propagandístico y al de la religión.

En cuanto a medios audiovisuales, es de especial interés el documental retransmitido por RTVE sobre Victoria titulado *Tomás Luis de Victoria, el compositor de Dios*, que puede seguirse a través del siguiente enlace: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/los-conciertos-de-la-2/conciertos-2-documental-tomas-luis-victoria/1372032/>. De igual manera, en los enlaces que señalamos a continuación se muestran dos ejemplos de la música del Renacimiento español, el primero de ellos, de los citados cancioneros renacentistas, en un concierto dedicado a la figura de Fernando de Aragón, en el V centenario de su muerte, y, el segundo, con música compuesta hace justamente quinientos años y puesta en relación con las revueltas de los Comuneros de Castilla que se enfrentaron al poder de Carlos I, ambos interpretados por el grupo soriano *Stella Splendens*, especializado en la música de este período:

- V centenario muerte de Fernando el Católico: https://www.youtube.com/watch?v=IYKJy7boMU0&list=RDGMEM8h-ASY4B42jYeBhBnqb3-w&start_radio=1&rv=5CJNSsdnhAM y <https://www.youtube.com/watch?v=Ss1qUNU9r5M> . Asimismo, se produjo un corto documental tras la preparación de este concierto conmemorativo con el título *Stella Splendens y Fernando el Católico. Detrás de la partitura*, estrenado en noviembre de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=d8fwPEPmqfg>
- V centenario revueltas comuneras en Castilla. Programa *¡Santiago y Libertad!*: <https://www.youtube.com/watch?v=HhvQ-QB860I>

mente en su propia unidad, que, en este estado, es capaz de vaticinar; y, por último, el furor de Venus hace que, por amor, sea pleno el deseo de la divina belleza. En otros términos: el primer furor tempera las partes y las acuerda; el segundo hace de ellas un todo; el tercero convierte el todo en unidad, y el cuarto lo conduce hasta la unidad suprema de Dios.”¹⁰⁸ (Vega, 2011, pp. 23-24)

En lo que respecta a la misión de la poesía, como Ficino recalca en su comentario al *Fedro* platónico, es el de “instruir a los hombres en las cosas divinas, y el de cantar los divinos misterios” (Vega, 2011, p. 24), para lo que toma el himno cantado de Orfeo como referente, o a David, su homólogo y salmista cristiano por excelencia. Para el autor que nos ocupa, la música tiene en su esencia la exclusividad de ser oriunda del cielo, en la perfección y unión de todas las Musas, de las esferas y de los doce signos. Precisamente, la música de las esferas, que es la poesía originaria, es la imitada por el canto y la música instrumental, lo que explica el interés, tanto de Ficino como de numerosos pensadores e intelectuales contemporáneos, en la práctica musical por su capacidad de invocar la *vis planetarum*, a su vez, medicina espiritual para cuerpo y alma¹⁰⁹. La alianza entre música y poesía tuvo, como hemos recogido en estas páginas, un papel preeminente sobre las otras artes en la estética ficiniana, dado que únicamente recaen en ellas, artes netamente espirituales, los dones divinos del furor y la inspiración. Mas no sólo eso, puesto que las virtudes de esta alianza¹¹⁰, que procedían de la presunción, imaginación e idealización en una aproximación a la reconstrucción de la música de la Antigüedad Clásica¹¹¹,

¹⁰⁸ El italiano dio un paso más en sus observaciones sobre el carácter musical del furor poético al aludir a los cuatro *afectos adulterinos*, vana imitación de los cuatro *furors*. El primero de ellos, hallaría su correspondencia en la música vulgar, el segundo, en la superstición, el tercero, en las falsas conjeturas que proceden de la prudencia humana, y, el último, en la fuerza del deseo. (Vega, 2011, p. 24)

¹⁰⁹ Que la música ejerce su poder sobre el alma humana es otra de las premisas extraídas de los idearios platónico y aristotélico, tiene la capacidad de calmar o suscitar las pasiones del hombre y, el medio para dirigirlas es el conocimiento que las armonías, los modos y ritmos, tienen sobre las almas humanas. Por otra parte, el acompañamiento del canto con vihuela, que, además, es el primero que se desarrolla para las composiciones a una sola voz, como villancicos y canciones, se revela característico de la época, a imagen de la lira griega, como instrumento renacentista por excelencia en esta labor, de la que el propio Ficino participaba, ya que permitía que el canto destacase y desplegase su influjo sobre el espíritu, un canto sencillo y claro para hacer más comprensible el texto, además de conferirle una mayor expresión, dominada por las armonías del bello e igualmente sencillo acompañamiento. (Vega, 2011, pp. 25-26; Vicente León, 2013, pp. 44-45)

¹¹⁰ Asociación en la que participan y que afecta también a teología, historia, pedagogía, cosmología y política. (Vega, 2011, p. 35)

¹¹¹ Ideal que se aplica también a la literatura instrumental mediante la iconografía alegórica que acompaña, a modo de ilustraciones, los diferentes tratados. Un excelente trabajo de recopilación al respecto sobre la vihuela y el laúd es el que realiza Tania Vicente León. (Vicente León, 2013)

constituyen el ideal de la teoría musical renacentista, que será acatado incluso por las prácticas de la nobleza. (Vega, 2005, p. 7; Vega, 2011, pp. 23-26 y 34-35; Vicente León, 2013, pp. 43-44)

El modelo a seguir de la nobleza es el del *gentiluomo*, que, sin lugar a dudas, tiene su referente más directo en *Il Cortigiano* de Baldassare di Castiglione, publicado en 1528. En este tratado, a imagen de la *paideia* griega, otorgaba a la música una importante misión en la educación de los nobles, que, por un lado, eran mecenas y, por el otro, intérpretes en sus veladas palaciegas. Sin embargo, como ya advertíamos en páginas anteriores, ambas tareas no fueron exclusivas del género masculino, puesto que, principalmente, las damas de las cortes de Ferrara y Mantua jugaron un decisivo papel a este respecto. Castiglione hace alusión en su tratado a que el ideal del hombre renacentista debía cumplir dos requisitos musicales de capital importancia: ser capaz de acompañar con un instrumento de cuerda a la voz, al igual que interpretar música polifónica con un instrumento de cuerda frotada, es decir, un instrumento como la vihuela para el acompañamiento y de la familia de la *viola da gamba* para la interpretación de polifonía¹¹². En general, era propio por parte de los cortesanos el dominio de los instrumentos suaves, entre los que también se incluía el clavicémbalo, o clave, para el acompañamiento vocal, mientras que los instrumentos de mayor intensidad sonora, como chirimías y sacabuches, estaban destinados a la interpretación profesional en las capillas de ministriles. (Comellas Solé, 2020, p. 5 y pp. 9-10)

1.4.2. Las damas y su música

Las cortes principescas italianas del Renacimiento gozaron de una particular organización interna, que, en ocasiones, parecía comprender varias cortes dentro de la corte en sí, dentro de las que se constituyeron diversas capillas musicales. En este sentido,

¹¹² La *viola da gamba* nos remite a toda una familia instrumental, no sólo a la viola bajo que es la más empleada en la actualidad, instrumento similar al violoncelo en algunas de sus características, esencialmente, en su timbre, tamaño y tesitura, aún con salvedades, pero que en el Renacimiento y el Barroco tuvo su apogeo el empleo de diferentes tipos y afinaciones que abarcaban los registros correspondientes a los cuatro tipos principales de voces humanas: soprano, alto, tenor y bajo (Comellas Solé, 2020, p. 10). En el siguiente vídeo se puede visionar una muestra de lo mencionado con el propio Savall en la ejecución de varios de estos instrumentos: <https://www.youtube.com/watch?v=rB2pOGaaHAY>

son dignas de mención las capillas de Isabella d'Este (1474-1539), esposa de Francesco II Gonzaga (1466-1519), de Mantua, y Lucrezia Borgia (1480-1519), cuñadas, por el matrimonio de la segunda con el hermano de la primera, Alfonso I d'Este (1476-1534), soberano de Ferrara. Ambas capillas se convirtieron en el mayor exponente de las denominadas por Castiglione *donne di palazzo*, ideal que correspondía sólo a las damas de procedencia social más elevada, quienes debían dominar el canto, la danza, el arte de la conversación, así como tañer determinados instrumentos¹¹³. Lucrezia tenía a su disposición una amplia formación musical en la que se encontraban cantantes, músicos de cuerda, *frottolistas*¹¹⁴, al igual que un profesor de danza, aunque la capilla de su esposo, Alfonso, era mayor, ya que, a ésta, se sumaban los ministriles e intérpretes de instrumentos altos característicos de la vida palaciega¹¹⁵, como eran las trompetas, los *piffari*¹¹⁶ y el coro de música sacra. Paralelamente, la capilla de su hermana, Isabella, contaba con un instrumentista de tecla además de todos los mencionados integrantes para la capilla de su cuñada. No obstante, ambas podían recurrir a músicos procedentes de las

¹¹³ Como señala M^a José Vega (2006, pp. 10-15; 2011, pp. 97-102), la educación musical de las jóvenes cortesanas, del mismo modo que la interpretación en público, suponen una paradoja en sí misma, dado que son numerosos los testimonios de la instrucción del niño en este sentido, pero poco se dice al respecto de la niña. Más bien se entiende la interpretación musical como un ejercicio reprobable, en relación con el deseo y con un cariz libidinoso, donde la música tiene consideración de *vanitas*, carente de relación con el ideal de humildad y honestidad que es la Virgen María, razón por la cual la actividad musical femenina parece estar indisolublemente asociada a la prostitución. Por lo tanto, para evitar alimentar el deseo y no incurrir en lo impúdico, la autora de este manual sobre música y poesía en el Renacimiento, parafrasea las palabras del tratado de Maffeo Vegio, *De educatione liberorum* sobre la educación musical de las niñas y aconseja a las madres sobre el ideal femenino:

“eviten que sus hijas adopten conductas que “alimenten el deseo”... que eviten pues cantar, y, en especial, *cantar apasionadamente canciones de amor*, o relacionarse con otras jóvenes que... persiguen, en fin, un raro refinamiento en todo en cuanto concierne a su persona. Se equivoca el poeta que aconsejaba a las doncellas que aprendieran a cantar y tañer, continúa, porque el canto es instrumento de seducción. Deben estar las jóvenes siempre en casa, ser pías y religiosas, silenciosas y castas, no perseguir ni desear el dinero, y despreciar los ornamentos exteriores: sólo así serán felices (supone), y, sobre todo, sólo así harán felices a quienes las desposen”. (Vega, 2006, p. 12; Vega, 2011, pp. 98-99)

Por otro lado, la misma autora (Vega, 2006, pp. 6-10) se hace eco de las palabras de Castiglione sobre el poder de la música para ablandar los corazones de las doncellas, lo que explicaría la preferencia de éstas por los hombres músicos, así como la capacidad de la música para darles placer, debido a que su carácter más blando, les posibilita una mayor facilidad para enternecerse con ciertas melodías, lo que hace de la música un poderoso instrumento amoroso, es “también arte amatoria, afeminada y falaz”. (Vega, 2006, p. 8)

¹¹⁴ Éstos eran los compositores de *frottole*, germen de los madrigales y del estilo melodramático.

¹¹⁵ Que se caracterizaba por los banquetes, danzas, torneos, espectáculos en la corte, procesiones, y las interpretaciones en los salones más privados. (Comellas Solé, 2020, pp. 11-13). En este punto, hemos de recordar la clasificación y distinción entre instrumentos *altos* y *bajos*, que ya tratamos en relación con la sonoridad en la Edad Media, donde, los últimos serían los destinados a las interpretaciones más restringidas.

¹¹⁶ Agrupaciones de chirimías o sacabuches. (Comellas Solé, 2020, p. 13)

capillas de sus respectivos maridos¹¹⁷. El propio Alfonso I d'Este fue el perfecto ejemplar de príncipe apasionado de la música, dado que él mismo era un intérprete consumado de *viola da gamba*, tanto es así, que fue uno de los integrantes de un consort de seis violas en su boda con Lucrezia, en 1502¹¹⁸. Observamos, igualmente, esa rivalidad entre damas a lo largo del *Cinquecento* en las personalidades de Margherita Gonzaga (1564-1618), esposa de Alfonso II d'Este (1533-1597), y su cuñada, Lucrezia d'Este (1535-1598), duquesa de Urbino¹¹⁹, cuyo distanciamiento tuvo su origen en la coexistencia de sus respectivas capillas en el mismo recinto palaciego de la corte de Ferrara con la llegada de Margherita para desposarse con Alfonso en 1579. Aunque la encargada de amenizar los festejos principales era la agrupación del duque Alfonso, el denominado *concerto grande*, existía también la *musica secreta*, para estancias más íntimas y a cargo del *concerto delle dame, o delle donne*, las intérpretes al servicio de Margherita, que se reunía en torno a los aposentos de la duquesa, así como la agrupación que exhibía su cuñada, Lucrezia, en los suyos. (Comellas Solé, 2020, pp. 14-18)

¹¹⁷ Es especialmente significativo el hecho de que este tipo de capillas no se diera tan sólo en las cortes principescas, debido a que también existían entre la curia y los príncipes de la Iglesia, quienes tenían sus propias capillas con un lugar diseñado específicamente a tal efecto en sus palacios, el *cubiculum musicae*. Uno de los paradigmas de estos príncipes fue el cardenal Ercole d'Este. (Comellas Solé, 2020, pp. 16-17)

¹¹⁸ Su cuñada, Isabella, participó también musicalmente en estos desposorios: “Se presentó a la boda de su hermano Alfonso con Lucrezia Borgia con varios laúdes y ataviada con un vestido bordado repleto de representaciones simbólicas de claves musicales, signos de silencio y mensurales. A pesar de esta imagen tan musical, no cantó en el banquete hasta que los cortesanos le suplicaron que lo hiciera.” (Comellas Solé, 2020, p. 21)

¹¹⁹ Ambos hermanos, nietos de Lucrezia Borgia y Alfonso I d'Este.

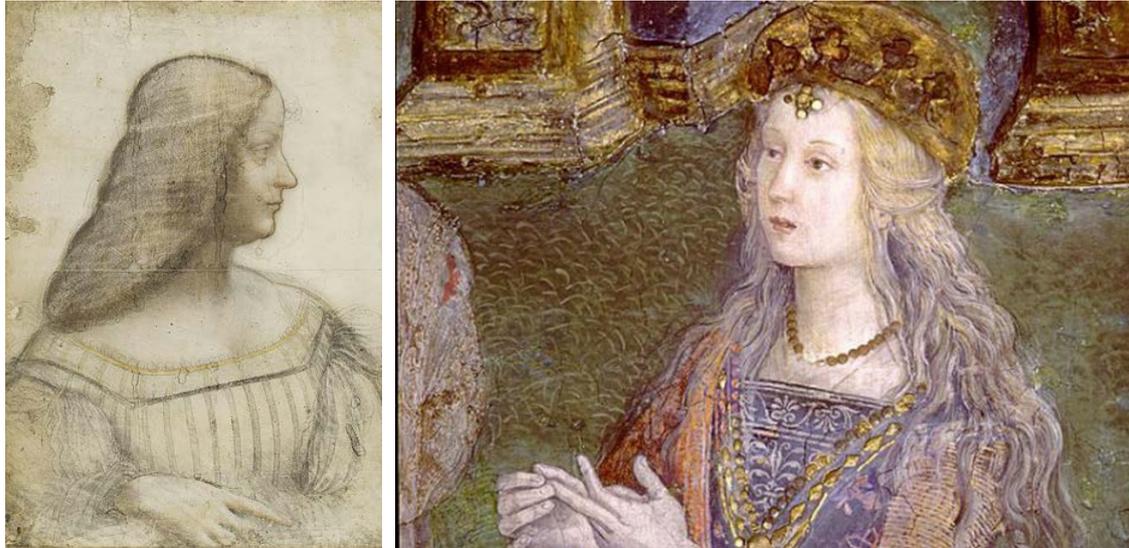


Imagen 5. Retratos de Isabella d'Este, hacia 1499, (izquierda) y Lucrezia Borgia (derecha), detalle de la Disputa de Santa Catalina con los Filósofos, pintado hacia 1493-1494, realizados por Leonardo da Vinci y Pinturicchio, respectivamente. El primero de ellos en el Museo del Louvre, de París, y el segundo en los Apartamentos Borgia de los Museos Vaticanos de Roma. (Aparences. Historia del Arte y Actualidad Cultural)

La importancia del *concerto delle donne* para la difusión de la *seconda prattica* fue decisivo y, con la relevancia de esta agrupación, recabamos en una cierta igualdad entre sexos que se remonta al Bajo Medioevo pero que emerge en el Renacimiento. Castiglione se plantea esta situación desde una doble vertiente, en la que la dama es objeto y sujeto: todo lo que se hace es para agradar a la dama, que, a su vez, es fuente de placer. Entre los instrumentos no aptos para *le donne*, se encontraban los de viento y percusión, al igual que para el *gentiluomo*, y las interpretaciones de unas y otros compartían las cualidades de la sencillez y la naturalidad, mientras el virtuosismo era únicamente tarea de los profesionales. El compendio de mujer ideal renacentista según Castiglione, como recoge Comellas Solé (2020, p. 20) era el de “interesada en lo intelectual pero no pedante, cómoda en compañía de hombres de letras y artistas, brillante pero no prepotente, eterna aspirante a la perfección en todos sus quehaceres, en especial la pintura”. Observamos otra diatriba más en la personificación de la dama de la corte, en tanto intérprete y también como mecenas, de la música sobre todas las artes. Tanto es así que comenzaron a diseñarse estancias destinadas ex profeso a la interpretación musical en los palacios, entre los que podemos destacar el *studiolo* de Isabella d'Este en Mantua, con frescos de Andrea

Mantegna, entre otros, quien pintó un *Parnaso* (1495-1497)¹²⁰, en el que la propia Isabella sería Afrodita, en los que se refleja la bifurcación existente entre instrumentos de cuerda y viento que ya hemos mencionado. Así como su hermano Alfonso I, Isabella, fue una gran impulsora del desarrollo de la *viola da gamba* en los años de su gestación, esto es, en los últimos años del *Quattrocento*. (Aparences, 2010; Comellas Solé, 2020, pp. 18-21)



Imagen 6. *Parnaso* de Andrea Mantegna en el studiolo de Isabella d'Este. (Aparences. *Historia del Arte y Actualidad Cultural*)

Otro interesante exponente femenino destacado por su amor hacia la música fue Leonora (1515-1575), única hija de Lucrezia Borgia y Alfonso d'Este. Ingresó en un convento, del que llegó a ser abadesa, pero además de en la música teórica y la interpretación, se centró en la labor compositiva y publicó en la década de 1540 algunos motetes para *voci pari*, es decir, voces agudas. La siguiente mujer encargada de mantener esta tradición musical familiar femenina fue Renée de Valois (1510-1575), esposa del hermano de Leonora, Ercole II d'Este (1508-1559), cuyo origen francés, ya que era hija de Luis XII, se vio reflejado en la música de su capilla, al igual que sus creencias religiosas protestantes, mientras que las hijas de ambos, Anna (1531-1607) y Lucrezia (1535-1598), fueron educadas en el catolicismo y destacaron en el canto. Fue precisamente en esta misma corte de Ferrara cuando, bajo el gobierno de Alfonso II d'Este

¹²⁰ Que se conserva en el parisino Museo del Louvre.

(1533-1597), hijo de Ercole y Renée y hermano de Anna y Lucrezia, floreció el *concerto delle dame*, integrado por las cortesanas más diestras en materia musical, tanto en interpretación instrumental, como en canto y en danza. Las hermanas Lucrezia e Isabella Bendidio eran componentes del cortejo de la segunda esposa del duque, Bárbara de Habsburgo, aunque ya habían sido damas de las hermanas de éste. Al margen de intrigas palaciegas¹²¹, ambas se distinguían por sus voces y actuaban bien juntas o por separado en la década de 1570, cuando también llegaron a la corte el bajo Giulio Cesare Brancaccio y Leonora Sanvitale, quienes destacaban en la interpretación de la *seconda prattica* y él, asimismo, sirvió de gran utilidad para las voces graves de lo que sería el *concerto delle donne*, creado en 1579 con la llegada de la tercera esposa de Alfonso II, la joven Margherita Gonzaga. (Comellas Solé, 2020, pp. 22-24)

Al margen de las integrantes de la *musica secreta*, las hermanas Bendidio y Leonora Sanvitale, fueron tres mujeres las que destacaron por sus dotes musicales, sus voces principalmente, y las que integraron el *concerto delle dame*: Laura Peperara, Anna Guarini¹²² y Livia d'Arco, y que además fueron desposadas con nobles de la corte para no hacer peligrar su posición en ella. Laura Peperara, natural de Mantua, dominaba el arpa y su belleza cautivó a músicos y poetas como Torcuato Tasso, que le dedicó varias de sus estrofas, como habría hecho con su tía Lucrezia anteriormente. Anna Guarini, por su parte, tenía un gran dominio del laúd, mientras que Livia d'Arco era violagambista, técnica instrumental que había estudiado con Luzzascho Luzzaschi, quien escribía piezas para las damas¹²³, las acompañaba habitualmente al clavicémbalo¹²⁴, y que se convirtió en su tutor musical, al igual que el compositor Giaches de Wert, maestro de capilla del duque desde 1565. Tanto Giovanni Bardí y Giulio Caccini, miembros de la *Camerata Fiorentina*, tuvieron la oportunidad de deleitarse con esta música, lo que conllevó que el

¹²¹ Lucrezia era amante del hermano de Alfonso, el cardenal Luigi d'Este. (Comellas Solé, 2020, p. 23)

¹²² Sobrina de las Bendidio e hija del poeta Gianbattista Guarini. (Comellas Solé, 2020, p. 25; Luzzaschi, 2011, p. 19)

¹²³ Luzzaschi publicó en Roma en 1601, tras el fallecimiento del duque Alfonso, en 1597, un conjunto de composiciones que habían estado bajo llave en vida de éste, envueltas en el secretismo que dominaba la agrupación, con el título de *Madrigali a uno, due e tre soprani*, en cuyo prefacio, el compositor especificaba que esas piezas fueron compuestas de manera específica para el *concerto delle dame*, además de constituir un ensalzamiento de las virtudes de la monodia y la *seconda prattica*. (Luzzaschi, 2011, pp. 20-21)

¹²⁴ Mientras que Ippolito Fiorini, maestro de la capilla ducal en paralelo a Giaches de Wert, hacía lo propio al laúd. (Luzzaschi, 2011, p. 20)

Gran Duque de Toscana, por entonces, Francesco I de Médici, enviase a la corte Estense al compositor Alessandro Striggio para componer madrigales a la manera de esta agrupación y poder disfrutarlos en la corte de Florencia. A las tres mujeres intérpretes anteriores hay que sumar otra más, Tarquinia Molza, que a su vez fue quien inspiró al duque años antes para que se estableciese un grupo vocal femenino. Su llegada a la corte no estuvo exenta de avatares y polémica, debido a que mantuvo un romance con Giaches de Wert, el maestro de capilla, lo que supuso la desgracia de ambos¹²⁵. La aparición en escena de Margherita Gonzaga en la corte de Ferrara supuso que su cuñada, Lucrezia, duquesa de Urbino, se viera relegada a un segundo plano, lo que acarreó que ésta crease una agrupación de similares características para su deleite¹²⁶, pero, con el fallecimiento de Alfonso II d'Este, en 1597, el de Lucrezia, en 1598, y la inexistencia de un heredero varón, Ferrara pasó a depender de los Estados Pontificios, lo que motivó que Margherita tornase a Mantua y se recluyese en un convento hasta su muerte, en 1618, y, de esta manera, llegase el fin del *concerto delle dame*. (Comellas Solé, 2020, pp. 24-28; Luzzaschi, 2011, pp. 19-21)

¹²⁵ Curiosamente, salvo en el caso de Laura Peperara, el final de estas mujeres de la corte fue desdichado y cruento: destierro para Tarquinia y de Wert, asesinato de manos de su marido para Anna Guarini y el aislamiento que Lucrezia Bendidio sufrió en la corte al partir el cardenal Luigi d'Este en misión diplomática a Francia. (Comellas Solé, 2020, p. 27)

¹²⁶ Lucrezia fue desposada con Francesco Maria II della Rovere, pero no fue un matrimonio feliz, con infidelidades por ambas partes. Llegaron a separarse, pero nunca a divorciarse, y Lucrezia regresó a la corte de su hermano en su Ferrara natal, donde permaneció hasta su muerte. Su esposo volvió a casarse tras su fallecimiento.

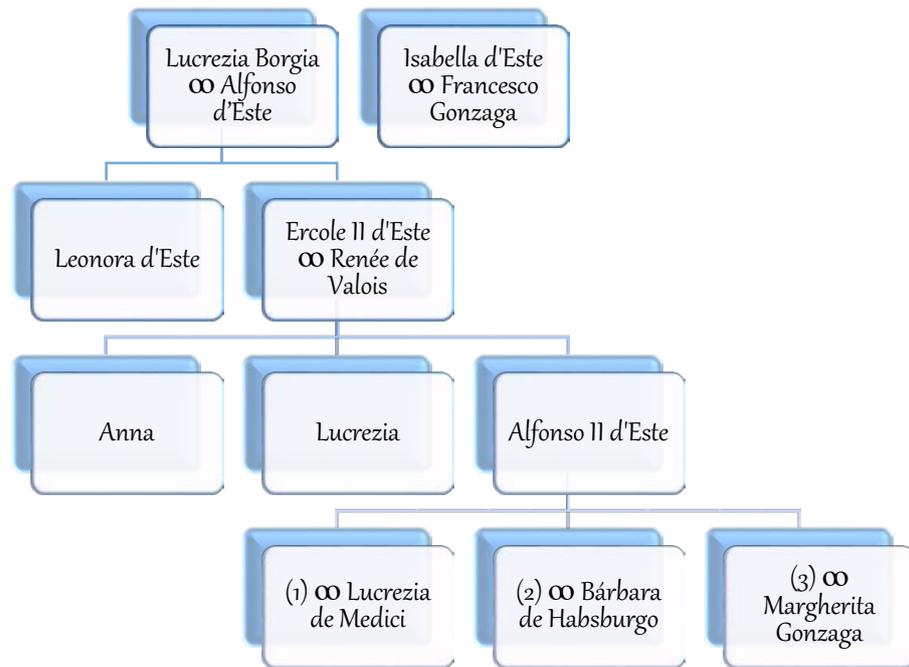


Figura 1. Árbol genealógico de la familia Este entre los gobiernos de Alfonso I y Alfonso II.

Como era de esperar, no todos los teóricos estuvieron de acuerdo con las innovaciones musicales surgidas en este periodo, y Giovanni Maria Artusi se enfrentó a *le nuove musiche* y a uno de sus mayores representantes, Claudio Monteverdi. Para ello, Artusi critica las innovaciones fundadas en las disonancias que ofenden al oído, se desentendiende de la teoría de los afectos y se basa en la sensibilidad de quien escucha. Las composiciones polifónicas, en su estructurada organización, son objetivas y, Monteverdi, representa la cumbre del nuevo estilo, en el cual la expresión se posiciona sobre la belleza, la tradición y la razón, considerados por Artusi los primordiales valores del arte. Aunque esta postura no prosperó, este pensamiento de la música como una estructura matemática, ordenada y autosuficiente, que partía de los estudios de Pitágoras, cristalizó, poco tiempo después, en la armonía tonal. (Fubini, 2008, pp. 100-104)

1.5. EL BARROCO Y LA RETÓRICA EN LA MÚSICA

En el siglo XVII, como indica Manfred F. Bukofzer (1986), y recoge Manuel Tizón Díaz (2018, p. 315), inspirada en el pensamiento aristotélico (Páez, 2016, pp. 82-83), la música se entiende desde tres diferentes perspectivas:

- *Musica Theorica*: Atañe a cualquier tipo de especulación teórica.
- *Musica Practica*: Literatura instrumental dedicada a la interpretación.
- *Musica Poetica* o *Ars Compositionis*: La que se relaciona con la retórica musical, y hermana de la literaria, que persigue el fin de influir en el oyente.

Aunque, como hemos ido desentrañando, la retórica la encontramos en relación con la música desde Grecia, es desde el siglo XVII cuando se produce una toma de conciencia de los recursos retóricos que, desde entonces, son definidos y codificados desde autores como Listenius (primero en mencionar la *musica poetica*), Calvisius, Lippius, Nucius, Thuringus, Kircher o Mathesson. Tal fue el interés en esta época en la unión de retórica y emociones que se llegaron a crear catálogos al respecto, como el de Burmeister (Tizón, 2018, p. 316). De todas las partes del discurso retórico la que más interesó a éstos y posteriores teóricos fue la *dispositio* y, como desvelaremos en el apartado dedicado a ello, es en la *decoratio* donde mayor profusión de figuras retóricas encontramos. (Páez, 2016, p. 59)

La tradición luterana se hizo eco de las innovaciones musicales y uno de los filósofos que se manifestó acerca de éstas fue Gottfried Leibniz (1646-1716), para quien la música poseía una perfecta estructura matemática que generaba el deleite en su escucha¹²⁷, con lo que sentido y sensibilidad quedaban conciliados, y la armonía matemática del universo era percibida, de esta manera, antes de la intervención de la razón. Este punto de vista matemático y racional encontró sus adeptos a lo largo de los siglos XVII y XVIII hasta alcanzar su culminación en la armonía de Jean-Philippe Rameau y en la figura de Johann Sebastian Bach, no sólo como compositor en todas sus

¹²⁷ En las consonancias y al contrario con las disonancias.

facetas, sino también con su demostración de la autonomía de la música pura e instrumental.

Las reflexiones de Zarlino en relación a la concepción racional y, por lo tanto, armónica de la música, al igual que la consolidación del estilo melodramático, constituyeron el punto de partida para el establecimiento de lo que en el Barroco se denominó *Affektenlehre*, Teoría de los Afectos. En realidad, esta teoría elabora una readaptación de la Teoría del *Ethos* griega, imbuida del espíritu humanista de este período, en la que el *ethos*, establece una correspondencia directa entre música y estado anímico. La Teoría de los Afectos será reinterpretada en la Ilustración con la inclusión de la noción de *gusto*, que perdurará hasta los albores del Romanticismo, donde la retórica que surge a raíz de la nueva perspectiva musical jugará un importante papel, dado que se tendrán los recursos tanto estéticos, como estilísticos y técnico/instrumentales, para formular con auténtica precisión lo que se quiere expresar y, de este modo, mover los correspondientes afectos.

No obstante, y aun con las contribuciones de Galilei o Zarlino, junto a la técnica del melodrama, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* (1560) del jesuita Athanasius Kircher, es la primera obra que recoge una formulación completa de la Teoría de los Afectos, trabajo capital para conocer la estética del Barroco. Para Kircher, con la denominación *musica pathetica*, cada ser humano presenta un temperamento diferente al cual le corresponden un determinado tipo de composiciones, así pues, la variedad de estilos es igual a la de caracteres, que pueden verse modificados por los diferentes estilos musicales. Estas afirmaciones implicaron la creación de toda una retórica de la música, con sus recursos y figuras, que fue recogida en compendios, y que equiparaba el lenguaje musical con el lenguaje hablado como vehículo igualmente poderoso para la expresión de las pasiones.

Esta visión científico-racionalista, a partes iguales que psicológica, de la música como imitación de la naturaleza fue una constante durante los siglos XVII y XVIII, en consonancia con la Teoría de los Afectos, que será revisitada constantemente, tanto por

los músicos de la época, como por los filósofos¹²⁸, que la llevará a desembocar en el pensamiento de corte empirista de Rameau, continuado por los enciclopedistas. El sacerdote francés Marin Mersenne (1588-1648) se erige como una excepción a estos innovadores planteamientos musicales, con sus pilares en el terreno de la ciencia acústica, quien mantenía el punto de vista teológico de la música, como explica en su *Harmonie universelle* (1636-1637), donde la Santísima Trinidad es su fundamento primero y con algunas reminiscencias de la teoría de la *musica mundana*.

Aunque el interés de la retórica aplicada a la música se remonta a la labor iniciada por la *Camerata Fiorentina*, es en el Barroco cuando alcanza su máxima expresión vinculada a la Teoría de los Afectos, desde finales del siglo XVI y que se extendió a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Esta unión, también de carácter filosófico, sirvió de sustrato para un gran número de aportaciones teóricas a lo largo del siglo XVII desde Monteverdi y sus reflexiones empíricas acerca de la *seconda prattica*. Una fuente teórica de gran relevancia y repercusión en la época para diversos compositores y músicos teóricos fue la obra de René Descartes, *Tratado de las Pasiones del Alma*, de 1649, en la que el filósofo francés postula que las emociones, pasiones o sentimientos del alma que experimenta el ser humano están movidos por lo que él denomina los *espíritus animales*, corpúsculos diminutos que forman parte de la sangre, desde donde viajan hasta el cerebro. Cuando reciben un estímulo, estos espíritus se desplazan a la glándula pineal, donde reside el alma, y, con esta turbación, se producen las pasiones. Descartes distingue seis pasiones básicas o primarias¹²⁹, admiración, amor/odio, deseo y alegría/tristeza, de las que parten las demás, por lo tanto, cada movimiento de los espíritus animales se correspondería con una pasión diferente¹³⁰. (Páez, 2016, pp. 56-57)

Pese a que la relación entre música y retórica se vio revitalizada, movida por los intereses de la *Camerata Fiorentina*, fue en el Barroco cuando se sentaron unas bases teóricas de la retórica aplicada a la música que pretendía dar explicación al empleo de

¹²⁸ Como es el caso de Euler, Werckmeister o incluso Descartes con su *Compendium musicae* (1618).

¹²⁹ De las emociones básicas nos encargaremos en la siguiente sección de este trabajo.

¹³⁰ Aunque los términos *pasión* y *afecto* son empleados en numerosas ocasiones como sinónimos, la pasión surge como resultado del movimiento del afecto, con lo que *mover* los afectos, en el sentido de controlar el empleo sobre ellos, se convirtió en este periodo en el fin último de la interpretación, en la cual se debía encontrar la correlación entre las diferentes pasiones y su expresión mediante su idea musical correspondiente. (Páez, 2016, p. 57)

determinados recursos compositivos que ya estaban presentes en el Canto Gregoriano¹³¹. La principal diferenciación en la aplicación de la retórica entre el Renacimiento y el Barroco es la que atañe a la distinción de los afectos, puesto que, la moderación renacentista predominaba en la expresión de éstos, frente a la exuberancia barroca. Los afectos, desde el periodo barroco se consideraban como *estados del alma* que se producían por la conjunción de los cuatro humores del cuerpo humano, sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema, a los cuales les correspondían cuatro temperamentos, sanguíneo, colérico, melancólico y flemático, respectivamente, y la preponderancia de uno de estos cuatro humores determinaba el carácter de cada individuo. A cada tipo de carácter se le asociaba, del mismo modo, la preferencia por un tipo de composiciones musicales, además de ser labor del intérprete el control y autorregulación sobre su temperamento característico, como apuntaba Quantz. (Páez, 2016, pp. 57-58)

Un rasgo característico de la música barroca a este respecto es que los compositores, lo que pretendían expresar eran las emociones representadas en la música vocal por medio del texto o los afectos de la música instrumental, todo ello bajo el criterio dominante de la *unidad de afecto*, por la cual una pieza o movimiento se definía por encerrar en ella una única emoción, algo que cambió a lo largo del transcurso del período, ya que, en el Barroco tardío, en el conocido como Estilo Galante, los afectos de la composición podían ser fluctuantes y variados. No obstante, la contribución más importante del Barroco a la retórica musical fue que los afectos en la música se clasificaron y estereotiparon mediante las figuras retóricas o *loci topici*, y su profusa utilización, de esta manera, los recursos retóricos quedaron unidos a las emociones debido a la repetición y codificación en su uso, aunque este fenómeno no se produjo de manera homogénea, dado que no existió una única doctrina de las figuras. (Páez, 2016, pp. 55, 60 y 66; Tizón, 2018, p. 315)

Además de la teoría retórica sobre las figuras, otra de las más características asociaciones fue la concerniente al modo o tonalidad de las composiciones, que, en su vertiente más reducida, es la que ha llegado a nuestros días en la unión de modo mayor,

¹³¹ De esta manera, se intuye que, al igual que sucedió con otras tantas manifestaciones artísticas, no se produjo una interrupción del arte retórico durante la Edad Media, es más, no hemos de olvidar que formaba parte del *Trívium*.

como indicador de alegría y, el modo menor, al contrario, de tristeza. Desde Grecia con la Teoría del *Ethos*, a cada modo ya se le atribuía un carácter propio y diferenciado, y autores como Monteverdi recalcaron en esa entidad, para quien, incluso, los modos antiguos tenían un empleo relacionado con los afectos. Caberlotti se hizo eco de las ideas de Monteverdi, aunque no fueron unas observaciones puntuales, ya que esta nueva revisión de la Teoría del *Ethos*, ya de los Afectos, fue el germen de un gran número de literatura en este sentido, con posiciones contrastantes como las de Charpentier, Mattheson o Rameau. No obstante, a pesar de las diferencias entre autores, los tres últimos atribuyen el mismo carácter a Do Mayor, como vivo y guerrero, mientras a Do menor, triste y animoso, Re Mayor, animoso, y Sol Mayor, alegre¹³². Aun así, se pueden achacar dos objeciones en el caso de las tonalidades, debido a que, ni existe evidencia científica alguna que garantice que éstas evoquen en el oyente una determinada emoción, ni todas las distancias interválicas de las tonalidades se percibían del mismo modo, dado que el sistema de afinación difería del actual, lo que implica que las distancias interválicas de los modos mayor y menor tampoco eran los mismos que las actuales, al igual que la tímbrica y afinación de los instrumentos también era diferente. (Páez, 2016, pp. 66-67; Tizón, 2018, p. 12)

La perspectiva que se había retomado con el grupo de intelectuales vinculados a la *Camerata Fiorentina* se mantuvo hasta finales del siglo XVII, cuando se produjo un giro hacia el estudio de los elementos que generaban el estímulo emotivo frente a la mera distinción de las emociones que la música posee en sí misma, línea de pensamiento en la que se circunscriben los escritos de René Descartes, *Tratado de las pasiones del alma*, y las de su oponente David Hartley, *Observations on Man*.

Sin embargo, aún con todo el estudio y aplicación de la retórica a lo largo del Barroco, cualquier análisis que se pueda realizar presenta una serie de deficiencias a nivel general, además de las dificultades de aplicación de los planteamientos teóricos, puesto que, como señala Rubén López Cano y recoge Martín Páez Martínez (2016, p. 68), se pueden encontrar en un mismo fragmento figuras con diferentes interpretaciones, al igual que estas figuras pueden entenderse desde la perspectiva musical sin necesidad de buscar

¹³² En el caso de las indicaciones de *tempo*, sucede de forma similar, pero aún sin llegar a la exhaustividad de la figura de Mozart en el Clasicismo.

una explicación desde la retórica y, por último, la existencia de material musical que no se puede explicar mediante la retórica, por lo que se hace imposible aplicar el corpus retórico a la música en su totalidad, con lo que se haría necesario sentar las bases de una neo-retórica musical que paliaran estas carencias. Aun con todo, es innegable el valor de la retórica para comprender las composiciones del Barroco hasta alcanzar a su mayor exponente: Johann Sebastian Bach. (Páez, 2016, pp. 68-70)

1.5.1. Historia y evolución de la Retórica

Como recoge en su *Manual de Retórica* Bice Mortara Garavelli, para hallar el origen de la retórica hemos de remontarnos a la Grecia Clásica, al 467 a. C., momento en el que la tiranía es derrocada, y donde Córax y su discípulo Tisias están considerados los fundadores de esta disciplina, ya que fueron los encargados de codificar el método y la técnica para los enfrentamientos judiciales y, de esta manera, recuperar las propiedades que habían sido confiscadas por este régimen político, mediante el empleo y las técnicas que condujeran a avalar la certeza de una tesis, gracias a su máxima “lo que *parece verdad* cuenta mucho más de lo que *es verdad*”.¹³³ (Garavelli, 1991, p. 18)

Hasta Aristóteles, esta materia no adquiere su fundamento filosófico, condición que la convertía en motivo de crítica para sus predecesores, además de instituir y definir la retórica principalmente como un proceso comunicativo político y social. En sus tres libros sobre *Retórica*, en el primero de ellos, el estagirita la define y explica su función, el segundo, es el dedicado al oyente y los efectos que produce en él y, el tercero, sirve para marcar las pautas en relación al mensaje, su disposición, la forma de exponerlo y el estilo propio del discurso.

La implantación del estilo retórico en Roma fue tardío, puesto que se creía que éste era antinatural y opuesto a la moral y costumbres tradicionales. La primera obra que encontramos al respecto es *Rethorica ad Herennium*, de autoría anónima, y,

¹³³ En este periodo, la retórica tenía consideración de *téchne*, que hace referencia al conocimiento técnico propio de los artesanos, de carácter empírico, frente al concepto de *poiesis*, capacidad creadora que genera la creación de carácter artístico, el genio creador que se relaciona con todas las formas de creación artística.

posteriormente, *De Inventione*, de Cicerón, que recoge cuatro partes para el plan retórico, a saber, *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *actio*, y ambas serán de gran influencia durante siglos posteriores en el Medioevo y el Renacimiento. No obstante, si hablamos de retórica, hay una obra clave de la que no podemos prescindir, los XII libros de *Institutio Oratoria* redactados por Marco Fabio Quintiliano, insigne calagurritano de la primera mitad del siglo I d. C.

La definición de “retórica” es en sí algo compleja desde la Antigüedad, y ya Quintiliano realiza un recorrido de ésta desde sus orígenes en Grecia y se plantea esta cuestión en *Institutio Oratoria*, VII 3 6, para lo que estudia la evolución de la dicotomía acerca de si se trata del poder de persuadir o la ciencia de hablar bien (Pujante, 2003, p. 71). El propio autor realiza un recorrido por las distintas definiciones de retórica hasta el momento en que se centran en la persuasión y concluye que ésta no es un rasgo exclusivo de la retórica, sino que la palabra es el medio con el que se puede persuadir, aunque no resulta determinante, debido a que, quien emplea la palabra para persuadir no tiene porqué ser un orador. Quintiliano rechaza inclusive la definición aristotélica porque mantiene la persuasión como componente primordial: “retórica es la fuerza de hallar todo lo que en el discurso puede persuadir”¹³⁴. (Pujante, 2003, pp. 72-73)

Otros autores han entendido a la retórica como un empleo del habla (Critolao), el arte de engañar (Ateneo), y para algunos otros que se fundan en una interpretación no muy acertada del *Gorgias* de Platón, “en un cierto saber práctico para producir encanto y placer”¹³⁵ (Pujante, 2003, p. 73). A raíz del *Gorgias* nos encontramos otra vertiente de la definición en relación con la idea de Justicia, como sucede nuevamente en el *Fedro*, lo que lleva a Quintiliano a proponer su propia definición de retórica con base en el pensamiento platónico; el orador perfecto será un hombre bueno con una retórica que sea útil para la sociedad y, finalmente, expone su definición: la retórica es “la ciencia del bien decir” (“*bene dicendi scientia*”), desde el punto de vista del propio discurso y desde las cualidades morales del orador (Pujante, 2003, p. 73), o lo que es lo mismo, estas virtudes atañen tanto a la perfección del discurso como a la perfección del orador (Lausberg, 1983,

¹³⁴ Recogido en Pujante, de Aristóteles, *Retórica*, I 2.

¹³⁵ Recogido por el autor, de Quintiliano, *Instituto Oratoria* II 15 23-24.

p. 83), si bien, la definición más completa es “*ars bene dicendi*”, el arte de hablar bien, que ya enuncia Quintiliano en *Institutio Oratoria* II, 17, 37.

No obstante, en la consideración de la retórica como ciencia se confronta con la gramática, ya que ésta se define como “*scientia recte loquendi*”, lo que genera la diferenciación entre ambas, dado que, la esencia de la gramática es la corrección, mientras que la de la retórica consiste en el bien, y enlaza, de esta manera, con la concepción platónica citada anteriormente: el orador, desde Catón, es “*vir bonus dicendi peritus*”, reflejo de las cualidades morales del orador en las de su propio discurso. (Lausberg, 1983, pp. 83-84)

Le añade Quintiliano a su definición una nueva acepción que viene dada por el empleo del lenguaje unido a la razón en el hombre y que en el resto del reino animal no se da¹³⁶. Para concluir, cabe destacar que Quintiliano coincide con Cicerón en la dimensión social de la retórica y en que ésta es un arte, pero para el de Calahorra, se centra en el acto en sí, no en su efecto¹³⁷. (Pujante, 2003, p. 74)

La retórica, por otra parte, es una de las siete Artes Liberales, aunque esta clasificación haya sufrido modificaciones a lo largo de la Historia. Junto con la gramática y la dialéctica, la retórica¹³⁸, forma parte de lo que se denomina las tres artes de “las ciencias del espíritu”, que desde el siglo IX se engloban en el *Trivium*, mientras que las otras cuatro artes serían “de las ciencias de la naturaleza” y, desde Boecio, reciben el nombre de *Quadrivium*; estas cuatro disciplinas restantes son aritmética, música, geometría y astronomía. Las Artes Liberales, desde Platón, están en menor estima que la Filosofía y se admiten como una propedéutica de ésta, incluso con la denominación de Artes Pueriles. (Lausberg, 1983, pp. 71-72)

Según Bice Mortara Garavelli (1991, pp. 18-21), la retórica en sus orígenes juega con la dicotomía entre lo que *es* y lo que *se cree que es* verdad. Encontramos en esta

¹³⁶ Obviamente, los animales no son ajenos a sus propios lenguajes. Siguiendo a Aristóteles, el hombre se diferencia del resto de animales porque posee el don de la palabra y es un animal político.

¹³⁷ Quintiliano distingue tres tipos de arte: teórica, práctica y poética (donde estaría incluida la retórica, como un arte práctica), y creativa. Esta división tripartita es la que encontramos en el Barroco musical donde se enlazarán música y retórica.

¹³⁸ Es Casiodoro, en el siglo VI d. C., a quien debemos la introducción de la retórica como una de las siete artes liberales en la enseñanza de los monasterios. (Marín Corbí, 2007, p. 12)

época los conceptos de *antítesis*, en relación con Pitágoras y su teoría de los contrarios, y el de *politropía*, según el auditorio al que está destinado, y con funciones educativas y sociales. Aristóteles, por otra parte, considera al verdadero fundador de la retórica a Empédocles de Agrigento. Del mismo modo, el sabio de Estagira fue quien introdujo el concepto retórico de oportuno, *kairós*, como proporción numérica. Sin embargo, la consolidación de la retórica está fuertemente vinculada al desarrollo de la *polis* y a la creación de la democracia, con el uso de la palabra como un elemento de contraposición al poder autoritario.

En relación con la retórica, el pensamiento sofista pone en relieve el poder de la lengua, además de liberar a los discursos de su transcendencia moral, con Protágoras de Abdera como representante de estas opiniones. Protágoras se sirvió de la antítesis entre idea y fuerza para demostrar cómo un argumento puede ser tratado desde diferentes puntos de vista, lo que se conoce como técnica de la contradicción o *antilogía*. Esta técnica que tanto se empleó en los concursos y competiciones retóricas de la época, tuvo sus detractores por su relativismo, entre los que destacó el propio Platón.

El primer autor en fusionar retórica y poética fue Gorgias de Lentini, alumno de Empédocles, quien recalcó el poder persuasivo de la primera de estas disciplinas, por medio del engaño (*apate*) que la palabra (*logos*) puede generar. Para ello diferenció tres tipos de discurso: los tratados de los filósofos de la naturaleza, la oratoria judicial y la dialéctica filosófica, e, igualmente, a él le debemos la primera identificación de figuras retóricas, entre las que destaca la antítesis, génesis de la dialéctica¹³⁹.

Con Platón llega la crítica a la retórica cultivada por los sofistas, ya que, para él, no se trata más que de un mero arte de la persuasión, frente a la dialéctica, que profundiza en los discursos y en sus elementos y, donde la ciencia y la verdad se posicionan sobre la opinión, justo al contrario que en los razonamientos de los sofistas, como expone Platón en su diálogo de juventud *Eutidemo*, en el cual, la retórica no sólo no es una ciencia, sino que ni siquiera se puede valorar como arte o técnica, aunque, el diálogo platónico en el que se afronta más hondamente esta problemática, y en el cual el enfrentamiento con la

¹³⁹ Plutarco se hace eco de la retórica de Gorgias como si de un verdadero pionero se tratase, donde el poder de la persuasión, en cualquier tipo de discurso, está unido a las nociones de justicia, bien y belleza.

retórica sofística es mayor, es el *Gorgias*¹⁴⁰, donde esta disciplina no deja de ser una habilidad empírica que sólo alcanza la superficie. Ya en su madurez, Platón se ocupa de nuevo de la retórica en el *Fedro*, donde ya no encontramos la dura crítica de su periodo de juventud, y afronta aquí la distinción entre realidad y apariencia, la retórica verdadera de la que no lo es, la que tiene una apariencia de verdad pero no persigue realmente la justicia, mientras que la verdadera retórica conduce al oyente hacia la verdad, fundamentada en las técnicas de la dialéctica, que, asimismo, posibilitaría penetrar en el conocimiento de los ánimos¹⁴¹.

Isócrates fue discípulo de Gorgias y de Sócrates y tuvo una reputada escuela de elocuencia en el siglo IV a.C. Se enfrentó con Platón en lo tocante a la educación de los jóvenes y, Aristóteles, asimismo, discrepó con sus técnicas, carentes de profundidad, ya que, en su opinión, no generaba filosofía, pero, por otro lado, de la retórica isocrática se interesó por la importancia concedida al bagaje cultural, a la educación moral, así como por el discurso elegante, embellecido por recursos estilísticos, de los que Aristóteles se sirvió en su libro tercero de la *Retórica*, dedicado a la *léxis*, el “modo de expresarse”.

La *Retórica* aristotélica constituye la primera gran sistematización de “la ciencia del bien decir” y, con esta categorización, le otorga el fundamento filosófico del que hasta entonces carecía, en el que la teoría de la argumentación es el punto de partida, y la equipara a la dialéctica. Continúa con las nociones platónicas de retórica verdadera y “aparente”; para Aristóteles, el retórico debe atenerse a los argumentos probatorios (*písteis*), los técnicos (*éntechnoi*), mediante la aplicación de un método de persuasión necesario para obtenerlos, no de la persuasión en sí misma, y no de los artificiales (*átechnoi*). El paralelismo entre filosofía y retórica se pone de manifiesto en la *pístis* o demostración, con el ejemplo, para la retórica, y la inducción para la dialéctica, al igual que con el entimema retórico y el silogismo filosófico, con la diferencia de que este último presenta verdades irrefutables y el entimema conclusiones probables y discutibles. Los ejemplos retóricos, que sólo son empleados cuando no existen entimemas, pueden ser reales o inventados, y, en este segundo caso, se distinguen dos tipos, las parábolas y las

¹⁴⁰ También diálogo de juventud.

¹⁴¹ La psicagogia, conducción y educación del alma, subyacente en la retórica verdadera, sería capaz de profundizar en este sentido.

fábulas. En los entimemas se omite una premisa, con lo que se consigue que se sobreentienda¹⁴², técnica persuasiva característica de la retórica aristotélica¹⁴³.

Aunque la primera división en tres tipos de los géneros retóricos la había formulado Anaxímenes de Lampsaco también en el siglo IV a. C., Aristóteles fue el encargado de regularla y codificarla para su posterior aplicación. Los tres géneros retóricos se dividen atendiendo a quién están dirigidos¹⁴⁴ y en correspondencia con los tres auditorios típicos de esta práctica en la Atenas de este periodo, éstos son: el género deliberativo, el género judicial y el género epideíctico o demostrativo. En el caso de los dos primeros, la valoración del auditorio es capaz de modificar una opinión, mientras que en el caso del epideíctico, el público sólo juzga las dotes del orador, que ensalza o desdeña en su discurso, con un marcado componente ético. El género judicial se posicionó en los siglos posteriores por delante de sus hermanos, mientras que el género deliberativo absorbió el papel del demostrativo y se convirtió en un ejercicio de exposición oratoria, y, de esta forma, el género epideíctico, quedó asociado a la literatura, el deliberativo, al pensamiento filosófico, y el judicial, a la dialéctica.

El segundo libro de la retórica de Aristóteles versa sobre los conceptos de *ethos* y *pathos*, con lo que la retórica queda imbuida de un componente psicológico, además de psicagógico. El tercer libro, por otra parte, se ocupa de la expresión, la *léxis*, al igual que de las partes del discurso (*oikonomía*), los argumentos (*héuresis*), así como de la técnica de exponer (*hypokritiké*), del gesto del orador, sobre lo que ya había reflexionado Aristóteles en la *Poética* en relación con el recitado en el teatro. Precisamente, la teoría de la *léxis* es diferente para la expresión poética y la relacionada con la oratoria, en la que, en principio, no debería prevalecer lo accesorio y anecdótico, pero que, a su vez, es lo que capta la atención del auditorio. Las características indispensables que debe poseer un

¹⁴² “Si no se puede atribuir un predicado a la cosa a la que le es propio, es evidente que no puede atribuírsele a aquella para la que es menos apropiado”, *Retórica*, II, 23, 1397b. (Garavelli, 1988, p. 26)

¹⁴³ Los encargados de abastecer las premisas de los silogismos son los *topoi* o lugares. Aristóteles introdujo este término en la retórica y estos lugares pueden ser comunes o generales y propios o específicos. Los primeros se aplican a cualquier campo del saber y son de conocimiento general, mientras que los propios son característicos de cada disciplina y género oratorio (Garavelli, 1991, p. 90). Para más información sobre los *topoi* consultar el apartado que Garavelli les dedica a éstos. (Garavelli, 1991, pp. 84-116)

¹⁴⁴ Los dos elementos restantes son quién habla y de qué habla. De este modo, se observa el carácter pragmático de esta clasificación, que será tratado en páginas posteriores.

buen orador son la claridad, la adecuación, la naturalidad y, primordialmente, la corrección y, en relación con ello, le debemos a Aristóteles, igualmente, sus reflexiones sobre diversos elementos de adorno, de figuras y, esencialmente, sobre la metáfora, que es empleada tanto por orador y poeta¹⁴⁵. (Garavelli, 1991, pp. 25-32)

La retórica romana¹⁴⁶ aglutina las teorías griegas, principalmente, de Aristóteles y sus seguidores, aunque presenta algunas innovaciones en lo que se refiere, entre otros aspectos, a la educación y al carácter pedagógico, y, sustancialmente, a los fines propagandísticos, además de despojarse del boato de la retórica griega, que habían conocido en sus escuelas, para hacer los discursos más accesibles. En este sentido, Cicerón recoge en su *Brutus* que la mayoría de políticos de la Roma republicana fueron buenos oradores. La primera obra de retórica escrita en latín se data en torno al 82 y 85 a. C., llamada *Rhetorica ad Herennium* y atribuida a Cornificio, y que, en cuatro extensos libros, además de seguir la tipología aristotélica, añadió la ordenación de Hermágoras para los discursos y describió la figura del buen orador. Mantiene esta obra las partes de la tradición del discurso griego, además de otorgar la nomenclatura latina, y añade una nueva parte: la *memoria*¹⁴⁷, que es la capacidad para recordar mediante una serie de procedimientos descritos en este manual y, junto a éste, *De Inventione*, trabajo de juventud de Cicerón, que son los dos únicos medios de transmisión de la retórica clásica al Medioevo. (Garavelli, 1991, pp. 37-38)

Marco Tulio Cicerón posicionó a la retórica romana a la altura que ésta le exigía gracias a *De Oratore*, obra dividida en tres libros, en la que Cicerón eleva la consideración de la oratoria como un complemento de la filosofía, junto con la dialéctica y la lógica. Aunque Cicerón escribió varios libros dedicados a la retórica¹⁴⁸, es en esta obra de

¹⁴⁵ La metáfora, además de aproximar, a priori, elementos lejanos por medio de la analogía, conduce a comentarios ingeniosos y que pueden ser también graciosos. El tema de la comicidad en el discurso se estudió en tratados posteriores, incluso del siglo pasado.

¹⁴⁶ Aunque encontramos otros teóricos en Grecia, como son Teofrasto, Zenón, o ya con actividad en Roma, como Dionisio de Halicarnaso o Apolodoro de Pérgamo, preceptor del emperador Augusto, nos vamos a centrar, por el contenido de esta tesis, en tres tratados: *Rhetorica ad Herennium*, *De oratore*, de Cicerón, e *Institutio Oratoria*, de Quintiliano. Para más información sobre la evolución de la retórica, consultar los capítulos dedicados a este respecto en: Garavelli, 1991, pp. 17-62, y Pujante, 2003, pp. 33-68.

¹⁴⁷ Por lo tanto, las partes organizativas del discurso, y que se tratarán en estas páginas, y tras esta adición, quedan de la siguiente manera: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *pronunciatio* y *memoria*.

¹⁴⁸ *Brutus*, en el cual revisa la oratoria latina, *Orator*, donde expone sus teorías sobre el ritmo y la prosa, y otras obras menores: *De optimo genere oratorum*, *Partitiones oratoriae*, resumen elaborado por medio de preguntas y respuestas, y *Topica*, sobre los *topoi* aristotélicos.

madurez donde los participantes principales, Marco Antonio y Lucio Licinio Craso, discuten sobre ciencia, elocuencia y los poderes del orador con la palabra que, para Craso, debe aglutinar una gran preparación y conocimiento de las artes, si bien no de las de componente científico, a lo que añade que la distinción entre *res* y *verba* no procede en la vertiente práctica de la retórica. Cicerón explica por boca de Marco Antonio, en el segundo libro, la *inventio*, la *dispositio* y la *memoria*, para quien la parte innata predomina sobre lo aprendido. Los objetivos últimos de todas las partes del discurso son enseñar, conmover y deleitar¹⁴⁹. En el tercer libro, Craso afronta la *elocutio* y la *pronunciatio*, precedido por la unión inexorable entre *res*, el contenido, y *verba*, la expresión. Se trata también en este libro el *ornatus*, los tropos y las figuras, así como de las habilidades indispensables para el orador en todos los campos del saber, pero no sólo en la retórica, sino también en relación con la filosofía, la poesía, el derecho y la dramaturgia, interdisciplinariedad que la ubicará en el *Trívium* medieval. (Garavelli, 1991, pp. 38-40)

El establecimiento del Imperio en Roma, causa última del fin en la libertad política, coincide también con la decadencia de la oratoria, que se mantiene en las escuelas, aunque ya no tiene el mismo fin político, donde predominan las declamaciones, encuadradas entre la primera mitad del siglo I y el siglo V d. C., época conocida como Segunda Sofística. La *declamatio* podía ser de dos tipos: la *suasoria*, característica del género deliberativo, y la *controversia*, del género judicial. El poder de la *elocuentia*, capacidad de expresarse, encuentra su aplicación tanto en el terreno de la poesía como en el de la prosa, vinculada a la oratoria. Para Tácito, ambas se distinguen por su utilidad, puesto que la primera se centra en el deleite (*voluptas*) y la segunda en su utilidad para otro tipo de discursos (*utilitas*).

Es en ese periodo, siglo I d. C., cuando Quintiliano redacta su tratado en doce libros *Institutio Oratoria*, que recopila la evolución de la retórica hasta el momento, además de sistematizarla desde un punto de vista objetivo sin tomar partido por ninguna teoría. En él, explica todo lo relativo a la formación del orador, desde sus primeros años de vida a su entrada en la escuela, para pasar al estudio de la retórica. Describe en este tratado las diferentes partes del discurso persuasivo, al igual que presta una especial

¹⁴⁹ Se retoma el tema de lo cómico ya abordado en la retórica aristotélica.

atención a las pruebas y los tipos de razonamientos, además de añadir una lista de autores griegos y latinos de referencia, imita modelos de ejercicios con el fin de superarlos por medio de esta emulación, para finalizar con la parte correspondiente a la memorización de los discursos y a su posterior recitado. El tratado de Quintiliano será un manual de referencia desde el Renacimiento por su condición de compendio de la retórica clásica. (Garavelli, 1991, pp. 40-43)

1.5.2. El discurso retórico

Una vez recorrido el origen y la evolución de la retórica en la Antigüedad, a continuación, se recogen y explican brevemente las partes o secciones que conforman el discurso retórico y que tan sólo han sido citadas anteriormente. La retórica clásica, o “vieja” retórica, frente a las “neorretóricas” de la segunda mitad del siglo pasado, como apunta Garavelli (1991, p. 63), es la que se originó y evolucionó en Grecia y Roma más de dos milenios atrás y que, a lo largo de los siglos, no ha sufrido un progreso determinante.

Además de la *Retórica* aristotélica, como ya hemos referido, tres son las fuentes principales en las que se fundamentan los posteriores estudios al respecto: *Rhetorica ad Herennium*, *De Inventione*, de Cicerón, y la *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Tanto el tratado de Quintiliano como *Rhetorica ad Herennium* distinguen estas partes con una diferencia temporal de pocos años: éstas son *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio* o *pronunciatio*. (Garavelli, 1988, pp. 64-65).

Como ya están redactadas en *Rhetorica ad Herennium*, I, 2, 3, y recoge Garavelli (1991, p. 65), las cinco partes de la retórica, *partes artis*, y las destrezas que todo orador debe poseer son las siguientes:

“Las cualidades de las que un orador no debe carecer son la capacidad de invención, de disposición, de *eloquio*, de memoria y de dicción.

- La invención (*inventio*) es la capacidad de encontrar argumentos verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa.

- La disposición (*dispositio*) es la ordenación y la distribución de los argumentos; indica el lugar que cada uno de ellos debe ocupar.
- La elocución (*elocutio*) es el uso de las palabras y de las frases oportunas de manera que se adapten a la invención.
- La memoria (*memoria*) es la presencia duradera de los argumentos en la mente, así como de las palabras y de su disposición.
- La declamación (*pronnunciatio*) es la capacidad de regular de manera agradable la voz, el aspecto, el gesto.”

Las dos primeras partes se concentran en la estructuración del discurso mientras que la expresión se trabaja más en la *elocutio*. La *inventio* alcanzó su mayor nivel de desarrollo en el campo jurídico, así como en el filosófico, especialmente en lo tocante a las técnicas argumentativas, e, igualmente desde la literatura del Medioevo en lo que respecta a los *topoi*¹⁵⁰. La *dispositio* ha prosperado en los géneros comunicativos, principalmente en el terreno didáctico. Por otra parte, en el terreno científico se ha aplicado al de la poética y de la semiótica literaria y filológica, como elementos del análisis del discurso. La *elocutio*, por su parte, sufrió un giro hacia su relación con la poética y a las diferentes variantes de discurso, tanto en prosa como en verso. Ya se ha visto en páginas anteriores la estrecha relación entre retórica y poética, ya que la segunda no deja de ser una parte del todo que compone la retórica y, el propio objeto de la *elocutio*, es el objeto de la retórica. (Garavelli, 1991, pp. 66-67)

La primera de estas operaciones, *inventio*, del griego *héuresis*, es el momento inicial de la *poiesis*, cuya definición en *Rethorica ad Herennium*, I, 2, y que tendrá continuidad en tratadistas posteriores es que “la invención es el descubrimiento (*excogitatio*) de las cosas verdaderas o verosímiles que hagan probable la causa” (Pujante, 2003, p. 79), así pues, es un concepto más amplio de invención como tal, “sino búsqueda y hallazgo de los argumentos adecuados para hacer plausible una tesis” (Garavelli, 1993, p. 67), el “encuentro o hallazgo de las ideas” (Lausberg, 1983, p. 235), o la *excogitatio*, según el tratadista de *Rhetorica ad Herennium*, “que podemos traducirla no sólo como *encuentro por medio de la reflexión*, sino también como *imaginación*, como *invención*,

¹⁵⁰ Los *topoi* o lugares literarios, tópicos desde la Edad Media.

como la *facultad de imaginar*” (Pujante, 2003, p. 79), lo que, en la actualidad, consiste en lo que Perelman denomina “teoría de la argumentación”. (Garavelli, 1993, p. 67)

El orador, con la *inventio*, realiza una labor de investigación, de acopio de materiales, hechos y pruebas que avalen su postura, sin olvidar el fin persuasivo de todo discurso retórico y éste se construye para discernir si realmente la causa existe, en qué consiste y cuál es su naturaleza, de este modo, el discurso retórico pretende ser un auxiliar en la interpretación del pensamiento humano, con la *inventio* como primera maniobra de este proceso. (Pujante, 2003, pp. 79-80)

Así las cosas, para poder encontrar, es necesario buscar, y, por otra parte, es necesario saber lo que se busca, para ello, el orador cuenta con unos recursos o tópicos que le facilitan esta tarea, si bien, el buen juicio, en última instancia, será el encargado de llevar a cabo esa selección. Los *topoi, loci communes*, o tópicos¹⁵¹, se desarrollan principalmente en la *argumentatio*, aunque se pueden aplicar y descubrir en todas las partes del discurso y en los diferentes procedimientos literarios. Las ideas de la *inventio* son el punto de partida del conjunto del discurso y es en el género judicial donde mejor se observan cada una de las partes, dado su carácter dialéctico¹⁵². (Lausberg, 1983, pp. 235-237)

En la *inventio*, el discurso retórico, *partes orationis*¹⁵³, consta de cuatro partes principales, ya recogidas en la *Retórica* aristotélica, algunas de ellas con subdivisiones y en las que los autores, desde la Antigüedad, no siempre coinciden, si bien, las cuatro más substanciales se mantienen a lo largo de la historia de esta materia aun con algunas variantes en la nomenclatura. En la siguiente tabla, pueden leerse con su nombre en griego, su equivalente latino y castellano¹⁵⁴.

¹⁵¹ Quintiliano denominaba a éstos *sedes argomentorum* (la sede de los argumentos). Algunos de estos *loci topici* se pueden clasificar en *locus circumstantiarum, locus descriptionis, locus notationis* y *locus causae materialis*. (Sans, p. 4)

¹⁵² En relación al género judicial, es de utilidad para las instituciones y para la historia del derecho romano. (Garavelli, 1993, p. 67)

¹⁵³ Gracias a cuya estructura se hace posible la comunicación discursiva. (Albaladejo, 2005, p. 11)

¹⁵⁴ Encontramos otra tabla similar de diferentes autores clásicos y medievales en el *Manual de retórica literaria* de Heinrich Lausberg (Lausberg, 1983, pp. 238-239). No obstante, como indica David Pujante, a su vez recogido de los últimos tres capítulos del libro VI de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano,

1. <i>prooimion</i>	1. <i>exordium/proemium/principium</i>	1. exordio /proemio
2. (<i>diégesis</i>) ¹⁵⁵	2. <i>narratio</i>	2. narración / exposición de los hechos
2a. <i>parébasis</i>	2a. <i>disgressio/egressus</i>	2a. digresión
2b. <i>próthesis</i>	2b. <i>propositio/expositio</i>	2b. proposición
	2c. <i>partitio/enumeratio</i>	2c. partición
3. <i>pístis</i>	3. <i>argumentatio</i>	3. argumentación
3a. <i>kataskené</i>	3a. <i>confirmatio/probatio</i>	3a. confirmación/ demostración/prueba
3b. <i>anaskené</i>	3b. <i>refutatio/confutatio/ reprehensio</i>	3b. confutación
4. <i>epílogos</i>	4. <i>epilogus/peroratio/conclusio</i>	4. epílogo /peroración/conclusión

Tabla 3. Partes orationis del discurso retórico. (Garavelli, 1991, p. 69)

Como señala Heinrich Lausberg, “la exposición de las partes del discurso y de su orden es cosa de la *dispositio*” (Lausberg, 1983, p. 237), que, de la misma forma, ordena las ideas recogidas en la *inventio*. Del griego, *oikonomía*, la *dispositio*, además de organizar los argumentos, *rerum*, ordena sus partes, como indica Quintiliano, desde cada una de ellas, así como dentro de cada una de éstas y el propio orden de las palabras (Garavelli, 1991, p. 118), por lo tanto, la *dispositio* tiene como principal función la distribución del todo que conforma el discurso al igual que de las partes que la integran. Esta ordenación responde a dos motivos, energía e integridad; la primera fragmenta a ese todo en dos partes antitéticas mientras, la segunda, lo hace de forma tripartita. Cuando se atiende a esa división antitética, prevalece el *contraste* entre dos contrarios, dos partes que se contraponen, en el que se omite la parte central, el *medio* (*mésos*, griego, *medium* latino), de la organización de los discursos, y sólo se abordan la parte inicial (*arché*, en griego, *initium*, en latín) y la final (*teleuté* y *finis*, griego y latín, respectivamente), cuando,

la digresión, la proposición y la división o partición, serían partes prescindibles del discurso. (Pujante, 2003, pp. 119-120)

¹⁵⁵ Como indica la autora, “la jerarquía de las partes en 2 y 2b está invertida en la retórica griega, en la que *próthesis* designa el género, esto es, la partición más general (es la parte que sigue inmediatamente al proemio), mientras que la *diégesis* es el nombre de la especie”. (Garavelli, 1991, p. 69)

por el contrario, se da esa estructura trimembre, hablamos de integridad en la organización discursiva¹⁵⁶. (Lausberg, 1983, pp. 368-371)

Ya en *Rhetorica ad Herennium* se distinguen dos tipos de disposición, la natural, establecida por las normas de la retórica, y la que se lleva a cabo en cada situación específica; de esta manera, la primera de ellas se correspondería con el *ordo naturalis*, sucesión lógica, mientras la segunda, con el *ordo artificialis* o *artificiosus*, que altera el orden natural para atender a cuestiones estéticas. (Garavelli, 1991, p. 118)

Aunque en las líneas que siguen, nos ocupamos de la *dispositio*, es imposible desligarla de la *inventio*, como indica Lausberg, puesto que no se trata de dos procesos aislados, sino que más bien son inseparables¹⁵⁷ y la *dispositio* forma parte de ésta en las *partes orationis* (Lausberg, 1983, pp. 371-372). En lo que respecta a la división de las partes, en la *inventio*, como hemos recogido en la Tabla 3, encontramos la división principal, y no única, del discurso en *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*¹⁵⁸, y, del mismo modo, esta partición se aplica a cada una de estas partes, principalmente a la argumentación, que, a su vez, se fragmenta en exposición, prueba, confirmación, ornamento y conclusión, ya referidas en *Rhetorica ad Herennium*. (Garavelli, 1991, p. 118)

En el siguiente nivel de clasificación nos hallamos con la ordenación de los contenidos y, especialmente, con la disposición de los argumentos demostrativos, que, según la teoría de la argumentación de Perelman, pueden ser de tres tipos, atendiendo dónde se ubiquen los argumentos de más peso en la exposición¹⁵⁹: al final de la misma,

¹⁵⁶ Esta segmentación en tres partes no presenta tampoco una estructura fija, sino que pueden darse variantes, como la omisión del medio, con lo que se convertiría en una bimenbridad, y otras subdivisiones de cada una de estas partes.

¹⁵⁷ La *dispositio*, en cuanto principio ordenador y clarificador, se aplica a todo el buen funcionamiento de la retórica, como bien puede ser en la *memoria* el empleo de determinados recursos, o gestos y expresiones en la *pronunciatio*, hecho que explicaría que la diferenciación entre *inventio* y *dispositio* no sea clara, o que los tratadistas no siempre coincidan en la distribución de éstas. (Garavelli, 1991, p. 124)

¹⁵⁸ El *exordium* o prólogo, está seguido de la *narratio*, exposición de los hechos o datos, en la *propositio* se enuncia la tesis que se pretende defender, mientras que en la *confutatio* se defienden los argumentos que sostienen esa tesis, y se refutan las pruebas contrarias. En la *confirmatio* se repite la tesis principal para recalársela al público y se concluye con la *peroratio* o epílogo.

¹⁵⁹ A su vez, y siguiendo a Perelman, la adecuación al auditorio debería ser la guía de la ordenación del discurso. (Garavelli, 1991, p. 121)

lo que se denomina orden creciente; al comienzo, que se corresponde con el orden decreciente; o al comienzo y al final del discurso, donde, de este modo, los argumentos menos sólidos quedarían en el centro de la presentación, lo que recibe el nombre de orden homérico o nestoriano¹⁶⁰. No obstante, la posición de los argumentos no debería condicionar el discurso, sino que un argumento fuerte lo será en virtud de los argumentos preliminares presentados, como apuntan Perelman y Olbrechts-Tyteca, o, todo lo contrario, que este orden, implique un nivel de gradación. (Garavelli, 1991, pp. 118-121)

La *utilitas* organiza la *dispositio* gracias a las virtudes de lo *aptum* y del *iudicium* e, igualmente, la *dispositio*, está presente en todas las partes del discurso por medio de tres categorías modificativas, *adiectio*, *detractio* y *transmutatio (ordo)*. El *ordo naturalis* sigue el orden de la naturaleza; cualquier desviación de ésta o un orden impuesto por circunstancias ajenas, que obedece a los dictados de la *ars*, y a la oposición *natura/ars*, será considerado como *ordo artificialis*. Aunque se contabilizan hasta ocho modos de orden natural los más destacados son el *modus per tempore* y el *modus per incrementa*. El primero de ellos representa al orden cronológico, es decir, a la sucesión temporal tanto del tiempo como de las épocas, y, el segundo, al aumento gradual de la intensidad que puede afectar tanto al conjunto como a las partes del discurso, lo que Bice Mortara Garavelli denomina “ley de los miembros crecientes” (Garavelli, 1991, p. 122), en cuanto a intensidad semántica y dimensiones¹⁶¹. (Lausberg, 1983, pp. 372-375)

Aunque se trata de una fase intermedia entre la *inventio* y la *dispositio*, la *peroratio* tiene una especial relevancia en esta disertación, dado que, además de consistir en una recopilación y enumeración de los temas tratados, persigue el movimiento de los afectos,

¹⁶⁰ Este tipo de argumentación hace referencia a cómo fueron posicionadas las tropas de los soldados griegos comandadas por Néstor que, como narra el libro IV de la *Ilíada* (292-302), las más débiles estaban situadas en el centro y flanqueadas por delante y por detrás por las tropas más fuertes:

“Cuando así hubo hablado, los dejó y fue hacia otros. Halló a Néstor, elocuente orador de los pilios, ordenando a los suyos y animándolos a pelear, junto con el gran Pelagonte, Alástor, Cromio, el poderoso Hemón y Biante, pastor de hombres. Ponía delante, con los respectivos carros y corceles, a los que desde aquéllos combatían; detrás, á gran copia de valientes peones que en la batalla formaban como un muro, y en medio, a los cobardes para que mal de su grado tuviesen que combatir. Y dando instrucciones a los primeros, les encargaba que sujetaran los caballos y no promoviesen confusión entre la muchedumbre.” (Homero, 1927, p. 42)

¹⁶¹ En esta intensidad creciente, el elemento más breve de una enumeración se posiciona delante del más largo, como en el caso de contar con dos nombres propios, al igual que en los proverbios, frases hechas o la intensificación que se produce en una gradación ascendente con adjetivos calificativos. (Garavelli, 1991, pp. 122-123)

lo cual será determinante en relación con la música. Dicho esto, la *peroratio*¹⁶² tiene como finalidad “refrescar la memoria e influir en los afectos” (Lausberg, 1983, p. 361) del auditorio y, en esta conclusión que es la *peroratio* se pueden distinguir desde dos partes principales, recapitulación y movimiento de afectos (Garavelli, 1991, p. 117), hasta cinco, según los autores a los que sigamos¹⁶³, entre las cuales no faltará la enumeración de los argumentos, caracterizada por la *brevitas*, *virtus* fundamental de la *peroratio*, y el *ornatus*, este último, recurso afectivo ya en sí mismo y que modera esa brevedad. (Lausberg, 1983, pp. 366-367)

La recapitulación (del griego *anámnēsis*, *anákefaláiosis*), consiste en la enumeración de los temas tratados, por medio de una visión esquemática de los argumentos y las soluciones que han sido propuestas, para recordar, sobre todo en los discursos orales, los asuntos tratados y buscar soluciones¹⁶⁴. Por medio del movimiento de los afectos la *peroratio*¹⁶⁵ presenta la última oportunidad de posicionar al auditorio de forma emotiva a favor de la causa propia, *conquestio*¹⁶⁶, y contra la causa opuesta, *indignatio*¹⁶⁷, ambas características del *genus iudiciale*, mientras que los afectos cardinales del *genus deliberativum* son la *spes* y el *metus*¹⁶⁸. Gracias a la labor de la *conquestio* se pretende mover la simpatía del público hacia la propia causa¹⁶⁹, inducida por la compasión, *commiseratio*, hacia el agravio sufrido. (Lausberg, 1983, pp. 361-367)

La tercera parte del plan retórico es la *elocutio*, en la que se verbalizan las ideas, *res*, halladas en la *inventio*, exteriorizadas por medio del lenguaje, *verba*, donde también

¹⁶² La *peroratio* también puede aparecer como desenlace de una digresión y no sólo al finalizar el discurso, por otra parte, la *recapitulatio* que caracteriza a la *peroratio*, se emplea en situaciones que implican decisiones complicadas y, a su vez, en ocasiones, fuera de ésta, con lo que pasa a ser figura. (Lausberg, 1983, p. 367)

¹⁶³ Tres en el caso de Cicerón (*enumerationem*, *indignationem* y *conquestionem*) y cuatro para Aristóteles. (Lausberg, 1983, pp. 362-363)

¹⁶⁴ La recapitulación puede tener lugar en cualquier punto del discurso y no sólo como parte de la *peroratio*. (Garavelli, 1991, p. 117)

¹⁶⁵ Llamada *éidos pathetikón* por los griegos, “forma adecuada para suscitar emoción”.

¹⁶⁶ Denominada también *commiseratio*, *miseratio*, procedentes del griego *éleos* y *oiktos*, que podrían traducirse por compasión, piedad.

¹⁶⁷ También *amplificatio* y *exaggeratio*, del griego *déinosis*.

¹⁶⁸ El caso del *genus demonstrativum* es peculiar, con el elogio a la belleza como principal elemento dialéctico de la retórica, puesto que sus afectos primordiales no se han desarrollado por completo, mientras que sus afectos parciales más reseñables son el amor admirativo y el odio o desprecio execrador. (Lausberg, 1983, pp. 214-215)

¹⁶⁹ Esta simpatía se consigue por medio de los *loci communes* en relación a la ausencia de *fortuna*, ubicada dentro de los “casos de fortuna”.

se tratarán problemas de la *dispositio*, de ahí su ubicación a continuación de ésta¹⁷⁰. La *elocutio* debe presentar un discurso bello y elegante en el que se empleen las figuras retóricas para embellecerlo¹⁷¹, así pues, se trata del lugar donde retórica y poética confluyen en esa vertiente estilística¹⁷², esencial en el momento de dar a conocer los hechos en el conjunto discursivo. Sin embargo, estas figuras han de estudiarse en su contexto, al hilo de los argumentos y han de tener una función en relación a éstos¹⁷³. El material lingüístico en la *elocutio* puede ser empleado tanto de forma individual, *verba singula*, esto es, palabras individuales, aisladas, y a los grupos de palabras que se unen por su sintaxis, *verba coniuncta*. (Lausberg, 1984, pp. 9-10)

La principal función de la *elocutio* es la de explicar y simplificar esas palabras y expresiones en busca de la perfección en la corrección lingüística¹⁷⁴, para lo que el discurso se sirve de cuatro virtudes principales¹⁷⁵: *aptum* (apto), *latinitas* (corrección lingüística), *perspicuitas* (claridad), y *ornatus*, al que ya nos hemos referido y al que volveremos en el siguiente apartado. La *conditio sine qua non* de un buen discurso, punto de partida y de llegada del resto de virtudes, es que sea apto (*prépon*, en griego, *aptum*, en latín) para los fines que persigue, con la situación y las normas¹⁷⁶. Le sigue la corrección idiomática, que vela por el cumplimiento y la integridad de la lengua, denominada *hellenismós* (helenidad), por los griegos, y *latinitas* (latinidad), *sermo purus*

¹⁷⁰ Según recoge Lausberg (1984, pp. 9-10), Cicerón, en *De oratore*, habla de esta parte como “el ropaje lingüístico”, mientras que Aristóteles, en el Libro III de la *Retórica*, se refiere a la *inventio* como el “qué” y a la *elocutio* como el “cómo”.

¹⁷¹ De la totalidad de las partes del plan retórico fueron la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, las que los teóricos sobre retórica musical consideraron las necesarias para el buen funcionamiento de la expresión musical a través de las composiciones. La *elocutio*, como se ha referido en líneas anteriores, es la parte en la que destacan las figuras retóricas que son las encargadas de dar forma a las intuiciones del oyente. Estas figuras, en realidad, se alejan de la corrección gramatical para dotar al discurso de belleza y un mayor poder de persuasión.

¹⁷² Lausberg señala que, en este punto, retórica y gramática confluyen pero que la primera aspira a un mayor nivel de perfección (1984, p. 10). Por otra parte, Mortara Garavelli (1991, p. 131) distingue, recogido a su vez de Quintiliano, en esta antinomia entre hablar *correctamente*, tarea de la gramática, y hablar *bien*, eficazmente, de lo que se ocupa la retórica, aunque entra en juego aquí una tercera disciplina, la poética, que podría alterar la gramática con sus juegos estilísticos (entre los que domina la virtud del *ornatus*), exceso que sería paliado sin olvidar los fines del discurso.

¹⁷³ Y por cuya eficacia argumentativa velarán las *virtutes elocutionis* que veremos a continuación.

¹⁷⁴ Obsérvese en este punto, de nuevo, la conexión con la gramática.

¹⁷⁵ La *latinitas* se considera una virtud gramatical, mientras que *perspicuitas*, *ornatus* y *aptum*, virtudes retóricas. En ocasiones, estas virtudes se separan y se adaptan a los *verba singula* o a los *verba coniuncta*. (Lausberg, 1984, pp. 11-12)

¹⁷⁶ Puede producirse una licencia, *licentia*, cuando la infracción está justificada. Los sinónimos o tropos constituyen una excepción en las licencias, dado que, aunque se desvían de la norma, sólo sustituyen a una palabra con similar significado.

o *puritas*, por los romanos. La claridad o perspicuidad, *perspicuitas*, hace comprensible al discurso y el ornato que, aun siendo la menos necesaria, se filtra en el resto de virtudes y se deleita en la belleza de la lengua por medio del empleo de tropos y figuras, aunque tan peligroso es su exceso como su defecto. (Garavelli, 1991, pp. 129-133)

En palabras de Heinrich Lausberg (1984, pp. 374-375), “lo *prépon* es la virtud de las partes de encajar armónicamente en un todo... conforme a un plan... la observancia de lo *prépon* es, pues, una prescripción del arte”. Además de al arte, lo *aptum* se aplica a la ética, tanto individual como social, a la primera en tanto que el discurso es una obra de arte y pertenece al ámbito de lo individual, al igual que el discurso es un hecho social. Por consiguiente, este decoro interno afecta a la concordancia de las partes del discurso entre ellas y, el externo, tanto al conjunto del discurso como a sus partes, en su contexto social¹⁷⁷ y, por todas las circunstancias anteriores, la virtud de lo *aptum* debe aplicarse a todas las etapas de la confección del discurso y no sólo en la *elocutio*¹⁷⁸. La *utilitas* de la causa determina el decoro del discurso en ese contexto social al que aludíamos y todas sus fases están subordinados a ésta, con lo que, cuando así se requiera, incluso los principios de la retórica pueden verse alterados. El *color* (*króma* en griego), como herramienta de la *utilitas*, se destina para matizar la situación y no es un elemento del *ornatus*. Existen dos posibles grados de decoro, el decoro inferior, que depende de la *utilitas* en la causa, y el decoro superior, orientado hacia lo que la ética reconoce como *honestum*. Ambos son complementarios, pero cuando disienten, el orador, como *vir bonus*, debe tender hacia lo *honestum*¹⁷⁹. (Lausberg, 1984, pp. 374-381)

La *latinitas* es la manera correcta de expresarse en un idioma. Lausberg distingue dos zonas de la *latinitas*, en relación con los *verba singula* y los *verba coniuncta*, y cuatro pautas: *ratio*, la lógica como base de la corrección gramatical, a la que puede llegarse por medio de la *analogia* (descubrimos por medio de lo conocido lo que no lo es) y de la *etymologia* (que se adentra en la esencia verdadera de las palabras); *vetustas*, que puede

¹⁷⁷ Es decir, al orador, al auditorio, al momento (*tempus*) y al lugar (*locus*) del discurso.

¹⁷⁸ No vamos a profundizar aquí en los *vitia* contra lo *aptum*, simplemente, vamos a indicar el principal defecto, el *indecorum* o *ineptum*, que puede darse tanto de forma interna entre *res* y *verba*, *verba* y *verba*, principalmente, con la diferenciación en el lenguaje para la poesía y la prosa, y externa, en todos sus elementos constitutivos, con la abstención del empleo de palabras malsonantes e inapropiadas, *verba obscena et sordida*. (Lausberg, 1984, pp. 388-391)

¹⁷⁹ Ante una posible pugna entre *utilitas* y *honestas*, el encargado de resolverla será el *genus deliberativum*.

ser tanto norma como licencia; *autorictas*, con la que se sigue a los eruditos en su empleo del lenguaje; y *consuetudo*, norma a la que se atienden las restantes y que hace hincapié en la utilización correcta del lenguaje en la actualidad, con una base empírica, por lo que se deshecha el empleo que el pueblo hace del lenguaje, por su posible carácter coloquial. (Lausberg, 1984, pp. 17-21)

A cada una de estas virtudes (virtud, *areté*), se le oponen sus respectivos vicios, *vitia*, del griego *kakía*, y esa *virtus* se entiende como el justo medio de dos vicios extremos¹⁸⁰ (Lausberg, 1984, pp. 381-382). El vicio por defecto contrario a la corrección, o pureza lingüística, es el barbarismo y, por exceso, el arcaísmo. El barbarismo, o *extranjerismo*, es un término con connotaciones peyorativas en el que se incluyen todos los vocablos de procedencia no griega o latina; de este modo, se consideran barbarismos las palabras que no se han construido cumpliendo las normas morfológicas y/o fonológicas de un idioma, o sea, los extranjerismos, los dialectismos y los neologismos. Por su parte, el arcaísmo, *vetustas*, consiste en el empleo de palabras que están fuera de uso¹⁸¹. (Garavelli, 1991, pp. 134-135)

La virtud de la claridad está ligada a quien escucha, al auditorio, y en que se adapte al auditorio consiste esta *perspicuitas*¹⁸², por lo que el discurso habrá de ser claro y comprensible, lo más preciso posible, y donde también entrará en escena la capacidad de interpretación. El mayor error por defecto de la *perspicuitas* es la oscuridad total, *obscuritas*, mientras que su opuesto es el exceso en la búsqueda de claridad. Este último se extiende desde las explicaciones innecesarias hasta la incapacidad de jugar con lo sugerente de lo que tan sólo se insinúa.

En cuanto a la *obscuritas*, puede darse cuando un discurso no se proclama en una lengua comprensible para el público, la dicción no es precisa o el volumen de voz, insuficiente. La construcción poética presenta algunas licencias a esta *obscuritas* en la

¹⁸⁰ El justo medio aristotélico.

¹⁸¹ Hoy en día, los cultismos se englobarían en esta categoría. Debido al objeto de investigación de este trabajo, al igual que a la gran extensión de procedimientos dentro de cada uno de los diferentes tipos de esta clasificación, y que algunos de éstos aparecen recogidos en el siguiente apartado dedicado a la retórica musical, para profundizar en este tema, remitimos a Garavelli, 1991, pp. 134-321, y Lausberg, 1984, 17-401.

¹⁸² Frente a la *puritas*, que examina gramaticalmente lo que está, o no, permitido.

estructura interna del texto, como un rasgo estilístico, y es en este género donde la *sínquisis*, mezcla de palabras o construcción caótica, adquiere especial relevancia. Por otra parte, si hemos mencionado la oscuridad total, nos encontramos también con un tipo de oscuridad parcial, la *anfibolía*¹⁸³, ambigüedad de sentido, que da origen a la *anfibología*, por la que determinados términos pueden generar equívocos con significados ambiguos o, incluso, opuestos, por el empleo de palabras homónimas o polisémicas¹⁸⁴, o por una ubicación confusa de las palabras en la frase, lo que, del mismo modo, nos conduce a la ambigüedad sintáctica de la que podría citarse, como ejemplo, la doble lectura contraria, y contradictoria, en las respuestas de los oráculos. (Garavelli, 1991, pp. 152-156)

Como se tratará en el siguiente apartado, dedicado a la retórica musical, el *ornatus* merece una mención especial, puesto que él mismo sobrepasó a la retórica y la posicionó como parte de su propia teoría¹⁸⁵. Con el origen de su definición en el adorno de la mesa para un banquete, el discurso se asemeja a este “condimento” que se consume como si de un alimento se tratase. Son varios los tipos y cualidades del ornato, puede ser “vigoroso, tenue, elegante, noblemente artificioso, ingenioso, agudo, amplio, precioso, majestuoso, fácil, difícil” (Garavelli, 1991, p. 157), y sus errores, por defecto y por exceso, respectivamente, son el discurso sin ornamento, *oratio inornata*, lo que hace que el discurso sea *carens arte* (Lausberg, 1984, p. 385), y la *mala affectatio*, redundante, forzado, con sobreabundancia de artificio en exceso, *corrupta oratio*¹⁸⁶ (Lausberg, 1984, p. 386). Como esta virtud puede hacer referencia a las ideas al igual que a su expresión lingüística, nos hallamos ante figuras de pensamiento y figuras de dicción. Las figuras se dan en relación a las *verba singula* y a las *verba coniuncta*, los sinónimos y tropos,

¹⁸³ Del griego, *amphibolia*, que puede ser léxica o sintáctica. (Lausberg, 1984, p. 384)

¹⁸⁴ El término homonimia, como es sabido, hace referencia a las palabras que se escriben de la misma forma, pero tienen diferente significado, también engloba los homógrafos, los homófonos y las combinaciones entre éstos.

¹⁸⁵ En este punto no se profundiza en cada uno de los elementos de esta virtud, ya que, en el apartado destinado a las figuras retóricas, se recoge la definición de gran parte de éstas, de la misma manera que su aplicación a la retórica musical.

¹⁸⁶ Lausberg (1984, p. 386) recoge una serie de vicios y sus respectivas virtudes de Quintiliano, que son los siguientes *vitia*: *hebes*, *sordida*, *ieiuna*, *tristis*, *ingrata*, *vilis*, y sus *virtutes*: *acuta*, *nitida*, *copiosa*, *hilaris*, *iucunda* y *accurata*.

corresponden a las primeras, mientras que, a las segundas, las figuras de dicción y de pensamiento¹⁸⁷. (Garavelli, pp. 157-158)

En relación con las figuras de dicción, el caso de los sinónimos es bien conocido y está considerado como un procedimiento de sustitución que no deja de perseguir la riqueza expresiva. La metalepsis es un tipo de sinonimia, de trasposición, en el que un tropo se emplea como sinónimo, con lo que le otorga distinto significado, uno figurado, que puede ser cómico según la ocasión, así pues, no constituye una figura única, sino que en ella confluyen varias figuras como la metáfora, la sinécdoque, la ironía o la metonimia entre ambas. (Garavelli, 1991, pp. 158-162)

El segundo caso, en las figuras de dicción es el tropo¹⁸⁸, que procede del griego, *trópos*, y del latín, *tropus*, y significa dirección¹⁸⁹, de ahí su empleo para el cambio de sentido en el contenido de una expresión, de este modo, con el uso del tropo, o traslación, se sustituye la palabra correcta por otra de sentido figurado y constituye una licencia, dado que se trata de una modificación del significado por la transferencia o trasposición entre dos expresiones. El número de tropos, al igual que su clasificación, es diferente según el autor o manual que se consulte: *Rhetorica ad Herennium* recoge diez figuras de dicción (onomatopeya, antonomasia, metonimia, perífrasis, hipérbaton, hipérbole, sinécdoque, catacrexis, metáfora y alegoría), Quintiliano habla de trece (los diez anteriores más metalepsis, epíteto e ironía), para Lausberg, son diez, en los que está

¹⁸⁷ Siguiendo el esquema de Lausberg, que también es recogido por Mortara Garavelli (1991, p. 158), además de la distinción ya nombrada, hallamos una clasificación más detallada en base a las cuatro categorías modificativas enumeradas por el primero: *adiectio*, *detractio*, *transmutatio* e *immutatio*, cada una de ellas puesta en práctica por diferentes procedimientos que originan diferentes figuras (Lausberg, 1984, pp. 12-17). De esta manera, las figuras de dicción, pueden ser por adición, por detracción y por orden, las de pensamiento, incluyen, además de estas tres categorías, otra más, por sustitución, y, finalmente, como parte de las figuras en grupos de palabras estarían las figuras por composición o estructura.

¹⁸⁸ Recordemos que ya explicamos su homónimo musical en el epígrafe que se ocupa de la Edad Media.

¹⁸⁹ Pujante recoge la definición de este elemento de *Institutio Oratoria*, VIII 6 I: “Tropo es un cambio [un traslado] mejorador [con virtud] de la significación propia de una palabra o de una locución”, y esta mutación persigue un fin expresivo, aunque no sólo tiene una función ornamental. No obstante, en primer lugar, sería necesario distinguir *tropo* de *figura*; como se ha indicado, la principal diferencia radica en que tropo implica traslación del significado, mientras que, en el caso de la figura, se aparta de la expresión común del lenguaje con fines expresivos. De nuevo, en palabras de Quintiliano (*Institutio Oratoria*, IX I 4) consiste en dotar al lenguaje de una “forma apartada de la expresión común y más natural”. (Pujante, 2003, pp. 202-203)

incluida, nuevamente, la metalepsis¹⁹⁰, y Pierre Fontanier¹⁹¹, realiza una exhaustiva clasificación en la que distingue siete clases de figuras y tropos. (Garavelli, 1991, pp. 163-167)

Sin embargo, el tropo más característico y que merece una especial mención es la metáfora, ya que se trata de uno de los recursos más distintivos de la retórica. La encontramos como base y fundamento de las religiones, incluso en el terreno de la ciencia. Quintiliano define así este tropo en su *Institutio Oratoria* (VIII 6 5): “se traslada un nombre o un verbo de un lugar donde es empleado con su significado propio a otro donde o el propio falta o el trasladado es mejor que el propio”, como cita Pujante, al igual que la definición de Paul Ricoeur, que nos indica que una metáfora es una palabra de referencia, nombre o verbo, que consiste en un desplazamiento, tanto de lugar como de ampliación de sentido, y tiene su fundamento en una teoría de la sustitución. Aunque, posiblemente, surgió en origen como un ornamento¹⁹², pasó a adquirir su primordial valor retórico como componente persuasivo ya durante la Antigüedad¹⁹³. (Pujante, 2003, pp. 206-209)

La última parte del *ornatus* de la que nos vamos a ocupar en estas líneas es la *compositio*, llamada también *estructura*¹⁹⁴, consistente en situar en equilibrio, con armonía y elegancia¹⁹⁵, las unidades más pequeñas en su categoría inmediatamente superior¹⁹⁶, de esta forma, los dos registros lingüísticos que abarca la *compositio*, son el sintáctico y el fonético¹⁹⁷. Dentro del primero, que estudia la teoría de la oración y de los

¹⁹⁰ Como ya se ha indicado previamente, la teoría del *ornatus* es muy extensa para referirla al completo en estas páginas. Para la taxonomía completa de este autor: Lausberg, 1984, pp. 17-301.

¹⁹¹ En su tratado *Las figuras del discurso*, que fue publicado entre 1821 y 1830. Como recoge Mortara Garavelli (1991, p. 164), distingue entre Tropos y No Tropos. Dentro de los primeros se dan dos tipos, los Tropos propiamente dichos, Figuras de Significado (clase I), y los Impropios, Figuras de Expresión (clase II). Los No Tropos, en realidad no son otra cosa que la Figuras, entre las que diferencia cinco tipos: de Dicción, o metaplasmos (clase III), de Construcción (clase IV), de Elocución (clase V), de Estilo (clase VI) y de Pensamiento (clase VII).

¹⁹² En la literatura, tan sólo como inspiración y mimesis de las acciones del hombre.

¹⁹³ La teoría de la metáfora es extensa para tratarla en estas páginas, por lo que se remite a Pujante, 2003, pp. 206-217, al igual que a las clasificaciones ya indicadas sobre el *ornatus* de Mortara Garavelli y Lausberg.

¹⁹⁴ Para profundizar más sobre la *compositio*, véase Lausberg, 1984, pp. 302-374.

¹⁹⁵ *Bene dicere* y no sólo *recte dicere*. (Lausberg, 1984, p. 302)

¹⁹⁶ Es decir, y como describe Mortara Garavelli: “las frases en los periodos, los miembros en las frases, las palabras en las secuencias”. (Garavelli, 1991, p. 311)

¹⁹⁷ Con estas características, la *compositio*, en la prosa, es equivalente a la versificación poética. (Lausberg, 1984, p. 302)

elementos que la componen (Lausberg, 1984, p. 302), de menor a mayor nivel en la confección, estaríamos ante la *oratio soluta*, la *oratio perpetua* y la *periodus*¹⁹⁸. La *oratio soluta* (del griego *dialelyméne léxis*, discurso suelto, desatado) pertenecería a un nivel de habla coloquial o poco formal, mientras que la *oratio perpetua* (*eiroméne léxis*, en griego, discurso continuo) hace alusión al desarrollo lineal de la frase, frente a la *períodos*, que sigue una progresión circular por medio de frases interconectadas¹⁹⁹. Esta evolución se produce en dos turnos, la *prótasis*, en la que se exhiben las ideas que sintácticamente adquieren su sentido gracias a la *apódosis*, el segundo tiempo, que concluye con la *sententiae clausula* (cierre del pensamiento). La *periodus* se divide a su vez en *cola* y *comma*; un *colon*²⁰⁰, o miembro (*kólon*, en griego, *membrum*, en latín), es una secuencia de más de tres palabras que conforma una *prótasis* o una *apódosis*, mientras que el *comma*²⁰¹, por su parte, es una secuencia autosuficiente, más breve que el *colon* y parte de éste²⁰². Un periodo, según su número de *cola*, podrá ser bimembre, trimembre, tetramembre o plurimembre²⁰³.

En lo que respecta a la fonética, es decir, a la teoría de la situación de las palabras en la oración (Lausberg, 1984, p. 302), la *compositio* en este sentido se ocupa del ritmo y de la armonía de los sonidos y, en relación con ésta, encontramos la aliteración, o repetición de sílabas, palabras o fonemas, considerada como ilícita, salvo en el caso de la poesía, donde se convertirá en licencia como recurso expresivo, y, junto a ésta, tenemos la rima; ambas ocasionan homofonía, pero la rima a una escala diferente, debido a que, por norma general, se produce a final de verso o frase. El ritmo, por su parte, lo encontramos tanto en el verso como en la prosa, ya que, tanto el uno como la otra, en las lenguas clásicas, contaban con su organización en sílabas largas y breves²⁰⁴. Aunque, si

¹⁹⁸ Originalmente en femenino por su procedencia del griego *períodos*.

¹⁹⁹ Lausberg (1984, p. 306) sintetiza el pensamiento de autores como Aristóteles o Quintiliano en su definición sobre la *períodos*: “es la unión más perfecta de varios pensamientos en una oración”.

²⁰⁰ Constituye la primera subdivisión de la *períodos* pero no goza de total independencia sintáctica, sino que está condicionado por su contexto. (Lausberg, 1984, p. 311)

²⁰¹ *Kómma*, en griego, *articulus*, en latín, significa nudo pequeño, coyuntura, partícula, *caesum* o *incisum*, corte.

²⁰² Aunque como señala Lausberg (1984, p. 316), la frontera entre ambos no está totalmente definida.

²⁰³ El bimembre está formado por una *prótasis* y una *apódosis*; el trimembre, por dos *prótasis* y una *apódosis*; el tetramembre, con una correspondencia entre cada una de las *prótasis* con sus respectivas *apódosis*; los plurimembres presentan un mayor número de combinaciones posibles.

²⁰⁴ Sirva como ejemplo el hexámetro o los diferentes seis pies métricos griegos.

bien la única que podía hacer un intento de asemejarse a la poesía era la *períodos*, por su ordenación interna, el ritmo las alejaba del mismo modo, dado que el peso de la *prótesis* y la *apódosis* recaía en la *sententiae clausula* del final de la *apódosis*, situación que, por la variedad de posibilidades, originó otros tantos tipos de cláusulas. Desde el siglo III d. C. el sistema de cláusulas rítmicas finales se sustituyó por el *cursus*, formado por dos palabras, como mínimo, y con tres o cuatro sílabas su última unidad léxica²⁰⁵. (Garavelli, 1991, pp. 311-319)

La teoría de los *Genera Elocutionis* emerge como consecuencia de la virtud de lo *aptum*, en la que los diferentes recursos de la *elocutio*, así como el resto de virtudes, se adaptan según sus argumentos y sus finalidades²⁰⁶, de lo que resultan tres modalidades estilísticas diferentes, puesto que los *genera* no pueden utilizarse indistintamente para cada cuestión. El primero de estos estilos es el *genus subtile*, también llamado *humile*, *summissum*, *tenuē* o *gracile*; el segundo, el *genus medium*, *mediocre*, *modicum* o *moderatum*; y el último, el *genus grande*, *sublime* o *robustum*, que incluye el *genus amplum* (“elevado y sin interrupción”) y el *vehemens* (*megaloprépes* y *deinón*, en griego, “conciso y vehemente”).²⁰⁷

A continuación, se exponen los fines y las cualidades de cada uno de los *genera* según la teoría del *ornatus*. El “estilo humilde” persigue *docere* y *probare* (mostrar), caracterizado por las virtudes de la *puritas* y la *perspicuitas*, y, en relación con el *ornatus*, destaca por su precisión (*accuratus dicendi genus*) y claridad, por la elegancia de lo simple y puro, sin artificios. El “estilo medio” tiene como finalidad *delectare*, procurar placer, incluso distracción, por medio de una conducta moderada, regida por la doctrina

²⁰⁵ Esta transición de las cláusulas al *cursus* fue el resultado de la evolución de la lengua latina. Durante la Edad Media, hasta su pervivencia en el siglo XIV, se dieron cuatro tipos diferentes según la acentuación de sus últimas sílabas: el *planus*, el *velox*, el *tardus* o *ecclesiasticus* y el *trispondaicus*.

²⁰⁶ Como recoge Pujante (2003, p. 311), son tres los oficios del orador, *docere* (enseñar), instruir sobre el contenido de la causa, *movere* (conmover), influir sobre el auditorio, y *delectare* (deleitar) al público con la exposición. Cada uno de estos oficios se relaciona con una de las diferentes operaciones retóricas: *docere*, con la *inventio* y la *dispositio*, *delectare*, con la *elocutio*, y *movere*, con la *actio* o *pronunciatio*. Como veremos a continuación, enlazan con cada uno de los tres *genera* y también serán empleados en la retórica musical.

²⁰⁷ Estos *genera* presentan un gran número de variantes y, a su vez, durante la exposición de la causa debe emplearse el que se adapte al proceso en cada momento, regidos por el decoro y la utilidad. Del mismo modo que hay tres géneros, encontramos tres formas de exposición (dramática, narrativa y mezcla de ambas), y tres diferentes extensiones en los discursos (largos, breves e intermedios). (Lausberg, 1984, pp. 400-401)

del *ethos*, además de estas cualidades, este estilo se caracteriza por la gracia (*gratia*) y la dulzura (*suavitas, dulcedo*) en su ornato, y la forma de expresarse se realiza con una elegancia más exquisita (*exculpta elegantia*) que en el *genus humiles*. El ornato “ingenioso” es una variedad del estilo medio, que, asimismo, puede combinarse con el estilo agudo (*acutum dicendi genus*), el de las sutilezas intelectuales que fue característico del Barroco. El fin del “estilo sublime”, o alto, es conmover, mover las pasiones, por medio del *pathos* y, respecto a su ornato, el “vigoroso” es una de sus variantes, que, con este único calificativo, describe tanto las características del discurso (*sermo robustus, fortis validus, solidus*), de su ornato (*ornatus virilis, fortis, sanctus*) y de su estilo (*nervosum dicendi genus*)²⁰⁸. (Garavelli, 1991, pp. 319-331)

El tratamiento de la memoria, como parte de la retórica, la hallamos por vez primera en *Rhetorica ad Herennium*, y, desde éste, los principales teóricos de la materia la incluyeron en sus tratados. Con la evolución de la disciplina, durante el Medioevo, algunos de los principales filósofos de la Iglesia, como San Agustín de Hipona, San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino, enunciaron reglas mnemotécnicas que unificaban la mnemotecnia de Cicerón o Quintiliano con la vertiente psicológica aristotélica. Podemos distinguir dos tipos de memoria, la natural y la artificial, que, al no poseer las cualidades de la primera, es necesario que se enriquezca por medio de una técnica sistemática²⁰⁹. Como la memoria funciona de forma similar a la escritura mental, necesita de marcos de referencia que le permitan crear estas asociaciones de ideas basadas en criterios de semejanza; ésta es la función de la memoria espacial al recrear una escena. Aunque han sido muchos los teóricos que han enunciado sus aportaciones en este tema, podemos concluir que la capacidad de retención de los hechos y conocimientos es el

²⁰⁸ A su vez, al estilo “agudo” le corresponden la paradoja, la ironía, el énfasis, algunas litotes e hipérbolos, perífrasis, oxímoros, los zeugmas y el quiasmo, mientras que, por su parte, al *genus medium* y al *genus subtile (copiosum dicendi genus)*, la paráfrasis y las figuras de amplificación. La *maiestas* o *dignitas* es característica del *ornatus* en las composiciones más sublimes de los géneros épico, lírico y dramático. El prototipo de *genus humile* era el estilo de César o el género epistolar, en la prosa, mientras que, en la poesía, lo eran las églogas de Virgilio, en el *genus medium*, las *Geórgicas* de Virgilio, en cuanto lírica descriptiva, y, en el *genus sublime*, la tragedia, en poesía, y la épica con la *Eneida*.

²⁰⁹ Esta técnica convierte, al cultivarla por medio del *ars*, a la memoria *naturalis* en *artificiosa* y para ello se sirve de los *loci* y de las *imagines*. Consiste, por lo tanto, en que las ideas (*res*), sean formuladas por medio del lenguaje (*verba*) (Lausberg, 1984, p. 401). Los *loci* hacen alusión a las formas sensibles, que se recuerdan gracias a un lugar con el que se asocian, mientras que las *imagines*, a los conceptos abstractos, puesto que, al tomar una imagen como referencia, el concepto se hace perceptible. (Pujante, 2003, pp. 306-307)

requisito fundamental de esta parte, sin dejar de lado a la improvisación. (Garavelli, 1991, pp. 322-324)

El discurso finaliza con la *pronunciatio*, de significado similar al término griego *hypócrisis*, “recitación, acto de declamar”, y que en latín también se denomina *actio*, por su relación con la acción dramática²¹⁰, que incluye expresarse con el tono de voz adecuada (*vox*), y la presencia, gestos y movimientos apropiados (*gestus*). Desde el principio, las escuelas de elocuencia se ocuparon de la instrucción de la memoria y de la dicción, con lo que, anecdóticamente, consiguieron suavizarse defectos físicos de los oradores. Hoy en día, esta tarea corre a cargo de las escuelas de declamación, sin olvidar la importancia del gesto en la comunicación²¹¹. (Garavelli, 1991, pp. 324-325)

1.5.3. Retórica y música: hacia una retórica musical

Los discursos de los que se ocupa la retórica son diversos y, Aristóteles, como ya hemos visto, distingue entre tres tipos de géneros: deliberativo, judicial y demostrativo o epidéctico²¹². Esta clasificación hace partícipes a los oyentes y estos géneros discursivos pueden presentar otras subdivisiones además de admitir combinaciones entre ellos, en los que pueden darse componentes de los tres géneros, donde el dominante será el que determine el género del propio discurso. Quintiliano toma como base esta división de la retórica aristotélica, sin dejar de lado la de Anaxímenes, y, cuya evolución es la que llega a nuestros días en calidad de una tipología fundamental. Además de los tres géneros ya citados, el texto literario se convirtió en objeto de estudio para la retórica, y de estos tres tipos principales, el más cercano a éste es el género epidéctico, ya que, en éste ni en la literatura hay que emitir veredicto alguno, aunque sí se juzgan el autor y la calidad del propio texto, en correspondencia con la *Poética*. La variedad de discursos y sus combinaciones han permitido a la retórica establecer similitudes y diferencias entre ellos y, del mismo modo, es capaz de profundizar en otros tipos de discursos, donde puede

²¹⁰ Que comparte su raíz con *actor*.

²¹¹ Tanto en la verbal como en la no verbal. La correspondencia literaria de la *pronunciatio* retórica la encontramos en la recitación de la epopeya y del drama en la lírica. (Lausberg, 1984, p. 404)

²¹² De *epidéiknymi*, muestro, presento, hago ver. También puede traducirse como epidéctico.

aportar sus herramientas para la creación de otra clase de discursos. (Albaladejo, 2005, p. 26-28)

Estas palabras de Tomás Albaladejo en las líneas precedentes son las que podemos tomar como punto de partida para comenzar el estudio de la relación entre retórica y música que, de la misma manera que otros discursos, presentan tanto similitudes como diferencias, pero, en esta ocasión, vamos a ocuparnos, primordialmente, de los puntos de confluencia entre ambas.

Una y otra tienen en común que son artefactos culturales producidos por el hombre para comunicar y, de esta manera, también expresar²¹³ y, factiblemente, la evolución de las dos, transcurrió de forma paralela, “ambos (lenguaje y música) logran la expansión de los mecanismos simbólicos que, paradójicamente, nos han dotado de mejores posibilidades para apropiarnos de lo terreno”. (López Cano, 2008, p. 87)

Ya se ha expuesto en líneas precedentes el objetivo de la retórica, pero, a continuación, se van a ofrecer unas pinceladas en lo que se refiere a su relación con el terreno musical. Los griegos Homero y Hesíodo, ya en el periodo Arcaico, se referían a *docere* y *delectare* (instruir y deleitar), como los fines retóricos principales, mientras que Cicerón añadió la noción de *movere*, en el sentido de emocionar, lo que aprovechó Quintiliano para, con estas tres ideas, codificar el objeto de la retórica: “*non docere modo sed movere etiam ac delectare audientis debet orator*”²¹⁴. Este establecimiento del fin de la retórica se mantuvo hasta el periodo Barroco donde culminó en la Teoría de los Afectos; para Giulio Caccini, este método se fundamentaba en *delectare et movere*, mientras que para Johann Joachim Quantz la retórica perseguía ante todo dominar los corazones de los oyentes. Un caso llamativo lo descubrimos en los compositores que con su música alaban la divinidad, como es el caso de Johann Sebastian Bach, para quien el concepto de *docere* estaba unido al de *labor* (trabajar) y al de *gloriare* (alabar), influenciado el genio alemán por la figura del poeta latino Horacio, para quien los

²¹³ Forma superior de comunicación y que se considera intrínseca al arte musical.

²¹⁴ “El orador no sólo debe enseñar, sino también suscitar y deleitar a la audiencia”. (*Institutio Oratoria* XII, 2, 11)

objetivos de la retórica se resumían en *prodesse* (ser útil) y *delectare*. (Páez, 2016, pp. 51-52)

Como hemos citado al comienzo de este capítulo, el musicólogo alemán Manfred Fritz Bukofzer, siguiendo los postulados aristotélicos, realizó una división de la música del periodo Barroco y distinguió entre: *musica theorica* (teoría musical), *musica practica* (terreno interpretativo) y *musica poetica* o *ars compositionis* (creación compositiva). Esta última es la que se relaciona íntimamente con la retórica musical, dado que comparten procesos creativos similares, lo que se debe a que, además de influir uno sobre el otro, crean discursos que influyen en el oyente, y, del mismo modo, actúan mediante códigos similares: representativos (miméticos) y expresivos (comunicativos), y tienen el fin de persuadir, por lo tanto, la música y la retórica en el Barroco persiguen los mismos objetivos. Estos códigos comunes se aplicaron a todo tipo de composiciones, pero, en el caso de las composiciones religiosas se toman con ciertas matizaciones para que no interfirieran en la alabanza a Dios. (Páez, 2016, pp. 52-53 y p. 55)

Es entre, aproximadamente, 1599 a 1801 cuando la retórica musical, basada en los principios del lenguaje, alcanza un periodo de esplendor, cuando se desarrolla la teoría de la *musica poetica*, primera teoría compositiva y, a su vez, primer sistema musical conocido de análisis, mediante la organización, codificación y sistematización de las estrategias compositivas e interpretativas, conocimientos y recursos de forma escrita²¹⁵, cuyo objeto principal es dotar a la música de las herramientas necesarias para que sea capaz de manejar las respuestas emocionales del oyente de forma eficaz, para lo que se tomó como modelo y se adquirieron estas habilidades de los oradores. (López Cano, 2008, p. 88)

El redescubrimiento en 1416 del tratado *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, supuso un punto de inflexión en la unión entre música y retórica. La función principal de la retórica en la Antigüedad no era otra que la de manejar al antojo del orador las emociones de su auditorio, lo que en el Barroco desembocó en la Teoría de los Afectos, con la cual se perseguía “racionalizar las pasiones para poderlas imitar” (Sans, p. 2). Desde esta óptica, esta doctrina se asentaba en premisas objetivas, la emoción desde el

²¹⁵ De sobra conocidos por compositores e intérpretes pero que dependían de la transmisión oral.

punto de vista objetivo, como recogió René Descartes en *Las pasiones del alma*, frente a la emoción espontánea tan característica y encumbrada durante el Romanticismo. Durante el siglo XVII, fue una constante el intento de establecer una sintaxis puramente musical, sobre todo tras el nacimiento como tal de la música pura. Son diversos los tratadistas que se centran en esta alianza a lo largo de esta centuria y la siguiente, entre los que destaca Johann Mattheson con su *Der vollkommene Capellmeister (El completo Maestro de Capilla)*, de 1739, el más completo tratado de la época sobre la composición musical a través de la retórica²¹⁶. (Sans, pp. 1-3)

Con la *Poética* aristotélica como punto de partida, la retórica ejerció tal influencia en la composición musical que las cinco partes de la elaboración del discurso fueron trasladadas al terreno musical. Listenius fue el primero de los teóricos en recoger el transvase del sistema retórico a la composición musical que se llevó a cabo al adecuar las partes del discurso retórico, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronunciatio*, puesto que la *memoria* no interesó demasiado a los tratadistas dada su vinculación más con la interpretación que con la propia composición, pero constituían, ante todo, herramientas para la expresividad musical y no, propiamente, los procedimientos para la elaboración del discurso. En el terreno musical, la *inventio* aludía al momento del genio creador en el que brotan las ideas musicales mediante la respuesta a los *loci comuni*, así, se distinguía entre diferentes *topoi* que atañían a cada uno de los pasos del proceso compositivo, desde los diferentes intervalos, hasta la instrumentación o a quién estaba destinada la obra en cuestión. Estos tópicos²¹⁷ se daban gracias a la confluencia de dos factores: un lugar común, arquetipo de codificación musical preestablecido y reconocido, que otorga esa categorización a la creación musical, y una tarea de recolección, elaboración y estandarización de esos *loci* para que resulte identificable y comprensible lo que se escucha. Esta conjunción es lo que posibilita que se forjen esos significados estereotipados que responden a procesos productivos de un determinado momento social y cultural para los que fueron ideados y admitidos. Por lo tanto, para que pueda darse una

²¹⁶ No es de extrañar que los tratados entre los siglos XVI al XVIII estén escritos en latín, al igual que los mismos tratadistas fuesen Maestros de Capilla. (Páez, 2016, pp. 55-56)

²¹⁷ El musicólogo Leonard Ratner en 1980 fue el primer autor en profundizar en el estudio del tópico musical. Con el Clasicismo como punto de arranque, hacía alusión a los lugares comunes presentes en las composiciones de este periodo “y que remiten intertextualmente a estilos, tipos o clases de músicas reconocibles por el escucha competente”. (López Cano, 2002, p. 13)

retórica, musical o del tipo que fuere, es requisito imprescindible que existan pautas y elementos comunes para quienes participan de ese proceso comunicativo. Johann Mattheson en su *Der Volkommene Capellmeister* recogió quince tópicos, donde establecía puentes entre las fases de la *inventio* y la *elocutio*. Algunos de estos *loci-topici* son los siguientes:

- *Locus notationis* (lugar de la notación): plasmación de la música en la partitura.
- *Locus descriptionis* (lugar de la descripción): por medio del cual el compositor buscaba plasmar los afectos del texto en la música, aunque también podía referirse a descripciones de objetos y acciones. Éste tópico era trascendental para Mattheson.
- *Locus causae materialis* (lugar de la materia prima): características afectivas y simbólicas de los instrumentos, de los instrumentistas o cantantes.
- *Locus causae finalis* (causa final): propósito global de la composición, a qué fin respondía y a quién estaba destinado.
- *Locus effectorum* (lugar de la causa): lugar físico para el que estaba concebida la composición.
- *Locus adjunctorum* (lugar de lo adjunto): asociaciones a personajes o situaciones, donde se incluyen las características psicológicas, físicas y relativas al destino, *animi*, *corporis* y *fortunae*, respectivamente.
- *Locus exemplorum* (lugar del modelo): por el que se citan obras de otros autores.
- *Locus testimoniorum* (lugar del testimonio): en este caso, la cita es de fragmentos de melodías populares, *cantus firmus* o himnos eclesiásticos.
- *Locus generis et speciei* (lugar del género y del tipo): que alude al género y subgénero musical.
- *Locus causa formalis* (lugar de la causa formal): elección de la forma musical.
- *Locus totius et partium* (lugar del todo y de las partes): en relación a los materiales musicales que se emplean y sus correspondencias entre ellos.

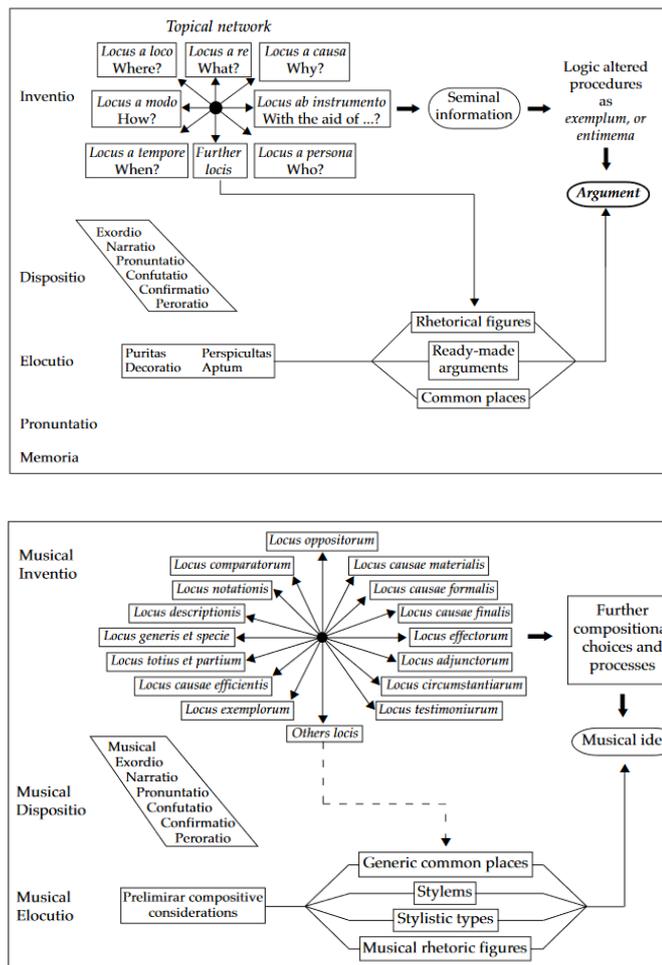


Figura 2. Comparativa de la red de tópicos y articulación entre la Inventio y la Elocutio en la Retórica Clásica (registro superior) y la Retórica Musical (registro inferior). (López Cano, 2002, pp. 15 y 17)

Por medio de la *dispositio* todos los elementos adquieren su forma y sentido en el discurso, los organiza, mientras que, en la *elocutio*, gobernada por el decoro, la *decoratio* tiene un papel determinante en la retórica musical, porque en ella reside la mayor aportación desde la retórica a la música. Además, ésta fue la parte que más atención recibió al ser la más adornada con las figuras retórico-musicales, que fueron profusamente estudiadas, puesto que afectaron a todos los elementos de la composición. Como recoge Martín Páez Martínez (2016, p. 66), Rubén López Cano en su *Música y Retórica en el Barroco* (2000), diferencia tres tipos de figuras retórico-musicales: *figuras melódicas*, que pueden ser de repetición y descriptivas (López Cano, 2000, pp. 123-163), *figuras armónicas*, de preparación y resolución de disonancias y relación armónica entre las voces (López Cano, 2000, pp. 163-178), y *figuras que afectan a más de un elemento*

musical al mismo tiempo, adición, sustracción, permutación o sustitución (López Cano, 2000, pp. 178-207). (Argüello, 2012, pp. 42-50; Becerra-Schmidt, 1998, pp. 40-41; Duarte, 2006, p. 73; López Cano, 2002, pp. 13-18; Páez, 2016, pp. 58-60 y 64-66)

Este sistema retórico-musical no se unificó y no hubo una sola teoría de las figuras retóricas, más bien, su empleo respondía a las necesidades compositivas específicas de cada músico en relación al estilo, forma musical o instrumento al que estuviera destinado la pieza. Fueron varios los compositores que trabajaron en una codificación de las figuras retóricas musicales hasta llegar a Johann Sebastian Bach²¹⁸. Esta aproximación a la retórica desde la música se produjo de forma teórica desde Alemania, al contrario que en Italia, que, dominada por la *seconda prattica*, la música se vio supeditada a la palabra, lo que tornó a Alemania, en parte, gracias a sus organistas. Esta condición de subordinación de la música al texto que postula la *Camerata Fiorentina* con la *nuova prattica* implicó también una adaptación al afecto que la letra transmitía en detrimento de la complejidad del contrapunto, además de permitir formular de manera más certera ese afecto, lo que se transmutó por la alteración de los ánimos para que el texto fuera comprendido más fácilmente²¹⁹. (Páez, 2016, pp. 58-60)

Para Juan Francisco Sans (Sans, pp. 4-5), las partes del discurso retórico que se han adaptado al discurso musical son, principalmente, *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio* y *peroratio*. El primero de ellos, correspondería a la introducción o al preludio, si es que la composición lo tuviera²²⁰. La *narratio*, equivaldría también a una introducción, pero la diferencia que podría presentar con el *exordium* es que aquí ya se exponen las ideas del ponente, mientras que, en aquella, como tal, no tiene por qué presentarse ya el material temático que en ésta si subyace, aunque no es hasta la *propositio* cuando se expone el tema principal o sujeto de la tesis, en lo que se podría establecer una analogía con el sujeto de una fuga barroca o con la presentación del tema A de una forma sonata clásica. La *confutatio* pone en tela de juicio las pruebas de la *propositio*, por lo que

²¹⁸ Son numerosos los investigadores que han enfocado sus publicaciones hacia el estudio de la retórica en el genio de Turingia, sobre todo, en una de sus obras más emblemáticas, la *Pasión según San Mateo* (BWV 244), como el llevado a cabo por Cecilia Argüello (2012) o Manuel Tizón Díaz (2018a, pp. 10 y ss.), así como en otras de sus composiciones, como recogen Francesco Dilaghi (2004), Fernando Marín Corbí (2007) o Fernando Romaguera Lara (2018).

²¹⁹ El recitativo es un claro ejemplo del vínculo entre música y palabra a lo largo del siglo XVII. (Páez, 2016, p. 60)

²²⁰ Pensemos, por ejemplo, en una suite de danzas del Barroco o en la obertura de una ópera.

es posible imaginar este momento de forma un tanto tumultuosa, hecho por el que, musicalmente, se correspondería con un segundo tema, el desarrollo, o la variación²²¹. En la *confirmatio* se pretenden validar los argumentos expuestos en las fases anteriores, así pues, en términos musicales, su equivalente sería la re-exposición, pero, a diferencia de en la retórica, en música, en esta *confirmatio*, la resolución ya está próxima²²². Finalmente, llega la *peroratio*, la conclusión que equivaldría a la Coda musical²²³.

1.5.3.1. *Ornatus: Las figuras retóricas*

Desde la Antigüedad, las figuras retóricas y su empleo fueron de gran interés para los diferentes tratadistas en oratoria, aunque, si bien es cierto, no todos coinciden en sus definiciones, puesto que *figura*, como tal, hacía referencia a una *imagen plástica* para los latino-parlantes, y, a su vez, este término, suplantaba al griego *schema* que hace alusión a una *forma exterior*. Posteriormente, para escritores latinos, el término evoluciona desde una imitación, para Lucrecio, un elemento propio del discurso y no un adorno, para Cicerón, hasta llegar a Quintiliano, quien dota a las figuras de su carácter decorativo. (Marín Corbí, 2007, p. 12)

Como se refirió en páginas anteriores, la *decoratio* es el punto del discurso con mayor empleo de figuras retóricas con el fin de embellecerlo²²⁴. En el Barroco proliferaron los tratados de esta materia en relación con la música, a pesar de las diferencias de criterios entre los tratadistas, puesto que, en ocasiones, no coinciden entre

²²¹ Tema B en la forma sonata, desarrollo tanto de formas barrocas como la forma o la invención, así como de la propia forma sonata que, no debemos olvidar, de igual modo, es la que se aplica a las sinfonías, pero en un formato instrumental y temporal de mayor envergadura, o la variación, bien como forma independiente en un tema y variaciones, o bien, dentro de otra forma musical en la que se modifica uno de los temas.

²²² Además de cercana, esta resolución, al menos, en la música desde el nacimiento de la tonalidad, es previsible. En la re-exposición, tras un paso tortuoso por diversas tonalidades, aquí se implanta de nuevo la tonalidad de origen, tanto en las fugas e invenciones baquianas como en las sonatas y sinfonías mozartianas, llevando al oyente, al igual que al intérprete, al final esperado.

²²³ La *coda*, cola en su traducción del italiano, es la parte final de un movimiento o una obra musical, en la que no aparece material temático nuevo, dado que, musicalmente, ya está todo dicho, y se emplea para alargar el último fragmento en la tónica de la tonalidad principal, como si pretendiese afirmar a ésta y todo lo expuesto con anterioridad, además de, en muchos casos, conferirle una mayor sensación de majestuosidad, como en el caso del final del IV movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven.

²²⁴ Para una teoría completa sobre las figuras retóricas, véase Lausberg, 1993, pp. 119-234, al igual que Garavelli, 1991, pp. 157-321, y Pujante, 2003, pp. 202-288.

ellos la nomenclatura de las figuras ni el significado²²⁵. La clasificación que sigue de Juan Francisco Sans se basa en la de Icli Zitella, quien diferencia entre figuras del nivel constructivo y las figuras generadoras de forma en el trascurso de la creación musical. (Sans, pp. 5-6)

Las primeras son aquéllas que generan el discurso musical, en cierto modo, similares a la *inventio*, y podemos distinguir entre melódicas, armónico-contrapuntísticas y descriptivas (Sans, p. 6), mientras que las segundas, son las que dan origen a la forma desde una figura preexistente, por la utilización de la repetición, variación, diversidad o contraste. (Sans, p. 8)

A continuación, vamos a realizar un breve recorrido por cada una de estas figuras. En lo que respecta a las del nivel constructivo, las de tipo *melódico* son aquéllas que únicamente atañen a la melodía sin ninguna implicación con lo afectivo. La primera de estas figuras es la *exclamatio*, que consiste en un salto de 6^a²²⁶ ascendente empleado para enfatizar o dramatizar, bien puede tratarse de un nombre o de un concepto, y cuando este salto melódico es disonante, se denomina *saltus duriusculus* o *complicamento*. La *interrogatio*, como su propio nombre indica, es un interrogante en el lenguaje musical y se lleva a cabo mediante cualquier salto melódico de segunda o terminación ascendente. La última de las figuras melódicas es el *passus duriusculus*, o *paso duro*, que no es otra cosa que la creación de tensión que se produce al avanzar de modo cromático de forma ascendente o descendente.

²²⁵ Sans sugiere que esta inquietante indefinición podría haber dado origen al término *musica reservata*. (Sans, p. 5)

²²⁶ En música, la distancia entre una nota y la que le sigue se denomina intervalo y se escribe de modo numérico, con una cifra, empleando el cardinal de esa numeración.

FIGURAS DE LA RETÓRICA MUSICAL	Del nivel constructivo (<i>Intellectio</i>)	Melódicas (Horizontales)	<i>Exclamatio</i> <i>Interrogatio</i> <i>Passus Duriusculus</i>	
		Armónico- Contrapuntísticas (Verticales)	<i>Inchoatio imperfecta</i> <i>Cadentia Duriusculae</i> <i>Parresia</i> <i>Syncopa</i> <i>Prolongatio</i> <i>Pleonasmus</i> <i>Catachresis</i> <i>Ellipsis</i> <i>Heterolepsis</i> <i>Mutatio toni</i>	
		<i>Hypotiposis</i> (Descriptivas de los Afectos)	<i>Anabasis</i> <i>Catabasis</i> <i>Circulatio</i> <i>Fuga</i> <i>Patopoeia</i> <i>Suspiratio</i> <i>Hyperbole/Hypobole</i> <i>Metabasis (transgressus)</i> <i>Variatio (passagio)</i>	
	Generadoras de forma (<i>Compositio</i>)	Repetición	<i>Epanalepsis</i> <i>Palilogia</i> <i>Poliptoton</i>	
		Variación	<i>Sinonimia</i>	<i>Ausexis</i> <i>Gradatio (climax)</i>
			<i>Anaphora (repetitio)</i> <i>Hypallage</i>	
		Diversidad	<i>Paronomasia</i> <i>Hyperbaton</i> <i>Apócope</i> <i>Anadiplosis</i> <i>Epanadiplosis</i> <i>Epístrofe</i>	
		Contraste	<i>Antiteton</i> <i>Metalepsis</i>	
			<i>Noema</i>	<i>Analepsis</i> <i>Mimesis</i> <i>Anaploce</i>
			<i>Abruptio (aposiopesis)</i>	

Tabla 4. Cuadro sinóptico de las figuras de la retórica musical. (Sans, p. 10)

El segundo tipo de las figuras de nivel constructivo es el de las *armónico-contrapuntísticas*, que hacen referencia al modo de conducción de las voces. La *inchoatio imperfecta* se produce cuando una partitura no comienza en la distancia de consonancia perfecta, de 8ª o 5ª justa, sino que lo hace en otro intervalo diferente. Las *cadentiae duriusculae*, por su parte, son intervalos disonantes que tienen lugar en algunos tipos de cadencias, finales de obras, o movimientos musicales. La *parresia* se da cuando aparece el tritono entre algunas de las voces u otro tipo de disonancia, así como en la falsa relación de octavas. La *syncopa*, por su parte, es un retardo²²⁷, mientras que la *prolongatio* es una demora poco frecuente de un retardo o una nota de paso. El *pleonasmus* se sirve de la resolución de un retardo para dar origen a otro retardo, sobre todo en las cadencias. Cuando se produce una resolución atípicamente inesperada nos encontramos ante la *catachresis*, mientras que una variante de ésta es la *syncopatio catachrestica*, que se produce al crearse una disonancia cuando un retardo resuelve de forma anómala, viene preparado éste desde una disonancia o resuelve en otro intervalo. La *ellipsis* consiste en el empleo de un silencio que ocasiona una disonancia, la *heterolepsis* es un salto melódico desde un intervalo consonante a otro disonante y, finalmente, *mutatio toni*, se producen al cambiar del modo mayor a menor, o viceversa, en un pasaje. (Sans, pp. 6-7)

La tercera y última clasificación de las figuras retóricas en la música en el nivel constructivo son las *descriptivas de los afectos o Hypotiposis* y atienden a un afecto en concreto de tipo melódico, armónico o de ambos a la vez, además de representar una idea poética por medio de la música. La primera de estas figuras recogida por Juan Francisco Sans es la *anábasis*, que se emplea para recalcar una idea poética ascendente, o lo que es lo mismo, la música imita las palabras del texto de carácter ascendente, mientras que su contrario es la *catábasis*, idea musical descendente. La *circulatio* es un floreo o bordadura²²⁸ que sirve para describir un movimiento conjunto de subida o bajada en torno

²²⁷ Un retardo es un procedimiento compositivo incluido dentro de lo que se denomina notas de adorno, es decir, notas ajenas al acorde, consistente en una nota del compás anterior que se mantiene en una de las voces hasta, al menos, la primera parte del siguiente compás, o una parte fuerte, lo que, en la mayoría de los casos produce una disonancia, al ser una nota ajena al acorde con el que se inicia ese compás, y que sigue unas reglas para su resolución que, por norma general, se produce en forma de segunda descendente.

²²⁸ El floreo o bordadura es otro tipo de nota de adorno que consiste en un movimiento conjunto, ascendente o descendente, para retornar al sonido de partida. Sirva como ejemplo, Do- Re- Do. Se puede dar el caso de que sean más de un sonido los que participan de este tipo de adorno, denominándose entonces interpolación resolutoria, pero que retornará siempre a la nota de partida dentro del acorde.

a un eje. Por su parte, la *fuga*²²⁹ o escapada se origina con la utilización de figuras musicales breves tras una detención en la música. La *patopoeia* se emplea para expresar tensión o miedo por medio de cromatismos, tanto ascendentes como descendentes y, la *suspiratio*, es otro recurso expresivo que se pone en práctica por medio de la introducción de silencios que impiden que la voz en cuestión tenga una continuidad²³⁰, como si se tratase de suspiros, jadeos o incluso hipo. La *hyperbole* o *hypobole* se da al exceder la melodía los parámetros del modo, tanto de manera ascendente como descendente. Cuando se produce un cruzamiento de voces de carácter descriptivo nos hallamos ante una *metabasis*, o *transgressus*, y, la figura que concluye este apartado es la *variatio*, o *passagio*, que se emplea para ornar la melodía al enfatizar la sílaba de su acento prosódico e incluye todos los procedimientos que sirven a este propósito: *trillo*, *tremolo*, *rivatutto di gola*, *accento*, *cercar della nota*, *bombo*, *groppo*, *cercolo mezzo e tirata mezza*. (Sans, pp. 7-8)

Pasamos a continuación a las figuras generadoras de forma y la primera tipología de éstas es la de *figuras de repetición*, entre las que encontramos *epanalepsis*, *palilogia* y *poliptoton*. Se habla de *epanalepsis* cuando, en una textura polifónica, se ocasionan repeticiones insistentes sobre un verso o una palabra, mientras que la *palilogia* se trata, de igual manera, de una repetición, pero de una frase completa en el mismo pasaje y, el *poliptoton*, por su parte, también consiste en una repetición, pero de la misma frase en diferentes tesituras, más aguda o más grave²³¹.

La *sinonimia*, la *anáfora* y la *hypallage* se incluyen en las *figuras de variación*, las cuales se originan, habitualmente, por medio de dos procedimientos, la inversión y el transporte. La primera de estas figuras consiste en la repetición transportada de una frase en un mismo pasaje. Cuando esta repetición se encuentra transportada ascendentemente una segunda se denomina *climax* o *ausexis*, mientras que, cuando tiene lugar una progresión armónica, hablamos de *gradatio*. La *anáfora* o *repetitio* es una imitación transportada pero que aparece en diferentes fragmentos de la obra, origen del estilo *fugato*,

²²⁹ No se refiere a la forma musical.

²³⁰ El *hoquetus*, de *hoquet*, hipo en francés, de los motetes medievales de la Escuela de Notre Dame, serviría como muestra de este procedimiento.

²³¹ El fundamento de la imitación es la repetición de la misma frase en diferentes partes, principalmente en la 8ª y la 5ª.

y, por su parte, la última de esta categoría, la *hypallage*, es la imitación producida por movimiento contrario, lo que en el léxico musical se llama inversión.

La siguiente tipología en la clasificación son las *figuras de diversidad*, que, por medio de procedimientos diversos al transporte y a la inversión, modifican el modelo original y engloban a *paranomasia*, *hyperbaton*, *apocope*, *anadiplosis*, *epanadiplosis* y *epístrofe*. La *paranomasia* se aplica a modelos con música y texto, en el que se incluyen pequeñas variaciones que lo transforman con el fin de enfatizarlo y, con este mismo objetivo, se emplea el *hyperbaton*, pero en este caso mediante la elisión de un sonido o idea musical. Se denomina *apocope* a una anáfora con una repetición inconclusa. Las tres figuras restantes de este grupo tienen la repetición como base; la primera, la *anadiplosis*, consiste en la repetición del final de una frase al comienzo de la siguiente, la segunda, la *epanadiplosis*, denominada igualmente *complexio*, es justo el procedimiento contrario, la repetición al final de una frase de un pasaje del principio y, la tercera, la *epístrofe*, consiste en la repetición de una frase de carácter conclusivo de una sección en diferentes pasajes.

El último tipo de figuras generadoras de forma estudiado por Juan Francisco Sans son las *figuras de contraste*: *antiteton*, *metalepsis*, *noema* y *abruptio*. *Antiteton* es el contraste musical de caracteres opuestos que se produce al mismo tiempo, tanto de tipo melódico, como armónico (sujeto y contrasujeto en una fuga) o textural (contraste *tutti-solo* en un concierto solista). La *metalepsis* presenta dos sujetos que se imitan al mismo tiempo, lo que da como resultado la fuga doble. *Noema* es el término empleado para resaltar un texto en una sección con textura homofónica y cuenta con tres variedades: *analepsis*, cuando intervienen dos *noemas* iguales de forma inmediata, *mimesis*, cuando se repite de forma transportada o en diferente registro el segundo *noema*, y *anaploce*, que se da al intervenir dos *noemas* de forma antifonal²³². Finalmente, la *abruptio*, o aposiopesis, es la pausa súbita de la música con fines puramente expresivos, dado que es inesperada, lo que se conoce como “gran pausa” en términos musicales. (Sans, pp. 8-10)

Otros autores, como el mencionado Fernando Marín Corbí (2007, pp. 12-23), distingue otras figuras retóricas, incluidas, igualmente, algunas de las clasificadas por

²³² El estilo antifonal procede del antiguo canto monofónico medieval, que se encuentra en todas las tradiciones litúrgicas cristianas, generalmente de carácter silábico, en el que intervienen dos coros y entre los que se alternan las antífonas con los versículos, que se van intercalando.

Sans, y, en este caso en particular, lo hace en orden alfabético, sin realizar ninguna catalogación, aunque sí recoge los testimonios de varios autores en cuanto a ellas, como Burmeister, Mattheson, Nucius, incluso de las figuras retóricas en su vertiente oratoria, con las definiciones de Quintiliano, sin relacionarlas aún con la música. A continuación, se describen algunas de estas figuras:

- *Accentus*: esta figura representa un paso de segunda, una apoyatura, ascendente o descendente, según el tratadista.
- *Anaphora* o *repetitio*: la repetición de un motivo transportado en la misma voz, descripción que coincide con la dada por Juan Francisco Sans.
- *Ausexis* o *incrementum* (crecimiento, incremento): los testimonios que recoge Marín Corbí hacen alusión a un crecimiento, pero no sólo cuando se trata de un motivo transportado una segunda ascendente, como alegaba Sans, sino que también, al margen de la armonía, incluye el aumento de la intensidad (es más fuerte).
- *Circulatio* (formando un círculo): es lo que en términos musicales se denomina floreo o bordadura, partir de una nota para volver a ella, que da origen a la sensación de semicírculo, tanto auditivamente como a modo visual en la partitura.
- *Commisura* o *symblema* (conexión): introducción de grupos con valores pequeños de disonancias entre las consonancias y que resuelven en la consonancia.
- *Transitus* (paso) o *Deminution*: dos sonidos consonantes a distancia de una tercera, entre las que se incluye una nota ajena al acorde y que simulan una escalera, bien en sentido ascendente o descendente. En el léxico musical, es lo que se denomina nota de paso.
- *Figura corta*: tres notas, entre las cuales una es larga y las otras dos, cortas, o viceversa, dos cortas y una larga²³³.
- *Diminution* (disminución): se produce cuando una nota larga varía por medio de su desglose en otras de menor valor.

²³³ El ejemplo más típico, en un compás simple o de subdivisión binaria, como el 2/4, 3/4 o 4/4, sería el grupo de corchea y dos semicorcheas, o, al contrario, dos semicorcheas y una corchea, que ocupan un tiempo o pulso de estos compases.

- *Climax* (escalera): aumento progresivo de intensidad²³⁴.
- *Ellipsis*: omisión de cualquier tipo, principalmente la colocación de silencios en lugar de notas, para evitar disonancias o consonancias, así como para modificar resoluciones de acordes en cadencias, mientras que, para Sans, ese silencio, en cualquier caso, es causa de una disonancia.
- *Enphasis*: como su propio nombre indica, se emplea para poner en relieve y destacar una nota, una palabra, una frase, al igual que frases enteras.
- *Regressio* o *Epanodos*: repetición que lleva a algún motivo o pasaje que ha sucedido anteriormente, movimiento contrario inclusive²³⁵.
- *Epistrophe* (reaparición): comparado con el lenguaje poético, se trataría de una rima consonante o disonante, según su ubicación, puesto que el final de una frase musical se repetiría al final de otras frases. Sans añade además que esta frase tiene carácter conclusivo.
- *Epizeuxis*: cuando se repiten seguidamente y de manera enfática varias palabras o motivos.
- *Exclamatio*: llamada con ánimo fuerte. Mattheson distingue tres tipos (Marín Corbí, 2007, p. 19): una llamada alegre, expresada por sonidos fuertes y vivos e interválica amplia, la segunda, de carácter melancólico, y, la tercera, como un grito, en la que predominan la interválica dura y las disonancias.
- *Fuga*: imitación con las mismas relaciones interválicas que la melodía original, mientras que para Sans se trata del empleo de figuras breves tras una pausa. Hablamos de *fuga imaginaria* cuando la melodía se presenta únicamente en una voz.
- *Hypallage*: contraposición²³⁶, en lo que coincide con Sans.
- *Messanza*: cuatro notas de duración breve²³⁷ que se mueven o saltan de forma ordenada.

²³⁴ Vemos como Marín Corbí, frente a Sans, diferencia estos dos tipos de aumento en dos figuras diferentes, *ausexis*, que bien puede referirse tanto a armonía como a intensidad, y *climax*, sólo para la intensidad.

²³⁵ El movimiento contrario se produce, como su propio nombre indica, en comenzar un pasaje o fragmento desde la última nota hacia la primera.

²³⁶ Por ejemplo, al presentar invertidas las distancias entre los intervalos del sujeto de la fuga.

²³⁷ Sirva como ejemplo, en compás de subdivisión binaria, cuatro semicorcheas.

- *Metalepsis*: aclaración progresiva, en la que el consecuente es necesario para explicar el antecedente o, viceversa, el antecedente adelanta lo que sucederá con posterioridad.
- *Mimesis*: imitación transportada en otro tono y otra voz diferentes al modelo original, aunque a diferencia de Sans, Marín Corbí, no especifica que deba darse en textura homofónica.
- *Mutation*: cambio del modo mayor al menor, o, al contrario, para expresar un determinado afecto; es lo que Sans denomina como *Mutatio toni*.
- *Palillogia*: para Sans es la repetición de una frase completa en un mismo fragmento, mientras que Marín Corbí recoge que esta repetición debe darse a la misma altura, además de en la misma línea melódica.
- *Parenthesis*: interrupción del discurso, pero, en música, emerge este pensamiento como si fuese otra voz.
- *Paronomasia*: refuerzo mediante la repetición de algunas notas con fines estéticos y para reforzar una idea, similar a la descripción de Sans, que añade que esta figura se engendra no en música pura, sino en música con texto.
- *Polysyntheton*: empleo de numerosas conjunciones. En aplicación a la composición musical, énfasis que se repite en partes similares de un fragmento.

Rubén López Cano (2000, pp. 123-207) realiza también una clasificación de las figuras retóricas, donde recoge las aportaciones de los principales tratadistas del periodo Barroco, que, como hemos señalado previamente, divide entre figuras que afectan a la *melodía*, a la *armonía* o a *varios elementos musicales*. (López Cano, 2000, p. 163)

Figuras que afectan a la melodía: figuras de repetición y figuras descriptivas.

- Figuras de repetición:
 - o Estructuras de repetición: repetición retórica en fragmentos musicales.
 - *Anaphora*. Repetición
 - *Epistrophe*. Epístrofe, conversión, anástrofe. Repetición del mismo fragmento musical al final de diversas unidades.
 - *Anadiplosis*. Repetición del mismo fragmento musical que cierra una unidad al comienzo de la siguiente.

- *Epizeuxis*. Reduplicación, duplicación. Repetición inmediata de un fragmento musical dentro de la misma unidad, al comienzo, en el medio o al final de dicha unidad.
- *Complexio*. También *epanalepsis* y *epanadiplosis*. Compleción. Repetición del fragmento inicial y del fragmento final de una unidad en otras unidades, denominado “círculo retórico”. La *epanadiplosis* engloba unidades más amplias.
- Repetición exacta: *Palilogia*. Repetición sin alteraciones del original, “repetición de partes iguales”.
- Repetición alterada: *Traductio*. El fragmento repetido se da con alguna variación respecto al original, “repetición de igualdad relajada”.
 - Afecta sólo a una voz:
 - *Synonimia*. Sinonimia. Repetición de un fragmento musical transportado a un nivel diferente.
 - *Gradatio* o *climax*. Gradación. Repetición que asciende o desciende por grados conjuntos en un mismo fragmento musical como una secuencia.
 - *Paronomasia*. Paronomasia. Repetición de un fragmento musical con una variación o adición.
 - Afecta a varias voces:
 - *Polyptoton*. Poliptoton. Repetición de un fragmento musical en otra voz.
 - *Mimesis*. Mímesis. Repetición de un fragmento en una voz más aguda.
 - *Auxesis*. Aumento de la dificultad armónica en un mismo fragmento melódico que se repite.
 - *Fuga imaginaria*. Imitación en canon. Difiere de la *fuga realis* en que la imitación comienza al terminar el tema.
 - *Fuga realis*. Imitación fugada. La imitación se da en otro punto, no cuando termina el tema.
 - *Harmonia gemina*. Imitación por contrapunto doble o invertible.

- Repetición condensada de un desarrollo: desarrollo importante para la obra que se repite. Figuras que anticipan o resumen elementos musicales que han sido desarrollados a lo largo de la composición. Sirve para anticipar o recordar lo ya transcurrido.
 - *Percusio*. Distribución, merismos. Resumen condensado de elementos musicales que se desarrollarán con posterioridad.
 - *Distributio recapitulativa*. Repetición breve, como una síntesis concentrada de fragmentos o materiales previos.
 - *Synechdoche* - *Metonymie*. Sinécdoque - Metonimia. Comparación de un fragmento que ya ha aparecido con otro que se da posteriormente.
- *Hypotiposis*. Figuras descriptivas: descripción musical de nociones extramusicales, como pueden ser personas u objetos. Se puede dar también en la música instrumental sin un texto que actúe como referente.
 - Las que trazan líneas melódicas específicas.
 - *Anabasis*. Línea melódica ascendente.
 - *Catabasis*. Línea melódica descendente.
 - *Circulatio* o *Kiklosis*. Línea melódica que se mueve en torno a una nota.
 - *Fuga Hypotiposis*. Línea melódica ascendente o descendente, rápida, ligera y de duración breve.
 - *Interrogatio*. Interrogación musical que se puede llevar a cabo por tres medios. Expresa musicalmente el sentido de una pregunta.
 1. Ascendiendo la nota final de una frase, una 2ª mayor, generalmente.
 2. Mediante una semicadencia a la dominante.
 3. Con una cadencia frigia.
 - Las que rebasan el ámbito melódico habitual.
 - *Exclamatio*. Exclamación. Salto melódico inesperado, superior a una 3ª, que puede ser ascendente o descendente.
 - *Ecphonesis*. Exclamaciones que se emplean en música vocal para enfatizar interjecciones.

- *Hyperbole*. Hipérbole, exageración. Cuando una voz sobrepasa su tesitura superior habitual.
 - *Hypobole*. Una voz que sobrepasa su tesitura inferior habitual.
- Las que evocan personas o cosas.
 - *Prosopopoeia*. Prosopopeya, confirmación. Representación de los afectos, pensamientos, o características de personas ausentes o cosas inanimadas mediante la música.
 - *Assimilatio*. Símil, comparación. Cuando un instrumento emula el sonido de otro instrumento u objeto.
 - *Apostrophe*. Apóstrofe. Cuando el discurso musical se dirige a otros oyentes en modo sorpresivo que se realiza por medio de una desviación, o *disgressio*, del tema principal del discurso.
 - *Paragoge de Kircher*. Descripción musical de acciones.
- Otras de difícil clasificación.
 - *Pathopoeia, synoeciosis* o *contrapositum*. Nombre genérico para las figuras de disonancia que se dan cuando el texto expresa sus afectos más intensos.
 - *Symploke*. Las voces que en la música polifónica se unen como si se tratase de una conspiración y expresan afectos que implican intriga.
 - *Epiphonema*. Epifonema. Comentario o exclamación anterior o previo a una narración. Dos tipos:
 - Anotación en el título de una composición que explica el significado de la acción musical que va a acontecer.
 - Comentario o sentencia a un discurso musical, al comienzo o al final de éste.

Figuras que afectan a la armonía: figuras de disonancia y figuras de acordes.

- Figuras de disonancia: uno de los recursos retóricos más efectivos durante el Barroco.
 - Conducción de la voz.

- *Anticipatio notae*. Prolepsis. Disonancia fuerte causada por una o varias notas que forman parte de la armonía que sigue, lo que hoy en día se conoce como anticipación, nota de adorno.
 - *Passus duriusculus*. Disonancia que se crea por el movimiento de 2ª, demasiado largo o corto.
 - *Saltus duriusculus*.
 - Salto melódico igual o más grande de una 6ª.
 - Salto que origina un intervalo melódico disonante.
 - *Superjectio*. Acentuación en una nota consonante o disonante mediante el añadido de la nota contigua superior.
 - *Subsumptio*. Acentuación en una nota consonante o disonante mediante el añadido de la nota contigua inferior.
 - *Supsumptio postpositivam*. *Subsumptio* al final de un fragmento.
 - *Syncope*. Síncopa. Retardo. Nota que, aun introducida como consonancia en un acorde, se convierte en disonancia al ligarse o repetirse en el siguiente acorde. Se resuelve en una consonancia en tiempo débil, ya que suele aparecer en parte fuerte.
 - *Transitus notae*. Nota de paso.
 - *Quasi transitus*. Nota de paso que destaca más que las notas reales por su duración o acentuación.
 - *Transitus inversus*. Disonancia en tiempo fuerte de compás que está originada por una nota de paso.
- Preparación de la disonancia.
- *Ellipsis de Bernhard*. Omisión de una consonancia fundamental. Se produce por dos motivos:
 - Cuando la nota consonante que prepara a una disonancia es omitida y aparece un silencio en su lugar. Así, la disonancia es repentina y sin preparación.
 - Cuando en una *syncope* (retardo), la 4ª no resuelve en la 3ª. *Syncopatio catachresica*.

- *Heterolepsis*. Salto en la línea melódica hacia una nota disonante en relación al bajo y que sigue su camino por grados conjuntos en dirección ascendente o descendente. La nota disonante pudo darse por grado conjunto (*passus duriusculus*) o nota de paso simple (*transitus notae*) desde una segunda voz no escrita pero que forma parte de las voces armónicas del bajo continuo.
- *Quaesitio notae*. Nota a la que se llega desde una disonancia que está debajo de ella.
- Resolución de la disonancia.
 - *Catachresis*. Catacrexis. La no resolución o resolución no común de una disonancia.
 - *Prolongatio*. Prolongación del valor habitual de una disonancia.
 - *Symblema*. Disonancia de valores cortos que se produce de dos formas:
 - *Directa*: apoyatura. Disonancia que ataca en parte fuerte y se resuelve en parte débil.
 - *Cadens*: consonancia que comienza en el tiempo fuerte, avanza hacia una disonancia y, finalmente, a otra consonancia.
 - *Syncopatio catachresica*. Resolución no habitual de una *syncope* (retardo). Puede presentar tres variantes:
 - Resolución en otra disonancia.
 - Se prepara en una disonancia.
 - Realiza otro tipo de movimiento melódico no habitual.
 - *Syncopatio invertida*. Resolución ascendente de la *syncope*.
- Relación armónica entre las voces.
 - *Inchoatio imperfecta*. Fragmento que comienza con un intervalo que no es la consonancia perfecta.
 - *Consonantia impropia*. Intervalo ambiguo que se emplea como consonancia, como la 4ª justa.
 - *Longiqua distantia*. Distancia excesiva entre dos voces.

- *Tertia deficiens*. Intervalo de 3ª disminuida o empleo de la 3ª menor en un contexto propio de 3ª mayor.
 - *Quarta superflua*. Intervalo de 4ª aumentada.
 - *Quinta deficiens*. Intervalo de 5ª disminuida.
 - *Sexta superflua*. Intervalo de 6ª aumentada o empleo de la 6ª mayor en un contexto donde debería ser menor.
 - *Parrhesia*. Disonancias fuertes entre dos voces, consecuencia del movimiento natural de la línea melódica de cada una de ellas. Se emplea para mitigar la disonancia.
 - *Cadentia duriusculae*. Disonancias fuertes antes de los acordes de una cadencia final.
- Figuras de acordes: se producen como una anomalía en relación con el contenido del discurso musical donde se hallan.
- *Noema*. Acorde consonante y suave en un contexto polifónico en el que contrasta. Estudios más recientes se refieren a esta figura no como un acorde, sino a toda una sección homofónica.
 - *Analepsis*. Repetición literal de un *noema* del que debe conservar su carácter.
 - *Mimesis noema*. Repetición inmediata y alterada de un *noema* que se puede realizar mediante una variación en una nota o con la repetición de un tema en otra altura.
 - *Anadiplosis noema*. Repetición inmediata de una *mimesis noema* que se produce en composiciones a doble coro, cuando el segundo coro repite un *noema* inmediatamente que ha sido cantado por el primero y éste se mantiene en silencio.
 - *Faux bourdon*. Repetición de un mismo *noema* en alturas diferentes, lo que origina movimientos de 3as y 6as paralelas.

Figuras que afectan a varios elementos musicales: aparecen clasificadas por su comportamiento y pueden actuar en el discurso mediante tres formas diferentes: por adición, por sustracción, por permutación y/o sustitución.

- Figuras por adición: son aquéllas que agregan material o componentes a una nota, fragmento, sección o movimiento musical. Hay cuatro grupos distintos de figuras:
 - o Variación-incremento: agregan algún tipo de material a una nota o fragmento.
 - *Apotomia*: empleo del semitono mayor, que sobrepasa al semitono menor en una coma pitagórica, con lo que se conseguía suavizar el paso cromático de una nota a otra y, así, se incrementaba el contenido afectivo del pasaje.
 - *Diminutio*. Disminución de los valores rítmicos de un fragmento. Se puede llevar a cabo de dos formas:
 - Por grado conjunto con adornos.
 - Por salto de 3ª e intervalos más amplios.
 - *Variatio*. Destacado de un texto mediante adornos.
 - *Emphasis*. Signos que añaden el compositor, en la escritura, o el intérprete, antes de la ejecución. Sirve para intensificar los propósitos del texto.
 - *Epanalepsis de Vogt*. Repetición de un *emphasis*.
 - *Schematoides*. Repetición de un fragmento en una voz diferente y con notas más breves.
 - *Parembolē*. Paréntesis. Voz de la que podría prescindirse sin afectar al sentido musical.
 - o Amplificación: agregan algún tipo de material a una sección o movimiento.
 - *Amplificatio*. Amplificación. Cuando la composición se dilata de forma indirecta mediante la elaboración o reforzamiento de los elementos que acompañan a un sujeto o tema.
 - *Transitus*. Fragmento de transición que une dos secciones retóricas con diferentes contenidos.
 - *Paragoge*. Coda, adorno o desvío al concluir un fragmento musical.
 - *Parenthesis*. Breve interrupción en la continuidad musical que aparece súbitamente.

- *Metalepsis de Burmeister*. Doble fuga, con dos sujetos, o cuando un elemento del acompañamiento o próximo al sujeto se desarrolla.
 - Duda: agregan elementos que complican el significado o sentido de una unidad.
 - *Suspensio*. Cuando se interrumpe, retarda o detiene el discurso musical.
 - *Dubitatio*. Duda sobre la dirección que seguirá el movimiento musical. Se puede expresar de dos formas:
 - Mediante una modulación dudosa.
 - Mediante una detención inesperada en una parte de la frase, no como en la *suspensio*, donde se produce entre frases.
 - Acumulación: aglutinan elementos del discurso musical en una misma unidad.
 - *Congeries*. Frecuentación o sinatroismos. Agrupamiento de acordes en estado fundamental y primera inversión que, por movimiento paralelo, se siguen de forma alternativa en, al menos, tres voces.
 - *Enumeratio*. Distribución o inversión. Sucesión o enumeración del mismo motivo o elemento en una misma unidad musical.
 - *Pleonasmus*. Pleonasma. Agrupación de acordes que preparan una cadencia pero que se encuentran afectados por la *syncope* o la *symblema*.
 - *Polysyndeton*. Polisíndeton. *Emphasis* que se extiende en las partes análogas de la unidad. Repetición de un motivo con carácter enfático de forma similar.
- Figuras por sustracción: son aquellas que restan material o componentes a una nota, fragmento, sección o movimiento musical. Tres grupos de figuras diferenciados:
 - Omisión: la unidad musical queda incompleta.
 - *Abruptio*. Abrupción. Interrupción o final imprevisto, brusco o repentino.

- *Apocope*. Repetición incompleta de un tema o sujeto, como puede ser tan sólo la última nota.
 - *Ellipsis*. Cuando un fragmento se interrumpe y sigue una senda diferente al omitir un elemento esperado. Puede producirse de tres modos distintos:
 - Cuando se reinicia con una idea desigual tras haberse producido una interrupción inesperada tras una *gradatio* o una *anabasis*.
 - Cuando se evita una cadencia y la dirección de la música sigue un nuevo curso.
 - Cualquier clase de final engañoso que incluya una omisión.
 - *Metalepsis*. Cuando un consecuente se entiende gracias a su antecedente.
- Silencio: introducción de silencios con una significación concreta. Para numerosos tratadistas su significación está vinculada a la muerte y la eternidad.
- *Aposiopesis*. Reticencia, preciso, precisión. Pausa general, por lo tanto, silencio en todas las líneas melódicas.
 - *Articulus*. Separación entre figuras de semibreve o breve, lentamente, para dar énfasis.
 - *Pausa*. Silencio en alguna de las voces de un fragmento. Se produce por uno de los siguientes motivos:
 - Para que el cantante pueda respirar.
 - Para cambiar o suavizar una melodía.
 - Para frenar la sucesión de acordes perfectos.
 - Para no incurrir en falsa relación cromática.
 - Para incluir otra voz más o manejar las ya existentes cuando están próximas.
 - Para emplear la técnica de preguntas y respuestas.
 - Para resaltar el contenido textual.
 - *Suspiratio*: fragmento melódico interrumpido salpicado de silencios breves que emulan a suspiros.

- Fusión-Acumulación: eliminación de partes que causan la agrupación de los elementos que continúan.
 - *Asyndeton*. Asíndeton, articulación. Cuando se omite la conjunción “y”. Opuesta al *polysyndeton*.
 - *Synhaeresis*. Episinalefa. Cuando se cantan dos notas en la misma sílaba o, al contrario, dos sílabas en la misma nota.
- Figuras por permutación y/o sustitución: son aquéllas que reemplazan o cambian notas, fragmentos y otros elementos musicales. Tres clases de figuras:
 - Permutación: cuando se intercambian notas, fragmentos y cualquier otro elemento.
 - *Antimetabole*. Retrogradación. Repetición de un fragmento invertido en relación a cómo apareció.
 - *Atanaclasis*. Repetición de un fragmento con sus elementos desordenados en relación al original.
 - *Hyperbaton*. Aparición de un elemento en un lugar diferente al esperado. No confundir con la *sinonimia*, que es la repetición transportada de un fragmento melódico.
 - *Metabasis*. Cruzamiento de voces. Cuando una voz destaca más que otra.
 - *Syncopatio de Thuringus*. Contrapunto de notas en valores pequeños que se enfrentan a otras de mayor duración en contratiempo, es decir, una síncopa.
 - Sustitución: cuando se emplean para suplir notas o modos.
 - *Antistaechon*. Tipo de *hyperbaton*. Cuando en una cadencia el penúltimo intervalo, de 5ª o 3ª, se varía por otro no habitual, como la 4ª.
 - *Mutatio toni*: cuando el modo cambia súbitamente.
 - Oposición de contrarios: contraponen contenidos musicales inversos o antitéticos.
 - *Antitheton*: contraposición, contención o contraste. Cuando se expresan ideas contrarias u opuestas mediante elementos

musicales que se dan de forma sucesiva, a la vez, y que contrastan.

- *Hypallage*. Cuando se imita un sujeto o tema invertido o por movimiento contrario. Implica una corrección a algo que ya ha aparecido y tiene el nombre retórico de *epanorthosis*.

<i>FIGURAS RETÓRICAS I. Figuras que afectan a la melodía</i>				
Figuras de repetición	Estructuras de repetición	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Anaphora</i> - <i>Epistrophe</i> - <i>Anadiplosis</i> - <i>Epizeuxis</i> - <i>Complexio</i> 		
	Repetición exacta	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Palilogia</i> 		
	Repetición alterada. <i>Treductio</i>	Afecta sólo a una voz	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Synonymia</i> - <i>Gradatio o Climax</i> - <i>Paronomasia</i> 	
		Afecta a varias voces	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Polyptoton</i> - <i>Mimesis</i> - <i>Auxesis</i> - <i>Fuga imaginaria</i> - <i>Fuga realis</i> - <i>Harmonia gemina</i> 	
	Repetición condensada de un desarrollo	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Percusio</i> - <i>Distributio recapitulativa</i> - <i>Synechdoche-Metonymie</i> 		
Figuras descriptivas. <i>Hypotiposis</i>	Las que trazan líneas melódicas específicas	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Anabasis</i> - <i>Catabasis</i> - <i>Circulatio o Kiklosis</i> - <i>Fuga Hypotiposis</i> - <i>Interrogatio</i> 		
	Las que rebasan el ámbito melódico habitual	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Exclamatio</i> - <i>Ecphonesis</i> - <i>Hyperbole</i> - <i>Hypobole</i> 		
	Las que evocan personas o cosas	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Prosopopoeia</i> - <i>Assimilatio</i> - <i>Apostrophe</i> - <i>Paragoge de Kircher</i> 		
	Otras de difícil clasificación	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Pathopoeia</i> - <i>Symploke</i> - <i>Epiphonema</i> 		

Tabla 5. Tabla resumen de las figuras retóricas que afectan a la melodía. (Elaboración propia a partir de López Cano, 2000, pp. 123-163)

<i>FIGURAS RETÓRICAS II. Figuras que afectan a la Armonía</i>		
Figuras de disonancia	Conducción de la voz	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Anticipatio notae</i> - <i>Passus duriusculus</i> - <i>Saltus duriusculus</i> - <i>Superjectio</i> - <i>Subsumptio</i> - <i>Subsumptio postpositivam</i> - <i>Syncope</i> - <i>Transitus notae</i> - <i>Quasi transitus</i> - <i>Transitus inversus</i>
	Preparación de la disonancia	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Ellipsis de Bernhard</i> - <i>Heterolepsis</i> - <i>Quaesitio notae</i>
	Resolución de la disonancia	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Catachresis</i> - <i>Prolongatio</i> - <i>Symblema</i> - <i>Syncoptio catachresica</i> - <i>Syncoptio invertida</i>
	Relación armónica entre las voces	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Inchoatio imperfecta</i> - <i>Consonantia impropia</i> - <i>Longiqua distantia</i> - <i>Tertia deficiens</i> - <i>Quarta superflua</i> - <i>Quinta deficiens</i> - <i>Sexta superflua</i> - <i>Parresia</i> - <i>Cadentia duriusculae</i>
Figuras de acordes	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Noema</i> - <i>Analepsis</i> - <i>Mimesis noema</i> - <i>Anadiplosis noema</i> - <i>Faux bourdon</i> 	

Tabla 6. Tabla resumen de las figuras retóricas que afectan a la armonía. (Elaboración propia a partir de López Cano, 2000, pp. 163-178)

<i>FIGURAS RETÓRICAS III. Figuras que afectan a varios elementos</i>			
Figuras adición	por	Variación-incremento	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Apotomia</i> - <i>Diminutio</i> - <i>Variatio</i> - <i>Emphasis</i> - <i>Epanalepsis de Vogt</i> - <i>Schematoides</i> - <i>Parembolè</i>
		Amplificación	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Amplificatio</i> - <i>Transitus</i> - <i>Paragoge</i> - <i>Parenthesis</i> - <i>Metalepsis de Burmeister</i>
		Duda	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Suspensio</i> - <i>Dubitatio</i>
		Acumulación	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Congeries</i> - <i>Enumeratio</i> - <i>Pleonasmus</i> - <i>Polysyndeton</i>
Figuras sustracción	por	Omisión	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Abruptio</i> - <i>Apocope</i> - <i>Ellipsis</i> - <i>Metalepsis</i>
		Silencio	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Aposiopesis</i> - <i>Articulus</i> - <i>Pausa</i> - <i>Suspiratio</i>
		Fusión-Acumulación	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Asyndeton</i> - <i>Synbaeresis</i>
Figuras permutación y/o sustitución	por	Permutación	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Antimetabole</i> - <i>Atanacsis</i> - <i>Hyperbaton</i> - <i>Metabasis</i> - <i>Syncopatio de Thuringus</i>
		Sustitución	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Antistaecon</i> - <i>Mutatio toni</i>
		Oposición de contrarios	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Antitheton</i> - <i>Hypallage</i>

Tabla 7. Tabla resumen de las figuras retóricas que afectan a varios elementos al mismo tiempo. (Elaboración propia a partir de López Cano, 2000, pp. 178-207)

1.5.4. La música instrumental desde el Barroco hasta la Ilustración

Como ya se ha citado, la improvisación era fundamental en la música instrumental de la Edad Media y el Renacimiento, pero en el caso de la música de conjunto, se transcribía la música vocal para la plantilla de la que se disponía en ese momento, adaptaciones en las que se mantenía esa parte improvisatoria característica del mundo instrumental por medio de los adornos de sobra conocidos por los intérpretes, lo que conllevó que, por sus propias características técnicas, cada uno de los instrumentos comenzase a desarrollar un lenguaje específico.

Ya en el siglo XVI, los pioneros en el desarrollo de la música instrumental fueron los Gabrieli, Andrea y Giovanni, tío y sobrino, respectivamente, creadores de la sonoridad típica veneciana de la época, puesto que hasta entonces, el *ricercare* instrumental de Palestrina o Willaert, en su forma, tenía una intención vocal, pero sin texto, mientras que los Gabrieli otorgaron un papel de apoyo a los bajos. Es a comienzos del siglo XVII cuando se encuentran las primeras recomendaciones para determinados conjuntos, con la separación entre cuerda y viento, además de los dobles y los múltiples coros, particiones que igualmente se daban en la música instrumental, divisiones que enfrentaban a los diferentes grupos, o bien cuerda y viento, o agudos y graves, mientras dialogaban entre ellos, y, de esta manera, dotaban de un efecto de estereofonía a todo el espacio del templo, el lugar para el que solían estar destinadas las representaciones. Esta técnica se conoce como *cori spezzati*, coros separados, y fue una constante a finales del Renacimiento y comienzos del Barroco, incorporada por los Gabrieli en los motetes politextuales y, aunque los instrumentos ya habían doblado y acompañado las voces de los cantantes desde la música medieval, esta idea fue completamente distinta y revolucionaria, debido a que concedía a la música instrumental una entidad propia. (Harnoncourt, 2003, pp. 30-31)

Así las cosas, con este caldo de cultivo, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, coexistieron las tendencias empirista y racionalista de la música, y los teóricos a los que nos hemos referido, como Zarlino, Rameau, Leibniz, Kircher o Mersenne, entre otros, se incluyen en una línea de conciliación entre ambas visiones. La primera de ellas, la empírica, basada en las sensaciones que provoca la música, en los afectos que produce,

mientras que la segunda, la racional, establecía que la música obedecía a una ley superior y matemática, problemática abordada desde la Antigüedad con la división entre *musica humana* y *musica mundana*. Zarlino afirmaba que el oyente había de presentar una postura receptiva en relación con la música, dado que, si no, no era posible que produjese ningún efecto sobre él y este efecto venía dado por la correspondencia entre la naturaleza de los sonidos y la propia naturaleza humana. Es gracias a su carácter abstracto y formal que la música ejerce un mayor efecto en las pasiones humanas, naturaleza que, a su vez, es racional y matemática, con lo que se convierte en el medio transmisor para los afectos.

Para Kircher, la capacidad de mover estos afectos se produce en mayor medida en el individuo que presenta un temperamento afín a la composición en cuestión y, por lo tanto, se ve de nuevo la analogía entre la naturaleza de la música y del ánimo humano y el poder de la primera sobre el segundo. En relación con este pensamiento, ya en el siglo XVIII, Hegel postula que el tejido de la música y el de nuestra psique son similares y de carácter temporal, en la analogía del ritmo y el recorrido de la música con nuestro fluir corporal, para lo que realiza una relectura de Pitágoras donde, tanto la música como el ánimo, se basan en números y, no sólo eso, sino que lo religioso y lo profano no consiguen desvincularse entre sí.

En el Barroco, la Teoría de los Afectos consiste en la fusión de la abstracta armonía de las esferas y de las pasiones humanas, que convergen en el melodrama, como su principal medio de demostración. Uno de los primeros compositores en este género, Giulio Caccini en el prólogo de su *Eurídice*, a la que ya aludimos, indica que la música no es sino una mera imagen de las armonías celestes e invita a la contemplación de placeres superiores, con lo que esta comunión entre lo sagrado y lo profano a la que nos referíamos, es una dualidad que está presente a lo largo de todo el período Barroco, en palabras de Enrico Fubini: “puerta de entrada al cielo y, a la vez, lugar de delicias terrenas, instrumento de comunicación afectiva, ejercicio de dominio sobre las personas, de diversión y de placer completamente terreno”. (Fubini, 2007, p. 73)

El otro género que surge en los albores del Barroco musical es el *concerto*, el primero fechado en 1602, es de una recopilación de Federico da Viadana titulada *Concerti Ecclesiastici*, con lo que, junto al melodrama, ambos atestiguan estilísticamente el

comienzo de este periodo, este último en relación entre música y poesía y, el *concerto*²³⁸, su equivalente, pero en la vertiente instrumental, con lo que ensalza la música a categoría de arte autosuficiente. La etimología del término *concerto* nos remite, desde Praetorius, a disputar (del latín *concertare*), que encontramos perfectamente representada en sus características, ente *forte* y *piano*, o entre solista/s y *ripienistas* o *ripieno*²³⁹, aunque también alude, etimológicamente, a consenso (*consensere*)²⁴⁰. (Fubini, 2007, pp. 73-74)

Como explica Harnoncourt (2003, pp. 65-68), el término *concerto* poco tiene que ver con el concierto solista del siglo XIX, ya que, en este tiempo, era muy similar a *sinfonía* y tan sólo venía a indicar un conjunto instrumental en consonancia armónica, donde pugnaban diferentes bloques sonoros y, en contra de la creencia generalizada, no estaba concebido para un solista que sobresale, acompañado por una orquesta, sino que, podía darse que en las partes *tutti*, el solista no predominase sobre el resto; el propio volumen de un instrumento, o el de un pequeño grupo de solistas, nada puede hacer frente a la masa orquestal que interviene²⁴¹. Por otra parte, no hay que olvidar el papel de la articulación, en relación con la retórica y su adecuada forma de expresión del lenguaje musical, y la dinámica, también ligada, por un lado, a la construcción de los instrumentos y las posibilidades que ofrecían, y, por otro, al planteamiento de la intensidad por terrazas o estratos, de menos a más, que avanza por grupos sonoros, pero que encuentra su principal razón de ser en la lucha entre solista, *piano* vs. *tutti, forte*. En cuanto al carácter *ab libitum* de la parte solista cabe señalar que, en las partes acompañantes, dominadas por un *basso ostinato*, no muy complicado técnicamente, los *ripienistas* no seguían a ciegas al solista, ya que los posibles elementos del *ornatus*, como el *rubato* en el tempo o los adornos, sólo eran realizados por el solista sobre la sólida base del *basso* inmutable²⁴²,

²³⁸ Las variedades en las que se segmentó este género a lo largo de los siglos XVII y XVIII fueron el *concerto solista*, donde destaca un solo instrumentista, el *concerto grosso*, con un grupo de solistas, incluso la *suite* instrumental, que encuentra su origen en las agrupaciones de piezas de danzas del Renacimiento, donde, por norma general, a un movimiento ligero le seguía otro lento, de forma contrastante.

²³⁹ Denominación correcta en la época para describir a todo el conjunto orquestal. (Harnoncourt, 2003, p. 65)

²⁴⁰ La etimología nada nos dice acerca de música sacra o profana, vocal o instrumental, ni tampoco sobre la armonía que, en una acepción pitagórica, implicaba lucha entre contrarios.

²⁴¹ No es que el *ripieno* tocase más fuerte, sino que, al haber una mayor masa sonora, hay más volumen, teniendo en cuenta, además, que por la construcción de los instrumentos durante el Renacimiento y el Barroco tampoco permitían la variedad de matices que fueron adquiriendo con el paso de los siglos.

²⁴² Es decir, sólo se permitían pequeñas oscilaciones, como apoyar más la primera semicorchea en un grupo de cuatro, para luego, recuperar el tiempo perdido en las tres siguientes, acelerando, sutilmente.

que, asimismo, eran conocidos por todos los intérpretes como parte de la estética del periodo.

El *concerto* barroco era, para numerosos teóricos, el medio de acercar una armonía superior, mero reflejo del *concerto* de las esferas, de armonía perfecta, el cual, no alcanza la perfección de éste al ser una imagen de la naturaleza y donde no todo está sujeto a la razón al presentar elementos superfluos parte del *ornatus*. Aunque todas las luchas de contrarios en este género buscan la conciliación, estas mismas lo hacen irracional por su propio modo de ser. El término *ab libitum* aplicado a la música de este periodo es la muestra de estas condiciones, puesto que muchos factores se confieren a la libertad del intérprete, motivo de esta falta absoluta de racionalidad, en las diferentes posibilidades de interpretación, como bien puede darse en la ornamentación²⁴³, determinadas por el contexto del momento, como arte efímero, que hacen de esta forma musical una contrariedad en sí misma. (Fubini, 2007, pp. 74-75)

Una de las principales características de la música barroca es su necesidad de público, lo que está en íntima relación con su estilo por excelencia, el melodrama, que implica, en su esencia misma, teatralidad y, en el *concerto*, nos hallamos ante esa barrera que distancia al intérprete del oyente. Es por medio de la Teoría de los Afectos que la música se transforma en discurso que habla al público y que, de esta manera, le conmueve y, cuando no es así, es porque algo ha fallado en la comunicación y la composición no es grata. El ejecutante tan sólo es el transmisor de un mero reflejo de la armonía divina y, como apunta Leibniz, la música no es más que una manifestación matemática del alma, ínfima imagen de la armonía de la naturaleza, en consonancia con el pensamiento de Rameau, en el que relaciona el origen de todas las ciencias y las artes con la naturaleza y las matemáticas, es, por lo tanto, un principio universal, natural y divino, lo que, precisamente por esta última circunstancia, hizo que estos supuestos no encajasen con la estética del estilo galante y la estética del sentimiento de la segunda mitad del siglo XVIII.

²⁴³ Como describe el director de orquesta Nikolaus Harnoncourt en su capítulo dedicado a “Bach y a los músicos de su época”, la mayoría de adornos no se escribieron en el Barroco ni, obviamente, en periodos precedentes, hasta la llegada de Bach, por dos motivos principales; en primer lugar, porque el intérprete era tan perfecto conocedor de la retórica barroca en cuanto al *ornatus* que no era necesario que se anotase ninguna indicación redundante y, porque la retórica en la ornamentación de Bach exigía una determinada y concreta interpretación que el mismo compositor se encargó de detallar. (Harnoncourt, 2003, pp. 55-61)

Esta antítesis, a su vez complementaria, entre religioso (origen divino) y profano (expresión de los afectos) la observamos a lo largo de los siglos XVII y XVIII y que podría resumirse en la figura de Johann Sebastian Bach, quien condensó ambas tendencias en su prolífica y genial obra.

En cuanto al melodrama y su carácter teatral, nació “desde sus primeras manifestaciones como autocelebración de la música” (Fubini, 2007, p. 77), de donde se deduce ese carácter divino que alcanza su espíritu de redención con el mito de Orfeo, tantas veces reinterpretado en las centurias del Barroco y la Ilustración como manifestación del poder de la música que, incluso, está por encima del propio poder de la naturaleza y, además, unido al poder del amor; ya no sólo se trata de una influencia emotiva en los afectos, sino también, metafísica en su armonía. El melodrama, concebido desde su origen como una forma excelsa y festiva, posee esa doble realidad irreal e irracional en la que los personajes viven cantando, lo que, nuevamente, vuelve a toparse con la polaridad entre los afectos racionales y su expresión irracional. En el estilo melodramático del Barroco confluyen todas las artes²⁴⁴, donde se controlan las emociones por medio de la razón desde la doble perspectiva de la música *humana* y la *mundana*. (Fubini, 2007, pp. 77-78)

Ya nos hemos referido a la importancia de la retórica en la época barroca, tanto fue así que sus supuestos calaron igualmente en la música instrumental. Aunque la música regida por un texto es más fácil de asociar con un afecto por remitir a un contenido no tan abstracto, nació también en este periodo un inventario de figuras para la interpretación instrumental. Fueron varios los tratadistas que se dedicaron a esta materia, como Praetorius, Mattheson o Quantz, entre los que despunta por encima de todos ellos la figura de Bach para el que, debido a su vasta formación académica, la retórica se convirtió en un elemento esencial y articulador en sus composiciones. Praetorius apuntó que la música instrumental puede comunicar de la misma manera que la apoyada por un texto, mientras que Mattheson refirió un gran número de afectos de forma global para la música instrumental, para quien, en el caso de los intervalos, conjuntos o disjuntos, ascendentes

²⁴⁴ En un adelanto de lo que Wagner llamará *Obra de Arte Total* y que, a su vez, pretende emular al teatro griego.

o descendentes, se adaptaban al sentimiento correspondiente según estas características (Páez, 2016, pp. 61-66).

Por su parte, la retórica en la obra de Bach es una constante, que podemos rastrear tanto en su música instrumental como en sus creaciones para los principales géneros de música sacra, así como vocales, del periodo Barroco: la cantata, el oratorio y la pasión. Esta última era un tipo de composición programática, por tanto, con un texto, basada en cada uno de los cuatro evangelios que relatan la Pasión de Cristo. Su *Pasión según San Mateo* (BWV 244) constituye un claro y amplio exponente de ejercicio retórico y son numerosos los estudiosos que han investigado esta magna obra²⁴⁵. En cuanto a la propia organología empleada por el compositor de Turingia, toda ella está impregnada de su propia simbología y majestuosa organización que desembocan en una profunda significación, tanto en el caso de los instrumentos como de la voz, donde, incluso la repetición de ciertas agrupaciones de figuras en sus partituras, por su rítmica y articulación, se han considerado encargadas de generar un determinado afecto, pensamiento que entronca con la *Figurenlehre* de Scheibe que mencionaremos a continuación²⁴⁶. Birnbaum, retórico y amigo de Bach, se refirió al profundo conocimiento de la retórica por parte de éste y a su aplicación, cuan orador, en sus obras, mientras que Scheibe, por su parte, criticó al compositor, precisamente, al asegurar que no conocía las reglas de la retórica, aunque elogiaba su técnica. El debate entre ambos se mantuvo durante un tiempo y quedó plasmado en diversas publicaciones del momento, como en el *Spectateur* inglés. (Harnoncourt, 2003, pp. 55-61; Trías, 2007, pp. 85-90)

El caso de Johann Joachim Quantz es llamativo a este respecto, ya que su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, de 1752, constituye un perfecto

²⁴⁵ Indica Cecilia Argüello (2012, pp. 37-39) que este género mezcla el texto del Evangelio con otros poéticos, al igual que corales protestantes. Compuesta en 1727, y tras varias revisiones hasta 1749, se estructura en torno a tres componentes: gran fantasía coral, para dos coros, dos orquestas, dos bajos continuos y un coro de niños al unísono; el progreso de la acción, en diferentes cuadros, cada uno de ellos con *narración del pasaje bíblico correspondiente* y *diálogos* en estilo recitativo que interpretan el Evangelista (un tenor), Jesús (un bajo), y otros personajes (en un habitual registro de contralto); *comentarios reflexivos*, en forma de recitativos y/o ariosos, interpretados por los solistas que no son personajes bíblicos propiamente dichos; y *oraciones o plegarias*, en forma de arias, para solista, (generalmente, no contralto), y corales, que remarcan la acción y sirven de transición entre secciones, de forma análoga a los coros de las óperas.

²⁴⁶ Al respecto de la retórica en las composiciones de Bach es de gran interés la obra *Musikalisch-rhetorische Figuren bei Johann Sebastian Bach*, de Matthias Swart.

ejemplar de la Teoría de los Afectos y su aplicación al lenguaje instrumental, en este caso, de la flauta travesera, aunque puede ser trasvasado a otros instrumentos²⁴⁷. Aun con esta aportación, y como ya citamos en páginas anteriores, Quantz, al igual que otros tantos tratadistas y compositores, emplea la retórica en la música instrumental según sus intereses compositivos, pero con el fin de que la interpretación sea capaz de mover las diferentes pasiones que se dan en una misma composición, y que, a su vez, el instrumentista realice su ejecución en consonancia con ellas. Quantz codifica el número de afectos en diez, que, para él, son los que puede expresar la flauta travesera: audacia, adulación, alegría/vivacidad, melancolía (ternura), majestuosidad (sublimación), patetismo y seriedad. Además de esto, apunta que el fin último del intérprete, que es el de identificar el afecto predominante y hacer partícipe de él al oyente, se puede lograr mediante cuatro componentes fundamentales: la *tonalidad principal* (el modo mayor lo relaciona con la alegría, la audacia, la seriedad o la sublimación, por el contrario, el menor, con la melancolía, la adulación o la ternura), el *intervalo* (amplitud del intervalo y tipo de articulación), la *consonancia/disonancia* (la consonancia tranquiliza el espíritu, mientras que la disonancia lo altera), y la indicación del *tempo* (en relación con el afecto de la composición y su ejecución). (Páez, 2016, pp. 63-64)

²⁴⁷ Recordemos que, aun como tratado de flauta travesera, a lo largo del Barroco, así como en periodos precedentes, las diferencias entre instrumentos no eran tales como las que comienzan a darse ya el siglo XIX, puesto que, a pesar de que una obra estuviera compuesta para un instrumento en particular, podía ser interpretada por uno de la misma familia o tesitura. Es común que en la música del Barroco se escribiesen trío sonatas para dos instrumentos agudos y continuo, sin especificar esos dos instrumentos agudos, que oscilaban, por norma general, entre violín, flauta dulce o *traverso*, oboe, incluso trompeta, y bajo continuo, en el que era necesario el clave, además de otro instrumento grave que doblase la línea del bajo, como violoncelo o fagot.

1.6. LA TEORÍA DE LOS AFECTOS EN LA ILUSTRACIÓN

La Teoría de los Afectos sufrió una revitalización a lo largo del siglo XVIII, especialmente vinculada a la música instrumental. Ya hemos apuntado en páginas anteriores la labor de Mattheson y otros estudiosos en relación con la retórica musical, pero, del mismo modo que se dedicó a esta materia, no descuidó lo tocante a los afectos y, en 1713 escribió *Das neu-eröffnete Orchestre*, en el que se centraba en esa asociación no tan típica hasta el momento, que era la de conmovir por medio de la música puramente instrumental. J. Adolph Scheibe fue otro de los teóricos que se hizo eco de ese creciente interés y, en esta ocasión, su reformulación de la Teoría de los Afectos desembocó en la *Figurenlehre*, teoría o doctrina de las figuras, por la cual pretendía establecer conexiones entre algunas agrupaciones de figuras, intervalos o acordes, y el afecto que les correspondiera, con lo que establecía un léxico musical por el que afecto y figuras conformaban una suerte de lenguaje, lo que, desde cierto punto de vista, supone una nueva forma de ejercicio retórico musical que asocia frase musical y literaria. Además, Scheibe afirma que las circunstancias de la música son similares a las de un orador, dado que implican al espíritu, aunque las figuras retóricas, en este caso, representan en sí mismas el verdadero lenguaje de los afectos, al igual que embellecen las composiciones, y se centró, particularmente y más que cualquier otro compositor hasta entonces, en las figuras en la música instrumental, a pesar de que no definió los afectos asociados a ellas. Por sus aportaciones, está considerado el heredero de Mattheson en la retórica musical y el origen de una nueva perspectiva de la estética retórico-musical de los afectos. (Bartel, 1997, pp. 148-156; Fubini, 2008, pp. 107-108)

Estas relaciones entre música y poesía no son para nada nuevas, como hemos podido comprobar a lo largo de la evolución histórica de este trabajo, y son una constante hasta el día de hoy, dado que, aunque en el siglo XVIII se trate de una incipiente analogía entre significado musical y literario, en el apartado dedicado a las diferentes líneas teóricas y de investigación musicológicas, se revisarán algunas de las teorías más destacadas al respecto en las últimas décadas. No obstante, es en este periodo dominado por una mentalidad racionalista, cuando se producen un mayor número de discrepancias hasta la fecha, no sólo entre música y lenguaje, sino también sobre la música absoluta, la jerarquización de las artes, donde la música iba a quedar al servicio de la palabra, por lo

que el estilo melodramático se vio censurado por su combinación entre ambas artes, lo que derivó en una de las disputas más interesantes de ese siglo, la *querelle* entre ópera trágica y bufa, representadas por la italiana y la francesa, respectivamente. Fueron varias estas *querelles* y la primera aconteció entre 1702 y 1704 con el abad François Ragueneau y Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville como protagonistas. Tras un viaje a Italia, Ragueneau en una breve publicación titulada *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras*, afirmó que la ópera italiana presentaba deficiencias literarias frente a la francesa, hasta el punto de opinar que éstas podían ser llevadas a escena sin música, pero destacaba por su musicalidad, superior a la de las óperas francesas. La réplica a estas palabras procedió de Le Cerf, quien, en 1704, con su panfleto *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, representaba la otra cara de la dicotomía como defensor de Lully y de la perspectiva racionalista del melodrama, frente al *belcantismo* italiano, que según Le Cerf redundaba en el placer de la escucha, por lo que, en el fondo, se erigía como una de las batallas tan características de ese siglo en las que pugnaban razón y sentimiento, donde, por el momento, la supremacía de la razón no tendría rival hasta el advenimiento de la estética del gusto y del sentimiento. (Fubini, 2008, pp. 109-113)

Surge en este momento un rechazo a todo lo antinatural y recargado que podía implicar el estilo compositivo del Barroco, lo cual no significa que la retórica musical desapareciera, nada más lejos de la realidad, sino que se adaptó a los nuevos ideales que dominaban el Siglo de las Luces. Es, por tanto, desde este momento histórico cuando cambia la concepción de las emociones en la música, influida por el empirismo inglés y la estética del gusto, que como en el caso de Charles Avison, una serie de teóricos se afanan en profundizar en esta relación de la música como lenguaje de los sentimientos y su vehículo de libre expresión, pero desde una perspectiva muy diferente a la Teoría de los Afectos que había dominado el siglo anterior, lo que conducirá a que los defensores de ambos puntos de vista, el racional tradicional y el moderno empirista, enfrentasen posturas a partir de la segunda mitad de siglo. (Fubini, 2008, pp. 108-109)

La concepción de la música durante la Ilustración era la de acompañamiento y se fundaba en un referente extramusical, que bien podía ser un texto o las circunstancias y acontecimientos para los que se hubiera ideado, con lo que el arte de los sonidos no constituía en sí mismo un arte autónomo ni suficiente, era el complemento de otras artes,

máxime, de la poesía, lo que repercutía en su valoración estética y en la estimación de los músicos, sobre todo de los intérpretes. Esta cualidad de la asemanticidad era precisamente la que hacía que la música se posicionase al final de las jerarquías artísticas, por su ausencia de un referente en la naturaleza y que la imitase²⁴⁸, por ese motivo, la música pura se presentaba como una contrariedad para la mente y el oído ilustrados. Esa incomprensión, indeterminación y libertad que ofrecía la música absoluta fue aprovechada por la revolución estética del Romanticismo para convertirla en expresión de lo inexpresable con palabras, de sentimientos, hasta de lo infinito. Pese a ello, la valoración de la música instrumental no se reduce al siglo al siglo XIX, puesto que ya vimos que, desde el Renacimiento y, principalmente, en el Barroco, se compusieron un gran número de partituras sólo para instrumentos, como sonatas, conciertos, suites de danzas o fugas, entre otras composiciones, pero carecían de la importancia estética que pasarían a adquirir en el periodo romántico, orquestado por el cambio de mentalidad estética que se produjo, en parte, gracias al desarrollo de la burguesía, que fomentó el consumo artístico, lo que repercutió en la creación de salas de conciertos, desde las últimas décadas del siglo XVII, para un público que ya no estaba engrosado tan sólo por la nobleza o el clero, sino por la nueva y ascendente clase social. Las reflexiones estéticas sobre los nuevos gustos burgueses acerca de la música instrumental no tardarían en plasmarse sobre el papel y la elevarían a experiencia artística de primer nivel por sí misma. (Rivera de Rosales, 2006, pp. 95-99)

Aunque desde la perspectiva de la Historia de la Música, el Barroco no concluye hasta 1750, año del fallecimiento de Bach, la figura del compositor y tratadista Jean-Philippe Rameau podríamos encuadrarla ya en la Ilustración dadas sus novedosas ideas que repercutirán en los siglos venideros, prácticamente, hasta nuestros días, al igual que sucede con el caso de Quantz, a quien incluimos en el apartado anterior por su vinculación con la retórica. La mayor aportación del francés a la teoría musical fue su *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, de 1722, con el que sentaba las bases de la armonía tonal que perdura hasta nuestros días. Por medio de éste se establecían las relaciones de atracción, tensión y distensión existentes entre los principales grados de la

²⁴⁸ Jacinto Rivera de Rosales (2006, pp. 95-96) recoge dos ejemplos representativos de este parecer, el de Jean Le Rond D'Alembert y Johann George Sulzer.

escala mayor: tónica, dominante y subdominante²⁴⁹. Encontramos que ya durante el siglo XVIII se mezclan los intereses puramente teórico y estético con los pedagógicos²⁵⁰, sobre todo en relación con la música instrumental y, en especial con las obras para teclado, ya que se hacía necesario un sistema que permitiera transportar todas las tonalidades, tanto mayores como menores. Dentro de esta ideología y técnica compositiva e interpretativa cobra gran relevancia la técnica del bajo continuo, o bajo cifrado, que confería una cierta libertad al intérprete, principalmente de carácter improvisatorio y siempre dentro de las normas de la *seconda prattica*, que se plasmaron en el contrapunto escrito en el devenir de este siglo, y promovió que se convirtiera en una nueva forma de pensar la música, no ya en intervalos, sino en acordes (Mas Devesa, 2017, pp. 70-72 y 76-77). No obstante, a pesar de sus capitales aportaciones para la armonía, como hace acopio Manuel Mas Devesa (2017, p. 76) del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, el principal fin estético de la música es el de expresar mediante el deleite del oído y, de este modo, suscitar emociones, con lo que la armonía se percibe como la estructura que articula la expresión musical.

Los principales postulados del tratado de Rameau se fundamentan en el modelo racionalista y, para ello, partió de la división de la cuerda en varias partes, a imagen de las investigaciones de la escuela pitagórica, y la formación del acorde tríada²⁵¹ en base a la disposición de los primeros armónicos, a los que sumó una tercera menor, consecuencia

²⁴⁹ Los principales grados de la escala son la tónica, la dominante y la subdominante, es decir, primero, quinto y cuarto grados, que se indican con números romanos I, V y IV. Los nombres de los restantes grados giran en torno a estos tres, siendo los principales la tónica y la dominante, I y V, respectivamente. La nomenclatura de los siete grados es la siguiente:

- I. *Tónica*. Grado principal que da nombre a la tonalidad.
- II. *Supertónica*. Como indica su prefijo, por encima de la *Tónica*.
- III. *Mediante o Modal*. *Mediante* porque se encuentra en medio de la escala, media en ella, y *Modal*, porque, según su relación interválica, determina si el modo es mayor o menor.
- IV. *Subdominante*. Por debajo de la *Dominante*.
- V. *Dominante*. Domina la tonalidad en el sentido que es el grado que ejerce la mayor atracción a la *Tónica*.
- VI. *Superdominante*. Sobre la *Dominante*.
- VII. *Subtónica o Sensible*. *Subtónica* cuando se encuentra a distancia de un tono por debajo de la tónica y *Sensible* cuando está a distancia de un semitono de ésta. (De Pedro, 2001, pp. 115-116)

²⁵⁰ Aunque la obra cumbre de Rameau es su *Tratado de Armonía*, en la vertiente pedagógica escribió *Dissertation sur les différents méthodes d'accompagnement*, en 1732, *L'Art de la base fondamentale*, datado entre 1738 y 1745, y *Code de musique pratique*, de 1760. Todos ellos dan buena muestra de que por medio de la práctica se puede alcanzar la teoría. (Mas Devesa, 2017, pp. 75-76)

²⁵¹ Es decir, el formado por una tercera mayor (que consta de dos tonos), y una quinta justa (tres tonos y un semitono).

de descontar una tercera mayor a una quinta justa²⁵². Estas operaciones le sirvieron para explicar también el modo menor, ya no como algo natural, sino como producto de estas manipulaciones con el modo mayor como sustrato del que derivan otros acordes adyacentes, al igual que se interesó por las cadencias, por su condición de movimiento hacia el reposo tonal, así como por las nociones de tonalidad y modulación, implícitas en las secuencias cadenciales. Dicho lo anterior, la mayor aportación de este tratado de armonía reside en el reconocimiento de un centro tonal, se descubrieron las inversiones de los acordes y que éstos debían ser escritos por medio de terceras. Este centro tonal limitaba los acordes a únicamente tres funciones: tónica, dominante y subdominante, y su progresión obedecía al bajo fundamental. Aunque presenta algunas carencias a los ojos actuales, especialmente en lo que respecta a la forma de producción de los armónicos, no se puede negar su fundamental aportación que cambió el rumbo del pensamiento armónico por el que la melodía quedaría sujeta a la armonía. Pese a ello, con sus aportaciones teóricas lo que Rameau pretendía era otorgar a la música un estatus de ciencia, apoyada por la lógica y las matemáticas, ya que, para él, la música era algo más que una pugna entre música y texto²⁵³, razón o estética del gusto, con lo que reclamaba, de este modo, su autonomía y el deleite que produce, dado que se trata de la representación misma de la naturaleza y el orden divino del universo; de esta manera, con estas contribuciones se convertiría en un referente para los ideales del Romanticismo. (Fubini, 2008, pp. 113-115; Mas Devesa, 2017, pp. 73-75; Rivera de Rosales, 2006, pp. 99-100)

Las *querelles* entre los partidarios de melodrama francés e italiano se acrecentaron tras la segunda representación en París de *La Serva Padrona*, de Giovanni Battista Pergolesi, en 1752, lo que también se conoce como la Querella de los Bufones, por la denominación italiana de ópera *buffa*, es decir, cómica. Los enciclopedistas ilustrados, con Jean-Jacques Rousseau a la cabeza, veían en este tipo de composiciones la representación del sentimiento con la melodía como vehículo de expresión que confería esa libertad que las rígidas leyes de la armonía postuladas por Rameau, no permitían. Para

²⁵² El intervalo de tercera menor, por su parte, se compone de un tono y un semitono, en lugar de los dos tonos que señalábamos para la tercera menor.

²⁵³ De hecho, Rameau zanja cualquier polémica al respecto de las *querelles* al alegar que la música está por encima de disputas entre naciones, debido a su carácter universal, pero que las diferencias compositivas entre éstas serían determinantes para la melodía, ligada al gusto, y carente de las leyes que rigen la armonía.

Rousseau la música pura carecía de valor en el sentido de que, desligada de la palabra, del canto, no contaba con fundamento alguno por el origen común y simultáneo de ambas en tiempos remotos, de esta forma, dado el carácter y musicalidad de la lengua italiana, su melodrama es más próximo a esa expresión musical conjunta arcaica; la melodía representa al fluir natural y obedece al sentimiento, mientras que la armonía es un complejo producto de la razón. Así las cosas, observamos cómo en la idiosincrasia de Rousseau encontramos, asimismo, la relación entre música y lenguaje a la que tanto nos remitimos en este trabajo. Hay que tener en cuenta que el interés por la música de los ilustrados franceses alcanzó, igualmente, a los padres de la *Encyclopédie*, D'Alembert y Diderot. El primero de ellos pretendió ofrecer una vía intermedia a las posiciones de Rameau y Rousseau, y, en el pensamiento del segundo, la música adoptaba el papel de expresión de las pasiones desmedidas, animales, además de ensalzar la libertad que concede la música instrumental a la imaginación, pero, sobre todo, destaca por ser el pionero en posicionar a la música como la primera entre todas las artes, aportación capital para la estética del ya incipiente Romanticismo. (Fubini, 2008, pp. 115-119; Rivera de Rosales, 2006, pp. 100-101)

Immanuel Kant ofrece un punto de vista similar en relación a la supremacía de la música sobre las otras artes, aunque, desde la perspectiva de la razón ocupase la última posición entre ellas, pero, desde la óptica de la sensación, la música es el lenguaje universal de las emociones porque conmueve el espíritu. En el apartado 14 de la *Crítica del juicio*, publicado en 1790, se plantea si la música absoluta debe considerarse una de las Bellas Artes y, en este punto, nos encontramos ante una dicotomía, puesto que la respuesta que da Kant es, a su vez, afirmativa y negativa. Por un lado, la música absoluta podría incluirse como un arte bello en esta clasificación, ya que el sonido es su objeto intencional que se presenta ante nosotros como forma²⁵⁴, de manera consciente, mientras que, por el contrario, podría entenderse a la música instrumental como un arte meramente agradable, puesto que tan sólo proporciona bienestar físico, al no ser capaces las ideas estéticas de activar la libre actuación de las facultades cognitivas. Es decir, nos hallamos

²⁵⁴ Esta "forma" Kant la explica por medio de las investigaciones de Euler en torno a los colores; éstos serían vibraciones en el éter, para los sonidos en el aire, que son percibidas por la mente, así como las impresiones originan estas vibraciones. El resultado es la unión de múltiples sensaciones que deben ser tomadas como bellezas. (Kivy, 2005, p. 40)

ante la dualidad distintiva de este momento en las artes estéticas que hace de la música un arte *agradable y bello* (*angenehme und schöne Kunst*); *agradable*, de propiedades hedonistas, que encuentran su fundamento en lo inmediato, en lo material de las sensaciones o *Empfindungen*, y, por otro lado, como un arte *bello*, placer en cuanto tal, que permite una comunicación universal, lenguaje de las emociones, y que la encumbra en las jerarquías artísticas, pero en segunda posición, tras la poesía, “pues ofrece una abundancia de pensamiento que sobrepasa todo concepto concreto” (Rivera de Rosales, 2006, p. 104), de lo que la música adolece. La música deviene en arte bello al adquirir una consideración como forma, en su componente físico, sonido y vibraciones, pasa de ser una percepción sensorial a medirse por las sensaciones que origina, que alcanza su universalidad enlazada con la musicalidad del lenguaje y los sentimientos que éste mueve y las ideas estéticas ligadas a éstos²⁵⁵.

Para Kant el contenido en las Bellas Artes se manifiesta a través de las ideas estéticas, que, igualmente, son las que generan este contenido. De esta manera, para que se produzca un arte bello, las ideas estéticas deben organizarse de forma apropiada, mediante la activación de la libre actuación de las facultades cognitivas de la razón y de la imaginación. Sin embargo, el planteamiento kantiano, tal y como está recogido en su *Antropología*, de 1798, relega la música a un segundo plano, supeditada a la poesía, ya que en este escrito Kant estima que la música absoluta sólo podría devenir en arte bello con la aportación del contenido conceptual que le hace la poesía²⁵⁶, con lo que dejaría de tratarse de música absoluta y pasaría a ser música descriptiva o programática²⁵⁷, aunque en su *Crítica del juicio* hubiera afirmado que la música pura era un lenguaje de sentimientos transmisor de las ideas estéticas (Kivy, 2005, p. 42). Por consiguiente, vemos en el pensamiento del filósofo prusiano cómo en la dicotomía entre música y palabra la segunda es superior a la primera. Kant puede tomarse como la figura de transición entre la estética clásica y la romántica, aunque, en lo que respecta a la música, diera signos de una preferencia iluminista, no por ello son inapreciables las señales de un

²⁵⁵ Al igual que en otros tantos planteamientos estéticos de esta época, así como de pasadas y venideras, Kant encuentra una explicación de base matemática para entender la belleza musical. (Rivera de Rosales, 2006, p. 105)

²⁵⁶ Que favorece la libre activación de las facultades cognitivas, al igual que la pintura.

²⁵⁷ Como se verá posteriormente, Hartmann retomará estas ideas en su *Estética*, más de un siglo después, pero en sentido contrario, considerando la música absoluta como superior a la música programática.

cambio de mentalidad, ya que, como veremos en el siguiente apartado, Beethoven era un gran conocedor de la filosofía kantiana. (Fubini, 2008, p. 119; Kivy, 2005, pp. 39-43; Rivera de Rosales, 2006, pp. 102-106)

1.6.1. El concepto de genio musical

Aunque tan sólo sea de puntillas creemos necesario aludir a los dos grandes genios del Clasicismo musical: Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven, sirva además el segundo para pasar al siguiente apartado, puesto que el genio de Bonn es la figura que la Historia de la Música designa como transición al Romanticismo. Muchas páginas se han escrito ya sobre ambos, por lo que no profundizaremos en cuestiones puramente musicales, sobre el niño superdotado y de un talento cuasi sobrenatural, del primero, y el espíritu atormentado del segundo, los dos, en suma, dos caras de una misma moneda, pero, no obstante, cada uno de ellos representantes de su anverso y su reverso: uno como el genio “poseído” y, el otro, como el genio “poseedor”. Ésta es la diferenciación a la que se enfrenta Peter Kivy en su obra, *El poseedor y el poseído. Handel, Mozart, Beethoven y el concepto de genio musical*, en la que ahonda en esta noción estética desde dos tradiciones diferenciadas, la que parte de Platón y la que lo hace desde Pseudo-Longino, o como prefiere Kivy, Longino sin más (Kivy, 2011, p. 35). Platón trata sobre este concepto, aún no llamado genio, sino, más bien, espíritu creativo, en su diálogo *Ion*, en relación con la teoría de la inspiración creativa que vendría determinada en forma de poder divino, una suerte de posesión, en la que la Musa, o la divinidad que fuere, se presenta ante el poeta, lo posee, y encuentra así su vía de expresión, por lo tanto, es un modo de inspiración pasiva, ya que se trata de ideas que ocurren y se presentan porque sí, con un carácter sobrenatural, en las personas predispuestas a alojarlas, por lo que no pueden considerarse fruto del raciocinio. Este último punto para Platón, resulta, en cierto modo, negativo, porque todo lo que esté desprovisto de razón no es deseable debido a que esta posesión está emparentada con la locura. (Kivy, 2011, pp. 17-33)

La otra de las dos perspectivas es la que tiene su origen en Longino de Palmira, con una datación incierta que oscila entre los siglos I y III d. C., que con su texto que tomó fuerza tras su redescubrimiento en el siglo XVIII, titulado *Sobre lo sublime*, expone

sus ideas acerca de la grandeza de espíritu, del genio como hacedor activo, con un método para sus creaciones y que transgrede las normas compositivas²⁵⁸, que no es dominado, sino que domina su producción, donde ya no hay una deidad superior que le posea y le infunda su gracia. Consecuentemente, la noción de genio natural se corresponde con una capacidad, no con una inspiración, a pesar de que lo sublime arriba en momentos puntuales de la creación, dado que no lo albergamos en nosotros mismos, y procede de un espíritu noble al que se accede por medio de la obra (escritura) sublime que nos comunica, transmite ese espíritu. (Kivy, 2011, pp. 35-47)

Por lo tanto, como se habrá podido intuir tras la lectura de estas líneas, la perspectiva platónica sería la que definiría el *genio* de Mozart y, por otra parte, Beethoven sería la representación del enfoque de Longino. Pese a ello, aunque estos compositores son el reflejo de ambas corrientes, no podemos olvidarnos de un compositor anterior, aún considerado del Barroco, Georg Friedrich Handel, y también abordado por Kivy en este mismo texto. Su principal interés desde esta óptica, obviando su magno corpus musical, reside en que fue considerado como el primer genio musical, en su caso, desde la segunda de las teorías, la de Longino, y se ganó tal reconocimiento por su estatus de compositor que, hasta el Renacimiento, se había considerado un oficio y no un arte, y, “un artesano no es un posible genio, pero un artista sí” (Kivy, 2011, p. 95), además de la propia inexistencia de palabra alguna para designar el oficio de compositor hasta el siglo XVI, que fue otorgada, en primer lugar a Josquin Des Prez. (Kivy, 2011, pp. 69-95)

Aunque el apogeo de la retórica en la música se dio, sobre todo, en el Barroco, no podemos evadir la retórica unida al Clasicismo. En este sentido la retórica se circunscribe más con la estética compositiva característica del periodo, de líneas más claras y depuradas que en la etapa precedente, no obstante, estas circunstancias no se corresponden con la inexistencia de una estética propia en la interpretación musical. Si Bach fue el primer compositor en escribir todos los adornos en sus partituras para que el intérprete únicamente se limitara a leer y “reproducir” las indicaciones del Maestro, en el Clasicismo se dieron unos códigos interpretativos que, al igual que en épocas anteriores,

²⁵⁸ Hay que señalar que tanto Platón como Longino reflexionan sobre el “genio” en la Literatura, el primero de ellos lo hace sobre la poesía y, el segundo, tanto para la lírica como para la prosa, aunque, como ya se ha mencionado, son los puntos de partida para esta teoría que, con el paso de los siglos se aplicó a todas de las que hoy conocemos como Bellas Artes.

todos los versados en la *musica instrumentalis* conocían. Como da buena muestra Nikolaus Harnoncourt (2003, pp. 151-163), el padre de Mozart, Leopold, escribió un método para violín en el que muchas de las articulaciones destinadas a la interpretación no estaban escritas, pero la tradición interpretativa de ese momento histórico hacía que los ejecutantes supieran de antemano qué debían hacer; ésta es la mayor problemática interpretativa que surge a lo largo de los periodos anteriores al Romanticismo, mucho más próximo a nosotros, y tradición interpretativa preponderante sobre sus antecesoras en la actualidad. Una de las principales labores de Harnoncourt (fallecido en 2016), y del que *El diálogo musical* es un magnífico ejemplar, fue la de investigar lo que se denomina *interpretación historicista*, esfuerzos con los que consiguió desentrañar cómo sonaban esos instrumentos, tan diferentes a los actuales, como ya hemos visto en el Medioevo, y, esencialmente, hacer ver que toda la música no puede ser interpretada con un estilo estándar²⁵⁹.

Por otra parte, esta retórica en la obra de Mozart, Harnoncourt (2003, pp. 131-140) la observa también en relación con los diferentes *tempi* que empleó para sus composiciones, que conforman un vasto corpus, quizá uno de los más extensos, minuciosos y detallados de toda la historia de la composición, y cada uno de ellos ligado a diferentes emociones. Este mismo autor (2003, pp. 121-129), considera que el genio de Salzburgo, a pesar de que su música no parece reflejar las pasiones que se pueden apreciar en la obra beethoveniana, con esa concepción de equilibrio que impera en el Clasicismo musical, “contiene toda la amplitud de la vida, desde el dolor más profundo hasta la alegría más pura” (Harnoncourt, 2003, p. 122), y, en sus personajes operísticos, así como la que se puede asociar e imaginar para la música instrumental²⁶⁰, encontramos la imagen

²⁵⁹ De lo que se ocupa lo que hoy se encuadra en la denominación de “Música Antigua”, que recoge todas las tradiciones interpretativas desde la Edad Media al Romanticismo, que se imparte como titulación en los Conservatorios oficiales en sus diferentes especialidades instrumentales, vocales y teóricas, y que cada vez gana un mayor número de adeptos.

²⁶⁰ Este autor y compositor se refiere, asimismo, a la música instrumental coetánea a Mozart (Harnoncourt, 2003, pp. 125-129), para la comprensión e interpretación de su obra en la actualidad, que en caso de la instrumentación indica que era la mayor posible, en relación con la acústica de la sala y la ocasión en concreto para la que estaba destinada, y señala que:

“se tocaban los instrumentos de cuerda en el registro más grave posible..., con lo cual sonaban con más claridad y definición. Los instrumentos de viento-madera sonaban más aflautados y las cañas eran más penetrantes; los de viento metal eran de un sonido mucho más estilizado y colorista... Así, el ataque *forte* de los metales junto con los timbales – que entonces se tocaban con baquetas de madera corrientes - sonaba como una punzada: era heroico, agresivo o triunfal,

de lo que denomina *chiaro-oscuro* en la obra de Mozart, puesto que presentan “todas las facetas de las posibilidades humanas, y no figuras esquemáticas y unidimensionales: eso es lo que las hace tan vivas, tan asombrosamente reales. No son buenas o malas, severas o cariñosas, sino todo a la vez”. (Harnoncourt, 2003, p. 124)

Por otra parte, Mozart se convierte en el precursor del pensamiento romántico, al que nos enfrentaremos en las páginas que siguen, respecto a la supremacía en la eterna contienda entre música y palabra. En su opinión, era la segunda la que debía obedecer a la música, donde ésta destacase y donde la palabra se adecuase a ella, para lo que se rodeó de los mejores libretistas. Hemos de añadir a este razonamiento que, igualmente, fue determinante el redescubrimiento de la musicalidad de la poesía, que ya está presente en la tragedia griega, de igual forma que el mismo principio de ambas disciplinas en la *triúnica choreia*. (Fubini, 2005, pp. 269-270)

pero nunca sólo un registro de timbre dentro del sonido general, como es el caso de la orquesta actual”. (Harnoncourt, 2003, p. 125)

1.7. EL ROMANTICISMO

Si hemos de referirnos a una época en la que la música como lenguaje de los sentimientos alcanzó su apogeo, ésta fue, sin duda, el Romanticismo. Sirvan como síntesis de este periodo las siguientes reflexiones que recoge Enrico Fubini: “la música, espectáculo predominantemente hedonista, si bien ligado a afectos, sentimientos y emociones, se transforme, según la concepción romántica, en celebración mítica provista de elementos religiosos y místicos” (Fubini, 2005, p. 270), “la música parece estar dotada de un poder más o menos dionisiaco, que potencia nuestras facultades vitales, poniéndonos en estado de embriaguez” (Fubini, 2005, p. 307), y:

“para los románticos, la música es la condición ideal y perfecta del arte, la meta imaginaria hacia la que se encaminan todas las artes y en la que éstas descubren su unidad... los escritores románticos... la mitificaron como si se tratara de un paraíso perdido, de un mundo ideal al que el artista debiera aspirar con el fin de conquistar la plenitud de la expresión.” (Fubini, 2005, p. 300).

La música, en el Romanticismo, alcanza una nueva autonomía, al obrarse un cambio en el gusto estético, procedente, asimismo, de la emancipación del compositor de sus señores tradicionales, la corte y el clero, pero donde sí destacan las figuras de los mecenas o bien las composiciones por encargo con una remuneración, unido esto a la especialización y reparto de los diferentes oficios. No hemos de entender este hecho de forma aislada, ya que estamos obligados a recordar que es en la segunda mitad del siglo anterior, en el siglo XVIII, cuando se instituye la Estética como disciplina independiente, marcada por la publicación del texto homónimo, *Aesthetica* (1750-1758) de Alexander Baumgarten, con lo que el arte sufre un crecimiento paulatino y se desvincula de ataduras pasadas, sin olvidar el concepto del *genio* creador, al que ya nos referimos en páginas anteriores y, sobre todo, la exaltación del sentimiento más allá del poder de la razón (Rivera de Rosales, 2006, pp. 93-95, 101-102), es “el órgano último de captación y de comprensión de la realidad en sus raíces”. (Rivera de Rosales, 2006, p. 102).

Como acabamos de indicar, el encumbramiento de la música en este periodo se hace extensivo al resto de las artes, al Arte como denominación global, ya que para los primeros románticos podemos hablar de una divinización de ésta, además de purificar los

sentimientos, de forma similar a la catarsis aristotélica, y de constituir una revelación y la salvación para el hombre:

“Mientras que el lenguaje corriente es capaz de dominar el mundo, sólo la belleza de la naturaleza y el arte consigue mostrarnos lo invisible, poniendo en movimiento todo nuestro ser y constituyéndolo en un nuevo órgano capaz de captar lo noble, lo grande, lo divino... La divinidad del arte no reside en que sus obras permanezcan siempre, o sea, en una prolongación temporal interminable, pues todas las obras humanas son perecederas, sino que el arte es eterno por su perfección acabada (*Vollendung*)... La eternidad del arte y su perfección acabada (de síntesis plena) la captamos cuando sentimos (*fühlen*) y vemos gracias a ese sentir, con mirada abierta y sin prejuicios (*unbefangene*) la presencia de los espíritus más nobles, de sus obras y de su arte. En ese presente o presencia plena, el arte exhibe una perfección acabada que es imagen del paraíso”. (Rivera de Rosales, 2006, p. 108)

Esta condición de lenguaje de los sentimientos que se le atribuyó a la música con el Romanticismo, le vino dada, en parte, por su carencia de una semántica propia, a diferencia del resto de las artes, lo que, a su vez, la encumbró para los pensadores del momento por encima de éstas, por su capacidad de captar la *Realidad*, sin necesidad de expresar lo que expresa el lenguaje y, en este sentido, es la música instrumental la que se ve ensalzada. La brecha semántica entre música y lenguaje es elogiada y aprovechada por los principales filósofos, músicos y literatos románticos, dado que ofrece una nueva perspectiva expresiva donde la música pura se convierte en el foco de interés. La música se sitúa en la cima de los sistemas teóricos de un elevado número de filósofos, como en los casos de Herder, Wackenroder, Schelling, Hegel, Hoffmann, Stendhal, Heine, Schopenhauer o Nietzsche y, a continuación, damos unas pinceladas de la estética musical de estos autores.

Herder, además de situar a la música sobre las demás artes en su sistema estético, se fundamenta en la unión entre poesía y música, que en un principio eran lo mismo desde la *triúnica choreia*, y que son el lenguaje que le es propio al ser humano. Se observa también en las reflexiones de este filósofo sobre el origen común entre música y palabra que se encarnan en la ópera “la expresión más auténtica y genuina del hombre en su

totalidad” (Fubini, 2005, p. 270), donde Wagner podría haber hallado inspiración. En esta misma línea, sobre música y palabra en los albores de la humanidad, Hamann afirma que la música es la lengua más antigua y la poesía posee en su esencia la musicalidad, como se hace palpable en sus rimas o en la música popular, además, y con base en la lírica griega, el melodrama es para este pensador alemán la más perfecta y acabada de todas las artes. Schlegel también ubica la música en esta posición privilegiada, pero, para él, es la música pura la que debe ocupar este lugar, puesto que se aleja del lenguaje verbal, y es la expresión propia del hombre. El poeta Goethe reflexionó igualmente sobre la música a la que le atribuyó un poder sobrehumano por su capacidad de conectarnos con lo divino, y demoniaco a la par, ya que este poder es inexplicable. (Fubini, 2005, pp. 270-273)

Un lugar destacado merece Wilhelm Heinrich Wackenroder, debido a que se trata del primer autor en la estética musical en afirmar que la música es sentimiento en sí misma. Junto con su amigo Johann Ludwig Tieck se convirtieron en los prototipos del pensamiento romántico en el período conocido como *Sturm und Drang*, donde la perspectiva que adopta Wackenroder en su *Fantasía en torno al arte de un monje amante del arte*, que puede ser considerado el primer escrito romántico²⁶¹, respecto a la música²⁶², “la suprema y el compendio de todas ellas (las artes)” (Rivera de Rosales, 2006, p. 110), es la de observador, la de contemplación artística, en un dejarse llevar, típico de este Romanticismo temprano, donde el sentimiento prima sobre la razón para la comprensión de la obra de arte, en la que reside la salvación, además de poseer una naturaleza divina para los primeros románticos²⁶³. En consonancia con otros autores, para el pensador alemán, la música se encontraría en la cúspide de toda la jerarquía de las artes, precisamente por su contacto con los sentimientos, por ser su lenguaje, en definitiva, además de acercarnos a la divinidad, puesto que la música tiene la capacidad de fusionar

²⁶¹ *Fantasías sobre el arte para amigos del arte* se publicó un año después de la muerte del autor, en 1799. (Rivera de Rosales, 2019, p. 107)

²⁶² Y también a la pintura y a la poesía. De hecho, la culminación del arte para él se halla en la pintura del Renacimiento italiano y en la alemana de los siglos XV y XVI, principalmente, Rafael, Miguel Ángel y Durero. (Rivera de Rosales, 2019, p. 110)

²⁶³ Para los escritores del primer Romanticismo, las composiciones modelo fueron las obras de Haydn y Mozart, mientras que las de Beethoven lo serían para la siguiente generación de románticos. Este hecho conlleva que la imagen de perfección musical sea la de la música en su propia autonomía, donde la ópera aún no gozaba de la valoración que alcanzaría con compositores posteriores, todo esto, sin desmerecer las óperas mozartianas, sino en un sentido de autonomía musical y no en relación a un texto. (Rivera de Rosales, 2019, pp. 110)

lo humano con lo divino²⁶⁴. La música es capaz de expresar lo que las palabras no alcanzan, reflexión igualmente característica de la primera mitad del siglo XIX, dado su lenguaje abstracto, por la propiedad inmaterial del sonido, por lo tanto, su esencia no se puede transcribir con palabras, porque el lenguaje es incapaz de comprender los sentimientos y describirlos, está por encima de éste, “el que verdaderamente sabe escuchar la música no necesita la palabra ni otras indicaciones para entender con el sentimiento lo que allí se pone en obra” (Rivera de Rosales, 2006, p. 110). Cabe señalar que, aunque Wackenroder rechaza cualquier análisis científico del fenómeno musical, debido al influjo pitagórico, atribuye a la matemática que reside en la música un componente sacro que, al mismo tiempo, es el que le confiere su orden, la armonía, y, en este sentido, profesa especial interés por la música religiosa, gracias, en parte, al redescubrimiento de la música de la Edad Media y del Renacimiento que se produce en el Romanticismo. (Fubini, 2005, pp. 273-277; Rivera de Rosales, 2006, pp. 107-112)

Wackenroder se erige en un firme defensor de la música instrumental, lo que sería un continuum en el pensamiento romántico, porque se expresa por sí misma sin necesidad de la palabra, por ello, deben seguir sendas separadas la música instrumental y la vocal, de menor prestigio por ser un complemento poético. De igual forma sucede entre la música y la pintura, debido a que la música no consiste en una imitación de la realidad, al contrario que la pintura, sino que crea su propio mundo, al margen de la naturaleza y sus ruidos, con lo que contradice a Rameau y las leyes naturales de la armonía formuladas por éste, aunque postule una relación matemática entre los diferentes tonos musicales y el corazón del hombre y, de esta forma, fusione ciencia y sentimiento. En su carácter de arte supremo, la música, desde nuestro interior, actúa para mostrarnos la divinidad, lo que, de cualquier otra forma, no alcanzaríamos a vislumbrar, además de conmovernos en lo más profundo de nuestro ser y guiarnos hacia una especie de paz y comunión con la divinidad, ya que su lenguaje es, igualmente, divino. (Rivera de Rosales, 2006, pp. 110-118)

²⁶⁴ Nótense ciertas reminiscencias de Boecio, incluso pitagóricas. No será éste el único autor en las que podamos rastrearlas, sino que más bien serán una constante a lo largo del pensamiento estético-musical del Romanticismo, al menos, hasta Hanslick.

La estética musical de Schelling resulta más compleja que la de sus predecesores, así como trataremos respecto a Hegel seguidamente, para quien “el arte es la presentación de lo infinito en lo finito” (Rivera de Rosales, 2006, p. 93). En su *Filosofía del Arte* se enfoca en la temporalidad de la música, ya que no tiene unión alguna con lo tangible pero sí en tanto a la materia física a la que remite, el sonido. Para él, el arte es “representación de lo infinito en lo finito, de lo universal en lo particular, objetivación del Absoluto en el fenómeno” (Fubini, 2005, p. 278), aseveración que le lleva a diferenciar entre dos tipos de artes, las *reales*, que engloban a las artes figurativas, donde se incluye la música, y las *ideales*, las de la palabra, en relación a cómo se presenten cada una de ellas, desde un aspecto real, físico y objetivo, o, por el contrario, desde lo ideal, espiritual y subjetivo²⁶⁵. Las artes figurativas, que aluden a lo que puede ser imaginado, inventado, son para Schelling la arquitectura, la escultura, que él llama plástica, en una denominación global que contiene a la arquitectura, y la música, que forma parte de este grupo por la capacidad de dar una manifestación física al sonido. De este modo, podríamos pensar que la música ocupase el último puesto de las artes figurativas, al ser su material el menos tangible, el sonido, pero, a su vez, esa misma materia física es la que le concede una mayor relación con la naturaleza. Por otra parte, este autor distingue tres elementos en la música: *ritmo*, representación del elemento real, *modulación*, el ideal, y *armonía-melodía*, la unión de los dos anteriores. No obstante, el *ritmo* es el más importante, puesto que rige la temporalidad, no tan sólo de la composición, sino de una forma más abstracta y espiritual, en el ritmo cósmico²⁶⁶, que conecta con nuestros estados anímicos. (Fubini, 2005, pp. 278-280)

²⁶⁵ Divide las artes en *figurativas* y *literarias*. Las primeras son manifestación de lo Absoluto en la materia física, mientras las segundas, lo hacen por el lenguaje. Schelling aplica la división tripartita de potencias de la naturaleza (materia, luz y organismo), así como la del espíritu (saber, acción y la unión de las dos anteriores en el arte), a cada uno de estos dos grupos; de este modo, resultan tres diferentes manifestaciones para las *artes figurativas*: *música*, *pintura* y *plástica*, cada una, a su vez, con tres subdivisiones, ritmo, modulación y armonía; dibujo, claroscuro y colorido; arquitectura, bajorrelieve y escultura, respectivamente; y otra estructura triádica para las *literarias*, lírica, épica y drama. Para él, el arte es simbólico, y, si profundizamos aún más, la mitología es la materia simbólica del arte, que se expresa en las diferentes artes por diversos tipos de materiales en las artes figurativas y en las discursivas mediante el lenguaje poético. Afirma que la ópera es una síntesis del conjunto de todas las artes, figurativas y discursivas, y demanda una nueva mitología, a imagen de la tragedia griega, que le dé forma. (Canterla, 2007, pp. 14-17)

²⁶⁶ Observamos, de nuevo, el influjo pitagórico.

Para el autor alemán, la misión del arte es desarrollar la intuición intelectual, no simplemente de forma erudita o empírica, sino desde una nueva perspectiva, desde una nueva visión más profunda de la estética del arte a través de la filosofía y, aun enmarcado en el periodo romántico, para él, el arte no es sólo una manifestación de la vida emocional, además de considerar que las obras artísticas no producen efectos emocionales en cuanto tal, pensamiento que le resulta decadente. Para Schelling, las obras de arte no tienen interés de forma individual, sino en su conjunto, como irradiación de lo Absoluto para, así, comprenderlo y darle explicación. Sin embargo, la única expresión posible del arte se produce por medio de la filosofía, cuyo fin es construir una ciencia del arte que se adentre en su esencia, “es el arte el que reconcilia necesidad y libertad, y que es a la vez conocimiento y acción indisolublemente entrelazados” (Canterla, 2007, p. 11), por lo que el arte se entiende como un reflejo de la profundidad de lo divino. El principal postulado de su *Filosofía del Arte* es que la filosofía es superior al arte gracias a la razón, que, al mismo tiempo, es la imagen de Dios, y, a través de la razón, se alcanza la identidad del Absoluto y, de esta manera, lo revela, mediante el lenguaje de la poesía. El arte es la representación de lo objetivo, de lo real, mientras que la filosofía lo es de lo subjetivo, de lo ideal, por lo que la definición de filosofía del arte para el filósofo alemán “es la representación del mundo absoluto en la forma del arte” (Canterla, 2007, p. 6), o lo que es lo mismo, el arte, como manifestación de lo Absoluto se presenta en esa forma y la filosofía, desde la subjetividad, tiene como fin la búsqueda de la explicación del arte. Ésta, del mismo modo, se apoya en la filosofía para su comprensión, para sacar a la luz su esencia, de lo que incluso el propio artista es incapaz. El arte se compone para él de inspiración y técnica, lo cual une dos de los principios que son una constante a lo largo de la estética musical desde la escuela pitagórica, en el artista. Gracias a las reflexiones que éste realiza acerca de su obra, ya no se puede hablar de un impulso inconsciente, sino de una actividad filosófica. El papel de la imaginación es también decisivo, dado que hace que el Todo se mantenga en unidad, donde Dios es el origen de cualquier arte, en tanto su reflejo, pero la divinidad hace alusión a las ideas que, para el arte, se convierten en dioses y que únicamente pueden comprenderse por medio de la fantasía. Ya Schelling anuncia la muerte del arte y considera la degradación del arte de su tiempo, salvo excepciones, pero aboga por un retorno a los clásicos, donde la filosofía será la encargada de “restaurar la unidad originaria... mostrando la íntima unidad profunda de todo y condicionando un nuevo pensamiento y unos nuevos valores, una nueva sociedad, una

nueva mitología” (Canterla, 2007, p. 8), de este modo, formula una nueva visión en la que intenta conciliar al ser humano consigo mismo y en lo Absoluto, que es hacia donde tiende la filosofía. El arte es, igualmente, representación de lo Absoluto y, “la función de una filosofía del arte es presentar lo infinito como el principio incondicionado del arte” (Canterla, 2007, p. 9), aunque se manifieste de diferente manera: en la filosofía, el arquetipo de la verdad es lo Absoluto y, para el arte, la belleza, de lo que se desprende que ambos arquetipos consisten en dos diferentes representaciones de lo Absoluto. (Canterla, 2007, pp. 3-21)

Hegel, del mismo modo, enfoca su pensamiento musical en la temporalidad de ésta y considera que la música es la representación de lo Absoluto en el sentimiento y su función es la de mostrar al espíritu su verdadero ser, no sentimientos individuales, por su semejanza con la estructura del alma; es este componente temporal de la música lo que la sitúa sobre las otras artes. A él le debemos la sistematización de la música como medio de expresión de sentimientos, que desarrolló en su *Estética*, publicada en 1835, donde distingue tres etapas de evolución artística: *simbólica*, *clásica* y *romántica*. El arte tiene como misión expresar la Idea y, para ello, se sirve de materiales externos con los que pueda concretar su contenido espiritual. El *arte simbólico*, que se corresponde con los orígenes del arte, encuentra su manifestación en la arquitectura, cuyo material es su materia como tal, sin encontrarse animada por el espíritu. El *arte clásico*, al que Hegel considera “verdadero y auténtico” (Fubini, 2005, p. 281), se manifiesta mediante la escultura, que, mediante su individualidad, le otorga una forma corpórea al espíritu. El *arte romántico* se revela en tres artes diferentes, pintura, música y poesía, cuya forma es la propia alma, la subjetividad; la pintura otorga visibilidad a esta subjetividad, mientras que la música no puede manifestar una realidad externa y su verdadera esencia es el corazón, y, finalmente, la poesía encarna el arte del espíritu, ya que la palabra es el único medio capaz de expresar el mundo interior del alma, por lo que la poesía se sitúa en la cúspide de esta jerarquía artística y es la más universal de todas. (Fubini, 2005, pp. 281-282)

Sin embargo, la misma carga espiritual que hace a la poesía ubicarse en el escalón más elevado, es, igualmente, su mayor carencia, puesto que niega el sonido como elemento sensible, lo que conlleva que la música sea capaz de expresar, mejor que el resto de las artes, nuestro mundo interior, la interioridad, mediante el sonido. La ordenación

hegeliana de las artes poco tiene que ver con la de la Ilustración, puesto que la concepción del Romanticismo encamina, por medio de una relación dialéctica, a todas ellas hacia la música, ideal artístico de la estética romántica y de corrientes posteriores, donde se fraguaron la estética del sentimiento y el formalismo. Por otra parte, Hegel advierte ciertas similitudes entre la música y la arquitectura, ambas en el peldaño superior e inferior, respectivamente, de su sistematización estética, dado que ninguna de las dos encuentra su inspiración en los elementos de la naturaleza y sus elementos constituyentes se rigen por la medida y las cantidades, pero poseen principalmente dos diferencias insalvables: la arquitectura emplea la masa física, sin vida, mientras que la música se sirve del sonido, justamente, al contrario, repleto de vida y, en segundo lugar, la arquitectura es un arte espacial y la música es un arte temporal. En lo que respecta a la temporalidad de la música, ésta se encarga de ordenar el tiempo, de establecer unos patrones de medida, que, a la par, es reflejo de la interioridad y tampoco tiene su referente directo en la naturaleza. Por lo tanto, como síntesis, se puede afirmar que, para Hegel, “la misión de la música no consiste tanto en expresar las emociones, los sentimientos individuales, como, más bien, en revelar al alma su identidad... gracias a la afinidad de su estructura con la estructura peculiar del alma” (Fubini, 2005, p. 285). Estas precisiones serán las que concreten la estética formalista que estaba por llegar, que ensalzaría a la música sobre todas las artes como vehículo de expresión para los sentimientos, y sería Schopenhauer quien comenzaría a ampliar estas ideas. (Fubini, 2005, pp. 282-285)

Arthur Schopenhauer, influido por la perspectiva hegeliana, lleva a la música a la cima de su sistema filosófico, donde la música es la imagen misma de la voluntad, no una representación de ésta, en el sentido platónico: la música pura reproduce ideas, las restantes artes, sombras; es, por lo tanto, la encarnación de un sentimiento abstracto, universal, Absoluto. Schopenhauer se enfrentó al dilema kantiano al enarbolar la música como el arte por excelencia al partir de la premisa de que es un arte mimética, ya que su efecto se origina a través de la “representación” (*Darstellung*) del mundo, al igual que el resto de las artes y, por ello debe ser tomada en cuenta como una de ellas. Frente a éstas, la mayor problemática se origina al determinar qué representa la música absoluta y de qué manera lo lleva a cabo. Para este pensador, la gran mayoría de compositores del siglo XVIII habían abusado de la música descriptiva, tendencia con la que se mostraba en desacuerdo, para lo cual se decidió a buscar una función más representativa y poderosa

para su teoría de que la música debía entenderse como un arte bello. Esta fundamentación la encontró en la consideración de las demás Bellas Artes como copias o representaciones de las Ideas platónicas frente a la música, como copia de la voluntad en sí, de la esencia de las Ideas, lo que conlleva que el efecto de ésta sea el más poderoso entre las artes, de este modo, Schopenhauer elevaba la música, sobre todo, la música absoluta, a un lugar privilegiado en el pensamiento romántico. (Fubini, 2008, pp. 121-124)

Una de las principales características del gran número de escritos que se redactaron sobre música en este periodo fue su tono literario, en los cuales, incluso los compositores expresaban sus pensamientos estéticos, pero desde una óptica más musical, sin recaer una gran importancia en la ejecución técnica, más que puramente filosófica. Entre el elevado número de músicos que reflexionaron sobre cuestiones estéticas merece un lugar preminente Ludwig van Beethoven quien, aparte de su genialidad compositiva, que ya hemos mencionado, en sus cartas y cuadernos de conversación²⁶⁷, hace gala de poseer unos conocimientos prácticamente inusuales en su época, tanto filosóficos, como históricos, sobre poesía o crítica musical. Destaca en él la concepción del músico que ya no es un mero artesano²⁶⁸, sino un hombre que compone de forma libre, “la música ha de comprometer al hombre en su totalidad; la condición del artista no puede ser otra que la libertad absoluta con respecto a cualquier vínculo moral y material” (Fubini, 2005, p. 292) y, de esta manera, poder presentar al público los frutos de su trabajo. Estas convicciones sobre los músicos de épocas anteriores van unidas a la de la individualidad del conjunto de su opus, creaciones todas ellas a las que antecede un complejo, lento y concienzudo proceso meditativo, donde, para el compositor, las ideas afloran de manera espontánea. Las influencias filosóficas más destacadas que podemos encontrar en el pensamiento de Beethoven son las de Kant, a quien admiraba, esencialmente, en lo que a su ética se refiere, y de Schelling, la elevada trascendencia estética de la música como revelación de lo Absoluto. Los escritos y consideraciones estéticas beethovenianas fueron un referente durante toda la primera mitad del siglo XIX y se mantuvieron hasta la llegada de Wagner. (Fubini, 2005, pp. 291-293)

²⁶⁷ Que comenzó a escribir para comunicarse por su sordera en sus últimos años de vida. (Fubini, 2005, p. 292)

²⁶⁸ Volvemos a remitir a Grecia, en el sentido de *techné*.

E. T. A. Hoffmann fue uno de los primeros autores en mitificar la figura de Beethoven, así como la de otros tantos compositores, como Palestrina, Bach, Mozart, Gluck o Haydn, con lo que se convirtió en uno de los pioneros de la llamada historiografía mítica de la música, en boga durante el Romanticismo. Para elaborar esta historia, Hoffmann encuadra a personajes y sucesos históricos desde el Renacimiento hasta el periodo romántico, en un sentido metahistórico donde, Romanticismo es una categoría universal artística en la que afloran las instancias más profundas de nuestro yo. En esta metahistoria, Beethoven se instituye en la cúspide, como el más grande de los compositores contemporáneos a Hoffmann y, también desde la perspectiva hegeliana, puesto que encarna la culminación del Romanticismo. Beethoven, para este autor, es el más romántico de todos los compositores por el peso concedido a su producción instrumental pura²⁶⁹, que considera superior a la vocal por su ausencia de palabra, lo que la categoriza como arte autónomo, además de la constante de este periodo como representación del sentimiento, que, por norma general remite a la nostalgia de lo inalcanzable, al igual que atribuye a la música la capacidad de apartarnos de la realidad y dirigirnos hacia un mundo de ensoñación. Por otra parte, Hoffmann extrapola la tríada dialéctica hegeliana arte-religión-filosofía a la Primera Escuela de Viena, donde la música de Haydn sería la más fácil de comprender por el público por su manera de sentir los afectos, de Mozart, elogia un componente sobrehumano, mientras que Beethoven nos mueve hacia esa nostalgia y esas pasiones que no tienen solución, tan características del Romanticismo. Observamos en esta tríada como Haydn representa la vertiente más terrenal, mientras que, Mozart y Beethoven, a su vez polos opuestos, son la encarnación de lo divino y, en cierto modo, de lo sublime religioso. (Fubini, 2005, pp. 294-300)

Hemos visto cómo algunos de los principales filósofos de la primera mitad del siglo XIX posicionaron a la música en la cumbre de sus sistemas estéticos, y también que no sólo fueron los pensadores los que dedicaron un sinnúmero de páginas al arte que nos ocupa, sino que, dada su condición de lenguaje de los sentimientos y la importancia de éstos en el periodo romántico, llevó a que numerosos literatos, incluso poetas, hicieran lo propio, en cierta manera, desde un prisma diletante, lo cual parecía permitir a cualquiera, versado o no en la materia, opinar sobre ella. De todas las artes, se consideró que la música era el

²⁶⁹ Si bien, Hoffmann se centra en el segundo estilo beethoveniano.

arte que más influía directamente sobre el espíritu por su similitud con él, aunque, como ya hemos indicado, la gran mayoría de estas afirmaciones presentan un corte pitagórico reformulado por y para el hombre del Romanticismo. En la asociación que nos ocupa en este trabajo sobre música y emociones vamos a tratar muy someramente unas pinceladas sobre la ideología de Stendhal al respecto, quien, a pesar de sus no muy amplios conocimientos musicales y su eclecticismo, fue un melómano asiduo a conciertos, al igual que biógrafo de compositores, y su principal observación respecto a la música es el carácter subjetivo y hedonista de ésta, como felicidad de sentir, y su relación con el corazón. (Fubini, 2005, pp. 300-304)

Nos hallamos también con el auge de la crítica musical, infundida por la visión de la música como pura subjetividad, como sucede con Johann Paul Richter, escritor predilecto de Schumann, del que podemos destacar su mayor aspiración: acercarse al creador de la obra de arte, fundirse con él y, de este modo, actuar como una suerte de heraldo. Hemos de hacer una distinción entre la subjetividad de la crítica de la Ilustración y la Romántica, ya que para la de la segunda mitad del siglo XVIII, el hedonismo musical procedía de la capacidad de la música para la imitación de los afectos, pero que ya, en el siglo XIX, la música se entiende como expresión de los sentimientos y éstos son el medio para aproximarnos a lo infinito, con lo que el propio sentimiento se convierte en creador. Dentro de la crítica del Romanticismo son significativos los escritos de Robert Schumann, dado que, en su caso ya no podemos hablar de diletantismo, lo que, unido a sus capacidades para la crítica, le permitieron ocuparse de otros compositores no afines a él estilísticamente, y cuya principal fuente de inspiración fueron Richter y Hoffmann. Schumann parte de la indisolubilidad entre arte y vida, máxime para la figura del artista, donde el arte es expresión de emociones y sentimientos, y en lo tocante a la música como lenguaje, cree que constituye por sí misma un verdadero lenguaje en el que cada expresión musical encuentra su correspondencia literaria, lo que le permite formular cualquier gradación expresiva. Sus críticas se centran en el aspecto formal y compositivo, y cree que las innovaciones que derivan de la forma y de la estructura definen al genio. No obstante, podemos achacar una carencia de unidad y equilibrio en sus críticas, debido a que la práctica de este ejercicio no logra penetrar por completo en la esencia de la obra y, el principal mérito de Schumann estriba en hacer humanos los valores musicales. De modo similar se expresa Felix Mendelssohn en lo tocante a la concreción de la expresión

musical frente a las palabras, ambiguas, insuficientes y con connotaciones diferentes para las personas, así como la cualidad de alimento espiritual de la música, de lenguaje de los sentimientos, lo que la hace autónoma frente a la literatura. (Fubini, 2005, pp. 305-312)

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, sumadas a las heredadas de las décadas precedentes, aparecieron otra serie de preocupaciones en las mentes de los intelectuales románticos, como fue el impacto social de la música. El poeta Heinrich Heine, además de ser fuente de textos para los *Lieder* románticos, sintió un profundo interés por la repercusión social de la música desde sus críticas en París, en la década entre 1830 y 1840, que exhiben un punto de partida que, en cierta manera, evoca al juicio dieciochesco de la preponderancia de la sensibilidad sobre la razón a la hora de valorar la obra artística, así se enfrenta, del mismo modo, a la clásica pugna de melodía vs. armonía, pero, en Heine, reinterpretada, donde la melodía es expresión de lo individual, del mundo interior, y, la armonía, creación de la razón, de lo social. Esta inquietud que vira hacia lo social no es más que el reflejo de lo que comenzaba a ser una nueva tendencia, donde las composiciones dejarían de estar destinadas a los salones de la nobleza y la aristocracia y, sería el gran público, procedente de la naciente sociedad industrial, el principal foco de recepción, lo cual, también produciría una reformulación de las categorías estéticas hasta entonces vigentes. Se advierte en el pensamiento de Heine una anticipación de la muerte del arte, anegada en el fragor del mundo moderno, ideas que serán retomadas por Wagner y, hasta cierto punto, por Nietzsche. En lo que atañe al valor social del arte, el poeta aborda el tema a lo largo de sus escritos, de las relaciones entre música y público y su recepción, variables que no están exentas de las características nacionales y autóctonas, al igual que connotaciones de tipo político, tanto en el arte como en la música, opiniones retomadas por Wagner. En Italia, siguiendo la estela de esta nueva concepción social, Giuseppe Mazzini une estas ideas a la del arte como expresión de un ideal, y, de esta forma, se convierten en distintivos de una época, de un determinado colectivo o nación, incluso del ser humano en general. La ópera es criticada por el autor italiano, como ya sucediese en la Ilustración, a la que considera una distracción, cuando lo que debería hacer es “acceder a las categorías supremas del pensamiento y de la civilización” (Fubini, 2005, p. 319), ideal representado por Wagner y, en Italia, aún más, si cabe, por la figura de Giuseppe Verdi, que estaba aún por llegar. (Fubini, 2005, pp. 313-320)

La puesta en valor que recae sobre la música instrumental, dada su ambigüedad semántica y que acarrea una expresividad más acusada, se ve enriquecida con los nuevos formatos que surgen en este periodo para ella, como son el poema sinfónico, la música descriptiva o la música programática, así como algunas formas de teatro musical, lo que posibilita una mayor libertad y variedad estructural en la forma musical instrumental y que se conviertan en formas de expresión más complejas y completas al fusionar varias artes, todas ellas, subordinadas a la música. (Fubini, 2008, p. 125)

Esta indefinición lingüística de la música, de la misma manera que su poder aglutinador de las restantes artes que, como hemos citado, es la que le confiere ese interés a los filósofos y literatos de la primera mitad del siglo XIX, en la segunda, bajo la óptica del positivismo y la estética romántica, torna hacia una postura formalista en algunos autores, entre los que destaca Eduard Hanslick, enfocado en el lenguaje y la experiencia musicales y, que, por otra parte, es el primero en revelarse contra Wagner, contra la propia estética del movimiento romántico y contra la música como expresión de sentimientos, lo que significa una nueva forma de entender el pensamiento musical. Frente a la actitud amateur y diletante de un gran número de autores de la primera mitad del siglo XIX, Hanslick fue crítico musical, profesor de historia y estética en la Universidad de Viena, además de poseer una extensa formación cultural, lo cual le permitió tratar una mayor variedad de temas musicales desde un conocimiento y perspectiva más amplios que los de sus predecesores. (Fubini, 2005, pp. 343-344; Polo Pujadas, 2004, p. 67)

Su principal escrito es *De lo bello en la música*, punto de partida del formalismo estético musical y cuya trascendencia alcanza hasta la actualidad, en el que se pueden rastrear las influencias, especialmente, de *La crítica del juicio*, de Kant, y también de Herbart, quien supuso la primera reacción al idealismo romántico de Hegel o Schelling, para quien “el arte es forma y no expresión... mientras que todos los demás contenidos, emotivos o sentimentales, presentes en la obra de arte no deben influir sobre el juicio estético” (Fubini, 2005, p. 345). El principal planteamiento de Hanslick en esta obra es que cada una de las diferentes artes presenta una estética característica y distintiva, con lo que se posicionaba frente a Schumann, quien defendía una estética común a todas ellas y donde únicamente cambiarían los diferentes materiales que les dan forma. Estos materiales y técnicas particulares son los que conducen a Hanslick a la defensa de estéticas diferenciadas, en tanto artes autónomos, dado que cada arte expresa su propia

belleza, no otra cosa y, por lo tanto, en el caso de la música, de igual forma que en las restantes artes, ésta posee una belleza que le es propia únicamente a sí misma, pero que no tiene una relación de similitud con los elementos de las otras artes; cada arte se identifica con su técnica que, para la música deja de ser vehículo de expresión emocional. De esta forma, desaparece la tradicional jerarquización artística decimonónica, dada la autonomía de un arte respecto a sus semejantes y su diferente manifestación de la belleza. En lugar de concebir la estética desde los cánones del Romanticismo, y de rechazar la estética del sentimiento y, de manera especial, la estética wagneriana, *De lo bello en la música* parte desde un punto de vista científico, con una metodología lo más próxima posible a la de las ciencias naturales, aplicable a todas las ramas del saber, incluidas las reflexiones sobre la belleza, lo cual no estaría reñido con el hecho de que la música no presente una íntima unión con el terreno emocional, en la música y en las demás artes, pero de forma secundaria y sin interferir en su valor artístico, “más que representación de los sentimientos, quizá sería más exacto decir que la música se encuentra en relación simbólica con ellos, es decir, que la música puede simbolizar, en su autonomía, la forma y la dinámica del sentimiento mismo” (Fubini, 2008, pp. 129-130), con lo que el autor austriaco ofrece una solución a los habituales antagonistas románticos, razón y sentimiento²⁷⁰. Si recapacitamos acerca del contenido musical, de nuevo nos vemos conducidos al terreno emotivo, porque, aunque las ideas del compositor sean nada más y nada menos que eso, ideas musicales, y expresen exclusivamente dichas ideas, sí pueden ser la representación de las oscilaciones de nuestros sentimientos, pero no del sentimiento en sí, de ahí esa “relación simbólica”: “en su autonomía, la música puede simbolizar la forma del sentimiento, es decir, su movimiento dinámico, su crecer y su disminuir, su reforzarse y su dulcificarse, pero nada más” (Fubini, 2005, p. 347). Con todo esto, Hanslick manifiesta su preferencia por la música instrumental, la cual no puede verse

²⁷⁰ Magda Polo Pujadas (2004, p. 69) advierte en el pensamiento estético de Hanslick una tentativa de estética de la recepción, que trataremos más adelante, en la cual, el oyente, es el encargado de otorgar el significado a la música. Para ello, el autor austriaco parte de la premisa de que no existen una serie de afectos únicos y previamente determinados que pongan límites al juicio estético, aunque no pueda negar la influencia de la música en los sentimientos, pero de manera objetiva, y, así, establecer una relación sentimental en el oyente, pero no en la obra misma. La *sensación*, gracias a la cual el cuerpo percibe los sonidos, es para Hanslick la encargada de tender los puentes entre la obra y el receptor, para que se produzca esta unión con los sentimientos, por lo que diferencia entre sentimiento (*Gefühl*) y sensación (*Empfindung*), en la que reside la posibilidad del sentimiento y, en éste, a su vez, la de la fantasía, unido a la contemplación pura que se genera con la escucha. Así pues, “es en el oyente donde se da la concreción de los afectos o sentimientos, en su estado de ánimo, no en la obra musical”. (Polo Pujadas, 2004, p. 69. Traducción de la autora)

alterada por el texto, y donde la ópera, al igual que toda la música vocal, es un género mixto, en la que se produce una pugna entre lo musical y lo dramático. (Fubini, 2005, p. 345-348; Fubini, 2008, pp. 128-130; Polo Pujadas, 2004, pp. 67-68)

Ya hemos aludido a que la belleza de la música es de tipo particular y exclusivamente musical, pero no se refiere simplemente a lo acústico, sino al contenido espiritual, máxime cuando en la música, forma y contenido es un todo único e indivisible, por ello, no es posible equipararla al lenguaje, ya que presentan diferentes estructuras, medios y fines, y no es posible traducirla en los términos del lenguaje por su asemantividad: no se puede expresar y reducir a los mismos términos. Las estructuras de tipo lógico-gramatical de la música son producto del devenir histórico, resultado de la imaginación creativa a lo largo del tiempo, y que, por consiguiente, no son naturales, no tienen su referente directo en la naturaleza, ni siquiera la armonía, como otros autores defendiesen. A pesar de estas afirmaciones, Hanslick se contradice cuando no deja de buscar esos referentes, probablemente inspirado por las primeras investigaciones físico-acústicas de Helmholtz, principalmente, en las que subyacían la unión del mundo emotivo con los diferentes elementos musicales, pero siempre desde un prisma científico. De esta manera, en la estética de Hanslick confluyen los aspectos teórico-gramatical y lírico-sentimental, a causa de la privación del contenido emotivo en la música, de tipo hedonista y no perteneciente al sentimiento de belleza, entroncado también con el pensamiento kantiano en el que la música es pura forma y, por esa razón, no tiene que lograr ningún fin en lo que respecta a la belleza, “la forma artística, tanto para Kant como para Hanslick, es un fin en sí misma” (Fubini, 2005, pp. 351-352). Por todas las deliberaciones aquí enumeradas, este ensayo se convirtió en un referente, tanto de su época como para sucesivas. (Fubini, 2005, pp. 348-352; Fubini, 2008, pp. 128-130; Polo Pujadas, 2004, pp. 67-69)

El musicólogo austriaco supone el punto de partida para la nueva estética musical de los siglos venideros y es el germen de los nuevos métodos de investigación musicales, lo que dio como resultado nuevas posibilidades de estudio, que desembocaron en la *Musikwissenschaft*, Ciencia de la Música, y que estuvieron encabezados por Alemania e Inglaterra. Una de las preocupaciones que se enmarca en esa incipiente disciplina es la del origen de la música, que contó con las aportaciones de Darwin o Spencer, entre otros, desde la óptica evolucionista, así como investigaciones en otros campos como acústica y

psicofisiología de los sonidos, lo que condujo a la revisión de las teorías de Zarlino y Rameau por un autor como Helmholtz, quien reformuló el carácter natural del sistema armónico sobre presupuestos científicos, aunque, no fue tan fácil encontrar una explicación lógica para el modo menor y, por definición, se convirtió en aquello que no es capaz de captar el modo mayor, en algo secundario; el modo mayor es la expresión de los sentimientos más puros, de esta manera, y por este mismo motivo, el modo menor no encarna la belleza de la música, puesto que no es racional. Se pueden apreciar en estas líneas la trascendencia que para Helmholtz tienen los sentimientos, ligados al modo mayor y menor según sus cualidades, con lo que la música parece adquirir un poder expresivo por sí misma y ser capaz de generar diferentes respuestas emotivas. No obstante, este musicólogo considera que la música no tiene la capacidad de reflejar la naturaleza de los sentimientos como lo hacen las otras artes, pero, gracias a su asemantividad y a que se sirve de la movilidad y libertad del sonido, si bien no es capaz de generar algunos sentimientos, sí produce estados de ánimo, *Gemütsstimmung*. Enmarcado en estas aspiraciones a un rigor más analítico y pretendidamente científico, Riemann, además de interesarse por los problemas acústicos o armónicos, definió la música como el lenguaje que expresa la interioridad de los sentimientos de la manera más apropiada, con lo que se puede apreciar el sello netamente romántico de sus planteamientos estéticos, sumado a que incidió en la autonomía del hecho musical, en tanto lenguaje autosuficiente, con lo que hizo de la música pura su ideal, puesto que no se puede enunciar con palabras lo que expresa la música. (Fubini, 2005, pp. 360-363; Fubini, 2008, pp. 130-131; Polo Pujadas, 2004, p. 67)

Son numerosos los autores que, desde la segunda mitad del siglo XIX, y desde el prisma del positivismo, se interesaron por alguna de las ramas del saber musical y que fueron el caldo de cultivo para la estética musical del siglo XX. Sin embargo, por el enfoque de este trabajo hacia el mundo emocional, hacemos mención a continuación de Carl Stumpf, quien supuso el origen de la investigación psicológica musical para décadas posteriores, que fue continuada, ya a comienzos del siglo XX, por psicólogos centrados en la percepción musical, como Géza Révész, con trabajos en psicología auditiva, Ernst Kurth, sobre la creación y percepción de la composición musical, o, ya en la segunda mitad del siglo pasado, Albert Wellek, enfocado en qué determina el talento musical, o autores como Robert Francès, Abraham Moles, encuadrados en la *Gestaltpsychologie*, o

Carl Seashore, sobre el que volveremos en páginas sucesivas, para quien la percepción musical es científicamente mensurable y, del mismo modo, en el terreno de la interpretación musical. (Fubini, 2005, p. 363; Fubini, 2008, pp. 131-133)

1.7.1. Richard Wagner/Friedrich Nietzsche

Nietzsche y Wagner, o Nietzsche vs. Wagner, esa extraña pareja, ese amor que se torna en odio, y que da muestra de lo distantes y, a la vez, tan cercanos que pueden devenir estos sentimientos. No podríamos dejar de referirnos en esta investigación a estas dos figuras tan íntimamente ligadas entre sí, y con el tema central de estudio, puesto que, en el pensamiento del filósofo se asientan las bases del *Drama Musical* del compositor²⁷¹, y tampoco podemos olvidar que la génesis de la Obra de Arte Total wagneriana constituye un cambio en la estética, mentalidad y concepción operística²⁷².

Richard Wagner²⁷³ sintió una gran fascinación por la cultura griega desde su juventud, al igual que veremos con Nietzsche, interés que le llevó a ahondar en el conocimiento de su historia y civilización, de manera especial en su literatura, de la que tomó su inspiración, no tan sólo formal sino también de contenido, para escribir una serie de tragedias y otras obras inspiradas directamente en modelos griegos; así, antes de haber cumplido los catorce años, había terminado una oda heroica según Pausanias, *La Batalla del Parnaso*, y la tragedia al estilo clásico *La Muerte de Odiseo*. Poco tiempo después, con quince años ya había traducido los doce primeros libros de la *Odisea* homérica, e igualmente, se basó en varias tragedias de Esquilo y Sófocles, además de crear otras nuevas de inspiración directa en la literatura griega, como *Aquiles*.

²⁷¹ El material contenido en este epígrafe sobre Nietzsche y Wagner está extraído de un trabajo no publicado de la propia autora (Atienza Valero, 2013), por lo que las referencias bibliográficas tan sólo aparecerán en dicho apartado.

²⁷² Además de ser el antecedente más próximo al género cinematográfico, como ya hemos indicado con anterioridad.

²⁷³ Wilhelm Richard Wagner nació en Leipzig, el 22 de mayo de 1813, y falleció en Venecia el 13 de febrero de 1883. Debido al contenido de este trabajo, no se expondrán aquí más que unos someros rasgos biográficos cuando sean necesarios para la comprensión del mismo. A pesar de sus logros profesionales, no se puede decir lo mismo de su vida privada, acompañada siempre de la polémica y caracterizada por el exilio político, relaciones amorosas complicadas y pobreza. Su personalidad agresiva, así como sus opiniones mordaces sobre la música, la política y la sociedad, tampoco ayudaban en su trato. No obstante, parte de sus ideas artísticas aún permanece y es de lo que nos ocupamos en estas líneas.

Sin embargo, la influencia de Carl María von Weber fue determinante en que su inspiración en lo griego virara hacia mitos del Medioevo europeo y hacia diversas leyendas de la mitología germana, de la que mantuvo tan sólo un reducto en algunos aspectos formales. Este hecho no impidió que Wagner mostrase interés por la literatura griega, sobre todo por las tragedias de Esquilo y Sófocles, que interpretó bajo la influencia de Schopenhauer, lo que le llevó a percibir la tragedia griega como representación de la verdad, en lo que entendía como reflejo de la Voluntad. Con treinta y cuatro años retocó la ópera de Gluck *Ifigenia en Aúlida*. Su hogar en Tribschen fue cariñosamente llamado por Nietzsche “Isla de los Bienaventurados”²⁷⁴, quien, como se ha citado anteriormente, tanto en algunas de sus conferencias como en su *El origen de la Tragedia*, pretendía fundamentar las teorías literarias y musicales de Wagner, y presentarle, por esta condición, como un restaurador de la Tragedia griega. El joven filósofo se refería a Wagner como Dionisos, mientras que a su esposa, Cosima²⁷⁵, la llamaba Ariadna. La inspiración formal de Wagner para su *Idilio de Sigfrido*²⁷⁶, tenía una base formal de origen griego unida a un contenido germánico, y fue el propio Nietzsche quien le ayudó a idear esa obra como regalo de cumpleaños de Cosima.

Del mismo modo que Nietzsche dedicó varios de sus escritos a la cultura griega, Wagner teorizaba que la era de Pericles en Atenas había alcanzado una cima cultural inigualable²⁷⁷, con una formidable armonía entre razón y pasión, individuo y colectividad. La Atenas de este periodo fue su modelo de comunidad saludable y consideró que ésa era la misma *Gesamtkunstwerk*, “Obra de Arte Total”, a la que aspiraba. Wagner escribió una gran cantidad de obras teóricas, así, en obras como *El arte del Porvenir* (1849-1850), *Arte*

²⁷⁴ En la mitología griega era un lugar donde las almas virtuosas gozaban del eterno descanso tras la muerte, y de las mismas características de los Campos Elíseos, posiblemente asimilación tardía del citado lugar.

²⁷⁵ Cosima (1837-1930) era hija ilegítima de Franz Liszt y la condesa Marie d’Agoult. Casada en primeras nupcias con el director de orquesta alemán Hans von Bülow, y con dos hijas en común, comenzó su relación con Wagner en 1862, cuando éste estaba a su vez casado con Minna Planer. Se casaron en 1870, una vez obtenida la anulación del matrimonio de ella, y muerta la esposa de él. Tuvieron tres hijos en común: Isolde, Eva y Siegfried, quien pasó a encargarse tras la muerte de su madre de la dirección del Festival de Bayreuth.

²⁷⁶ *Siegfried-Idyll*, obra sinfónica de 1870, finalizada el 4 de diciembre de ese año, para conmemorar el nacimiento de su hijo Siegfried y su boda con Cosima, quien cumplía 33 años el día de Navidad.

²⁷⁷ En sintonía también con las ideas de Winckelmann.

y *Revolución* (1849), *Ópera y Drama* (1851) o *Religión y Arte* (1880)²⁷⁸, reflexionaba sobre la posibilidad de revolución sólo cuando ésta tuviese lugar y procediera del arte, para lo que era preciso reconciliar las artes y conseguir esa “Obra de Arte Total”, que él situaba en Grecia, y que fuese capaz de ser entendida por el pueblo. Lo que anhelaba el compositor alemán era restaurar la sociedad mediante la adaptación de la Grecia Clásica a Alemania con su *Gesamtkunstwerk*, donde deberían quedar unidas de nuevo la danza, la música y la poesía, y donde la música estaría sometida a la palabra; a diferencia de otros compositores, escribía primero los libretos él mismo, frente aquéllos, cuyos libretistas en ocasiones no eran ni siquiera conocidos. Del mismo modo, y al mismo tiempo, Wagner era a la vez el coreógrafo, el músico y el poeta, y creaba sus obras mientras en su mente pensaba cómo sería la música, lo que constituía un todo, en donde ésta era el último paso y quedaba atada al libreto.

El compositor alemán personifica al máximo exponente de la tradición del siglo XIX sobre la indeterminación semántica de la música sobre su expresividad, de esta forma, y con algunas de las ideas de Liszt como base en relación a la unión de música con otras artes, que, como indicamos en páginas anteriores, cristalizaron en nuevas formas musicales, y las de Rousseau en la conexión entre música y poesía en el lenguaje primitivo²⁷⁹, hacen germinar su noción de *Gesamtkunstwerk*, que es el vehículo de expresión de la confluencia de todas las artes pero que, ante todo, para Wagner, no es sinónimo de ópera, como se conocía hasta ese momento; el drama musical se eleva más allá que cualquier género como el verdadero arte que conseguirá la unidad y la comunicación de las artes. Esta globalización de las artes parte de la idea de la insuficiencia de la música instrumental por sí sola para ser representativa de los sentimientos. Wagner establece la *Novena Sinfonía*²⁸⁰ de Beethoven como el punto de

²⁷⁸ En este último, además de cavilar sobre la fusión de las artes en una única obra, lo hace sobre la condición de celebración religiosa de ésta, ya que pretende ser la superación del culto religioso en la celebración artística. La verdad de la religión es el propio arte, que, por tanto, tiene aquí un papel religioso.

²⁷⁹ Como sucedía ya en la Grecia Arcaica en la *triúnica choreia*. A este respecto, es, no menos, curiosa, la similitud que el compositor establece entre lo femenino, que representa a todo organismo musical, porque es capaz de concebir, mientras que lo masculino lo encarna la palabra, en tanto fuerza procreadora, sólo así se alcanza la expresión musical y se genera un hombre completo desde el punto de vista artístico. (Fubini, 2005, pp. 327-328)

²⁸⁰ Recordemos que esta *Novena Sinfonía*, en Re menor, op. 125, subtitulada “Coral”, es pionera al incluir en su cuarto movimiento solistas vocales y un coro, cuando, precisamente, la sinfonía es una de las formas musicales características de la música instrumental que no obedece a ningún programa o libreto. Sin embargo, Beethoven ya había coqueteado con la música programática en su *Sexta Sinfonía*, en Fa

partida en la unión entre palabra y música para restituir en una única figura las facetas de compositor y poeta, con lo que se alcanzaría un todo artístico. Pese a ello, en Weber ya se encuentra esa concepción de unidad artística para emerger en una sola creación, pero, bien es cierto que, para Wagner, esta comunión de las artes en una sola está imbuida del espíritu revolucionario que domina su pensamiento y producción, pero entendido desde una perspectiva de regeneración, que en palabras de Enrico Fubini (2005, p. 328) “significa purificación, renacimiento, redención” y, de este modo, regenerar la humanidad, pero desde un punto de vista estético. (Fubini, 2005, pp. 323-332; Fubini, 2008, pp. 125-126)

Sin embargo, a pesar de su admiración por Schopenhauer, éste no le reconocería sus logros musicales cuando el compositor le envió el texto de su *Tetralogía*²⁸¹, respondiendo por medio de un intermediario que Wagner debería dedicarse a la poesía y no a la música, además de mostrar sus preferencias por Mozart o Rossini. Frente a esta actitud, Nietzsche, sin embargo, lo creía el restaurador de la Tragedia griega en suelo alemán, abiertamente entusiasmado ante su Tetralogía de *El anillo del Nibelungo*. Del mismo modo, Wagner manifestaba esa admiración recíproca por *El nacimiento de la Tragedia*, que tantas enemistades granjeó a Nietzsche²⁸², y afirmó que su libro era el más bello que había leído y que estaba en perfecta sintonía con sus pretensiones creadoras²⁸³. Así las cosas, Nietzsche llegó a creer que Wagner había restaurado el espíritu trágico

Mayor, op. 68, conocida como “Pastoral”, y subtitulada por el propio Beethoven *Recuerdos de la vida campestre*, que describe varias escenas primaverales y cuyos cinco movimientos (algo también innovador si tenemos en cuenta que el número de movimientos de una sinfonía desde el Clasicismo estaba fijado en cuatro), recibieron los siguientes títulos: *Despertar de alegres sentimientos al encontrarse en el campo; Escena junto al arroyo; Animada reunión de campesinos; Relámpagos. Tormenta; Himno de los pastores. Alegría y sentimientos de agradecimiento después de la tormenta*. Como anécdota, tampoco hemos de olvidar que el archiconocido *Himno a la Alegría*, pertenece al tema principal del cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía*.

²⁸¹ *El anillo del Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*, cuya correcta traducción sería *El anillo de los Nibelungos* o *de los Nibelung*) es un ciclo de cuatro óperas épicas o *drama*, compuestas por Richard Wagner y basadas libremente en leyendas de la mitología germánica, sobre todo en las Sagas islandesas, y en el Cantar de los Nibelungos medieval. Estas cuatro óperas son: *El oro del Rin* (*Das Rheingold*), *La Valquiria* (*Die Walküre*), *Sigfrido* (*Siegfried*) y *El ocaso de los dioses* (*Götterdämmerung*), todas ellas forman parte del Canon de Bayreuth. La música y el libreto fueron escritos en un periodo de veintiséis años, entre 1848 y 1874. El modelo de Tetralogía fue tomado de la Grecia clásica, puesto que en los certámenes literarios que se celebraban en Atenas, los participantes debían presentar a concurso tres tragedias y un drama satírico.

²⁸² Llegó, incluso, a las manos con su contemporáneo el filólogo Ulrich Von Willamowitz (1848-1931), mucho más clásico en cuanto a sus planteamientos.

²⁸³ A pesar de que en la obra de Nietzsche no se lleguen a concretar las semejanzas entre el Drama Musical wagneriano y la Tragedia griega.

griego y lo había logrado implantar en el espíritu alemán con su *Tetralogía*, a pesar de que tras *Parsifal*²⁸⁴, su última gran creación, rectificase y le acusara de confundir el espíritu de redención y regeneración dionisiaca de la Naturaleza y la redención mediante el arte, con una redención religiosa de mística cristiana.

Richard Wagner realizó una gran reforma en el terreno operístico hasta llegar al *Drama Musical*, con el cual hizo tangibles sus ideas sobre el drama y la música, y las fusionó en lo que dio como resultado la *Gesamtkunstwerk*, la Obra de Arte Total, en las que música, poesía y coreografía están unidas con la misma importancia; de esta manera, estas creaciones son el reflejo de su autor, figura en la que confluían el músico, el poeta y el coreógrafo²⁸⁵. Los comienzos del *Drama Musical* y el corte con la ópera, propiamente dicha, no están del todo definidos, debido a que fue un cambio progresivo que comenzó a advertirse a partir de *El holandés errante*²⁸⁶. Desde la obertura se emplean los temas musicales en relación con los personajes principales y los sentimientos y sucesos del drama, en lo que se denomina *Leitmotiv*²⁸⁷. En esta obra también hay aún arias y dúos, en un entendimiento clásico de la ópera, pero que irán desapareciendo paulatinamente. Frente a la noción de ópera, en el Drama Wagneriano, en los diálogos entre personajes, y no en los coros, se emplean partes que más que canto como tal son recitadas.

El anhelo de Wagner con esta creación, al igual que el de Nietzsche, era una reconciliación de las artes, cuyo modelo debía ser la Grecia Clásica y la Tragedia griega como ejemplo para aplicarla a Alemania; sólo así podría dignificarse el espíritu alemán mediante una regeneración artístico-religiosa en la que el teatro se convirtiese en un ritual por el que los alemanes consiguiesen la unión a la que aspiraban, con una forma de teatro

²⁸⁴ *Parsifal* es una ópera en tres actos calificada por el propio compositor como “Festival Escénico Sacro”, basada en un poema épico medieval en el que se narran las hazañas de Parsifal, caballero del Rey Arturo, en su búsqueda del Santo Grial. La obra se estrenó el 26 de julio de 1882 en el Festival de Bayreuth.

²⁸⁵ Wagner manifiesta, además, que las artes, de manera independiente, estaban en un estado de degeneración.

²⁸⁶ *Der Fliegende Holländer*, ópera romántica en tres actos, con música y libreto del propio Wagner, que se estrenó en Dresde el 2 de enero de 1843.

²⁸⁷ El término *Leitmotiv* fue acuñado por el mismo Wagner. En su traducción castellana, y siguiendo el Diccionario de la RAE, este “motivo conductor” en su primera acepción está definido como “Tema musical dominante y recurrente en una composición”, mientras que, en la segunda acepción, de forma más general, se define como “Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica”. En las óperas de Wagner se encuentran constantemente estos temas que identificaban a personajes, objetos o lugares.

para el pueblo y que procurase la cohesión social en el país. Por consiguiente, se pueden llegar a distinguir varias analogías entre la Tragedia griega y el Drama Musical wagneriano. La temática religiosa ya estaba presente en la Tragedia griega, en la que el mito y el ritual tenían una gran importancia y Wagner, del mismo modo, empleó aspectos religiosos en sus obras, como en el caso de la citada *Parsifal*²⁸⁸. También aparece el mito en su *Tetralogía*, pero esta vez de origen escandinavo.

Friedrich Wilhelm Nietzsche²⁸⁹ fue un hombre polifacético, que respondía al canon de hombre del Renacimiento, un humanista, puesto que además de su producción filosófica, fue músico, tanto intérprete como compositor, poeta, filólogo y un gran helenista, al igual que uno de los pensadores más influyentes de finales del siglo XIX. Para Nietzsche, al igual que para otros filósofos novecentistas que ya hemos mencionado, la música es la cumbre de su estética, arte por excelencia sobre las restantes y, propiamente, una categoría del espíritu humano, el espíritu musical del género humano. No es posible analizar su pensamiento estético sin relacionarlo, por un lado con el Mundo Clásico, y, por otro, con la música, su gran pasión, debido a que toda su obra está impregnada por ésta, y constituye uno de los fundamentos de sus ideas, además de encontrarse presente a lo largo de toda su vida, así como en su producción filosófica, donde es posible distinguir cierta frustración musical, fruto, probablemente de sus aptitudes musicales, que no llegaron al más alto nivel²⁹⁰. Uno de los puntos claves para el desarrollo de su pensamiento musical fue *Tristán e Isolda*, de Wagner, que conoció gracias a la transcripción para piano de la misma que realizó el director Hans von Bülow²⁹¹.

²⁸⁸ Que además de centrarse en la leyenda del Santo Grial, incluye una glorificación a la Eucaristía.

²⁸⁹ Nació en Röcken, cerca de Lützen, el 15 de octubre de 1844, y murió en Weimar el 25 de agosto de 1900. Hijo de Carl Ludwig Nietzsche, pastor luterano, y de Franziska Oehler, tuvo dos hermanos: Elisabeth (1846), a la que siempre estuvo muy unido, y Ludwig Joseph (1848). Su padre falleció en 1849 y su hermano un año después, por lo que se mudaron a la casa de su abuela materna. Estudió en la prestigiosa escuela de Pforta, en la Schulpforta de Naumburgo, debido a sus habilidades musicales y del lenguaje, a Bonn, en 1864, donde estudió teología y filología clásica, para trasladarse, posteriormente, a Leipzig. En 1865 se familiarizó con la obra de Arthur Schopenhauer. Dos años después realizó el servicio militar y, tras una caída ecuestre, en 1868, regresó a los estudios y conoció a Wagner.

²⁹⁰ Fue compositor y pianista en su juventud, además de tener una gran facilidad para improvisar al piano, al igual que su padre, pastor protestante.

²⁹¹ Las implicaciones de la música en el pensamiento de Nietzsche son una constante a lo largo de toda su obra, desde sus escritos de juventud hasta *Así habló Zaratustra* (1888), donde el filósofo plantea la idea de que, quizá, Zaratustra, el Superhombre (*Übermensch*, en el sentido de hombre superior) deba ser entendido en su totalidad como música.

Con casi catorce años, en 1858, ingresó en la Escuela de Pforta y fue aquí cuando Nietzsche fue consciente de sus limitaciones musicales, por lo que tomaría la decisión de seguir un nuevo camino intelectual, y ése no fue otro que la filología. De esta manera, se veía obligado a desechar la intención de dedicarse a la composición musical, como había deseado durante algún tiempo, con lo que la música pasaría a un segundo plano, pese a que siempre será el *Leitmotiv* de su pensamiento y que se plasmará, por primera vez y en forma de ensayo en la obra de la que a continuación nos ocupamos: *El origen de la Tragedia*, que tanta relación tendrá con expresiones estéticas de artistas y compositores contemporáneos y posteriores, como el propio Richard Wagner o Richard Strauss. No obstante, *El origen de la Tragedia* no fue el único escrito que Nietzsche dedicó al mundo griego en relación con la música y el libro tuvo dos antecedentes directos; se trata de dos conferencias pronunciadas en Basilea, la primera, el 18 de enero de 1870, con el título *El drama musical griego* y, la segunda, pocos días después, el 1 de febrero, titulada *Sócrates y la Tragedia*, a lo que hay que añadir un tercero, *La visión dionisiaca del mundo*, de verano de ese mismo año. En todos estos documentos queda patente su admiración por Wagner, el nuevo Esquilo, y en ellos su propósito es establecer paralelismos entre la tragedia griega y la ópera del compositor, además de intentar crear un modelo de ópera germánico, algo que se pretendía desde antes de Carl María von Weber²⁹².

A pesar de que el filósofo lo negase, su pensamiento estaba sentado sobre las bases del Romanticismo alemán, con intelectuales como Goethe, Burckhardt o Rohde, además de la influencia que en su juventud recibió de la obra de Schopenhauer. El descubrimiento de Grecia le permitiría comprender la evolución del hombre en relación con la vida y el arte renovados, además de la alegría irracional de vivir con el impulso dionisiaco. Durante los años 1867 a 1869 realiza una gran tarea filológica que lo lleva al estudio de los manuscritos de Theognis de Megara, Diógenes Laercio y a Homero que cristalizarían en *El origen de la Tragedia*. El pensamiento de Friedrich Nietzsche no puede ser entendido sin esta obra de juventud, redactada en 1871 y publicada un año más tarde, la cual dedicó a su amigo, Wagner, que en esos momentos ejercía un fuerte influjo sobre él, al que admiraba y a quien le unía una estrecha relación, tal y como se aprecia en la

²⁹² Se da aquí una dialéctica entre cultura germana y cultura latina, herencia directa de la griega, a la que, a su vez, debe tanto el pueblo alemán. Nietzsche en su periodo final cambiará su punto de vista desde la superioridad de la cultura alemana a la segunda de éstas.

correspondencia que ambos mantenían en esa época. Se conocieron en casa del cuñado de Wagner, el orientalista Hermann Brockhaus, el 8 de noviembre de 1868, cuando Wagner contaba con cincuenta y cinco años, mientras que Nietzsche acababa de cumplir veinticuatro y, para entonces, éste era un brillante estudiante de Filología Clásica y Wagner se hallaba en la cumbre de su carrera. Nietzsche ya había escuchado el prelude de *Tristán e Isolda* y la obertura de *Los maestros cantores de Nuremberg* del compositor, que no le dejaron indiferente, tanto desde el punto de vista intelectual, ya que tenían en común el entusiasmo por la estética de Schopenhauer²⁹³, al igual que la personalidad del propio Wagner, un hombre hecho a sí mismo, tanto en el terreno artístico como personal, mientras que Nietzsche, un joven de provincias, quedó admirado por su imponente naturaleza.

Merece la pena abrir un pequeño paréntesis en la redacción de estas líneas para introducir un párrafo comparativo sobre los planteamientos de Schopenhauer y Nietzsche respecto al arte²⁹⁴, ya que para ambos tiene una importancia primordial. Para el primero,

²⁹³ Nietzsche comenzó a leer en 1865 *El mundo como voluntad y representación*, en el cual se explica el concepto de la “voluntad”, que hace alusión a la expresión imposible del fin absoluto del hombre y que genera una eterna insatisfacción que sólo puede paliarse por medio de la música, reflejo de manera directa de la propia voluntad, sin necesidad de la “representación”, o lo que es lo mismo, lo sensible, lo fenoménico, que aquí se refiere el resto de las artes. También comparte con Wagner la noción de “regeneración” en el sentido de renovación cultural e, igualmente, del hombre en el mundo presente, frente al que reacciona de manera “rebelde”. Otra de las conexiones con el compositor se encuentra en su ideal de recuperación del mundo antiguo, puesto que, para él, Wagner encarnaba a la perfección ese papel mesiánico dentro de la cultura germana.

²⁹⁴ Resulta irrisorio pretender plantear una comparativa entre el pensamiento de estos dos filósofos en unas cuantas líneas, pero aquí señalamos brevemente algunas similitudes y diferencias. Al igual que sucedió con Wagner, la evolución del pensamiento de Nietzsche le llevó desde una elevada consideración al Maestro Schopenhauer, aun con salvedades, a posicionarse contra éste en lo que a sus ideas se refiere. En lo que aquí nos atañe, hay que recalcar que ambos pensadores coinciden en la importancia del arte en sus respectivos sistemas filosóficos y, del mismo modo, la ausencia de un Dios es común para ellos. Los dos se separan de la metafísica tradicional que proyecta una nueva perspectiva del hombre en la que éste ya no es sólo un animal racional, sino que se revela la importancia del inconsciente que domina al hombre y que, a su vez, para Schopenhauer, es controlado por la voluntad para evitar que afloren ciertos pensamientos y conductas, anticipando, en cierto modo, a Freud, “aquello que se resiste al corazón no tiene entrada en la cabeza” (Spierling, 1996, p. 24). Nietzsche absorbe estas ideas y la voluntad inconsciente, por lo que él llama los “instintos”, y las lleva a su máxima expresión y lo relaciona, igualmente, con la moral. Por otra parte, la percepción de la vida, para Schopenhauer, es sufrimiento, en una negatividad pesimista, mientras que Nietzsche opta por aceptar la realidad tal y cómo es. En consonancia con las anteriores reflexiones, Schopenhauer es el primer autor que entiende el “yo” como una entidad divisible compuesta por voluntad y conocimiento, lo que es asumido por Nietzsche y extrapolado a las principales nociones, y, como no podía ser de otra forma, va un paso más allá y concibe al “yo” en relación con el análisis del lenguaje, a la manera de la estructura gramatical, compuesta de un sujeto, activo, objeto y predicado, donde el “yo” se convierte en “una proyección condicionada por la gramática” (Spierling, 1996, p. 28) y la voluntad schopenhaueriana no queda exenta de esta aseveración, donde se desvela insuficiente. La voluntad de poder nietzscheana se planta frente a la noción de su predecesor como un gran número de fuerzas vitales

el arte tiene la capacidad de posibilitar una escapatoria, un bálsamo a la voluntad mediante “la contemplación tranquila de una belleza ideal” (Spierling, 1996, p. 30) en la que la voluntad se ve enmudecida, pacificada, lo que Epicuro denomina *ataraxia*. Esta liberación también está presente para Nietzsche, pero desde la dualidad apolíneo/dionisiaca, orden y caos, el segundo ajeno para Schopenhauer, por lo que Nietzsche, de este modo, expande la noción de arte y la lleva, también, a la vida, donde están incluidos hombre y cultura, y en la estética nietzscheana, el fin último de la cultura es hacer que la vida merezca la pena ser vivida y, el arte, justifique, de esta manera, la vida y la reinterprete, dado que el arte se posiciona sobre la verdad, donde la creatividad amplifica la voluntad de poder. Frente a estas reflexiones, Schopenhauer enfoca el arte en la contemplación de lo bello, gracias a lo cual se trasciende a otro mundo, a una verdad superior, con la que la voluntad queda en suspenso durante un breve lapso temporal. Por otra parte, la música, en el pensamiento de Schopenhauer, ocupa un lugar cardinal, ya que da vida a las reacciones emocionales y pasionales y, de esta forma, tiene una función catártica, pero no en el sentido aristotélico, dado que, para el filósofo alemán, no es el fin supremo. Lo que diferencia a la música del resto de las artes es que habla de la esencia de las cosas y del mundo y, gracias a la cual, el yo alcanza su trascendencia, y se transforma en la cura de todo mal, idea retomada por Nietzsche en *El origen de la tragedia*. (Spierling, 1996, pp. 29-31 y 34-36)

Nietzsche obtuvo la cátedra de Filología Griega en la Universidad de Basilea en 1869 y desde ese momento dieron comienzo las reuniones en la bucólica casa de Wagner y su aún amante Cosima en Tribschen. Aunque la figura de Wagner siempre fue para él

que varían su poder, voliciones enfocadas a determinados fines que no responden a voluntades racionales del “yo” y que determinan al hombre. Enlaza esta reflexión con el nihilismo y la creación de nuevos valores que serán establecidos por el “superhombre”, por encima de Dios y de la nada, más allá del bien y del mal. En cuanto a la ética, Nietzsche cree que la voluntad de poder domina incluso a lo moral, donde lo “bueno” o lo “malo” no tienen para él, en principio, un sentido moral, sino que la moral procede del resentimiento, que da origen a valores que denigran la vida, donde la conciencia resulta una instancia problemática producto de la evolución de la civilización, donde el papel del cristianismo y sus valores implícitos, como la compasión y el amor al prójimo, han resultado nocivos. Por el contrario, Schopenhauer, ve en esta compasión una vía de escape para el hombre, similar a la que aporta el arte, en la que se olvida de sí mismo y de su egoísmo, donde no hay un más allá, con la que se libera de la realidad y los sufrimientos, y donde se convierte en una especie de ser superior cognoscente. La idea del eterno retorno aparece en varios de los planteamientos principales del pensamiento de Nietzsche, como en relación con la existencia e, incluso, en su propia interpretación filosófica que, por un lado, pretende desligarse de la tradición metafísica y, por otro, no lo consigue por completo. (Spierling, 1996, pp. 21-39)

motivo de admiración, aun cuando su relación se hubo enfriado hacia finales de 1871²⁹⁵, su música, según su opinión, había dejado de ser fiel a los modelos clásicos.

El comienzo de la redacción de la obra se fecha en octubre de 1870, tras haber retornado a Basilea de la guerra franco-prusiana, aunque su idea inicial data del periodo bélico, cuando servía como oficial de sanidad. Sin embargo, el periodo principal de gestación de la obra coincide con las Navidades de 1870, que Nietzsche pasó con los Wagner²⁹⁶. La publicación tuvo lugar un año después, en diciembre de 1871, por E. W. Fritsch, de Leipzig, con el título original de *El Origen de la Tragedia en el Espíritu de la Música*, cuyo manuscrito original había regalado a Cosima por su cumpleaños en 1870. Con tres ediciones en vida de Wagner, la tercera es de 1886, cuando su relación se había roto, por lo que Nietzsche, desencantado, cambió el título por el de *El Origen de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*, y con él toda mención al genio musical wagneriano.



Imagen 7. Cosima Wagner retratada por Franz von Lenbach en 1879. Colección privada. (Beer, 2015)

Nietzsche añadió, además, un *Ensayo de autocrítica* que, desde la citada tercera edición, pasaría a ubicarse antes del texto, a modo de preludio. El mayor interés de este ensayo se halla en la relectura del mismo Nietzsche de su libro original, que había escrito quince años atrás, al que denomina como “un libro imposible” (Nietzsche, 2013, p. 9), por lo que reinterpreta, con el bagaje de esos años, sus ideas de juventud, al igual que

²⁹⁵ Esta admiración se mantuvo, incluso, cuando su relación se rompió hacia finales de 1871 o mediados de 1872, período coincidente con la publicación de *El origen de la tragedia*.

²⁹⁶ Dadas estas circunstancias, no hay correspondencia de ese periodo con la que se pueda seguir este desarrollo.

había prescindido tanto del influjo de Wagner y de Schopenhauer, como del academicismo de su cátedra en Basilea²⁹⁷. La obra fue mal interpretada por algunos de sus lectores contemporáneos, debido, sobre todo a su estilo²⁹⁸, plagado de imágenes para dar explicación a los comienzos de la Tragedia griega. En este proemio al texto se observa una nueva concepción en el simbolismo de Dionisos, además de su anticristianismo y, de igual modo, se produce un cuestionamiento del pesimismo²⁹⁹ como símil del ocaso del hombre, consecuencia, quizá, de un exceso de vida. Pero Nietzsche da un paso más y relaciona este pesimismo con la Tragedia griega, la cual no tiene porqué ser un signo de decadencia cultural griega, sino, más bien una necesidad de recreo en lo trágico, fuertemente contrastante, convirtiéndose en una paradoja en relación con los principios apolíneo y dionisiaco, contrarios a la par que complementarios, en armonía³⁰⁰. (Nietzsche, 2013, pp. 9-12)

En lo que respecta al contenido de *El origen de la tragedia*, es necesario examinar brevemente en qué consiste cada uno de sus diferentes apartados. Dedicada a Richard Wagner, como ya se ha citado, además del *Prólogo* con el que se inicia, en el que el autor revela sus anhelos de librarse de los planteamientos heredados por la filosofía contemporánea, entre los que destacaban la razón y el progreso³⁰¹. En este punto, Nietzsche aborda la cuestión de la necesaria redención estética del arte y de la cultura germánica haciendo referencia a un libro publicado por Wagner en esa época sobre Beethoven³⁰². Nietzsche eleva el arte a categoría metafísica fundamental y se enfrenta a quienes no toman en su debida consideración el problema de la estética. Asimismo, la

²⁹⁷ El filósofo dedicó unos párrafos a esta obra en su *Ecce Homo*, de 1888, con una nueva actitud hacia el simbolismo de Dionisos y su postura anticristiana.

²⁹⁸ Algo que criticaría severamente el propio Nietzsche, que posteriormente cultivó un estilo mucho más cuidado en una elaborada prosa aforística, casi poética en algunas ocasiones, como en *Así habló Zaratustra*, un texto que no era filológico en sentido estricto a causa de su ambigüedad expresiva y de su notable importancia filosófica, sin dejar de contar por ello con una indudable calidad poética.

²⁹⁹ Que como ya se ha indicado pasará a formar parte del título.

³⁰⁰ Nietzsche añade que la desaparición de la tragedia tuvo su origen en el espíritu racional, en la ciencia.

³⁰¹ Y del mismo modo, e implícitamente, la religión. Es interesante destacar la evolución del título de la obra, dado que, comenzó a fraguarse tras conocer a Wagner, en 1868, y que titulada, en los comienzos de su gestación *Sócrates y la tragedia griega*, publicada en 1871, que, un año después fue renombrada como *El nacimiento de la tragedia en el origen de la música* y que, finalmente, tras el deterioro de la relación con Wagner, en su tercera edición recibió el título definitivo de *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*. (Fubini, 2005, p. 333; Nietzsche, 2013, p. 12)

³⁰² El empeño de derivar el arte trágico, y, a su vez, la lírica de la música, es también reflejo de la admiración de Nietzsche por Wagner y por sus propuestas de creación de una ópera germánica en la que se recuperase el sentido total del arte dramático, con su respectiva música y temas míticos.

obra se divide en veinticinco capítulos breves, generalmente, agrupados temáticamente. Los capítulos 1 al 4 sirven como introducción a los dos principios antagónicos, lo apolíneo y lo dionisiaco, de cuya conjunción surge el arte. Apolo, o principio de individuación, es un medio a través del cual el hombre resiste los avatares del movimiento continuo de la vida, mediante la creación de conceptos o categorías lógicas. A través de Apolo sobrevivimos a la totalidad dionisiaca y, así, la voluntad de poder se perfila como un juego apolíneo-dionisiaco³⁰³. Apolo simboliza el día y la luminosidad, la razón, la apariencia o el fenómeno, el principio de individuación, el ensueño, la alegría solar, la palabra, dios del arte de la escultura y la plástica³⁰⁴, de la épica y de los reyes, frente a Dionisos, dios de la noche y la oscuridad, la voluntad irracional y el éxtasis, la cosa en sí, el Uno primordial, la embriaguez, el dolor cósmico, la música, la danza, la lírica y el pueblo. La visión trágica del mundo nace de la fusión entre ambos principios. (Nietzsche, 2013, pp. 9-12)

Los capítulos 5 y 6 se enfocan en la lírica, mientras que del 7 al 10 se exponen el nacimiento y génesis de la tragedia, surgida desde el coro de sátiros y el ditirambo de Dionisos; de esta manera, la tragedia ática verá la luz en el ámbito dionisiaco, a partir de la música, del culto y la sabiduría relacionados con este dios. En los siguientes capítulos, del 11 al 14, Nietzsche trata cómo la tragedia comenzó su ocaso con Eurípides, el último gran dramaturgo, que puso fin al mito trágico con el racionalismo socrático como punto de partida, mientras que el capítulo 15 lo dedica precisamente al racionalismo y optimismo de Sócrates en la época del filósofo alemán. Los capítulos 16 a 20 tratan sobre la dialéctica entre lo apolíneo y lo dionisiaco, además de hacer hincapié en el papel de la música en la elaboración estética de algunos de los géneros literarios. Se insiste, de nuevo aquí, en el valor de lo dionisiaco como base de la visión trágica, en oposición al ocaso

³⁰³ La voluntad de poder es la vida; la voluntad de ser más, de vivir más, de superarse, de demostrar una fuerza siempre creciente o voluntad de crear, por la cual Zaratustra se verá impelido a superarse a sí mismo constantemente. La voluntad de poder es un conjunto de fuerzas y pulsiones hacia el poder. Zaratustra es el que supera la moral, el que va más allá del bien y del mal; Zaratustra es Dionisos, con el que ya no se puede hallar consuelo en la metafísica. El hombre como voluntad de poder crea nuevos valores, porque se autoafirma en su propia producción, por eso, Dios ha muerto. En el pensamiento de Nietzsche, pluralismo implica en realidad un radical ateísmo, cuyo valor fundamental es la afirmación de la vida. De este modo, triunfa la vida terrenal en su imperfección, puesto que se afirma la Tierra y la vida en su aspecto constructivo y el destructivo, y el único móvil de la filosofía se convierte en la alegría.

³⁰⁴ Según Schopenhauer, las artes fenoménicas.

apolíneo, con su formalismo y racionalismo socrático³⁰⁵, cuyas secuelas de esta oposición permanecen en la actualidad. Los capítulos 21 a 24 son los consagrados al mito trágico y su función dramática, y que explican el origen de la Tragedia clásica como la simbiosis entre el desenfreno típico dionisiaco y la música en conjunción con la palabra, propiamente apolínea. Consecuentemente, el arte dramático germina de esta unión entre contrarios, puesta en escena con su *prósopon* heroica característica, lo que conmueve al espectador y le conduce placer estético³⁰⁶. Para finalizar, en el capítulo 25, retoma la idea de lo consustancial de lo dionisiaco en nuestra existencia, en oposición al mundo de las apariencias apolíneo, pugna de la que emerge el arte, y, en última instancia, la propia tragedia clásica, para cuya comprensión tenemos que remontarnos al lugar que la vio nacer y valorar las circunstancias que la hicieron posible³⁰⁷. (Nietzsche, 2013, pp. 12-14)

En consecuencia, las tesis originales de Nietzsche se basan en esta síntesis entre Apolo y Dionisos, desde el mito y la música, don perfecto de la sabiduría dionisiaca, con Sócrates y Eurípides como encargados de acabar con el saber mítico y trágico, debido a su optimismo y racionalismo, gracias a los cuales está construido este ensayo filosófico, acompañado, igualmente, de numerosos datos filológicos y arqueológicos, una obra híbrida, en suma, reflejo de los diferentes intereses y pasiones de su autor. Las discrepancias que llevaron al enfrentamiento a Wagner y Nietzsche pueden ser entendidas

³⁰⁵ Si se parte del elemento dominante en cada una de las etapas de la cultura griega, que puede ser socrático, apolíneo o dionisiaco, ésta se define como alejandrina, helénica o budista.

³⁰⁶ En relación también con la pulsión catártica y la empatía con esos héroes trágicos.

³⁰⁷ Ya Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) en su *Geschichte der Kunst des Alterthums*, en 1764, traducida al italiano posteriormente como *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, observó las características que hicieron única e irreplicable a la cultura griega, tanto las condiciones geográficas, como las sociales o las creencias religiosas, que la hicieron prosperar. La mayor relevancia de la obra de Winckelmann radica en la búsqueda de lo absoluto en la Belleza, en el criterio estético de la obra de arte, todo ello fundamentado en la teórica perfección absoluta en las obras de la Antigüedad. Para él, la obra de arte tenía importancia en sí misma y de ésta se extraían los elementos necesarios para los siguientes periodos. Este alemán trató de descubrir la “esencia del arte” desde el estudio de los antiguos, con las emergentes manifestaciones griegas y romanas como punto de partida, entre las que no se realizaba ninguna distinción, y que formaban parte de un conglomerado informe, por lo que se hacía necesario el establecimiento de una cronología. También es digno de mención el estilo literario por él creado para la descripción de la obra de arte, de una prosa elaborada. Por tanto, es a Winckelmann a quien debemos la periodización de todo el arte antiguo, principalmente de la escultura griega y de sus copias romanas, además de incluir el arte egipcio y el etrusco, a través de la colección real de Nápoles. Con estos criterios, estilísticos y estéticos, distinguió cuatro divisiones principales: Estilo Antiguo; Estilo Sublime, época de Fidias y sus discípulos en torno al siglo V a. C.; Estilo Bello, que comprende obras del posterior estilo Helenístico, en la segunda mitad del siglo IV a. C., momento en el que esculpieron sus obras desde Praxíteles hasta Lisipo; Período de la Decadencia, que se extendería desde el siglo I a. C. hasta la época del Imperio Romano. Con esta periodización, nació, también, la Historia del Arte.

como ejemplo entre las dos vías en torno a la comprensión musical en el Romanticismo, aunque ambas encuentren un eslabón común en Schopenhauer: para el primero, la alianza entre música y poesía, para el segundo, la preeminencia y autonomía de la música instrumental, de la que surgirán las demás artes, del lenguaje dionisiaco frente al apolíneo, donde, incluso Apolo, el dios solar de las creaciones plásticas y figurativas, se convierte al lenguaje musical de Dionisos. Nietzsche puede considerarse como el último de los pensadores románticos, tanto en su obra en general como en lo que respecta a la estética en particular, con lo que se convierte en el cierre de este periodo tan prolífico en literatura sobre la reflexión estética de la música. (Fubini, 2008, pp. 126-127; Nietzsche, 2013, pp. 14 y 19-25)

SECCIÓN 2. TEORÍAS CONTEMPORÁNEAS DE LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y EMOCIONES

La música es, en realidad, el amor mismo,
el lenguaje más puro y etéreo de que se sirven las emociones,
que es comprendido simultáneamente por millares de personas diferentes
al no contener más que una verdad fundamental.
Carl Maria von Weber. *Escritos completos* (1908, p. 128)

2.1. NEUROFISIOLOGÍA DE LA EMOCIÓN MUSICAL³⁰⁸

La relación entre música y emociones, a día de hoy, es un campo de estudio de gran interés que ofrece muchas posibilidades debido a su carácter interdisciplinar, tanto desde el punto de vista musical, psicológico y científico, principalmente, con las neurociencias a la cabeza en este terreno, y cuya misión es la de comprender y explicar por qué la música nos afecta tanto. Desde las diversas áreas de la neurociencia, el estrecho vínculo entre emociones y música se sustenta en el hecho de que ambas implican a numerosas estructuras cerebrales y el procesamiento de éstas dependen de la misma región del cerebro (Jauset Berrocal, 2011, p. 64; Lago Castro et al., 2012a), además de relacionarse con los sistemas nervioso, inmunológicos y hormonales. Al igual que señalaremos con las emociones, y también como otros procesos cognitivos, la cognición musical es compleja, ya que la información que se percibe ha de ser analizada mediante el exhaustivo ensamblaje de diferentes elementos. (Toledo-Fernández & Salvador-Cruz, 2015, p. 312)

La música se tiene por un lenguaje universal y, a pesar de que existe en todas las culturas, su origen es desconocido, lo que ha propiciado su estudio desde diversas áreas de conocimiento, con lo que se ha constituido como una materia interdisciplinar que Darwin llegó a definir como uno de los dones innatos más misteriosos otorgados al ser humano (García-Casares, et al. 2013, p. 180). Por otra parte, la música es anterior al lenguaje y lo precede, ya los bebés desde aproximadamente el octavo mes de gestación son sensibles a melodías, ritmos y otros parámetros musicales, y su evolución está en íntima relación con el desarrollo de conexiones sinápticas en el cerebro: somos una especie tan lingüística como musical. (Lago Castro et al., 2012a)

La música es capaz de generar fuertes respuestas emocionales, pero sus sonidos abstractos no cumplen con una función biológica obvia, y, a diferencia del lenguaje, su misión principal no es transmitir un mensaje. Esta paradoja ha polarizado tanto a los neurobiólogos como a los filósofos, dado que, por una parte, la música tiene un papel

³⁰⁸ Una selección de este epígrafe saldrá a la luz próximamente publicado como capítulo de libro con el título “La emoción musical: música y cerebro”, en Ediciones Pirámide S. A. (Atienza Valero, 2022, pp. 39-52)

específico en la evolución humana, probablemente relacionado con la respuesta emocional, mientras que, por otra, se trata de una construcción neuronal. A este respecto, biológicamente, es interesante señalar que existen unos circuitos cerebrales específicos para la música, lo que llevaría a pensar que la música tiene un papel primordial en la evolución de nuestra especie, mecanismos que también se distinguen incluso en pacientes con daño cerebral focalizado que continúan con el procesamiento de la música. (Clark, Downey & Warren, 2014, pp. R234-R235)

El estudio de los mecanismos cerebrales que se ocupan de las habilidades musicales no ha gozado de una estimación pareja a los referentes al estudio del lenguaje proposicional, aunque desde los años noventa del siglo pasado ha comenzado a concederse una mayor importancia a las redes neuronales que se ven implicadas en el procesamiento de la música (García-Casares et al. 2013), pese a que ambos nacieron simultáneamente con la intención de comunicar (Soria-Urios et al., 2011a). Por otro lado, hay autores que apuntan que la música no tiene un circuito cerebral propio tanto para la escucha como para la interpretación, pero, a pesar de estas circunstancias, opera un cambio psicológico y fisiológico cuando es percibida debido a que involucra un gran número de regiones encefálicas. (Cabrera, 2013, p. 35)

Un estímulo sensorial es, en general, “gratificante”³⁰⁹ si genera una respuesta placentera que impulsa la repetición de dicho comportamiento y, la música, gracias a los efectos que provoca en nuestro organismo, pondría en funcionamiento uno de esos sistemas de recompensa cerebrales ancestrales, ya que estas respuestas se producen de forma específica en unas condiciones musicales concretas que buscan la repetición de esa experiencia. Se ha demostrado que la respuesta musical placentera activa una amplia red cerebral que incluye estructuras límbicas, estriadas y mesencefálicas filogenéticamente antiguas, relacionadas con las que se activan ante la cocaína, la comida y el sexo, redes neuronales innatas, que actúan de manera inconsciente (Clark, Downey & Warren, 2014, p. R235; García et al. 2010, p. 162). El sistema dopaminérgico estriado límbico codifica la recompensa musical y modula la conectividad del núcleo *accumbens*, asociado con el

³⁰⁹ Como trataremos seguidamente, la zona neocortical y la paralímbica son las principales regiones del encéfalo que se ocupan del comportamiento emocional, y, de esta manera, del mismo modo, son capaces de distinguir cuándo las emociones son agradables o desagradables en relación con el tono musical. (Cabrera, 2013, p. 36)

apego, con la estructura cortical auditiva y otras regiones cerebrales implicadas en el análisis perceptivo y la evaluación de la música. Se ha comprobado que estas reacciones a la música son similares a las que producen otros instintos primarios y secundarios, especialmente relacionados con la recompensa económica, aunque no por ello se puede decir que sean equivalentes, puesto que la neuroquímica que afecta a la respuesta musical es compleja e incluye la liberación de oxitocina, hormona relacionada con el afecto. (Clark, Downey & Warren, 2014, p. R235)

Según proponen algunos investigadores (Mas-Herrero et al., 2014) existen sistemas específicos de recompensa musical con diferentes niveles de acceso que fusionan mecanismos perceptivos, evaluativos y de procesamiento de recompensas. La existencia de estos sustratos cerebrales específicos para la codificación musical implica que, del mismo modo, éstos evolucionaron en respuesta a algún imperativo biológico que podríamos encontrar en la arquitectura cognitiva y neuroanatómica del procesamiento musical y que podría vincularse a la resolución de acertijos, incluidas las propias escenas musicales, y de predicción y finalización de patrones. De tal forma, los nexos entre el sistema neuronal de la emoción, la recompensa y los mecanismos corticales auditivos involucrados durante el procesamiento musical proporcionarían un amplio sustrato neuroanatómico para que el análisis de patrones musicales tomara relevancia desde la perspectiva biológica. (Clark, Downey & Warren, 2014, p. R235)

La música puede modificar estados mentales emocionales y la imposibilidad de que así suceda se relaciona con la demencia frontotemporal. Este déficit de cognición musical implica áreas conectadas tanto con el procesamiento de la recompensa como de la empatía. En esta teoría de base biológica, cabría la posibilidad de pensar que los primeros homínidos codificaron patrones sonoros vocales en sustitución de estados mentales, codificación que podría haber proporcionado el mecanismo evolutivo mediante el cual los vínculos cerebrales específicos confirieron un valor de recompensa biológica a una música en ciernes. Así pues, la música y su belleza intrínseca han servido para estudiar los sistemas de recompensa del cerebro y la interesante pregunta que queda en el aire es si ésta esculpió el diseño de lo placentero en nuestro cerebro para fines neurobiológicos de utilidad. (Clark, Downey & Warren, 2014, pp. R235-R236)

Desde el punto de vista del placer perceptivo, la música que le resulta agradable a nuestro cerebro hace que se desencadenen una serie de reacciones químicas que generan dopamina, que inunda el lóbulo frontal, oxitocina y endorfinas, pero no vivimos la experiencia musical tan sólo como placentera, sino que también se trata de un proceso cognitivo, encargado de contextualizar esas melodías, en relación con lo que recordamos, por lo que el sistema mnésico³¹⁰ se ve implicado, y que alcanza la corteza cerebral, mientras que la dimensión placentera puede encontrarse en un nivel de procesamiento subcortical. (Cabrera, 2013, p. 35; Lago Castro et al., 2012a)

A continuación, vamos a adentrarnos en las principales estructuras cerebrales relacionadas con el procesamiento musical. El córtex cerebral es la parte externa del cerebro y se compone de surcos y pliegues. Dentro de esta corteza se ubican partes como el tálamo, el hipotálamo, el hipocampo, los núcleos basales y la amígdala, que integran el sistema límbico, situado en el diencéfalo, que es la región interior central de los hemisferios, y en el lóbulo temporal. El córtex está dividido en cuatro diferentes lóbulos o partes, el frontal, el parietal, el occipital y el temporal, y cada una de ellas, y de forma conjunta, se ocupan del procesamiento de información, que en el caso de las sensaciones auditivas se encuentra en los lóbulos temporales, mientras que el de las visuales se localiza en el lóbulo occipital. El cerebelo es otra de estas arquitecturas cerebrales fundamentales para procesar la música, de igual manera que el lenguaje y el sentido del equilibrio. Por otro lado, el neocórtex es la región más perfeccionada del córtex y está conectado con las actividades cognitivas y conductuales, mientras que el sistema límbico está relacionado con los instintos humanos básicos de supervivencia más primarios y animales que no podemos controlar voluntariamente y es el responsable de nuestras emociones. Este sistema se ubica en la estructura subcortical y lo integran el córtex de asociación límbica, una región de los núcleos basales, el *septem* (vinculado al placer), el hipocampo, la amígdala, el córtex olfatorio, el hipotálamo y el tálamo. (Jauset Berrocal, 2011, pp. 58-63)

³¹⁰ Que está vinculado a las emociones del pasado y los recuerdos que éstas conllevan. (Cabrera, 2013, p. 35)

Para la ejecución musical se ven implicadas áreas motoras, junto con áreas auditivas, procesamiento regido por el córtex motor y el córtex auditivo, respectivamente, que son las regiones cerebrales encargadas de guiar las acciones motoras en la interpretación (Soria-Urios et al., 2011a). No obstante, la percepción musical es un proceso complicado, dado que para que ésta se produzca, son necesarios una gran variedad de subprocesos, como son la existencia del emisor del sonido y los diferentes parámetros musicales o sus cualidades, que incumben a áreas cerebrales concretas. (Del Abril Alonso et al., 2017, p. 346)

Gracias al avance de las nuevas tecnologías en neurología³¹¹, se ha descubierto que existe una red neuronal integrada en nuestro cerebro específica para la comprensión de la música, de lo que se desprende que la música es producto de la mente humana, cualidad innata en el ser humano, debido a que todos nacemos con esta capacidad musical y tenemos un circuito neuronal congénito dedicado a percibirla, que puede presentar problemas en el caso de contar con alguna anomalía y, ha sido comprobado, entre otros por la psicóloga canadiense Sandra Trehub³¹², que estos sistemas y las capacidades musicales asociadas a ellos son empleados desde la infancia (Soria-Urios et al., 2011a; García-Casares et al. 2013). Este sistema de procesamiento específico para la música se realiza de forma fraccionada, ya que cada elemento musical necesita de unos módulos determinados más pequeños para esta tarea; uno de ellos se encarga del procesamiento de la letra de las canciones, analizado por el del lenguaje, y, el de la música, del que se ocupan dos subsistemas neurales diferentes: el temporal y el del tono (Soria-Urios et al., 2011a). La pionera en el estudio de este modelo de cognición musical compartimentado es Isabelle Peretz, de la Universidad de Montreal (Canadá), una de las mayores estudiosas en neurobiología musical, especialmente en relación con el trastorno de la *amusia*, que trataremos en páginas sucesivas, y que a partir de composiciones monofónicas, comenzó a estudiar cómo la música es percibida por nuestro cerebro mediante estos dos sistemas autónomos, que operan de forma independiente, pero que, a su vez, lo hacen en paralelo y dan como resultado la unidad de componentes que es la música, éstos son el sistema

³¹¹ Sobre todo, por el sistema de neuroimagen fMRI, siglas de *functional Magnetic Resonance Imaging* (Imagen por Resonancia Magnética funcional).

³¹² Eduard Punset entrevistó a la Dra. Trehub en su programa *Redes*, donde se daba buena muestra de las investigaciones llevadas a cabo con bebés menores de un año que, independientemente de su cultura, preferían los intervalos consonantes a los disonantes. (Punset, 2013)

melódico (SM), que procesa el tono, altura, y los intervalos melódicos, y el sistema temporal (ST), vinculado con el ritmo y las duraciones. A su vez, el SM procesa el sonido por medio de tres elementos, *contorno*, *intervalo* y *escala*, mientras que el ST lo hace mediante el *ritmo* y el *metro*, lo que también conocemos como compás o pulso. (Toledo-Fernández & Salvador-Cruz, 2015, p. 312; Soria-Urios et al., 2011a, pp. 46-47)

El conjunto de estos dos sistemas conforma el repertorio musical (RM), que envía la información al léxico musical, que es el almacén de toda información musical que poseemos, encargado de reconocer y distinguir las diferentes melodías, en el que, de igual modo, se integra el sistema mnésico que permite que se active la memoria asociativa, pero que cuando sufre algún trastorno no es capaz de reconocer las melodías conocidas ni de asimilar las nuevas. La expresión del léxico musical, resultado del análisis modular de ST y SM, puede producirse de forma espontánea o en respuesta a un estímulo, y puede manifestarse por medio de la activación de los léxicos fonológicos (recordar las letras de las canciones), programación de fonología y articulación (para que se produzca el canto), activación de ejecuciones motoras para la ejecución musical, activación de memorias asociativas multimodales para la recuperación de material no-musical (gracias a la cual se permiten recordar y experimentar emociones en relación con la música). De este modo, podemos constatar cómo se producen esos procesos relacionados con la memoria y emocionales, que operan de manera conjunta, pero, igualmente, autónoma. (García-Casares et al. 2013, pp. 180-181; Soria-Urios et al. 2011a, p. 46)

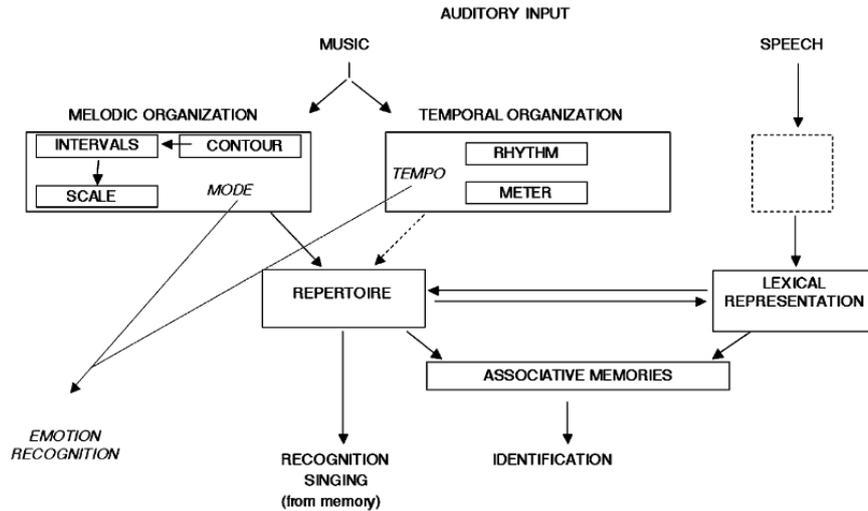


Figura 3. Esquema de los componentes de procesamiento involucrados en el reconocimiento musical. Los componentes de procesamiento involucrados en el reconocimiento de las emociones aparecen en cursiva (Peretz, Champod & Hyde, 2003, p. 60)

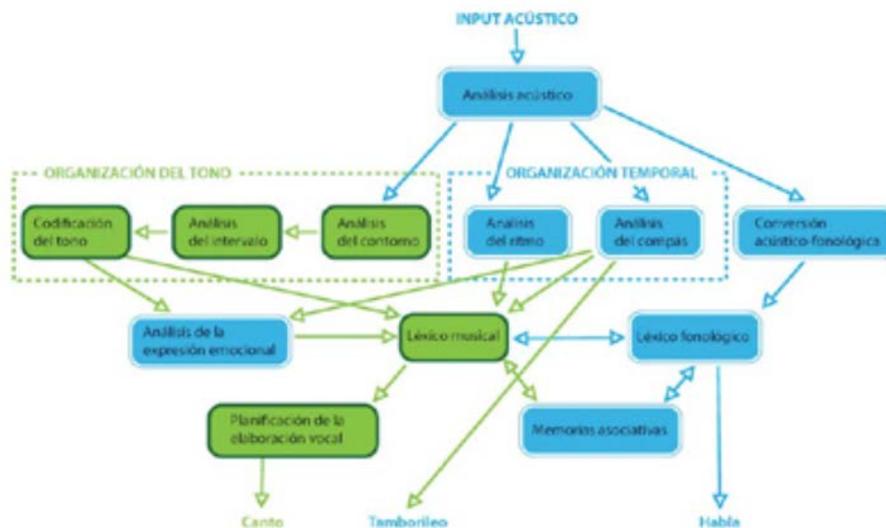


Figura 4. Modelo de procesamiento modular de la música. (Soria-Urios et al., 2011a, p. 46)

La música, desde que es percibida por nuestro oído, se dirige por el tallo cerebral y el mesencéfalo hasta alcanzar el córtex auditivo, allí, la información transportada se

procesa por el córtex auditivo primario y el córtex auditivo secundario³¹³. Como hemos comentado, son dos los sistemas que se ocupan de este procesamiento, de esta manera, para el SM participan diversas áreas auditivas primarias y secundarias, que interaccionan con áreas frontales, localizadas en el hemisferio derecho en su mayoría. En el ST, asociado al ritmo y al compás, se ven implicadas áreas auditivas, además del cerebelo, los ganglios basales, el córtex premotor dorsal y el área motora suplementaria, por lo que vemos aquí el nexo entre los sistemas auditivo y motor para el procesamiento de este sistema, que no sólo entran en funcionamiento cuando ejecutamos música, sino también cuando la escuchamos o la imaginamos (Soria-Urios et al. 2011a, pp. 46-47). En cuanto a la armonía, entendida desde el punto de vista de dos sonidos simultáneos, la zona encargada de su percepción es la corteza frontal inferior. (Del Abril Alonso et al., 2017, p. 346)

De hecho, cuando imaginamos música se activan las mismas regiones del cerebro que cuando tocamos un instrumento, sólo con imaginar música en silencio entra en funcionamiento la corteza cerebral auditiva (Jauset Berrocal, 2011, p. 67) y, en el caso de canciones que nos son familiares, con letra, la activación cerebral implica a ambos hemisferios, mientras que, para la música puramente instrumental, predomina el derecho, el córtex auditivo, vinculado con el SM. En esta imaginería musical se activan el córtex frontal y el auditivo, pero en el caso de un intérprete que se imagina tocando una obra familiar, son los lóbulos frontales, el cerebelo, el lóbulo parietal y el área motora suplementaria los implicados. Por otro lado, las áreas vinculadas en el reconocimiento de las melodías que componen nuestro léxico musical son el surco temporal superior derecho e izquierdo, el *planum temporale*, el área motora suplementaria y el giro inferofrontal izquierdo, entre los que sobresale el surco temporal superior derecho. (Soria-Urios et al., 2011, p. 48)

La generalización extendida de que el hemisferio derecho es el que rige las actitudes musicales, mientras que el izquierdo, por su parte, es el lado analítico, el que se

³¹³ Son numerosas las áreas cerebrales involucradas en la percepción musical, pero resultan capitales la corteza auditiva derecha primaria, áreas de Brodmann 41 y 42, y la secundaria, por lo que cualquier tipo de anomalía en ellas condicionará esta recepción. (García-Casares et al., 2013, p. 182)

ocupa del lenguaje, no es del todo cierta como se ha reflejado en recientes investigaciones, con las cuales se ha comprobado que trabajan de forma conjunta, son los dos hemisferios cerebrales de forma complementaria los que contribuyen a la interpretación de esas dos redes, ST y SM, aunque sí se ha observado el predominio del derecho en sujetos no músicos diestros, de lo que se deduce lo que parece obvio, que, a la hora de estudiar cualquier tipo de trastorno musical, uno de los factores necesarios a tener en cuenta es si el sujeto de estudio es músico profesional o no. (García-Casares et al., 2013, p. 182)

HEMISFERIO IZQUIERDO	HEMISFERIO DERECHO
Predominancia de Análisis	Predominancia de Síntesis
Ideas	Percepción del Espacio
Lenguaje	Percepción de las Formas
Matemáticas	Percepción de la Música

Tabla 8. Funciones corticales atribuidas a cada uno de los dos hemisferios. (Lacárcel-Moreno, 2003, p. 216)

Hemisferio Izquierdo	Hemisferio Derecho
Análisis, ideas complejas, lenguaje y pensamiento temático	Síntesis, percepción y procesamiento del espacio, formas y música
En la percepción y procesamiento de la música:	
Preponderancia rítmica (base de aprendizaje instrumental) Elaboración de secuencias	Emisión melódica no verbal (intervalos, intensidad, duración, etc)
Mecanismo de ejecución musical	Discriminación del timbre
Pronunciación de palabras (canto)	Intuición musical
Representaciones verbales	Imaginación musical

Tabla 9. Síntesis del procesamiento de la música por cada uno de los dos hemisferios. (César et al., 2015, p. 30; Lacárcel-Moreno, 2003, p. 217)

En lo referente a la interpretación musical, además de los citados componentes auditivos y motores, vemos cómo son precisos otros: el perceptivo, el emocional y la memoria. En el caso del canto, se produce un aumento en la actividad de las estructuras motrices bilaterales del hemisferio derecho, en su mayoría, en zonas auditivas insulares y premotoras, que, además, no siguen el mismo itinerario que las producciones del habla y la melódica cantada. Por otra parte, la interpretación instrumental es más completa, ya que implica el control de tres sistemas básicos: coordinación (para que el ritmo esté

organizado), secuenciación y organización espacial del movimiento (para emitir los diferentes sonidos a través del instrumento musical). La primera y la segunda se sirven de la activación de zonas corticales y subcorticales, cerebelo, ganglios basales, área motora suplementaria, área premotora suplementaria, córtex prefrontal y córtex premotor dorsal, mientras que la organización espacial de los movimientos para la interpretación instrumental involucra información espacial sensorial y motora, con lo que se activan las cortezas parietal, sensoriomotora y premotora. (Soria-Urios et al., 2011a, p. 47)

Cuando tocamos un instrumento, cantamos, o escuchamos música, se dan una serie de interacciones audiomotoras en nuestro cerebro de dos tipos: la proalimentación, dominada por el sistema auditivo, y la retroalimentación, por el sistema motor. El córtex premotor es el encargado de unir estos dos sistemas, la parte que se ocupa de las transformaciones sensoriomotoras, así, para que se ponga en funcionamiento, el sujeto, ha de tener interiorizada la relación entre sonido-acción, mientras que hay otras zonas que se activan sin esta correspondencia, o lo que es lo mismo, no tienen por qué estar asociadas a la interpretación vocal o instrumental, y son la parte medial del córtex premotor, el área somatosensorial y el VI lóbulo del cerebelo, y la parte dorsal del córtex premotor se encarga de las interacciones audiomotoras. La lectura de partituras implica la interpretación de gran cantidad de información y su respectiva activación cortical, donde la ejecución motora correcta es dirigida por factores visuoespaciales, mientras que las regiones temporoparietoccipitales se ocupan del tono que, como hemos tratado anteriormente, tienen sus propios canales diferenciados, mediante el ST y el SM. A su vez, los dos hemisferios del cerebro son partícipes a la hora de leer partituras, puesto que, el daño en algunas estructuras del hemisferio izquierdo puede producir alexia³¹⁴ musical y, por otro lado, para descifrar partituras en un teclado intervienen áreas temporoccipitales del hemisferio derecho. (Soria-Urios et al., 2011a, p. 47)

³¹⁴ Como explicaremos más adelante, la alexia musical es una variante de amusia por la cual no es posible o se pierde la capacidad de leer partituras.

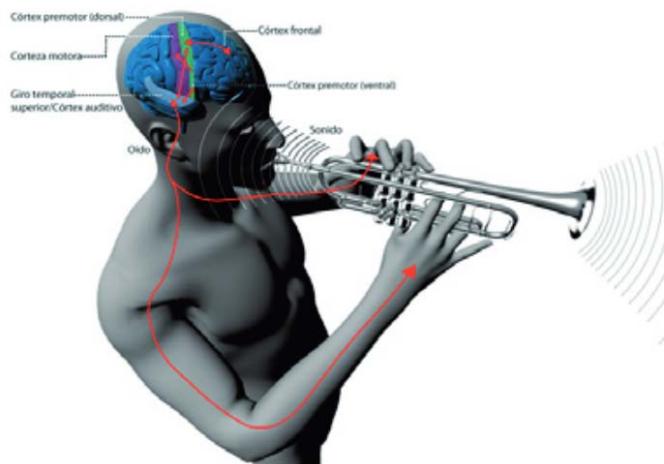


Figura 5. Interacciones auditivomotoras de nuestro cerebro en la interpretación musical: la proalimentación y la retro-alimentación. (Soria-Urios et al., 2011a, p. 47)

En cuanto al tema de la plasticidad cerebral y la enseñanza de la música, se ha demostrado que los niños que estudian música presentan refuerzos en los lóbulos derecho e izquierdo, así como en la zona frontal, o lo que es lo mismo, en todas las regiones cognitivas del cerebro, al igual que éstas y otras circunstancias son las que ocasionan que los músicos profesionales no perciban la música de igual forma, ya que esas áreas que se desarrollan, podrían compararse con un músculo que se trabaja de forma similar al ejercicio físico. (Lago Castro et al., 2012b)

La representación cortical se ve modificada con la adquisición y el aprendizaje de una nueva habilidad, de esta manera, se pueden observar las diferencias entre el cerebro de quienes han recibido formación musical y de quienes no, puesto que la práctica musical diaria a lo largo de los años efectúa cambios estructurales y funcionales, principalmente en la corteza motora y auditiva, que presenta mayores dimensiones en los músicos, al igual que en la zona frontal, los ganglios basales, en el cuerpo calloso, el cerebelo y una mayor cantidad de sustancia gris (Jauset Berrocal, 2011, p. 67). El cuerpo calloso es un circuito de fibras nerviosas encargado del intercambio y comunicación entre ambos hemisferios (Jauset Berrocal, 2011, pp. 57-58), mayor en los músicos profesionales que comenzaron sus estudios musicales antes de los 7 años, situación que implica una celeridad mayor de transferencia entre los dos hemisferios. Por otra parte, el cerebro femenino y el masculino reaccionan de manera diferente a la educación musical, lo que podría deberse a la mayor simetría en la organización del femenino y, mayor simetría que,

de igual manera, presentan los músicos profesionales en los dos hemisferios, de igual manera que un mayor volumen, que podrían ser la causa de la implicación de las dos manos, incluida la no dominante, en la interpretación instrumental. (Soria-Urios et al., 2011b, pp. 742-743)

Ya nos hemos referido a la implicación del cerebelo en la coordinación y la secuenciación temporal y, en el caso de los músicos profesionales, muestra un mayor tamaño que se apreció en el género masculino porque, de igual forma que sucede con el cuerpo calloso, las investigaciones no han hallado diferencias en éste entre las mujeres músicos y las que no lo son, lo que podría deberse a que el cerebelo femenino alcanza su nivel máximo de desarrollo con anterioridad al masculino y a que éste sea de por sí de mayores dimensiones en el cerebro femenino. Pero, no obstante, el volumen del cerebelo está igualmente condicionado por la instrucción musical y su comienzo temprano y, los músicos profesionales, frente a no músicos y amateurs, presentan mayores concentraciones de materia gris en áreas motoras, auditivas y visuoespaciales. En cuanto al aprendizaje instrumental en niños, después de 15 meses habían mejorado en las tareas melódico-rítmicas, en las de control motor y mostraban un mayor volumen en el cuerpo calloso, en el giro precentral derecho (implicados en tareas de control motor), y en el área auditiva primaria derecha (melódico-rítmicas), resultados similares a los de adultos músicos. (Soria-Urios et al., 2011 b, p. 743)

Todas estas evidencias han llevado a plantearse a los científicos si estas divergencias son innatas o vienen dadas por el entrenamiento musical, pero se observa que no existe peculiaridad cerebral alguna en niños antes del adiestramiento musical en las estructurales cerebrales cognitivas y motoras, de lo que se dedujo que estas diferencias en el cerebro de un adulto se producen a causa de la instrucción musical, a lo que se suma que los niños que comienzan su educación musical instrumental obtienen mejores resultados en actividades relacionadas con el control motor fino y la discriminación auditiva, y que el volumen de materia gris aumenta en el cerebro de los instrumentistas en la corteza sensoriomotora y en el lóbulo occipital bilateral. Además, se percataron de otras diferencias relevantes en las zonas que se encargan de la integración sensoriomotora multimodal, que son las que se asocian a la interpretación instrumental, en áreas frontales, en la región occipital media izquierda y en el pericingulado posterior izquierdo (Soria-Urios et al., 2011 b, pp. 743-744), a lo que hay que sumar la hipertrofia del lóbulo

temporal izquierdo, alrededor de la zona del lenguaje, hasta tres o cuatro veces mayor que en el resto de la población. (Jauset Berrocal, 2011, p. 66)



Figura 6. Regiones cerebrales que se activan ante un estímulo musical y ubicación en la estructura cerebral. (Mendieta, 2015)

Así las cosas, parece ser que la música transforma el cerebro, funcional y estructuralmente, desde un punto de vista global e integrador, similar sólo en el caso del lenguaje, y las personas que han recibido instrucción musical presentan en menor medida trastornos de memoria y cognitivos, además de verse modificado su proceso de envejecimiento (Lago Castro et al., 2012b), y, de igual manera, se ha constatado que el metabolismo incrementa su acción en personas con formación musical, puesto que los estímulos agradables que produce la música aumentan la secreción de serotonina plasmática y dopamina, y la estimulación sonora estimula la producción de cortisol e interleucinas (César et al., 2015, p. 30). Todo el proceso musical, percepción, creación e interpretación, es de gran complejidad cerebral, en el cual se interrelacionan sistemas cerebrales, genéticos, moleculares, el aprendizaje y las experiencias previas musicales (García et al., 2010, p. 166), lo que conlleva la existencia de regiones musicales en gran parte de la corteza cerebral y la modificación y desarrollo de regiones corticales diferenciadas y específicas en músicos profesionales, uno de los condicionantes que hace que los estímulos musicales no sean homogéneos. (Cabrera, 2013, p. 35; García et al., 2010, p. 162)

Con lo que podemos concluir que los músicos y quienes no lo son realizan un procesamiento musical diferente, dado que, cuanto más elevado es el conocimiento

musical, la participación del hemisferio izquierdo es mayor, y ambos hemisferios colaboran en el proceso de la música: el SM dominado por el hemisferio derecho y el ST, por el izquierdo (García et al., 2010, p.160), de hecho, y profundizando aún más, para el procesamiento de la melodía, el hemisferio izquierdo se ocupa de los intervalos y el derecho, del contorno (Jauset Berrocal, 2011, p. 67), a lo que hay que sumar que se origina una mayor activación del hemisferio izquierdo con un estímulo emocional intenso, frente al derecho cuando tiene esa intensidad (César et al., 2015, pp. 29-30), tanto para músicos como para no músicos, aunque el procesamiento cerebral de la música implica una diferente activación: el no músico activa áreas del lóbulo frontal al escuchar una melodía familiar, mientras que en el músico profesional trabajan, asimismo, el lóbulo frontal y áreas premotoras, ya que, al escuchar una composición conocida el cerebro funciona también como si la estuviera interpretando. (Soria-Urios et al., 2011b, pp. 744-745). En palabras de Jordi A. Jauset Berrocal:

“El hemisferio derecho es el especializado en el aspecto holístico de la música y el izquierdo en el analítico. Por eso a veces se afirma que escuchamos música con el hemisferio derecho y tocamos un instrumento con el hemisferio izquierdo, aunque en realidad ambos hemisferios intervienen en la percepción y respuesta musical.” (Jauset Berrocal, 2011, p. 66)

2.1.1. Trastornos musicales con base neurológica

La incapacidad para la emoción se da cuando se ha producido un daño en el sistema del lóbulo frontal o de los sistemas subcorticales, aunque hay otras condiciones neurológicas que comprometen la capacidad de la emoción genuina, la “apatía” en sentido estricto. Se ha observado en pacientes con distintas patologías y afecciones, tanto las que acompañan desde el nacimiento, como bien pueden ser algunos tipos de psicopatías, esquizofrenia, algunas formas de autismo, o tras sufrir un accidente cerebral, cómo la música es su única vía de escape o de conexión con la realidad mundana, que puede manifestarse mediante el canto o la interpretación instrumental y, lo que parece empíricamente demostrado es que la música permite acceder a emociones que han quedado bloqueadas o aisladas de la conciencia y la expresión o, por el contrario, se

puede advertir interpretación superficial o artificial, similar a una personificación brillante. (Sacks, 2011, pp. 333-338)

Algunas personas sanas obtienen poco placer de la música y carecen de respuestas automáticas, a pesar de que la perciben de forma normal y conservan las respuestas a otros estímulos gratificantes. Esta *anhedonia* musical selectiva demostraría la existencia de sistemas de recompensa cerebral específicos para la música, y podría apuntar cómo y por qué ésta adquirió un potencial de recompensa para la población humana en general. La sensación de recompensa que provoca la música en nuestro cerebro no es la misma para todos los individuos, ya que el potencial compensatorio de ésta varía ampliamente entre personas sanas, entre las que se encuentran aquellas que presentan indiferencia por la música, aparentemente sin trastornos cognitivos o fisiológicos, con lo que se pondría en relieve que la *anhedonia* podría ser selectiva en el caso de la música, en lugar de atribuirse cualquier deficiencia en la percepción o el reconocimiento de la música o emociones musicales, lo que estaría motivado por una reactividad autónoma reducida y no se trataría de una *anhedonia* generalizada, ya que estos individuos sí muestran respuestas a otras recompensas biológicas, con lo que podría establecerse una afinidad con la *amusia* congénita, “sordera del tono”, que trataremos a continuación, y que afecta a componentes específicos de la percepción musical mientras otros dominios perceptuales y cognitivos permanecen intactos, analogía que podría acarrear una nueva clasificación de trastornos específicos del desarrollo del procesamiento musical. (Clark, Downey & Warren, 2014, p. R235)

Son varios los trastornos que se pueden producir en relación con la percepción musical, tanto alteraciones neurológicas musicales positivas como negativas, pero, debido a su interés, relevancia y a un mayor volumen de literatura al respecto, nos vamos a centrar, principalmente, en la *amusia* y, con mayor brevedad, en la sinestesia musical. Las alteraciones neurológicas musicales positivas son la *epilepsia musicogénica* y las *alucinaciones musicales* y, englobadas en otras alteraciones se encuentra la *distonía focal*. Esta última, denominada también “calambre del músico”, alude a la pérdida de coordinación de los dedos de la mano o bien en la zona oromandibular, lo cual dificulta la correcta colocación y vibración de los labios sobre la embocadura del instrumento. Esta alteración se estima que afecta al 1% de los músicos profesionales y puede estar ocasionada por un régimen muy intenso de entrenamiento, al igual que por causas

genéticas, y, en cuanto a su origen, la repetición en los movimientos podría ser la causante de modificaciones en la plasticidad cerebral. Su rehabilitación es compleja debido a que los años de instrucción instrumental y sus movimientos tienen sus respectivas representaciones corticales, aunque la *Sensory Motor Returning* (SMR) es una terapia centrada en fomentar las conexiones neuronales no distónicas. (Soria-Urios et al., 2011a, pp. 50-51)

La *epilepsia musicogénica* es una variedad rara de la epilepsia, que se manifiesta en una mayor proporción en mujeres, con el foco epiléptico en el lóbulo temporal derecho, y sus crisis, si no remiten con el cese de la música, pueden ser tratadas con fármacos o, incluso, si tampoco mejoran, con una lobectomía temporal parcial. En las *alucinaciones musicales* se advierten sonidos musicales sin ninguna fuente externa que los produzcan y pueden ser de tres tipos, las asociadas a un trastorno neurológico, a un trastorno psiquiátrico o a la sordera. Las primeras son poco frecuentes y pueden ir ligadas a focos epilépticos, a daños en el tronco del encéfalo o en uno de los dos hemisferios, las segundas, más habituales, con casos en pacientes que padecen esquizofrenia, depresión, alcoholismo y trastorno obsesivo-compulsivo, y, finalmente, las relacionadas con la sordera, las más abundantes, que se dan, generalmente, en mujeres de edad avanzada y pueden ser de diversa procedencia: las que evolucionan de un *tinnitus*, con un posible origen coclear, las alucinaciones musicales complejas, influenciadas por la experiencia musical, en las que se ven envueltos mecanismos centrales de procesamiento, y, por último, las motivadas por un inadecuado funcionamiento de mecanismos en las que se vería implicada la red de la imaginación musical: córtex frontal y córtex auditivo. Para esta última afección, el tratamiento más adecuado son los amplificadores auditivos. (Soria-Urios et al., 2011a, p. 50)

La *amusia*, también denominada “agnosia musical” o *amusia congénita*, que en palabras de la neuróloga Natalia García Casares (Mayas Arellano y García-Casares, 2014) puede definirse como la incapacidad que presentan ciertos sujetos para disfrutar de la música (lo que hace que la experimenten de forma desagradable), y afecta a la percepción, la ejecución y/o la memoria musical, o lo que es lo mismo, es el daño de uno o varios componentes básicos de la percepción musical. El término fue acuñado por Steinhals, en 1871, con el que aludía a la incapacidad para percibir la música (García-Casares et al. 2013, p. 181). Aunque no es una cuestión frecuente en las consultas neurológicas, se

estima que hasta un 4-5% de la población sufre este trastorno, una alteración neurológica musical negativa (Peretz, 2007, p. 582; Soria-Urios et al., 2011a, p. 52). La *amusia adquirida*, por su parte, se refiere a la pérdida de la condición innata de percibir la música (García-Casares et al. 2013, p. 181), la pérdida o la disfunción de las capacidades musicales que siguen a una lesión cerebral, o también como un problema adquirido de la percepción y/o de la producción musical y de la pérdida de las aptitudes musicales, en palabras de Sylvie Hébert e Isabelle Peretz (Weill-Chounlamounry, Soyez-Gayout et al., 2008, p. 333), pero también en la lectura de la música. (Soria-Urios et al. 2011a, p. 51)

La amusia, al considerarse un trastorno raro, por el hecho de serlo, presenta dificultades para su clasificación, aun así, la distinción principal, como ya se ha nombrado, diferencia entre *amusia adquirida* y *amusia congénita*, pero otra taxonomía, en paralelo a los déficits del lenguaje, hace que podamos distinguir entre amusias expresivas, o sea, la incapacidad de producir música, cantar, tocar un instrumento o de escribir música, es decir, del funcionamiento motor o expresivo, y receptivas, donde se ve afectada la dimensión perceptiva, carencias adquiridas que se manifiestan a la hora de percibir la música, reconocer una música familiar o memorizar melodías nuevas. (Weill-Chounlamounry et al., 2008, p. 333; Soria-Urios et al., 2011a, pp. 51-52)

Otra clasificación (García-Casares et al., 2013) hace alusión a la habilidad que se pierde, donde estaríamos ante:

- Amusia motora: imposibilidad de cantar, silbar, tararear o murmurar.
- Amusia perceptiva sensorial o sordera al tono.
- Amnesia musical: no se reconoce la composición.
- Alexia musical: incapacidad para leer partituras.
- Agrafia musical: no es posible escribir música.
- Apraxia musical: dificultad para tocar un instrumento.

Del mismo modo, Gema Soria-Urios, Pablo Duque y José M. García-Moreno (Soria-Urios et al., 2011a, pp. 51-52), proponen otra clasificación con estas mismas alteraciones en las que incluyen tres variantes en relación con el funcionamiento motor o expresivo:

- Amusia oral-expresiva: imposibilidad de cantar o silbar.

- Amusia instrumental o apraxia musical: incapacidad para tocar un instrumento.
- Agrafia musical: no es posible escribir música.

Y otras tres en relación con la percepción:

- Amusia sensorial o receptiva: la discriminación de alturas se ve alterada.
- Amusia amnésica: imposibilidad para reconocer canciones familiares.
- Alexia musical: la lectura musical se ve alterada.

La forma que tiene el paciente de expresar la amusia congénita se observa porque no es capaz de reconocer melodías familiares, desafina al cantar o todas las melodías le parecen similares entre sí, lo que les convierte en incapaz de encontrar el sentido a la música, debido a que la siente como algo desestructurado, lo que conlleva la incapacidad de disfrutarla, como parece que fue el caso de Sigmund Freud. Otras personas pierden el sentido del ritmo, que posee una representación más amplia en el cerebro, mientras que otra alteración vendría dada por los problemas en el reconocimiento del timbre, lo que, para algunos autores, ha pasado a denominarse *distimbría*. (García-Casares et al., 2013; Mayas Arellano y García-Casares, 2014)

En el extremo opuesto a estas patologías podría ubicarse el don musical, lo que se conoce como oído absoluto, extraordinaria capacidad de memoria auditiva sólo desarrollada en músicos profesionales, y que habrían iniciado sus estudios musicales antes de los 9-12 años, con una representación de 1 entre 10.000 personas, quienes son capaces de distinguir la altura de un sonido sin contar con ninguna referencia (García-Casares et al., 2013; Soria-Urios et al. 2011a, p. 46). En este peculiar escenario se ha atisbado una mayor conexión cortical en el lóbulo temporal, de la misma manera que una más elevada conectividad entre el giro temporal posterior superior y el giro temporal medial posterior izquierdos. Del mismo modo, estructuralmente, se advierte una notable asimetría entre los dos planos temporales, siendo el izquierdo cuantitativamente más grande. (Soria-Urios et al., 2011b, p. 744)

La amusia congénita posee una base genética y hereditaria, ya que, tras estudios realizados en familiares de primer grado, el porcentaje asciende hasta el 39% (Peretz et al., 2007, p. 582; Soria-Urios et al., 2011a, p. 52) y se observa cómo éstos también

presentan un déficit que se considera hereditario en estructuras del lóbulo frontal y temporal, que ha podido distinguirse gracias a la neuroimagen, por medio de la que queda demostrada la reducción de la sustancia blanca en la corteza frontal, en el giro frontal derecho conectado con el lóbulo temporal, en conexiones que parecen hipoplásicas; esta hipoplasia parece ser el origen de ese fundamento genético (Mayas Arellano y García-Casares, 2014), además de un menor espesor del córtex, lo que implica una mayor sustancia gris en esta área y en el área auditiva derecha, e incluso una cantidad inferior de sustancia gris del hemisferio izquierdo en las áreas homólogas (Mandell et al., 2007, p. 323). Estas anomalías en la morfología cerebral indican que la amusia congénita podría ser un trastorno del neurodesarrollo que bien podría deberse a una distorsión en la red temporofrontal derecha, bilateral inclusive. (Hyde et al., 2006, 2562; Soria-Urios et al., 2011a, p. 53)

Los pacientes con amusia no necesariamente muestran otros problemas en procesos cognitivos asociados con esas áreas cerebrales; de esta forma, puede producirse afasia, pero no amusia, así como, al contrario, y pueden mostrar alteraciones de forma aislada debido a que se daría un solapamiento en zonas de procesamiento sintáctico, separadas de la representación sintáctica, diferente para música y lenguaje (Soria-Urios et al., 2011a). Pese a ello, incluso los afectados de amusia congénita poseen las estructuras cerebrales para percibir el procesamiento del tono, pero no son capaces de apreciar los errores (Peretz et al., 2009, p. 1277; Soria-Urios et al., 2011a, p. 52). De la misma manera, existen casos mixtos, de afasia y amusia, como el del compositor francés Maurice Ravel, con una afasia progresiva primaria y pérdida de capacidades musicales, lo que no le impedía emocionarse con la música, y que le generó gran frustración debido a no saber cómo expresar esa música que tenía en su cabeza³¹⁵ (García-Casares et al., 2013). Probablemente, estos síntomas eran consecuencia de daño en el lóbulo frontal, región anterior del lóbulo temporal, fibras comisurales y en el sistema dopaminérgico. (García et al., 2010, p. 162)

³¹⁵ Otros compositores con algún tipo de trastorno neurológico asociado con el procesamiento de la música fueron: Vissarion Shebalin (afasia de Wernicke), George Gershwin (sufrió crisis complejas tras desarrollar un glioblastoma en el lóbulo temporal derecho), Gaetano Donizetti (consecuencias de la neurosífilis), Robert Schumann (trastorno bipolar, neurosífilis, depresión), Ludwig van Beethoven (sordera selectiva en el oído izquierdo asociada a neurosífilis). (García et al., 2010, pp. 162-163)

The Montreal Battery for the Evaluation of Amusia (MBEA) es una herramienta empírica y científicamente avalada para la detección de la amusia congénita empleada desde 2003 (Peretz, Champod, & Hyde, 2003), en ese momento, el mejor instrumento con el que contaba la neuropsicología para determinar este aspecto, aunque, en los últimos años, dadas las críticas surgidas, se ha comenzado a pensar que este protocolo es tan sólo un paso más hacia un diagnóstico. (Vuvan et al. 2018, p. 662)

Generalmente son los músicos profesionales o melómanos quienes advierten y padecen una amusia adquirida, dado que se convierte en motivo de consulta si han perdido una de las citadas capacidades. No pueden ser incluidos como estrictamente amúsicos aquellos quienes consideran que no tienen cualidades específicas para la música, ya que mantienen sus capacidades musicales que de algún modo no han sido exploradas y trabajadas. Está en manos de los profesores de música mejorar estas capacidades latentes, ya que está comprobado que existe plasticidad neuronal a una exposición mayor a la música, tanto para intérpretes, como para melómanos. Dada su condición de trastorno raro, esta afección es a día de hoy una gran desconocida que precisa de las herramientas para su investigación, detección y tratamiento. (Mayas Arellano y García-Casares, 2014)

En 2008 se llevaron a cabo los primeros intentos de recuperación de amusia adquirida tras un infarto cerebral por Agnes Weill-Chounlamountry, Laure Soyey-Gayout, Cedric Tessier y Pascal Pradat-Diehl, investigadores del Servicio de Medicina Física y de Readaptación, Grupo Hospitalario “Pitié-Salpêtrière-Charles Foix”, de París. Su método de rehabilitación se basa en la discriminación melódica (Weill-Chounlamountry et al., 2008, p. 333) por medio de la presentación de elementos visuales que desaparecen paulatinamente, para evitar que el paciente cometa errores y que éstos se vean reforzados; siete meses después, los resultados observados, se mantenían. (Soria-Urios et al., 2011a, p. 53)

La sinestesia es una forma particular de percibir sensaciones que involucran a más de un órgano sensorial. Por norma general, aquellos con esta particular forma de percepción no son conscientes de ello en edades tempranas, dado que se trata de una más de sus herramientas de normalidad perceptiva (Ríos Lago, 2013). Aunque sus primeras investigaciones se remontan a la escuela pitagórica, sus estudios propiamente científicos datan del siglo XIX, cuando George Sachs describió la sinestesia desde una perspectiva

médica, con lo que se convertía en su primera definición científica (Lima, 2019, pp. 10-12), y, con Francis Galton, quien publicó *Investigaciones humanas y su desarrollo*, en 1883, con el que introdujo este término. Fue ya en los años ochenta del siglo pasado cuando Richard Cytowic realizó los primeros estudios neurofisiológicos en pacientes sinestésicos, en Estados Unidos, y como resultado, publicó en 1989, *Sinestesia: una unión de los sentidos*, y, en 1993, *El hombre que probó las formas*. Mientras tanto, en el Reino Unido, John Harrison y Simon Baron-Cohen, publicaron en 1997 *Sinestesia: Lecturas clásicas y contemporáneas*, además de que Harrison había presentado previamente *El extraño fenómeno de la sinestesia*. Desde comienzos del siglo XXI son dos los investigadores más destacados en este campo, los neurólogos Vilayanur S. Ramachandran y Edward M. Hubbard, quienes han ideado una serie de experimentos para la sinestesia (Sacks, 2011, 178-179. 191-196), sin olvidar a David Eagleman, creador y promotor de *Synesthesia Battery*, en 2005, para detectar variantes sinestésicas. (Cytowic, 2018, p. 34)

Actualmente, se estudia la anatomía de esta condición especial, porque aún no se ha llegado a conocer por completo cuál es la fisiología de esta sensación, de hecho, cuando somos niños, aparentemente, todos somos sinestésicos³¹⁶, lo que implica que mezclamos las sensaciones de diferentes órganos sensoriales, pero, con el proceso de poda sináptica, se desconectan paulatinamente determinadas conexiones en el cerebro, que, para las personas sinestésicas, se mantienen (Ríos Lago, 2013) en algunas regiones sensoriales de la corteza no habituales, y que podría deberse, bien a una diferente constitución cerebral³¹⁷, defendido por Cytowic, o bien a unas ramificaciones neuronales de mayor complejidad que implican la activación de la corteza visual con la escucha de sonidos, para Baron-Cohen, es decir, una coactivación o activación simultánea de dos o más áreas sensoriales en el córtex. (Acevedo, 2003, pp. 4-6; Sacks, 2011, p. 179)

El origen etimológico del término “sinestesia” es griego y es el resultado de la conjunción de *aisthesis*, sensación, percepción, y el sufijo *syn*, que significa unido, junto, lo que da como resultado esta singular palabra. La sinestesia es un *quale, qualia* en plural,

³¹⁶ En 1883, en un experimento realizado por el psicólogo Stanley Hall, el 40% de los niños objeto de estudio exhibían esta peculiaridad en la relación entre color y música. (Sacks, 2011, p. 194)

³¹⁷ El caso de la ceguera es significativo a este respecto porque se ha podido comprobar cómo se forman nuevas conexiones en el cerebro para paliar la falta de visión por medio de la imaginación y conexiones sinestésicas. (Sacks, pp. 194-195)

término que en la filosofía de la mente se emplea para designar las cualidades subjetivas de las experiencias humanas y, en el caso que nos ocupa, las sensaciones que son evocadas a través de una modalidad sensorial desencadenan un *qualia* vívido que habitualmente se asocia a otra modalidad, en lo que se denomina percepción concurrente (Gómez Milán & Pérez Dueñas, 2007, pp. 4-6; Ramachandran & Hirstein, 1997, p. 442). El número de variedades sinestésicas es dispar según los autores, puesto que Day (2008, p. 282) las cifra en torno a las sesenta, mientras que Cytowic (2018, p. 38), apunta a que hay más de 150. Una de las formas más habituales en las que se produce, es la asociación grafema-color, o lo que es lo mismo, cuando las letras o los números aparecen coloreados, en un porcentaje del 64,9%, seguido de la sinestesia entre unidades de tiempo y color, en un 23,1%, y, después, el de sonido y color. En cuanto a la unión sonido/música-color, hay, al menos, diez tipos de sinestesias, las cuales están determinadas por dos factores fundamentales, los colores y la velocidad con la que éstos aparecen. Estas proyecciones de colores reciben el nombre de fotismos³¹⁸, además, estos colores no son elegidos por el sinésteta y son siempre los mismos (Cytowic, 2018, p. 18; Day, 2008, pp. 282-287; Gómez Milán et al., 2015, p. 226; Gómez Milán & Pérez Dueñas, 2007, pp. 4-6). Para que se produzca una sinestesia son necesarias unas cualidades básicas y éstas son: “Involuntaria y automática. Localizable en el espacio. Consistente y genérica. Duradera. De una importancia emocional”. (Gómez Milán et al., 2015, p. 226)

Para las personas sinestésicas se produce una especie de cruzamiento en la percepción entre dos órganos sensoriales y da origen a una segunda modalidad sensitiva, que, en el caso de la música, afecta a la unión entre los sentidos auditivo y visual, habitualmente, lo que ocasiona que a un determinado sonido se le asocie un color, lo que se conoce como sinestesia tonal (Sacks, 2011, p. 179) o, viceversa, que, al observar un color, se escuche un sonido o tonalidad³¹⁹, por lo tanto, se perciben sensaciones de manera

³¹⁸ Estas variedades son: sonido de la escala cromática/color; grafema/color (en cifrado americano); frecuencia absoluta (oído absoluto) /color; tonalidad musical/color; acorde (estado fundamental o inversiones de los acordes) /color; modos griegos/color; timbre (instrumento)/color; composición completa/color; obras del mismo compositor/color; sonido (musical o no) /color. (Day, 2008, pp. 282-285)

³¹⁹ Además de la asociación de las notas de la escala diatónica, cromática, de una tonalidad, o de intervalos, la vinculación puede darse entre sonidos y cada uno de los días de la semana, con números, con letras, e, incluso, que sea el sentido del gusto el que percibe en relación con el sistema auditivo, al igual que cualquiera de estas últimas categorías en relación con colores y no con sonidos, lo que se denomina cromosinestesia o cromestesia; las combinaciones, como se puede observar, son múltiples (Sacks, pp. 177-190). Cytowic (2018, pp. 38-40) elaboró una tabla basada en la frecuencia en la que se daba la sinestesia tras el

simultánea en un complejo proceso. No existen muchas personas que posean esa conjunción de sensaciones de forma absoluta en lo que psicólogos y neurólogos han denominado “esterofonía de los sentidos”, cuyo porcentaje es mayor en mujeres, 80%, y que presenta un componente hereditario. Este fenómeno goza de un creciente interés en los últimos años precisamente por su unión entre la implicación de los diferentes mecanismos cerebrales que se activan en esta percepción, y el proceso de la emoción (Acevedo, 2003, pp. 3-5; Ríos Lago, 2013), no obstante, y precisamente para diferenciar los dos fenómenos, los expertos se refieren a analogía intermodal, que hace referencia a un fenómeno perceptivo similar, cercano a la sinestesia literaria, pero de origen emocional y no neurológico, que engendra sensaciones múltiples y subjetivas³²⁰. (Acevedo, 2003, 3-5)

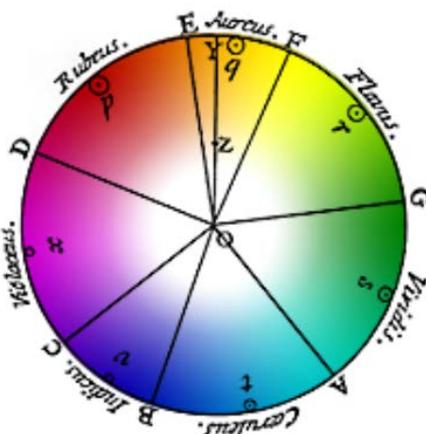
Entre los artistas con capacidades sinestésicas, cabe citar algunos compositores como Olivier Messiaen, Alexander Scriabin o Claude Debussy, pintores como Vassily Kandinsky, Paul Klee, o el poeta Arthur Rimbaud³²¹ (Acevedo, 2003, pp. 4-5). Esta breve enumeración podría ser más numerosa en el caso de los músicos profesionales, porque el número de sinéstetas es superior entre ellos que en el resto de la población, sin embargo, las asociaciones entre sus diferentes capacidades no son las mismas, la percepción

estudio de 1143 personas y, de entre ellas, el porcentaje que presentaba algún tipo en relación con los sonidos o la música era el que sigue a continuación: emociones/sonidos 0,09%; sabores/sonidos musicales 0,09%; sonidos ambientales/visión 16,21%; grafema/sonido 0,09%; movimiento/sonido 1,05%; dolor/sonido 0,09%; personalidades/sonido 0,09%; sonidos ambientales/sabores 5,00%; sonidos ambientales/movimiento 0,96%; sonidos ambientales/temperatura 0,53%; sonidos ambientales/tacto 4,38%; sonidos, notas musicales/visión 7,80%; sonidos musicales/sabor 0,44%; sonidos musicales/personalidad 0,09%; sonidos musicales/temperatura 0,09%; sonidos musicales/visión 18,05%; olor/sonido 0,44%; temperatura/sonido 0,09%; unidades de tiempo/sonido 0,09%; tacto/sonido 0,35%; visión/sonido 3,07%. Por lo tanto, se advierte que destacan sobre las otras formas de percepción los sonidos musicales y sus proyecciones visuales, al 18,05%, seguida de los sonidos ambientales y sus respectivas proyecciones visuales, en un 16,21%, notas musicales y la vista, con un 7,80%, sonidos ambientales y sabores, al 5,00%, sonidos ambientales, tacto, en un 4,38%, visión que lleva a la escucha de sonidos, al 3,07%, y movimiento que conduce a la escucha de sonidos, en un porcentaje del 1,05%.

³²⁰ No hay que confundir tampoco la sinestesia con la metáfora sinestésica procedente del *ornatus* de la retórica y empleada en los textos literarios u otro tipo de combinaciones perceptivas características de diferentes órganos sensoriales, ya que la sinestesia tiene una base neurológica, mientras que los fundamentos del resto son de carácter asociativo, incluso se emplea el consumo de drogas para inducir estados sinestésicos. (Gómez Milán & Pérez Dueñas, 2007, p. 18)

³²¹ Cabe señalar la vinculación de Rimbaud y Debussy con el Simbolismo para poner más énfasis, si cabe, en estas uniones sensoriales que, en el caso de Debussy, le llevan a experimentar hasta tal nivel con el timbre en sus composiciones, que la tonalidad se diluye en él, sin olvidar los sugerentes títulos que buscan evocar escenarios y paisajes concretos.

intersensorial es una característica personalizada, única e individual³²² (Sacks, 2011, pp. 177-178). Para concluir sobre la relevancia de esta singularidad, nos parece de gran interés que el propio Isaac Newton, en su *Tratado de Óptica*, de 1704, postulase que los siete colores del espectro cromático encontraban su correspondencia en los siete sonidos de la escala diatónica. (Pérez y Gilabert, 2010, p. 268; Román, 2017, pp. 48-49; Sacks, 2011, p. 177)



Colores	Notas musicales
Red	D (Re)
Orange	E (Mi)
Yellow	F (Fa)
Green	G (Sol)
Blue	A (La)
Indigo	B (Si)
Violet	C (Do)

Figura 7. Modelo de Isaac Newton de los siete colores luminosos del prisma y los sonidos de la escala diatónica (escritos en notación alfabética o cifrado americano) asociados entre sí. (Pérez y Gilabert, 2010, p. 268)

³²² Curiosamente, como indica Andrew Goodwin, y Teresa Fraile recoge en su tesis doctoral, estas correspondencias entre sonido e imagen, precisamente, no son ajenas al mundo de la música audiovisual, en el que se han llegado a proponer sistemas analíticos sinestésicos, en los cuales el significante visual se liga al significante musical, lo que se traduce en que se produzcan iconos que están en relación con el imaginario personal, imágenes relacionadas con la música, con los músicos, al igual que otros significados visuales que puedan proceder de la iconografía nacional, asociaciones geográficas y signos culturales del espectador. (Román, 2017, p. 49)

2.1.2. Musicoterapia

A la música se le adjudica un poder curativo desde tiempos inmemoriales³²³, por su forma de influir en las emociones, y esta perspectiva de la música desde la emoción es de la que se sirve la Musicoterapia para trabajar con los diferentes pacientes a los que asiste, por medio del uso dosificado e individualizado de sus diferentes elementos o parámetros. De esta manera, la música se convierte en un modelo de terapia que nos puede ayudar a transformar momentos negativos de nuestra vida, aunque lo hace desde diferentes puntos de vista, ya que existen diferentes paradigmas de terapia musical de intervención, pero, la mayor importancia reside en para quién está pensada el tipo de música con la que se va a trabajar con el único fin de ayudarnos. (Lago Castro, 2011)

Aun con este mismo objetivo terapéutico que es el núcleo de la Musicoterapia, nos encontramos con que, a día de hoy, no hay una única y precisa definición para esta relativamente joven disciplina, no obstante, la que propone la *AMTA (American Music Therapy Association)* es la siguiente:

“La Musicoterapia es el uso clínico y basado en evidencias de intervenciones musicales para lograr metas individualizadas dentro de la relación terapéutica por un profesional cualificado que completa y aprueba un programa de terapia musical.

La Musicoterapia es una profesión de la salud establecida en la cual la música se emplea dentro de una relación terapéutica en dirección para abordar necesidades físicas, emocionales, cognitivas y sociales o individuales. Después de evaluar las fortalezas y necesidades de cada paciente, el músico-terapeuta cualificado proporciona el tratamiento indicado incluyendo la creación, el canto, el movimiento, y/o escuchar música. A través de la participación musical en el contexto terapéutico, las habilidades de los clientes se fortalecen y se transfieren a otras áreas de sus vidas. La Musicoterapia también ofrece vías de comunicación que pueden ser útiles para aquellos que encuentran difícil expresarse con palabras. La investigación en musicoterapia apoya su eficacia en muchas áreas como:

³²³ A este respecto, resulta de gran interés el artículo de José Ignacio Palacios (2001) sobre la evolución histórica de este concepto.

rehabilitación física general y facilitar el movimiento, aumentar la motivación de las personas que participan en su tratamiento, proporcionar apoyo emocional a los pacientes y a sus familias y proporcionar un medio para la expresión de los sentimientos.”

La definición de Rolando Benenzon en su *Teoría de la Musicoterapia: contribución al contexto del conocimiento no verbal* (1988, p. 11), es la siguiente:

“La Musicoterapia es un campo de la medicina que estudia el complejo sonido-ser humano-sonido, para utilizar el movimiento, el sonido y la música, con el objetivo de abrir canales de comunicación en el ser humano, para producir efectos terapéuticos, psico-profilácticos y de rehabilitación en él mismo y en la sociedad”.

Kenneth E. Bruscia alude en las páginas de su libro *Musicoterapia: métodos y prácticas* a las dificultades de definición, de lo que resuelve:

“En tanto cuerpo de conocimientos y de prácticas, es un híbrido transdisciplinario de dos disciplinas principalmente: la música y la terapia, las cuales a su vez tienen límites poco definidos. En tanto fusión de música y terapia es, al mismo tiempo, un arte, una ciencia y un proceso interpersonal. En tanto modalidad terapéutica es increíblemente diversa en su aplicación, sus metas, sus métodos y su orientación teórica. En tanto tradición universal, está influida por las diferencias culturales; como disciplina y como profesión tiene una doble identidad; como campo nuevo de estudio, aún se encuentra en el proceso de desarrollo.” (2007, p. 5)

Esta visión de carácter holístico es recogida por Pilar Camacho Sánchez (2006, pp. 158-159):

“La musicoterapia no es sino una *disciplina paramédica* que utiliza el sonido, la música y el movimiento para producir efectos positivos en la/s persona/s, que elabora y desarrolla un vínculo entre musicoterapeuta e individuo (o grupo de individuos), con el objetivo de mejorar su salud y calidad de vida; una *terapia* fundada en la interacción personal y un acuerdo terapéutico, más o menos implícito, con la que se persigue modificar la conducta y la experiencia psíquica de las personas, maximizando así su integración al medio. En definitiva, la

musicoterapia es *un arte hecho ciencia y una ciencia con arte*; una ciencia emergente pero, sobre todo, un camino aún por descubrir; un camino, que a lo largo del proceso musicoterapéutico, explora la dimensión humana en toda su complejidad, para abrir canales de comunicación, y cuya paulatina ramificación ha posibilitado nuevas y sólidas perspectivas de intervención.”

La pedagoga y psicoterapeuta Serafina Poch incide en el significado emocional de la música, más que en el intelectual, y la define con estas palabras: “La aplicación científica del arte de la música y la danza con finalidad terapéutica, para prevenir, restaurar y acrecentar la salud tanto física como mental y psíquica del ser humano, a través de la acción del musicoterapeuta” (2001, p. 93³²⁴). Esta autora indica, además, que se incluye en el grupo de las denominadas terapias creativas y una traducción más correcta del inglés para Musicoterapia sería “terapia a través de la música”. (Poch, 2001, pp. 92-93)

Sea como fuere en el amplio espectro de definiciones, es necesario aclarar que la Musicoterapia, a pesar de su juventud, es una disciplina terapéutica seria y avalada y no constituye una terapia alternativa, y sólo un profesional especializado y cualificado es el encargado de la intervención: el Musicoterapeuta. El I Congreso Mundial de Musicoterapia tuvo lugar en París en 1974, el II en Buenos Aires (Argentina), en 1976, y, los más recientes, el XV Congreso de Musicoterapia en Tsukuba (Japón), en 2015, y el último, el XVI, en Pretoria (Sudáfrica), organizado por la Federación Mundial de Musicoterapia, el 7 y 8 de julio de 2020 con el título de “Los Polirritmos de la Musicoterapia”³²⁵.

Como indica Jordi A. Jauset Berrocal en su libro *Música y neurociencia: la Musicoterapia. Sus fundamentos, efectos y aplicaciones terapéuticas* (2011, p. 95), las principales características de la música como herramienta terapéutica, son las que siguen a continuación:

³²⁴ A su vez, en Poch, 1981.

³²⁵ Debido a la situación por la pandemia de Covid-19, el Congreso se celebró online.

- “Sus efectos afectan al ser humano de forma íntegra y holística, en todas sus dimensiones: física-corporal, cognitivamente, emocional y espiritual.
- Es muy flexible pues posee una gama amplia de estados de ánimo y emociones, pudiendo adaptarse a las necesidades de cada paciente.
- Es una potente herramienta comunicativa que facilita la exteriorización de emociones y la comunicación con otras personas, mejorando la socialización y la cohesión grupal de pertenencia a un grupo.”

Consecuentemente, la Musicoterapia está enfocada hacia la mejora de la salud, tanto física como psicológica, y para que sea efectiva deben darse cinco variables: *la modulación atencional o factor atencional*, la música capta nuestra atención; *la modulación emocional o factor emocional*, motiva respuestas emocionales; *la modulación cognitiva o factor cognitivo*, implicación de la memoria unida a la música; *la modulación conductual o factor motor-conductual*, la música puede recordar de forma consciente o no patrones de movimiento; *la modulación comunicativa o factor interpersonal*, implica comunicación, verbal o no, (Hillecke et al., 2005, pp. 279-280; Koelsch, 2009, p. 375), a las que se le suma la *modulación perceptiva*, ya que, además de mejorar la percepción auditiva, influye en otros procesos como en la comprensión del lenguaje. (Koelsch, 2009, pp. 375-376; Soria-Urios et al., 2011b, pp. 739-740)

Variables en la percepción musical	Reacción desencadenada
<i>Modulación/factor atencional</i>	La música capta nuestra atención
<i>Modulación/factor emocional</i>	Motiva respuestas emocionales
<i>Modulación/factor cognitivo</i>	Implicación de la memoria unida a la música
<i>Modulación/factor conductual</i>	La música puede recordar de forma consciente o no patrones de movimiento
<i>Modulación comunicativa o factor interpersonal</i>	Implica comunicación
<i>Modulación perceptiva</i>	Mejora la percepción auditiva e influye en la comprensión del lenguaje

Tabla 10. Variables para la percepción musical y reacciones respectivas que desencadena.

Los resultados de la aplicación de la Musicoterapia se advierten en tres parcelas: *emoción, acción-percepción y cognición social*. Como ya sabemos, la música ejerce su influencia sobre estructuras límbicas y paralímbicas, unidas también a la percepción

emocional, así como el núcleo *accumbens* lo está con la experiencia placentera al escuchar música, pero el efecto emocional de la música influye además en el sistema nervioso vegetativo, el sistema hormonal y el sistema inmune, por lo que los beneficios de la Musicoterapia podrían observarse en trastornos relacionados con la depresión, la ansiedad, pero, igualmente, con alteraciones de tipo endocrino. En cuanto a la segunda, la escucha musical implica a áreas auditivas y motoras, con lo que la Musicoterapia, en este sentido, podría ahondar en los mecanismos implicados en la reacción ante acciones. En cuanto a la *cognición social*, se relaciona con la Teoría de la Mente (*Theory of Mind*, ToM), que “se define como la habilidad psíquica que poseemos para representar en nuestra mente los estados mentales de otros (pensamientos, deseos, creencias, intenciones, conocimientos) y mediante esta representación psíquica poder explicar y predecir su conducta” (Téllez-Vargas, 2006, p. 11), o también “concepto que se refiere a una habilidad cognitiva compleja que permite que un individuo atribuya estados mentales a sí mismo y a otros” (Ortiz et al., 2010, p. 29), lo que, aplicado a la composición musical, vendría a significar que un compositor escribe una obra con el fin de que la percibamos de una forma determinada, y ya que las estructuras cerebrales que se activan con ésta son la corteza frontal anteromedial, el surco temporal superior bilateral y los dos polos temporales, su aplicación en Musicoterapia podría ser beneficiosa en autismo y alteraciones de la conducta. (Koelsch, 2009, pp. 376-382; Soria-Urios et al., 2011b, p. 740)

En lo que se refiere a trastornos neurológicos la Musicoterapia se ha aplicado en casos de demencia, estrés y ansiedad, depresión, esquizofrenia, afasia (en la que se emplea la Terapia de Entonación Melódica, TEM), autismo o daño cerebral y los resultados más prometedores se han obtenido en los últimos cinco, aunque, en caso de demencia, se observa que continúa la reacción a la música, si bien los pacientes ya no lo hacen a otros estímulos (Soria-Urios et al., 2011b, pp. 740-742), al igual que sucede en un elevado número de patologías, como ante el aneurisma cerebral o el Parkinson. (Sacks, 2008, pp. 333-339)

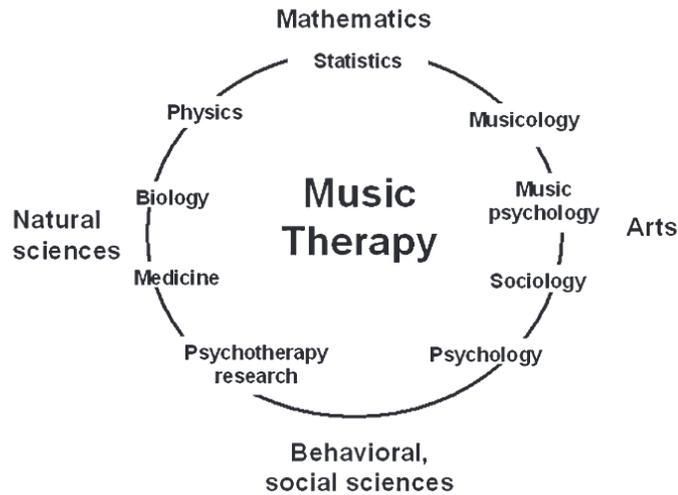


Figura 8. La investigación musicoterapéutica como campo disciplinar. (Hillecke et al., 2005, p. 273)

Existen cinco Modelos o Métodos de Musicoterapia, que fueron aprobados por la Comunidad Musicoterapéutica en su IX Congreso, y son los siguientes: Modelo Conductista, Modelo Benenzon, Modelo Analítico, Modelo GIM y Modelo Humanista-Transpersonal (Nordoff-Robbins). Cada uno de ellos hunde sus raíces en las teorías psicológicas que los respalda y se adaptan a las diferentes áreas a tratar en función del sujeto y sus necesidades. Como disciplina científica, con el paso de los años se han forjado sus fundamentos, tanto teóricos como prácticos, en gran medida gracias al estudio de los efectos y reacciones del cerebro ante la música. (Guerrero, 2018f)

El Modelo Conductista tiene como base la psicología conductista y, por lo tanto, su punto de partida será observar y comprender las reacciones a diferentes estímulos del paciente y la relación con éstos, de esta manera, estas teorías se basan en lo observable de la conducta, a partir de un fenómeno. De este modo, nos hallamos ante una doble vertiente, ya que se puede trabajar en reforzar actitudes positivas, pero, también, justo en lo contrario, en que una conducta no deseada sea eliminada por medio de refuerzos negativos o castigos. Este refuerzo, tanto positivo como negativo, es el estímulo con el que se busca que se produzca una respuesta, de esta manera, para que se ponga en práctica este modelo terapéutico es necesario contar con la información del paciente sobre su experiencia y relación con la música, y se aplicará si se pretenden cambiar las conductas de relevancia social o inmediatas. En este modelo las tres funciones de la música con las

que se trabaja son las siguientes: como estructura, tanto interna como en su concepción temporal, estímulo, en tanto sonido, y refuerzo, para enfocarse en conductas deseadas.

Se distinguen cinco fases en este modelo conductista, y, obviamente, la primera, y requisito previo a toda intervención es el diagnóstico inicial, que servirá para identificar la conducta a tratar y diseñar el plan de intervención. La segunda fase consiste en la evaluación real de la conducta, que posibilitará la creación de un plan personalizado, para lo que el musicoterapeuta se basará en la *Información histórica del paciente*, la *Información sobre la experiencia y relación entre paciente – música* y el *Estado de la conducta que debe ser modificada*. Tras estos dos pasos, el tratamiento como tal se centra en: el *diseño del programa de intervención*, la *Aplicación del programa de intervención* y, finalmente, la *Evaluación del programa de intervención*, con la que valorará si es necesario continuar o no con el tratamiento, siempre en consonancia con las necesidades del paciente y con los objetivos a conseguir. (Guerrero, 2018e)

El Modelo Analítico sigue la estela del Psicoanálisis, al igual que sucede con el Modelo Benenzon y el GIM, y su teoría se enfoca en los actos, producciones y palabras que emergen del inconsciente. Cuando se da un síntoma patológico el Psicoanálisis intenta averiguar mediante asociaciones libres las causas del proceso psicológico que se ha reprimido y que origina esa afección. Dos nociones de gran relevancia para estas terapias son las de transferencia, proyección inconsciente del paciente hacia el terapeuta, y resistencia, lo opuesto a lo terapéutico, que puede expresarse por medio de la palabra o de la música. Además, en este método coexisten otros dos términos capitales, el de contratransferencia, reacciones inconscientes del terapeuta más la transferencia del paciente, y el de alianza de trabajo, compromiso entre terapeuta y paciente. La música, por lo tanto, se convierte en el vehículo de expresión de las asociaciones libres características de estas terapias y sirve para establecer un mayor contacto y comunicación, ante la ausencia o limitación de la palabra, y mediante la creatividad, que servirá como herramienta expresiva para que el estado de consciencia se expanda. El analista, en esta comunicación, persigue, ante todo, la expresión, sin importar la calidad estética, en un patrón comunicativo en tres partes: la aportación de un dato sonoro por parte del paciente, el consiguiente intento de comprensión e interiorización del analista y la respuesta al primero. Este método se emplea, esencialmente, para tratar a personas con algún tipo de desorden o trastorno mental, como depresión, esquizofrenia o trastorno de personalidad,

así como en enfermos de fibromialgia, mientras que está desaconsejado para personas sordas o con alucinaciones. (Guerrero, 2018c)

El Modelo Benenzon, cuyo creador fue el argentino Rolando Benenzon (1939-), se fundamenta en los principios del Psicoanálisis, que ya se comentó en relación al método anterior. Como se ha podido observar de su definición de Musicoterapia en líneas anteriores, este modelo se centra en la comunicación no verbal, con lo que se concede gran importancia a la relación entre el sonido y la respuesta corporal a éste. Según la propia definición en su página web oficial:

“Es un tipo de psicoterapia que emplea elementos corporales-sonoros-no verbales con el objetivo de desarrollar, procesar, analizar y reforzar un vínculo o una relación entre el terapeuta y el paciente (o grupo de pacientes) con el objetivo de lograr el bienestar del paciente. Lo anteriormente mencionado es logrado mediante el refuerzo del “Ego” a través de un recorrido y evolución catárticos que actúan a través de nuestra Identidad Sonora (ISO), representada por los sonidos, energías acústicas y motrices que caracterizan a cada individuo.” (Benenzon Academy, 2018)

Desde sus cimientos en las teorías psicoanalíticas se entiende aquí la psique humana de forma tripartita, donde sobresale la instancia del inconsciente y la atemporalidad de lo que allí sucede. Benenzon añade un nuevo concepto para la teoría musicoterapéutica que es el de ISO, esa Identidad Sonora propia de cada individuo y de su personalidad, y sus principales características son su constante movimiento, que acumula la energía de percepciones pasadas y presentes, y, cada una de estas identidades, se constituye, a su vez, por cuatro ISOS, o estructuras energéticas, más uno adicional, que son: el ISO *Gestáltico* (el propio de cada individuo); el ISO *Universal* (común a todos los seres humanos y que forma parte del ISO *Gestáltico*); el ISO *Cultural* (entidad sonora propia de una determinada comunidad); el ISO *Grupal* (suma de los ISOS de los miembros de una determinada comunidad con intereses comunes); y un quinto ISO, el *Complementario* (se asocia a cualquier cambio susceptible de producirse en el ISO *Gestáltico*) (Trallero Flix, 2000, pp. 6-7). Este tipo de terapia requiere de un espacio aislado para que se desarrolle y, de esta manera, evitar cualquier tipo de contaminación sonora que pueda interferir en el proceso. Por otro lado, la improvisación tiene un papel

relevante, tanto de forma vocal como instrumental, y los instrumentos intermediarios se convierten en parte esencial del proceso como el medio de expresión; estos instrumentos pueden ser, en un grado de mayor a menor proximidad, el propio cuerpo, naturales, cotidianos, creados y musicales. (Guerrero, 2018d)

El siguiente modelo, que también tiene sus cimientos en el Psicoanálisis es el Método de Musicoterapia GIM, Método de Imaginación Guiada y Música (*Guided Imagery and Music*), creado por la violinista estadounidense de origen sueco Helen Lindquist Bonny (1921-2010), quien desarrolló su método en el Centro de Investigaciones Psiquiátricas del Hospital Psiquiátrico de Maryland, a principios de los años 60 del siglo pasado, con la música culta como medio para la exploración de la conciencia a niveles de gran profundidad, y que tiene como principal herramienta la audición musical. La música, de esta forma, se convierte en un complemento terapéutico que auxilia al paciente al hacerle salir de su zona de confort y adentrarse en su universo interior, con lo que favorece que se liberen emociones fuertes, como culminación de un proceso en el que el tiempo desaparece.

La música en el Método GIM presenta las siguientes funciones: la primera de ellas es que ejerce la misión de pantalla proyectiva, dado que ayuda a vencer las resistencias puestas en verbalizar los sentimientos que no han sido expresados con palabras; la segunda, como contenedora de las experiencias del paciente, que lo salvaguarda para que inicie su viaje interno; la tercera es la elección de piezas ideadas para que hagan brotar una gran variedad de respuestas emocionales desde el dinamismo y la concepción del *perpetuum mobile* para acceder a los niveles más inexplorados de la conciencia; en cuarto lugar, la variabilidad de la música, que puede darse en la alteración de algunos de sus parámetros, lo que, en exceso, se aprecia como desorden; y, la quinta, el estado de ánimo, que es determinante a la hora de elegir las composiciones y su organización en el programa de terapia, y, de la misma forma que en el caso anterior, los parámetros musicales resultan de especial importancia para esta distribución. La estructura de la sesión en este modelo musicoterapéutico se conoce como “el diagrama del viaje” (Bonny, 1978, p. 24), que distingue entre tres niveles de experiencia: el preludio, el puente y el centro, de forma similar a la tradicional estructura literaria de presentación, nudo y desenlace, para ello, la sesión presenta la siguiente distribución guiada por la música: *pre-sesión, inducción, experiencia con música, integración y post-sesión*. (Guerrero, 2018a)

El último de estos modelos es el Método de Nordoff-Robbins, que se asienta en los principios de la teoría Humanista-Transpersonal, este modelo psicológico, al que Carl G. Jung también realizó sus aportaciones, surge como reacción a las teorías conductistas y psicoanalíticas, que reducen en última instancia al ser humano a animal, para superarlas, de forma integradora y holística, con una sólida base filosófica en el existencialismo y la fenomenología, primordialmente, y dar origen a lo que Abraham Maslow (1908-1970) denominó *Tercera Fuerza*. Este trazado psicológico defiende que todo ser humano tiene unas capacidades que han de trabajarse desde el interior para fomentar, de este modo, el desarrollo personal, objetivos que pueden ser mutables, pero que, para poder avanzar, deberá eliminar la carga psicológica del pasado, misión fundamental de las teorías humanistas-transpersonales para poder estar y ser consciente del momento presente.

Fue en 1959 cuando iniciaron su trabajo conjunto y pusieron en práctica este modelo musicoterapéutico Paul Nordoff, compositor y pianista, y Clive Robbins, profesor de Educación Especial, en colaboración con profesionales de diferentes ámbitos, y con aplicación en niños con algún tipo de discapacidad o en situación de vulnerabilidad, por medio de dos formas de expresión musicales, la composición y la improvisación, en lo que ellos denominaron “niño musical”, proyección del niño desde su pasado hasta lo que puede llegar a ser, de manera que se potencia el desarrollo desde el estado actual, pese a que también tiene aplicación en adultos y a nivel grupal. En este método se distinguen tres fases, la primera es la de contacto exploratorio, por la cual se establecen los objetivos terapéuticos, el terapeuta se acerca al niño y observa el tipo de patología, así como el potencial de éste para poder trabajar desde la perspectiva y composiciones musicales convenientes; la segunda fase es la de desarrollo integrativo, en la que la respuesta a la comunicación y la elección musical adquieren una mayor relevancia por medio de la repetición y la asimilación progresivas, que pueden responder a diferentes fines, desde el punto de vista de la relación entre terapeuta y paciente, del nivel comunicacional o desde la vertiente patológica y emocional. La última de estas tres etapas es la de comunicación y actualización personal, fase en la que el musicoterapeuta persigue que se estrechen los lazos en la comunicación, que el paciente adquiera las destrezas para organizarse por sí mismo e intentar la emancipación de las patologías, lo que implica un mayor grado de independencia. (Guerrero, 2018b)

2.2. FUNDAMENTOS PSICOLÓGICOS DE LAS EMOCIONES

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE, 2020), la palabra emoción (del latín, *emotio*, *-onis*), tiene dos diferentes acepciones:

1. “Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática.
2. Interés, generalmente expectante, con que se participa en algo que está ocurriendo.”

Desde el punto de vista de la Psicología, no es fácil pensar la emoción, ya que podría considerarse como uno de los procesos psicológicos más difíciles de explicar, dada su complejidad (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 18), cuyo fin principal es la adaptación y, por lo tanto, la supervivencia (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 17), ni definirla, debido que atiende a numerosos elementos y dimensiones que se ven implicados en ellas. Kleinginna y Kleinginna (1981) recogieron hasta ciento y una definición de este concepto y se percataron de que en ella influían los factores subjetivos, los ambientales y los procesos hormonales y neuronales, de esta forma, la taxonomía de estos autores se integra por once categorías: afectiva, cognitiva, basada en la estimulación exterior, fisiológica, emocional/expresiva, disruptiva, adaptativa, multifactorial, restrictiva, motivacional y escéptica. Por lo tanto, una definición sintética de esta multiplicidad de características es la que proponen Enrique G. Fernández Abascal y M^a Pilar Jiménez Sánchez, por la que se entienden:

“las emociones como un proceso que implica una serie de condiciones desencadenantes (estímulos relevantes), la existencia de experiencias subjetivas o sentimientos (interpretación subjetiva), diversos niveles de procesamiento cognitivo (procesos valorativos), cambios fisiológicos (activación), patrones expresivos y de comunicación (expresión emocional), que tiene unos efectos motivadores (movilización para la acción) y una finalidad: que es la adaptación a un entorno en continuo cambio.” (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 40-41)

Las emociones, al tratarse de procesos psicológicos, no se pueden explicar como tales, sino que dependemos de la respuesta a un determinado estímulo para percibir sus

efectos sobre el comportamiento, mecanismo para el cual se han extendido un variado número de modelos y planteamientos teóricos desde tres perspectivas que entienden el proceso emocional de manera holística: la perspectiva conductual, dominada por la psicología del aprendizaje y concentrada en el estudio del miedo y de la ansiedad, la perspectiva biológica, basada en las teorías evolucionistas y fisiológicas con la activación del componente emocional en su proceso, y la perspectiva cognitiva, como resultado de patrones subjetivos que valoran un suceso previo. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 17-18)

Los seres humanos tenemos derecho a emocionarnos, más que derecho, quizá sea una obligación que cristalice en un modo de vida, pero, aun así, vemos constantemente cómo inhibimos nuestras respuestas emocionales condicionados por las normas sociales. También puede suceder que las emociones pasen desapercibidas, tanto a nosotros mismos como a quienes nos rodean, lo que puede desembocar en carencias en relación con el medio. Una de las principales misiones de las emociones es que nos permiten relacionarnos con los demás mediante la empatía, concepto necesario para la supervivencia por su estatus de transmisor de nuestro estado anímico a quien está frente a nosotros o, al contrario, cuando actuamos como receptores de las emociones de los demás, en tanto seres sociales. Cuando no se da esta comunión mediante el fenómeno empático, la causa puede ser una patología psicológica, principalmente en el reconocimiento de emociones, aunque también en su intensidad o frecuencia, lo que puede perjudicar las relaciones sociales. Paul Ekman, del que trataremos con más detalle en epígrafes posteriores, afirma que quienes son capaces de efectuar un reconocimiento de la expresión emocional más sutil, también alcanzan un grado de felicidad mayor, consigo mismo y los demás, y, del mismo modo, gracias a nuestras relaciones con los otros, el bienestar psicológico también será mayor, ya que, mediante éstas, se ven satisfechas nuestras necesidades de acogida y reconocimiento. Las psicopatías, por el contrario, representan la cara opuesta de estos fenómenos, debido a que se producen cuando no se es capaz de identificar las emociones propias o las de los demás, nos aparta de la realidad, lo que nos separa de nuestra condición de seres humanos. (Cereceda et al., 2010, 37-39)

Como nuestras emociones son procesos inconscientes vinculados a reacciones fisiológicas, es tarea harto complicada controlarlas por completo, debido a que la

memoria emocional es un mecanismo que entra en funcionamiento en situaciones concretas por medio de los estímulos; con cada uno de ellos se desencadena una emoción, se producen conexiones nuevas en nuestro cerebro entre un grupo de células, y esta memoria acumulativa es la depositaria de todo lo que nos emociona. Las emociones se producen de manera inconsciente y en estructuras cerebrales a nivel primitivo, de este modo, observamos cómo no son exclusivas de los humanos, pero, en nosotros, se originan como consecuencias conscientes de procesos inconscientes³²⁶. (Punset, 2005)

Las emociones cumplen con tres tipos de funciones: adaptativas, sociales y motivacionales. Las funciones adaptativas son las responsables de hacer que el organismo responda con una reacción conductual en unas circunstancias ambientales determinadas orientadas a un fin. Como se verá en párrafos sucesivos, esta cualidad adaptativa de las emociones fue enunciada por Charles Darwin, en su publicación de 1872, *La expresión de las emociones en hombres y animales*. Los autores centrados en el estudio de esta función investigan, principalmente, sobre el estudio de las denominadas emociones básicas, su universalidad y su expresión. Emoción y motivación están estrechamente ligadas, ambas van de la mano en cualquier acción que incluye dirección e intensidad, los dos componentes imprescindibles de la conducta motivada y, ambas se aportan sus beneficios la una a la otra: cualquier conducta motivada causa reacciones emocionales, al igual que una emoción puede ser el origen de que aparezca una conducta motivada, o no, enfocarla hacia un fin y hacer que se lleve a cabo con intensidad, al igual que con otras conductas. Las funciones sociales obtienen su razón de ser en las relaciones interpersonales, por medio de las conductas adecuadas en la expresión emocional que posibilita que el otro pueda conocer o controlar nuestro comportamiento de antemano, además de posibilitar que se conozcan o comuniquen los estados afectivos. La represión e inhibición emocionales también tienen una función social. (Chóliz, 2005, pp. 4-6)

La emocionalidad cotidiana, cuando no se presentan trastornos emocionales y en un nivel ordinario de conciencia, hemos de tratarla sin eliminar ni negar nuestras emociones, hemos de trabajar por conocerlas más, identificarlas y saber manejarlas para no caer en la represión emocional, fenómeno que consiste en la activación emocional del

³²⁶ Algunas personas no pueden realizar la distinción entre realidad y representación por anomalías en el cíngulo, arquitectura encefálica más moderna, que es la encargada de realizar este proceso.

cuerpo, pero donde la información no se puede procesar porque no llega a la corteza cerebral, y, de esta manera, perdemos la conciencia de lo que el cuerpo está experimentando. Otro concepto es el de inhibición, mecanismo mediante el cual se puede sentir una emoción, pero que no se expresa, generalmente es así porque no hay un permiso cultural y, sobre todo, afecta a las emociones que se relacionan con la expresión de sentimientos como el amor, el miedo o la rabia. La tercera noción al respecto de la ausencia de respuesta emocional es la alexitimia, literalmente “sin lenguaje para la emoción”, que puede producirse a diferentes niveles. De esta forma, quienes padecen de alexitimia tienen dificultad para contactar con sus emociones³²⁷. (Santed Germán, 2020)

Para relacionarnos con nuestras emociones, en primer lugar, deberíamos aprender a identificar de forma precisa cada emoción, después, a tomar conciencia de cada una de ellas a través de diferentes técnicas como el *mindfulness*, estrategias que nos permitan una auto-regulación emocional, a continuación, debemos realizar una expresión asertiva de éstas y sopesar sus consecuencias para nosotros y los demás, puesto que cada una de las emociones exigen su expresión socializada. Posteriormente, es necesario analizar la adecuación con lo que se siente en función de cinco variables, que son cualidad, intensidad, frecuencia, duración y adaptación de estas emociones, para finalizar con el entrenamiento de estos parámetros, tarea complicada pero que nos ayudaría a permitir un mayor manejo emocional. (Santed Germán, 2020)

Por lo expuesto anteriormente, la regulación de emociones (RdE) tiene como objetivo fundamental conseguir la adaptación, que es el fin último de las emociones, tanto

³²⁷ Como se ha citado, estas tres formas de ausencia de respuesta emocional se originan en un estado de conciencia que podríamos denominar ordinario, en el que hay una clara diferenciación entre lo que es el yo, frente a lo que no lo es y, que actúa mediante una serie de esquemas que operan atendiendo al patrón “si x, entonces y”. En este nivel, nuestras emociones se relacionan con un objeto, de forma consciente o inconsciente, que puede estar alojado en nuestro presente, en nuestro futuro, donde genera expectativas, o en nuestro pasado, información de la que no podemos prescindir, ya que nos ha condicionado de forma positiva o negativa. En un nivel superior de conciencia, que también puede llamarse *mindfulness* o conciencia de sí, se produce una mayor regulación emocional, dado que estos esquemas se suavizan porque el individuo no se identifica con sus pensamientos y surgen otras emociones positivas sin objeto, como la alegría por el mero hecho de existir, y negativas sin objeto asociadas con la depresión, donde encuadraríamos el fenómeno de la “noche oscura” (con San Juan de la Cruz como uno de sus más afamados representantes), o al menos sin el objeto de los anteriores, y emergen otras emociones como la ecuanimidad, la serenidad o la compasión, ya no hay placer o dolor. El tercer estado de conciencia sería un nivel no dual, donde testigo y atestiguado se funden en uno, relacionado, de este modo, con las experiencias místicas o, principalmente, con las filosofías de origen oriental, donde se produce la unión entre *atman*, aliento vital, espíritu permanente e inmutable, y *Brahma*, lo Absoluto, el Todo. (Santed Germán, 2020)

a nivel individual como social. No obstante, esta regulación obedece más a la consecución de unos objetivos prácticos que hedónicos, por lo tanto, su empleo debería servir para modificar conductas insatisfactorias. La RdE no tiene por qué acarrear un cambio en el estado emocional, sino que se pueden variar algunos procesos implicados en el fenómeno emocional, desde cambios fisiológicos a la interacción social. (Mestre et al., 2012, pp. 261-262)

Para Schweiger-Gallo, mediante la RdE se busca revertir esas respuestas insatisfactorias, para lo que se pueden seguir tres diferentes principios: los *estándares* de RdE, cómo deberían ser las cosas; la *monitorización*, mecanismos cognitivos que dirigen el proceso de RdE; y la *fortaleza*, para ser capaces de autocontrolarse y de no ceder a los impulsos que no son convenientes. En cuanto a los *estándares*, entran en juego no sólo la regulación personal, sino también lo que la sociedad considera como satisfactorio, y que, cuando presenta carencias puede estar ocasionado por estrategias deficitarias (*underregulation*) o erróneas (*missregulation*). Por otro lado, James Gross propone que la RdE engloba un abanico de procesos cognitivos y conductuales en el que el sujeto define sus emociones, cómo y cuándo, y a las que les concederá un mayor interés en arreglo a sus expectativas. Las emociones tienen diferentes dimensiones, ya que, pueden ser breves o dilatarse en el tiempo, pueden afectar de forma holística a cuerpo y mente y pueden hacer que nuestra percepción sea diferente en determinadas situaciones y choque con procesos cognitivos, como la atención. (Mestre et al., 2012, pp. 262-264)

Por otro lado, somos conscientes de que las emociones grupales no son la suma de las emociones individuales, no tienen por qué coincidir, dado que las emociones que experimenta un individuo no son obligatoriamente afines a la expresión emocional colectiva del grupo al que pertenece. Sin embargo, hay algún tipo de resonancia emocional que atrae a los individuos, que no es otra cosa que la moral del rebaño, si se permite el parafraseo de Nietzsche. Para que así suceda, en algunas culturas son los propios individuos quienes se provocan las emociones que necesitan y aprenden a utilizarlas para aprovecharse de ellas en un momento determinado. Esta experiencia de contagio emocional, es el reflejo de que las emociones tienen una naturaleza y función social, pero, igualmente, hay otros fenómenos más primarios que son los que originan

esta reacción de las masas por la imitación de las reacciones de los demás³²⁸. (Punset, 2015)

La neurociencia afectiva es la especialidad que se ocupa del estudio de las arquitecturas encefálicas que intervienen en el procesamiento de la información emocional, que incluye desde los propios fenómenos emocionales, los elementos que intervienen en ellos y las estructuras del cerebro implicadas, entre las que destaca la amígdala, principalmente en estudios del procesamiento emocional del miedo, además de actuar como mecanismo de alerta y defensa. En referencia al aspecto cognitivo, cuando se genera una emoción, entran en funcionamiento algunos sistemas de la corteza cerebral, especialmente zonas de la corteza prefrontal, que rige algunos aspectos conductuales, de la personalidad y cognitivos, y, más específicamente, el córtex orbitofrontal y el córtex ventromedial. Esta parte del lóbulo frontal está conectada con regiones corticales y subcorticales de gran relevancia sensorial y emocional. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 17-18)

Las primeras teorías con base biológica acerca del cerebro emocional se las debemos a Walter Cannon, pionero en el modelo biológico y neurológico en la investigación de las emociones, quien postuló la existencia de regiones específicas cerebrales para el procesamiento de éstas, con lo que marcaba el punto de partida de la neurobiología, pero fue James Papez quien, en 1937, planteó una teoría que distinguía dos diferentes vías en la emoción: el canal del pensamiento y el canal del sentimiento, y que dio nombre a lo que se conoce como el *circuito de Papez*. En el primero de ellos se transfieren los datos de los sentidos por medio del tálamo y éste, a su vez, lo hace a zonas laterales del neocórtex, ubicación en la cual las sensaciones pasan a ser percepciones, pensamientos y recuerdos, y, el segundo, mediante el cual se produce la experiencia subjetiva, que infunde cualidades afectivas a los estímulos, pero no sólo eso, sino que este canal transmite también la información de los sentidos al tálamo, desde donde transita al hipotálamo, específicamente a los cuerpos mamilares hipotalámicos, y a la corteza cingulada que, mediante el hipocampo, hace que la información regrese al hipotálamo.

³²⁸ Este contagio emocional está íntimamente unido a la empatía emocional, debido a la existencia de neuronas espejo, que son las encargadas de proyectar nuestros afectos en los otros.

Estas sendas cerebrales por las que viaja la información emocional se denominan *circuito de Papez*³²⁹ y forman parte del sistema límbico³³⁰ (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 48-49; Gracia, 2012, p. 5). De esta forma, encontramos que amígdala, hipotálamo, tálamo e hipocampo son las principales estructuras del denominado “cerebro emocional”, encargado de expresar las diferentes emociones en respuesta a un estímulo, que implica elementos centrales y periféricos. (Cabrera, 2013, p. 35)

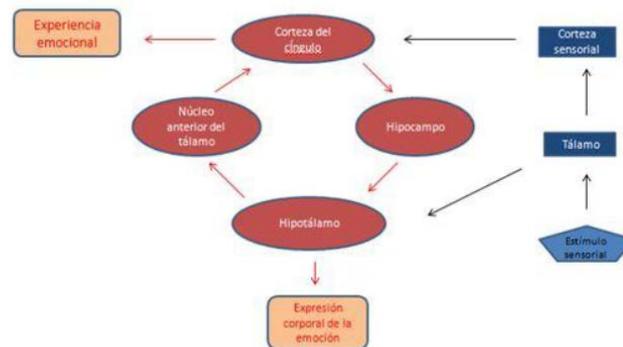


Figura 9. Esquema del Circuito de Papez. (Gracia, 2012, p. 6)

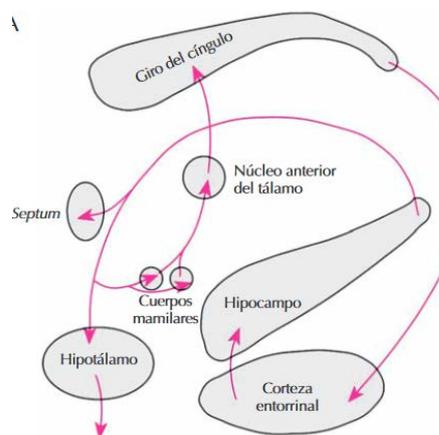


Figura 10. Circuito de Papez. (Delgado, 2005, p. 172)

³²⁹ Para una descripción neurofisiológica más detallada sobre estas estructuras corticales, consultar Martín et al., 2018, p. 8 y ss.

³³⁰ Este circuito fue complementado en 1948 por Yakolev, el cual, frente al límbico medial de Papez, propuso uno basolateral, que, mediante la amígdala, asociaba el hipotálamo con la corteza prefrontal orbitaria, parte única de la neocorteza vinculada con el sistema límbico. (Delgado, 2005, p. 170)

En el sistema límbico radica el origen del comportamiento emocional, a pesar de que, al igual que sucede con la definición de *emoción*, presente sus dificultades a este respecto, debido a que no hay un consenso sobre las áreas cerebrales que lo conforman, ni sus respectivas funciones, para que pueda considerarse como un sistema (Delgado, 2005, p. 167). Límbico, que, etimológicamente procede del latín *limbus* (borde, margen, límite), hace alusión a su ubicación, dado que, con forma de “C”, rodea el cuerpo calloso del cerebro medio, y, cuya denominación se la debemos a Paul Broca, quien en 1878 empleó este término para referirse a las estructuras corticales y subcorticales que rodean el hilio de la superficie medial del córtex de cada uno de los hemisferios cerebrales (Delgado, 2005, p. 168; Martín et al., 2018, p. 6; Torres et al., 2015, p. 30). El sistema límbico resulta determinante para el aprendizaje y la memoria, al igual que para la conducta y expresión emocionales, e interfiere con los sistemas neuroendocrino y autónomo (Delgado, 2005, p. 168; Martín et al., 2018, p. 6). Como señala J. M. Delgado (2005, p. 168), las estructuras que conforman este sistema, y que trataremos seguidamente, recibieron el nombre de rinencéfalo y se creían vinculadas con el sentido olfatorio, hasta que, Paul MacLean lo asoció con la emoción, en lo que denominó “cerebro visceral”, en 1949, donde subyacen las emociones, para lo que dotó de una mayor importancia al hipocampo, aunque fue tres años después, en 1952, cuando se refirió al sistema límbico, en el que, además de los componentes del *circuito de Papez*, incluyó el complejo amigdalino, el *septum* y la corteza prefrontal. (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 50)

Como se ha indicado previamente, es difícil establecer anatómicamente las estructuras cerebrales que contiene este sistema, pero, siguiendo a J. M. Delgado (2005, p. 168), las principales serían las siguientes: amígdala, área septal, núcleo *accumbens*, epítalamo, núcleo anterior del tálamo, ganglios basales (sustancia innominada y región palidial ventral), hipotálamo, que es la vía de salida de todo el sistema, y corteza orbitofrontal. Otros autores incluyen al detalle en esta enumeración el fórnix y el cíngulo, ambos coadyuvantes del hipocampo (Martín et al., 2018, p. 7), de lo que se desprende que todas estas estructuras, que se auxilian entre ellas y cuyos mecanismos pueden ser partícipes de diferentes funciones, que se localizan en la porción medial del telencéfalo, están conectadas entre sí y, en especial, con el hipocampo. (Delgado, 2005, p. 168; Martín et al., 2018, p. 6)

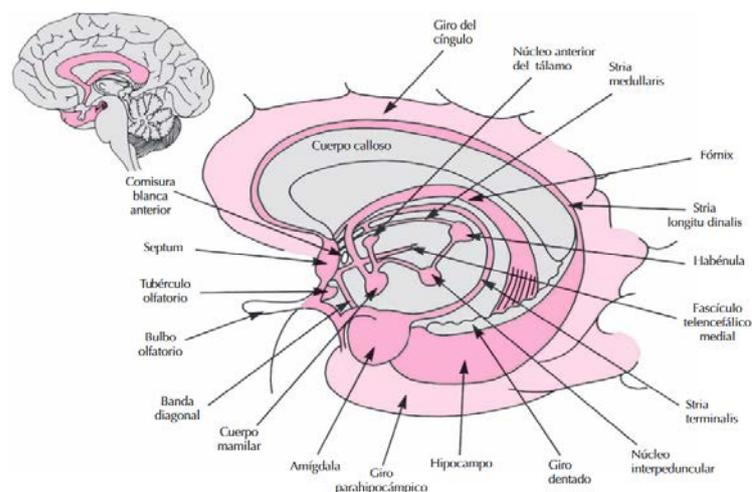


Figura 11. Estructuras corticales y subcorticales que componen el sistema límbico. (Delgado, 2005, p. 168)

Este sistema se ubica en la zona medial del encéfalo y se compone de núcleos grises, que son agrupaciones neuronales, áreas de la corteza cerebral primitivas, como el arqueocórtex y el paleocórtex, y otras más actuales, como el neocórtex, así como los conjuntos de fibras que las intercomunican y, la descripción de sus principales componentes, según el neurólogo Lorenzo Morlán Gracia, es la que sigue:

“Los núcleos grises son algunos núcleos del hipotálamo, el núcleo anterior del tálamo, los núcleos de la amígdala, los núcleos septales (del tabique), el núcleo *accumbens*. La corteza primitiva se sitúa en la corteza olfatoria y el hipocampo. La corteza estrechamente relacionada con el sistema límbico se localiza en la circunvolución del cíngulo, en la parahipocámpal, la ínsula, en el polo temporal y en las zonas de la base de los lóbulos frontales³³¹.” (Gracia, 2012, p. 7)

Aunque, tradicionalmente, tal y como señalan Torres et al. (2005, p. 35) la amígdala y el hipotálamo se consideraban las principales arquitecturas encefálicas

³³¹ Los lóbulos frontales no se incluyen en su conjunto en el sistema límbico, pero, dado su vínculo, la anatomía funcional de las regiones que los integran son las siguientes:

“Las áreas dorsolaterales de los lóbulos frontales se relacionan con la capacidad de atención y lo que se denomina función ejecutiva... La zona de la base de los lóbulos frontales (región orbitaria o basal) se encarga del control inhibitorio y de la regulación de la conducta social... La zona medial de los lóbulos frontales, que contiene la parte anterior de la circunvolución del cíngulo, interviene, entre otras funciones, en la atención, motivación y en la iniciación del movimiento.” (Gracia, 2012, p. 10)

vinculadas en la emoción, con el paso del tiempo se han incluido otras estructuras como la corteza prefrontal, decisiva para la experiencia emocional, así como en su expresión. La corteza frontal y el sistema límbico se encargan de decodificar los estímulos que proceden de las emociones y los trasladan a funciones cerebrales complejas que incluyen las decisiones racionales o los comportamientos morales. De esta manera, según estos autores, las áreas neuroanatómicas que conciernen a las emociones son: lóbulo temporal, cuerpo calloso, giro parahipocampal, circunvolución del cíngulo, corteza orbitofrontal, áreas 10, 11 y 47 de Brodmann y área septal.

El sistema límbico controla las emociones de forma gradual, desde las estructuras neurales superiores a las inferiores, con lo que los procesos emocionales serían el resultado de los procesos cognitivos superiores que se producen en ambos hemisferios. Las diferentes estructuras del sistema límbico participan tanto en las emociones como en la memoria a corto plazo, pero no de una forma única, sino que cada uno de estos procesos tiene sus canales específicos, además de incluir otros elementos ajenos a estas estructuras que pueden verse involucrados en los procesos cerebrales. (Torres et al., 2015, pp. 35-36)

Tras estas someras pinceladas neurofisiológicas del sistema límbico, señalamos a continuación las funciones en relación con la emoción de cada uno de los elementos que lo componen, siguiendo a Torres et al. (2015, p. 32):

“La circunvolución del cíngulo controla las funciones afectivas y cognitivas; el *septum* está relacionado con las necesidades primarias del cerebro y las sensaciones placenteras; el fórnix se encarga de la actividad cognitiva normal por su papel en la formación de la memoria como parte del *circuito de Papez*, en cuanto a los cuerpos mamilares, intervienen en la captación de impulsos nerviosos procedentes de la amígdala e hipocampo, y del envío a través del tracto mamilotalámico de estos impulsos hacia el tálamo.”

La información de un estímulo, se encamina desde el bulbo olfatorio a la corteza olfatoria, hasta llegar al hipotálamo, encargado de las respuestas reproductivas y metabólicas. La amígdala, por su parte, y en relación con la supervivencia, se ocupa del control e intervención de algunas emociones básicas, como el miedo y la tristeza, además

de la pasión, y resulta determinante para el aprendizaje conductual de las emociones³³². Por otro lado, el hipocampo es el encargado de la memoria inmediata, mientras que los núcleos septales, junto con el hipotálamo medial y el hipocampo, son los causantes de que el sistema límbico y el estado de alerta se vean inhibidos, lo que favorece a la memoria y la atención selectiva, e, igualmente, son los encargados de controlar los marcadores de alerta y emocionales, para que el organismo sea capaz de expresar su respuesta ante un estímulo. El núcleo *accumbens*, “sistema motivacional” en sí mismo, es el responsable de la adicción, el apego, la recompensa y el placer. (Torres et al., 2015, p. 32)

RESPONSABILIDADES DEL SISTEMA LÍMBICO	
Funciones metabólicas	Funciones de supervivencia
<ul style="list-style-type: none"> • Regulación térmica • Funciones vegetativas • Funciones reproductivas 	<ul style="list-style-type: none"> • Emociones y sentimientos • Ira y odio • Miedo • Pasión y tristeza • Memoria
HIPOTÁLAMO	AMÍGDALA
Homeostasis del organismo en el desarrollo neuroendocrino y control autónomo.	Se encarga de las emociones y conductas.
FORMACIÓN HIPOCÁMPICA	
Esta formación, permite el desarrollo de la memoria.	

Tabla 11. Principales funciones del sistema límbico; funciones de hipotálamo, amígdala e hipocampo. (Torres et al., 2015, p. 33)

El sistema límbico, como ya se ha referido, es el responsable de regular nuestra conducta emocional y de las expresiones y respuestas ante las diferentes emociones, consideradas, en cierto modo, universales, las llamadas emociones primarias o básicas³³³, a las que dedicamos un apartado en líneas sucesivas, y, otras que reciben el nombre de emociones secundarias, vinculadas a las relaciones humanas y con un mayor componente cognitivo, como son la envidia, la culpa, la calma o la depresión. Tanta es la importancia de las emociones que, la gran mayoría de trastornos psiquiátricos se fundan en la dificultad a la hora de procesar nuestras conductas en relación con ellas. Una de las

³³² Es decir, la amígdala interviene principalmente en la memoria cuando ésta presenta un contenido emocional. (Torres et al., 2015, p. 33)

³³³ Algunas áreas motoras corticales, como los núcleos basales y el área motora suplementaria se activan de manera diferente según cada una de estas emociones. (César, 2015, p. 29)

competencias del sistema límbico es la expresión facial de estas respuestas emocionales, que se produce gracias a los Generadores de Patrones Centrales, redes neuronales que pueden originar modelos rítmicos de movimiento y, así, presentar una respuesta arquetípica a un estímulo determinado. (Torres et al., 2015, pp. 34-35)

2.2.1. Concepción de las emociones desde los paradigmas biológico, conductual y cognitivo

En páginas anteriores hemos tratado sobre la falta de consenso acerca de las emociones, tanto en lo que atañe a su definición como a su anatomía cerebral, lo que aún confiere a estos procesos psicológicos un mayor atractivo que ha dado origen a una serie de planteamientos teóricos que se centran en diferentes dimensiones, de los cuales, en estas páginas, vamos a exponer tres de ellos que mencionamos con anterioridad: el modelo biológico, al que le vamos a dedicar una mayor atención por el rumbo de esta investigación, el modelo conductual y el modelo cognitivo.

El modelo biológico encuentra su punto de partida en la teoría evolucionista de Charles Darwin (1809-1882), el afamado autor de *El origen de las especies* (1859), quien, a partir de su obra *La expresión de las emociones en hombres y animales*, publicada en 1872, sienta las bases de la perspectiva evolucionista de las emociones, continuada, entre otros, por Paul Ekman a partir de la década de los 40 del siglo pasado, cuyos pilares principales son la universalidad en la expresión de las emociones llamadas básicas para la especie humana y su valor adaptativo (Chóliz, 2005, p. 23; Zerpa, 2009, p. 114). Darwin comenzó a interesarse por la expresión de las emociones faciales tras el nacimiento de su primogénito William, en 1839, y, como fruto de sus investigaciones, postuló que la selección natural ejerce su influencia sobre el comportamiento y la expresión emocional es el resultado del proceso adaptativo que consiste en la transmisión de los genes a la descendencia como herramienta de supervivencia, es decir, se trata de la aplicación de sus hipótesis sobre la selección natural en el terreno de las emociones³³⁴.

³³⁴ Las expresiones emocionales no son exclusivas del género humano, sino que se encuentran en otras especies con un desarrollo evolutivo menor, como es el caso de los primates. No obstante, se observa una correlación filogenética por medio de la cual las especies más desarrolladas son poseedoras de una expresividad emocional mayor. (Cano-Vindel, 1995, p. 344)

Para él, la expresión de éstas se produce como medio de recompensa para determinadas sensaciones que se consolidan en la mente por medio de la costumbre. (Zerpa, 2009, pp. 114-116)

Así pues, las teorías psicológicas evolucionistas se centran en el estudio de estos procesos psicológicos y biológicos. Sus principios generales de expresión pretenden dar explicación a la actuación de la selección natural en el campo emocional mediante tres hipótesis: el *principio de hábitos útiles asociados*, conductas de comportamiento iterativas que han sido interiorizadas y se manifiestan incluso cuando no son necesarias, que pueden explicarse por su valor en la evolución; el *principio de antítesis*, respuestas motoras contrarias a un hábito generadas por asociación; y el *principio de acción directa del sistema nervioso*, un fuerte estímulo que conmueve al organismo es capaz de desencadenar movimientos expresivos, de lo que se desprende que, aunque estos patrones de respuesta a la expresión emocional son dados genéticamente, el aprendizaje por asociación es el encargado de que estas respuestas se vean alteradas o que se produzcan en circunstancias determinadas. (Zerpa, 2009, pp. 116-117)

Como pionero en esta visión evolutiva de las emociones, el método de investigación de Darwin es digno de mención, debido a que, sin olvidar su carácter innovador, hemos de tener en cuenta que fue la base para investigadores posteriores. El científico inglés partió de la recolección de datos y, para ello, se sirvió de dos instrumentos: la *distribución de cuestionarios*, con los que pudo compilar información de diferentes partes del mundo, y el *análisis fotográfico* de imágenes con expresiones de diferentes emociones. Ambos le hicieron caer en la cuenta de las coincidencias en las expresiones entre diferentes culturas³³⁵, a pesar de las críticas al método, y, de esta manera, las conclusiones generales que alcanzó fueron que estas similitudes interculturales emparentaba a los humanos con los primates y la expresión de las emociones, vinculada con la teoría de la selección natural, podía encontrar su razón de ser en relación con la reproducción o la supervivencia. (Zerpa, 2009, pp. 117-118)

³³⁵ Tan sólo se completaron 36 ejemplares de los cuestionarios y las fotografías constituyen un elemento subjetivo de lo que Darwin podía considerar como representación de cada una de las emociones básicas. (Zerpa, 2009, pp. 117-118)

Como apunta Antonio Cano-Vindel, (1995, p. 344), aunque son varias las tendencias actuales en este modelo, no difieren demasiado entre ellas, éstas son:

“La teoría del *feedback* facial y el estudio de las bases anatómicas y fisiológicas implicadas en las relaciones entre expresión facial y experiencia emocional; Las teorías e investigaciones evolutivas que estudian el desarrollo de la conducta emocional en el hombre, desde el nacimiento hasta la edad adulta; Los estudios etológico-evolucionistas con animales (determinación de cuáles son las emociones básicas, evolución filogenética, evaluación de emociones en animales, etc.); Los estudios sobre reconocimiento de caras e identificación de expresiones emotivas concretas básicas y estudios sobre cuáles son las emociones primarias y qué emociones se mezclan, y cómo, para obtener una emoción secundaria.”

Dos de los continuadores más destacados de las teorías de Darwin en materia emocional son Paul Ekman, principal representante de la última de las cinco vías teóricas señaladas previamente, y Carroll Izard, que sintetiza varias de ellas. Como trataremos en páginas sucesivas, las teorías psicológicas evolucionistas, además de juzgar las emociones como una herramienta adaptativa, postulan que los miembros de una misma especie, al haberse visto afectados por similares contextos de adaptación, habrían desarrollado una serie de expresiones universales para diferentes circunstancias emocionales, éstas son las denominadas emociones básicas, a las que dedicamos el siguiente apartado.

Paul Ekman (1934) estima que hay un número determinado de emociones que son diferentes del resto por sus cualidades únicas, de esta forma, distingue entre emociones positivas, alegría y sorpresa, y emociones negativas, tristeza, miedo, ira y asco. Del mismo modo, estas expresiones faciales que, como hemos visto, serían resultado del proceso de la selección natural, se asocian a componentes de carácter fisiológico, puesto que cada una de ellas genera una respuesta diferente del sistema nervioso. Asimismo, para evitar la confusión del término “básico” en una segunda acepción de corte constructivista-social, Ekman cree que son necesarios unos requisitos que confieran a estas emociones esta cualidad frente a otras. Tal y como recoge Carlos E. Zerpa (2009, p. 119) de Ekman (1999), son los siguientes:

“Señales distintivas universales; Activación automática, en sintonía con el evento elicitante; Distinción universal en eventos antecedentes; Distintiva apariencia en el desarrollo; Presencia en otros primates; Rápido inicio; Corta o breve duración; Distintividad en pensamientos y en imágenes de memoria; Distintiva experiencia subjetiva.”

Para su estudio en diferentes culturas de las expresiones faciales, Ekman se sirvió de fotografías, de forma similar a como había procedido Darwin más de un siglo antes, con expresiones faciales básicas, tanto de niños como de adultos, y sus conclusiones fueron que estas emociones básicas son innatas porque se dan de forma independiente a la cultura estudiada, tan sólo las expresiones de miedo y sorpresa eran las únicas susceptibles de originar algunas dudas, con lo que rechaza el aprendizaje social como medio de transmisión de éstas. No obstante, el aprendizaje sí es el encargado de modificar o suprimir la expresión cuando el contexto social así lo exige. (Chóliz, 2005, pp. 23-24; Zerpa, 2009, pp. 118-120)

Carroll Izard (1923-2017), por su parte, añade a la perspectiva evolutiva un componente neurobiológico y su *teoría diferencial de emociones* (TDE) se centra en la noción de “sentimientos emocionales”, que son una fase de la expresión corporal de la emoción, con base neurobiológica. Por lo tanto, nos hallamos ante uno de los representantes de lo que se conoce como “darwinismo neural”, ya que, para él, las estructuras cerebrales se habrían mantenido a lo largo de la evolución, con lo que los sentimientos emocionales no podrían ser resultado de procesos de aprendizaje o cognitivos. El modelo teórico de este psicólogo es de una gran complejidad, dado que, además de relacionar y ocuparse de la dimensión neurológica y la diferenciación emocional, lo hace también del desarrollo y la expresión de las emociones, las relaciones entre cognición y emoción, donde ésta ejercería su poder sobre la cognición, y la teoría del *feedback* facial. (Cano-Vindel, 1995, pp. 344-345; Zerpa, 2009, p. 118)

De todas estas rutas, la expresión facial sería la encargada de determinar la cualidad de una emoción y de conformar la experiencia emocional subjetiva. La teoría del *feedback* facial postula que estas expresiones faciales tendrían su origen en una doble conexión entre el cerebro y los músculos faciales; las expresiones faciales, de carácter genético, como resultado de la transmisión de impulsos cerebrales a los músculos de la

cara, y la cualidad de la experiencia emocional que se produciría al devolver la información de la tensión de estos músculos al encéfalo, donde se procesaría esa información y desencadenaría la experiencia emocional. La retroalimentación entre expresiones faciales y estructuras cerebrales se producen de forma diferente, lo que hace que expresiones emocionales sean diferentes, mientras que la intensidad emocional estaría determinada por otros músculos, no faciales, y las vísceras. Por otro lado, las expresiones faciales pueden modificarse por medio de la manipulación de los músculos de la cara para obtener una transformación en el estado de ánimo y, de este modo, obtener la regulación deseada en las emociones. (Cano-Vindel, 1995, pp. 344-345)

Las emociones básicas de Izard responden, de esta manera, a una función adaptativa, cada una de ellas relacionada con un componente neural innato y determinado, una expresión facial característica y unas condiciones que las hace diferentes al resto. Este psicólogo distingue diez emociones básicas: interés-excitación; júbilo; sorpresa; pena/dolor-congoja/angustia; repugnancia/asco; desprecio; miedo; vergüenza; ira/cólera y culpa. Quizá fuera más acertado hablar de espectros emocionales en este sentido, puesto que cada una de ellas puede presentarse con una intensidad emocional diferente que vendría dada por el componente neurobiológico, desde un gradiente de intensidad bajo, sentimientos prácticamente imperceptibles, hasta un nivel muy elevado. El sentimiento emocional sería el resultado de los procesos neurobiológicos, pero no su origen, y está relacionado con la consecución de objetivos.

Al igual que Ekman, Izard diferencia entre emociones básicas positivas y negativas, en relación con la estimulación, y distingue también los esquemas emocionales o interacciones dinámicas emoción-cognición. Mientras que las emociones han sido decisivas en el proceso de adaptación y están sujetas a mutaciones, los esquemas aluden a la relación de las emociones con procesos de tipo cognitivo o perceptual y pueden verse alterados desde la perspectiva de las diferencias o contextos individuales o sociales, aunque el componente de sentimiento emocional en ambos es similar, de corta duración o, por el contrario, de un tiempo indefinido cuando interacciona con procesos cognitivos que los dotan de significación. De este modo, los sentimientos emocionales son el fundamento emocional de la conciencia y la conducta del ser humano. (Zerpa, 2009, pp. 120-121)

Dentro del modelo biológico mencionaremos brevemente la perspectiva psicofisiológica³³⁶, en la que destaca William James, quien en su ensayo *Qué es una emoción* (1884) plantea que la experiencia emocional es el resultado de estímulos y situaciones que son el origen de cambios inconscientes en el organismo, esto es, la emoción en relación con los cambios fisiológicos que produce (Cereceda et al., 2010, p. 34; Chóliz, 2005, p. 24; Fernández-Abascal et al., 2010, p. 47), por lo que, si estas percepciones no se dan, no se produciría ninguna reacción de tipo afectivo o, dicho de otra forma, estos cambios corporales son el origen de la experiencia emocional (Cano-Vindel, 1995, p. 348; Cereceda et al., 2010, p. 34). Esta teoría ha recibido también el nombre de teoría periférica de las emociones por las sensaciones asociadas a los cambios periféricos que origina en el sistema nervioso autónomo y sistema nervioso somático. (Cano-Vindel, 1995, pp. 340-341)

A las emociones similares, según esta teoría, les correspondería una respuesta corporal análoga, aunque con unas cualidades específicas para cada una de ellas, lo que se denomina *patrón fisiológico diferenciado*, partiendo de los estudios de William James y James Lange, que, a su vez, se fundamenta en la teoría del *fraccionamiento direccional*, mediante el cual, se diferencian unas reacciones de otras por la activación de forma simpática o parasimpática, lo que condiciona que se constituyan pautas de respuesta diferentes en relación con una reacción afectiva puntual. (Cereceda et al., 2010, p. 34)

A pesar de los estudios que se han realizado en torno a los cambios en la frecuencia cardiaca, las conductas o en la temperatura digital, no son concluyentes para que se puedan distinguir nítidamente todas las emociones, indicio de que quizá otras variables fisiológicas arrojen más luz al respecto, como podría ser el caso de la teoría de la *especificidad autonómica*, por medio de programas psicobiológicos destinados a cada una de las emociones, dado que, ponen en funcionamiento sus elementos propios específicos y permitirían observar las conductas de adaptación a ellas asociadas, aunque la mayor carencia a este respecto es que, pese a que se dan patrones de respuesta de carácter fisiológico a las reacciones emocionales, no se ha demostrado que éstos lo son para una

³³⁶ Encontramos otra variante del modelo biológico en el neurológico de Walter Cannon, que ya fue mencionado, y su principal discrepancia con el modelo de James-Lange es que una reacción emocional no tiene por qué ir apoyada de reacciones viscerales. (Chóliz, 2005, p. 26)

reacción emocional en concreto, así como los patrones de respuesta fisiológica son individuales, producto del temperamento particular y de las peculiaridades del entorno. (Cano-Vindel, 1995, p. 348; Cereceda et al., 2010, pp. 34-35)

Las orientaciones de tipo conductual se fundamentan en los principios del aprendizaje y, aunque no son tan numerosas, se bifurcan en dos direcciones, las que ligan al aprendizaje el proceso emocional y las dedicadas al estudio del miedo y la ansiedad. La mayoría de autores se han centrado en el estudio del miedo y en la eliminación de fobias que éste ocasiona, que por extensión se han realizado sobre la ansiedad y a otros trastornos de la misma índole. John B. Watson y Rosalie Rayner, en 1920, efectuaron el primer experimento con el que pretendían exponer que los niños al nacer ya presentan unas respuestas incondicionadas (RI), por lo tanto, no aprendidas, que en el miedo estarían asociadas al llanto o respuestas de evitación hacia la causa de éste, que se dan ante estímulos incondicionados (EI), como podría ser un ruido fuerte, que para esta prueba se consiguió al golpear una lámina metálica con un martillo. No obstante, un estímulo neutro (EN) asociado a un EI puede producir una respuesta análoga a RI, lo que pasará a llamarse respuesta condicionada (RC), con lo que el EN se convertiría en un estímulo condicionado (EC). Recibe este experimento el nombre de *Pequeño Albert*, o *Pequeño Alberto*, debido a que se expuso a un niño de once meses llamado así a dos diferentes estímulos, una rata blanca (EC) y un ruido de elevada intensidad (EI). Sin embargo, este experimento no ha sido repetido con éxito en algunos casos, pero no se le puede negar que sentó las bases del modelo de condicionamiento clásico conductual de las emociones en los seres humanos. (Cano-Vindel, 1995, p. 352; Chóliz, 2005, p. 28; Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 41-43)

Estas ideas desembocaron años después en las teorías de Orval Hobart Mowrer (1907-1982), que, en 1939, centró sus investigaciones en la ansiedad, por medio de un modelo de correlación entre estímulos, respuestas y refuerzos. Ésta tendría una valoración de respuesta aprendida que podría actuar como impulso, y que, al reducirse, asumiría una función de recompensa. En 1947 este autor postuló la teoría de los dos factores por la cual el fenómeno de aprendizaje de la respuesta emocional para las conductas fóbicas tiene lugar en dos fases; la primera de ellas, en la que, por el condicionamiento clásico, un EN, que se une a un EI, puede producir una RC negativa, con lo se convertiría en un EC, y, la segunda, en la que se consolida, ya que el EC resultante por medio de la conducta de

evitación, acaba con la RC negativa. Esta propuesta teórica ayudaría en la explicación de las fobias que se asocian con un acontecimiento traumático, pero se le pueden achacar varias insuficiencias, ya que en ocasiones no existe ese suceso generador de trauma, la fobia se mantiene, aunque no se vinculen de nuevo el EC y el EI³³⁷, y las respuestas fisiológicas se activan más despacio que la respuesta de evitación, con lo que no pueden motivarla, de este modo, la ansiedad, o la respuesta condicionada, no sería determinante para la respuesta de evitación. (Cano-Vindel, 1995, p. 352; Chóliz, 2005, p. 28; Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 43-44)

Otros autores posteriores como Solomon y Rescorla (1967) parten del modelo bifactorial de Mowrer para postular su teoría moderna de los dos procesos, que concede al comportamiento operante una posición par a la del condicionamiento clásico en la reacción emocional y en relación a fortalecer o debilitar la conducta, planteamientos de especial interés en el condicionamiento por las influencias mutuas que tienen entre sí y con las reacciones emocionales, puesto que, con las enunciaciones que siguen algunos modelos neoconductistas, mediante estos mecanismos de intercambio, la incidencia en las emociones puede originarse tanto a nivel externo como interno y, por esta condición, reflejarse en el comportamiento. (Cano-Vindel, 1995, p. 352; Chóliz, 2005, p. 28; Fernández-Abascal et al., 2010, p. 44)

Sin embargo, el papel de la respuesta emocional condicionada no es únicamente el de inhibidor del condicionamiento, aunque los estudios más numerosos se han dado en relación con la supresión condicionada, ni tampoco el condicionamiento operante se centra solamente en disminuir la RC del miedo o la ansiedad. La respuesta emocional puede ser aprendida, darse aún en situaciones de ausencia de RC (como en el modelo de incubación de ansiedad), lo que llevaría consigo alteraciones emocionales (indefensión aprendida³³⁸). Es a partir de los años 60 del siglo pasado cuando en la Universidad de Rockefeller, Neal E. Miller y su equipo comenzaron sus experimentos sobre las relaciones entre condicionamiento, emociones y salud que pusieron énfasis en que las respuestas del

³³⁷ El propio Mowrer pretende dar solución a estas objeciones con la denominada paradoja neurótica que sirvió para que se realizara una reformulación del modelo por Solomon y Wynne, pero no se alcanzó una explicación al respecto. (Cano-Vindel, 1995, p. 352)

³³⁸ Este comportamiento se caracteriza por una tendencia a la pasividad que es autogenerada por una supuesta incapacidad de la persona, debida a la creencia de que no se es capaz de modificar o superar una situación adversa.

sistema nervioso autónomo podían ser condicionadas de manera operante, y las técnicas de *biofeedback* demostraron su efectividad para trastornos de carácter emocional, no sólo somáticos, ya que se trata del mecanismo más útil para que las pautas fisiológicas de la reacción emocional puedan cambiarse o eliminarse, al igual que, en estados emocionales de adaptación, promover patrones fisiológicos característicos. (Chóliz, 2005, pp. 28-29)

Numerosos autores, de los que aquí tan sólo vamos a citar a un pequeño grupo, creen que la emoción se da como consecuencia de procesos cognitivos y las diferencias entre este tipo de enfoques reside en qué proceso son el origen de ésta. En su génesis, estos planteamientos emocionales atendían a las reacciones fisiológicas y al aumento de la activación, aunque, con el paso de los años, esta reacción fisiológica pasará a definir la emoción como resultado de dos elementos imprescindibles, activación (*arousal*) e interpretación cognitiva, donde la reacción emocional estaría condicionada por el grado de la reacción fisiológica y su cualidad estaría definida por los procesos cognitivos.

En este punto, se hace necesario aportar unas breves definiciones de *percepción*, *cognición* y *valoración*. El primer binomio se diferencia en el modo de apreciar por medio de sensaciones o de percepciones, frente a la actividad que implican los diferentes procesos cognitivos. El primero de estos principios postula que las emociones tienen categoría de sensaciones, mientras que, el segundo, lo hace apoyado en la valoración o análisis de las emociones, lo que también implicaría el carácter pasivo de la percepción en su modo de recibir la información, que será transformada por otros procesos, como los de tipo cognitivo, en los que el sujeto estará activo. Por el contrario, a pesar de los problemas en su definición, la cognición implica una recepción consciente de la información, así pues, en condiciones de una actividad mental, por pequeña que sea, implica un procesamiento complejo de dicha información por el sujeto, cuya interpretación de una situación emocional tendrá una respuesta en consecuencia. La noción cognitiva de valoración no permite trazar una clara diferenciación entre las posturas anteriores, ya que apunta hacia un componente evaluativo o de análisis, pero imprescindible para la dimensión cognitiva de los procesos emocionales. Este proceso puede realizarse de forma automática y no consciente, pero no primitiva, dado que puede implicar significados complejos, y con un carácter interpretativo o de forma consciente e intencionada, aunque, lo habitual es que se dé una fusión entre las dos; por un lado, encontramos teorías de las emociones que las identifican con cambios fisiológicos,

relacionados con la percepción, frente a las teorías que lo hacen con valoraciones, vinculadas a los procesos cognitivos. (Melamed, 2016, pp. 23-28)

Además de la línea psicofisiológica marcada por James, de las relaciones entre estímulos y su correspondencia con reacciones fisiológicas, una de las primeras teorías basadas en las relaciones entre procesos cognitivos y estas reacciones fue la propuesta por Gregorio Marañón, en 1924, en las conocidas como *teorías basadas en la interacción entre la actividad fisiológica y los procesos cognitivos*, por las cuales, la activación fisiológica es requisito esencial para que aparezca una emoción, por lo que se ha de evaluar el estado de activación y el contexto en el que se da. Las conclusiones de Marañón tras una serie de investigaciones, y que fueron publicadas como *Contribución al estudio de la acción emotiva de la adrenalina*, no hacían más que confirmar la relevancia de los procesos cognitivos en la conducta emocional. En estos estudios se basaron algunas décadas después Schachter y Singer para formular su *Teoría bifactorial de la emoción*, en 1962, con lo que se convirtieron en los pioneros en unir los procesos cognitivos a la producción de la emoción, al aunar el componente fisiológico a la respuesta emocional, pero con una necesidad de hiperactivación por parte del sujeto dada mediante la interpretación de factores externos e internos. Este planteamiento del *arousal* (activación) más cognición, propone la correspondencia entre la intensidad de la activación fisiológica con la emocional, pero que no se producirá de igual manera sin el componente de valoración cognitivo. Es con la aparición de las teorías sobre la valoración (*appraisal*) cognitiva, cuando, además de la intensidad en la reacción emocional y fisiológica, y su determinación de la cualidad emocional, el ambiente y sus circunstancias, se convierten en valores primordiales para observar las diferencias entre emociones y entre las respuestas individuales a una misma situación. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 62-64)

Magda Arnold, se convierte en la primera representante de estas ideas en cuanto a la valoración, cuando, en 1960, con su obra *Emotion and Personality* añade que los procesos cognitivos son previos a la reacción fisiológica, debido a que, previamente, hay una valoración del entorno, lo que permite distinguir entre pares de estímulos contrarios. Para Mandler (1979), por otra parte, con su teoría de la evaluación-discrepancia, apuntaba que la interpretación cognitiva era la encargada de fijar la emoción, mientras que el *arousal* tendría una menor consideración y sería el responsable de precisar el nivel de

intensidad emocional. Así pues, podemos observar cómo las diferentes autoridades en la materia, con el paso del tiempo, han concedido a los procesos cognitivos un lugar preeminente, de los cuales, los principales serían los procesos cognoscitivos implicados en la existencia de la emoción. (Chóliz, 2005, pp. 29-30)

Los procesos cognitivos están vinculados a nuestras emociones y son los encargados de definir la respuesta emocional, es decir, nuestros afectos están determinados por actividades cognitivas en respuesta a sucesos externos que son importantes para nosotros y son el detonante de nuestras emociones, con lo que éstas serían la consecuencia de apreciaciones originadas por estos procesos, de forma consciente o inconsciente, en respuesta a estímulos significativos. Algunos de los procesos cognitivos ligados a las reacciones emocionales no son de naturaleza consciente, sino que son automáticos, lo que vendría a especificar la naturaleza de éstas y las dificultades en lo concerniente a su control, puesto que la percepción de consciencia no es necesaria en los procesos que se instituyen de manera previa a la percepción consciente. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 61-62)

Mariano Chóliz Montañés (2005, pp. 30-33) señala los siguientes procesos cognitivos como principales: procesos de valoración cognitiva, atribución de causalidad, control de evaluación de los estímulos, imágenes mentales, procesamiento de información emocionalmente relevante. A partir de sus teorías cognitivas sobre el estrés, Richard Lazarus estableció un modelo sobre las emociones, en el que, como *valoración primaria*, de forma positiva o negativa se valoraban los resultados de un acontecimiento, para, en la *valoración secundaria*, examinar las herramientas para enfrentarse a ese suceso. Los procesos de valoración cognitiva fijarán la cualidad de la reacción emocional, así como las valoraciones previas sentarán las bases de cada emoción, cada una de ellas definida por sus formas de acción y expresión; de este modo, las emociones y los procesos cognitivos serían el resultado de una convivencia en simbiosis. La atribución de causalidad se aplica en las emociones en relación con el esquema *atribución-emoción-acción*, para ello, Weiner, parte de la reacción conductual sobre los resultados de acciones agradables o desagradables de una evaluación inicial, de donde emergería una emoción de la que se estudian sus causas, para observar que, de ésta, surge otra emoción de mayor complejidad que permanecerá en el sustrato conductual.

Para Klaus Scherer, las emociones surgen de procesos evaluativos en respuesta a estímulos que se establecen por orden jerárquico en concordancia con su valor adaptativo en la siguiente disposición: *novedad del estímulo, dimensión placentera-displacentera, consecución de una meta o una necesidad, capacidad de enfrentarse a la situación y consecuencias sobre el organismo y la compatibilidad con las normas sociales o personales*. Aunque todas las emociones pueden ser estudiadas desde este patrón, las que centran mayor número de investigaciones son alegría, tristeza, vergüenza, ira, asco y miedo. Las imágenes mentales, para Lang, provocan las reacciones de tipo fisiológico ligadas a las emociones, con lo que pueden emplearse para el tratamiento de algunas alteraciones porque estas imágenes se asocian directamente con respuestas fisiológicas. El procesamiento de información emocionalmente relevante está ligado a los estados emocionales, pero no es igual para todos los seres humanos, este procesamiento es el elemento cognitivo que hace que algunas personas puedan padecer trastornos de tipo emocional. (Chóliz, 2005, pp. 31-33)

Así las cosas, tal y como hemos podido seguir en estas páginas, las teorías cognitivas de la emoción obtienen su fundamento del estudio de procesos cognitivos y la relación que se establece entre las reacciones fisiológicas, unidas a estímulos, y la respuesta emocional, aunque sin olvidar los contenidos subjetivos e individualizados que emergen en la reacción emocional. Para algunos autores, como Lazarus y Folkman (1986), esta reacción emocional vendría dada por los procesos de valoración cognitiva, mientras que para Schachter, 1964, serían los procesos de atribución y etiquetado los desencadenantes, así como Raciman, en 1980, alude de forma genérica al “procesamiento emocional”. En cuanto a los procesos de evaluación de la situación, la reacción emocional se produce, generalmente, cuando ésta se percibe como una amenaza, aunque su percepción pueda transformarse. Nos encontramos igualmente con los procesos de etiquetado, que sirven para diferenciar el tipo de emoción, la cualidad de ésta, desde una perspectiva subjetiva, tal y como definió Strongman, en 1973, o con la noción de atribución, por la cual se asocian dos acontecimientos con relación de causalidad, como sucede en el pensamiento de Schachter, además de otros tantos conceptos y teorías de los que se nutre este modelo sobre las emociones. (Cano-Vindel, 1995, pp. 356-357)

2.2.2. Emociones básicas

Las emociones nos ayudan en la adaptación y comprensión del medio y, mediante reacciones psicofisiológicas, sin olvidar el importante papel que juega la memoria, nos predisponen para actuar, nos sirven para hacer partícipes a los demás de nuestro estado de ánimo y a comprender el del otro, por lo que también resultan útiles en nuestras conductas y las reacciones que proceden de ellas. Las emociones llamadas básicas, fundamentales o primarias, tal y como se mencionó en el capítulo anterior, se caracterizan por su naturaleza adaptativa y por su activación vinculada a una serie de circunstancias particulares, resultado de diferentes y específicos modelos fisiológicos, expresivos y de la conducta. (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 222; Soriano, 2016)

Hay dos líneas de investigación del proceso emocional sobre las emociones concretas o específicas. En primer lugar, nos encontramos con el estudio dimensional, que parte de la premisa de las diferencias individuales en los individuos adultos para experimentar las emociones, por lo que una categorización a partir de este punto no se supone como la más conveniente, para lo que se emplean dimensiones generales donde se pueden incluir todas las emociones. Estas dimensiones se delimitan mediante tres ejes: el *eje de valencia afectivo*, por el cual las emociones se perciben en relación al placer o displacer que provocan, así nos es posible distinguir entre emociones de tono positivo o negativo; el *eje de activación*, en el que se manifiesta la intensidad de la respuesta mediante los cambios fisiológicos; y el *eje de control* gracias al cual la diferenciación se produce en función de la persona o situación que ejerza algún tipo de poder³³⁹. (Fernández-Abascal, 2010, p. 86- 87)

Por el contrario, el estudio de las emociones discretas o específicas tiene su sustento en unas características concretas para cada categoría emocional que están por encima de las diferencias individuales. Dentro de las segundas, la teoría que distingue entre emociones primarias, o básicas, y secundarias, es la que mayor interés ha despertado. Las emociones se constituyen a lo largo del desarrollo evolutivo, marcadas

³³⁹ Como explicaremos en relación con la emoción musical, algunos de sus principales modelos de medición proceden de estos ejes, aunque, en su caso, los modelos bidimensionales, que parten del modelo circunplejo de Russell, no tienen en cuenta el *eje de control*.

por el proceso de aprendizaje y la evolución personal en consonancia con los procesos adaptativos de nuestra especie. Las emociones básicas, como constructos ontogenéticos, nos acompañan, prácticamente, desde el nacimiento hasta la muerte. Aunque ya hemos mencionado que desde Darwin son seis las emociones que tienen la consideración de básicas, quizá sería más correcto hablar de constelaciones o espectros emocionales, puesto que las complementan, así como surgen otras emociones desde la infancia, a lo largo del proceso madurativo y condicionadas por los procesos sociales. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 91-92)

Como indican Fernández-Abascal et al. (2010, p. 92) respecto a las emociones básicas:

“Cada una de estas emociones primarias se corresponde con una función adaptativa y, además, poseen condiciones desencadenantes específicas y distintivas para cada una de ellas, un procesamiento cognitivo propio, una experiencia subjetiva característica, una comunicación no verbal distintiva y un afrontamiento diferente. En lo que se refiere a la activación fisiológica, posiblemente también se diferencien, aunque este punto aún no se encuentra del todo establecido.”

Las emociones secundarias, sociales, morales o autoconscientes, por su parte, no proceden directamente de las primarias, y se definen por los procesos sociales y cognitivos desde, aproximadamente, la franja entre los 2 o 3 años de edad. Para que surjan estas emociones son necesarios tres requisitos: la aparición de la identidad personal, la internalización de ciertas normas sociales (y de carácter moral) y la evaluación de la conducta personal en consonancia con estas normas sociales. Estas emociones dependen en gran medida de factores externos como la cultura, además de la historia personal, lo que conlleva que en su expresión se produzca una conjunción entre estas características y la propia de las emociones primarias. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 92-94)

Ya en el siglo XVII, nos encontramos con dos figuras como Descartes y Spinoza que se preocuparon por la distinción y enumeración de unas emociones básicas. En el caso del francés, fueron seis las pasiones que estimó como primitivas y que agrupó a modo de pares de contrarios, salvo la *admiración*, que no tendría un opuesto, y el *deseo*,

que está implicada en el resto de afectos. Los dos pares de opuestos son el *amor/odio* y la *tristeza/alegría* y el resto de pasiones constituyen una mezcla de todas éstas. Por su parte, Spinoza consideró tres afectos o pasiones del ánimo como básicos, el *deseo*, la *alegría* y la *tristeza*. Otros autores posteriores, como J. B. Watson, también cifran en tres el número de emociones o respuestas básicas, la ira, el amor y el miedo, mientras que C. G. Lange, fija el número en siete: *decepción, pena, miedo, confusión, impaciencia, alegría y cólera*. Plutchik establece un modelo octaédrico de la emoción compuesto por cuatro pares de emociones básicas: *miedo/ira, alegría/tristeza, aceptación/repugnancia y anticipación/sorpresa*. (Morgado Giraldo, 2017, pp. 110-112)

Paul Ekman, Catedrático de Psicología de la Universidad de San Francisco, introdujo la teoría universal de las emociones mediante las expresiones faciales, sobre la que comenzó a trabajar entre las décadas de los años 40 y 50 del siglo pasado, cuando las investigaciones de referencia a este respecto eran las de Margaret Mead, quien entendía las emociones como producto de cada cultura individual, pero Ekman, tras efectuar estudios en veinte y una culturas, entre ellas algunas preliterarias, pudo observar que las reacciones gestuales faciales ante las diferentes emociones eran universales³⁴⁰, y, por ende, innatas, lo que contrasta con la problemática y consenso acerca de la definición de emoción y su utilidad. Este psicólogo distingue seis diferentes emociones básicas o primarias, seis emociones universales distintas: sorpresa, tristeza, miedo, disgusto-repugnancia-asco, felicidad-alegría, ira-enojo-cólera. (Punset, 2005. Zerpa, 2009, pp. 114-115)

Junto a Wallace Friesen, en 1975, presentó una colección de fotografías de hombres y mujeres, en blanco y negro, en las que los participantes expresaban facialmente cada una de estas emociones básicas.

³⁴⁰ Excepto para los individuos con algún tipo de alteraciones atípicas (Zerpa, 2009, p. 114), como podría ser el caso de la citada alexitimia.



Imagen 8. Set de caras estandarizadas de Ekman y Friesen (1975). (Cereceda et al., 2010, p. 63)

No obstante, este sistema de discriminación emocional ha suscitado las críticas de otros investigadores que no están de acuerdo con los resultados obtenidos por Ekman y sus colaboradores, ya que le achacan poco rigor metodológico por emplear fotografías exentas de un contexto, o tras haber encontrado diferencias en expresiones emocionales en distintas culturas, como Russell, Friudlund o Fernández-Dols³⁴¹. Aunque, tanto la expresión facial, como la modulación vocal, además del contenido no verbal, es característico y se registra en la mayoría de respuestas emocionales, no es un componente concluyente, con lo que se le pueden atribuir ciertas deficiencias de método a las investigaciones de discriminación emocional de Ekman y Friesen que, como apuntan Pérez-Córdoba y Caracuel, salvo para estados emocionales de elevada intensidad, la expresión facial no es concluyente, las estimaciones de los evaluadores presentaban insuficiencias y porque se aprecian diferencias en algunas expresiones faciales de distintas culturas, debido a la parte de éstas unido al aprendizaje social. Una postura más reciente para la identificación de la expresión facial de las emociones sería la que se

³⁴¹ José Miguel Fernández-Dols, al frente de un equipo de investigación en la Universidad Autónoma de Madrid, estudia las expresiones faciales en dibujos animados, que no siempre encuentran una correspondencia con las de los humanos. Principalmente, las emociones básicas en las que se centra este grupo de trabajo son alegría, miedo, ira y tristeza; la representación de la alegría se consigue con una sonrisa abierta, el enfado, si el personaje frunce el ceño, para el miedo, abre la boca y los ojos, mientras que la tristeza se representa con la comisura de los labios hacia abajo y con una postura decaída de la cabeza. (Punset, 2005)

origina gracias a los siguientes mecanismos cerebrales: la edad y género son identificados mediante la percepción, asociada a la corteza visual; los ojos y la boca son los dos elementos faciales que aportan una mayor información, que se añade a los datos mnemónicos; la corteza motora es la encargada de la identificación de la expresión facial de las emociones. (Cereceda et al, 2010, p. 36; Pérez Fernández et al., 2017, pp. 183-184)

Otros detractores de este sistema emocional, dominado por unas emociones básicas, son Ortony y Turner, quienes en *What's basic about basic emotions?* (1990), afirman que, si éstas existieran, no habría tanta problemática en torno a su clasificación³⁴², postura replicada por el propio Ekman³⁴³, en 1992, quien estableció conexiones entre las expresiones universales emocionales y los patrones fisiológicos que las distinguen, de lo que resultarían pautas de actividad concretas en el sistema nervioso autónomo y motor para cada una de ellas. No está comprobado que se den unos patrones fisiológicos de respuesta para las diferentes emociones, al igual que la expresión facial de las emociones básicas sea universales e innata, objeciones en las que algunos autores encuentran carencias en este método (Chóliz, 2005, pp. 7-8). Para el investigador Josep Maria Fericgia, Antropólogo Social en la Universidad de Barcelona, aunque las emociones son universales, nos hallamos ante uno de los límites del lenguaje y habría que acuñar los neologismos necesarios para su definición y, las emociones que experimentan los diferentes individuos, no se pueden traducir en términos y expresión de otras culturas. (Punset, 2015)

Consecuentemente, la existencia de unas emociones básicas, que se distinguirían entre ellas de forma cualitativa, y a partir de las cuales emanarían las restantes, es uno de los temas más discutidos para la Psicología a lo largo de la historia, en el que, a día de hoy, no hay un acuerdo al respecto y que, como hemos señalado en páginas anteriores, podemos rastrear desde las reflexiones teóricas de Darwin, con la universalidad, su carácter innato, unos mecanismos cerebrales específicos y un estado afectivo exclusivo vinculados a ellas, y con el sustrato de la evolución y adaptación como características

³⁴² Estos dos autores distinguen entre dos tendencias próximas entre sí sobre las emociones básicas, que son la *biológica*, en relación con la selección natural y la adaptación, y la *psicológica*, que las definiría en consonancia a su indivisibilidad en otros fenómenos afectivos. (Chóliz, 2005, p. 7)

³⁴³ Son numerosos los artículos y publicaciones de Paul Ekman sobre el tema de la expresión facial y las emociones, y, en éste de 1992, *Are there basic emotion?*, realiza una nueva aportación y replica a Ortony y Turner. Para más información sobre algunas publicaciones de Ekman, consúltese la bibliografía.

principales. Por otro lado, incluso para Ekman, vemos cómo el número de emociones básicas varía, quien en la década de los 90 del pasado siglo, añadió el desprecio a su lista. Para Izard, las cualidades imprescindibles para que se sopesen una emoción como básica son: “tener un sustrato neural específico y distintivo, tener una expresión o configuración facial específica y distintiva, poseer sentimientos específicos y distintivos, derivar de procesos biológicos evolutivos, y manifestar propiedades motivacionales y organizativas de funciones adaptativas”. (Chóliz, 2005, pp. 7-8; Fernández-Abascal et al., 2010, p. 222-223)

Ekman (Punset, 2015) señala que existen cuatro capacidades asociadas a la forma de relacionarse con la emoción: la capacidad de elección para ser o no ser emotivo, por la cual podría identificarse un determinado impulso y controlarlo para proporcionar una respuesta más lenta, así pues, sería un proceso contra natura; dirección del comportamiento cuando se está emotivo; sensibilización y empatía hacia las emociones de los demás, aunque ellos las desconozcan, o no las puedan verbalizar, y puestas de manifiesto por la micro expresión facial; aplicación a diversos campos.

Para la medida de la expresión de las emociones básicas se emplean dos sistemas, que son el Sistema de Codificación de la Acción Facial (*FACS*), de Ekman y Friesen (1978), y el Sistema de Codificación de Máxima Discriminación del Movimiento Facial (*MAX*) de Izard (1979). El primero de ellos es el más empleado, dado que mide las expresiones emocionales, las registra y detecta cuándo se presenta alguna carencia en este sentido, como las que pueden derivarse de lesiones cerebrales, mientras que el de Izard se centra en las modificaciones en la apariencia del rostro y sus ocho emociones básicas. (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 233)

Si partimos del modelo evolucionista y, de esta manera, asumimos que existen unas emociones básicas, vemos que cada una de ellas tiene una finalidad, al igual que una forma de expresión diferente, de este modo, la *sorpres*a, se puede definir como “una reacción causada por algo imprevisto, novedoso o extraño” (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 224), es decir, nos prepara para los cambios inesperados y todo aquello que nos resulta desconocido, hace que se mantengan alerta tanto la percepción como la atención, por lo que la curiosidad es uno de sus rasgos distintivos. Es también la emoción más peculiar y breve; para Izard, se considera una emoción básica, pero no presenta todas las

características de éstas, incluso, para otros autores no es siquiera una emoción por su carácter neutro, no tiene una valencia positiva o negativa. No obstante, otros investigadores apuntan que se trata de una emoción positiva, puesto que, la sorpresa suele despertar recuerdos y sensaciones agradables bajo la influencia de la memoria selectiva. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 221-223)

Si algo define nítidamente a la sorpresa es su carácter inesperado, desconocido, “una reacción causada por algo imprevisto, novedoso o extraño” (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 224), reacción que lleva a que la mente se quede en blanco, en un estado de detención transitoria. Emerge de forma repentina y desaparece de la misma forma y, tras un estado inicial, suele transformarse rápidamente en otra emoción en consecuencia con el estímulo que la ha ocasionado, por lo tanto, su duración se ve delimitada por la aparición de un nuevo afecto. Los estímulos elicitors de la sorpresa los recoge ya Darwin y van desde los estímulos novedosos a la aparición de acontecimientos inesperados, un aumento brusco de intensidad en los estímulos hasta la interrupción de una actividad que se está desarrollando. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 224-225)

La sorpresa tiene la función de preparar al sujeto ante situaciones inesperadas, y sus posibles consecuencias, y facilita las reacciones y conductas asociadas a estas situaciones. Son cuatro los subprocesos para la valoración y estudio de estos estímulos sorprendentes: la evaluación de discrepancia del esquema, el análisis de las causas de un suceso inesperado, el valor del significado del evento inesperado para el bienestar personal y la valoración de su relevancia para la actividad o acción que se esté realizando. Las consecuencias de este afecto están delimitadas por la emoción que la continúa, a la que puede magnificar y que se explicarían con la teoría de la transferencia de la excitación, por la que Derbaix y Vanhamme enuncian “que los residuos de la activación de una situación previa se combinan con la excitación de una estimulación subsiguiente” (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 233), asimismo, esta emoción facilita que se actualicen los esquemas, ya que determinados estímulos dejarán de ser inesperados para convertirse en esperados cuando se vuelvan a presentar. Su expresión se caracteriza por los ojos muy abiertos, cejas elevadas, la mandíbula puede caer y los labios y dientes se separan. (Ekman & Friesen, 2003; Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 221-234; Malnar, 2020, p. 5; Soriano, 2016)

El *asco* tiene como función inhibir estímulos desagradables o nocivos para nuestra salud y la primera reacción ante esta experiencia emocional es la de bloquear el sentido por el que se ha apreciado. Se trata de la consecuencia de algo repugnante o desagradable, implica rechazo, tanto a objetos, pensamientos o valores morales, que puede extenderse por los principios de contagio y similitud. Su misión es la de defensa ante posibles situaciones de vulnerabilidad y la de fomentar los hábitos saludables, de higiene e, igualmente, de adaptación. La experiencia subjetiva que produce la emoción del asco es la repulsión, que también se aplica a la situación que la motiva. Como veremos a continuación en la activación asociada a esta emoción, sus reacciones fisiológicas se manifiestan abiertamente, por lo que resultan fácilmente visibles. (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 221; Soriano, 2016).

También llamada repugnancia o aversión, fue reconocida como emoción primaria ya por Darwin, aunque, a pesar de esta condición, es una de las emociones básicas menos estudiadas. El científico inglés la define en relación a la repugnancia en el sentido del gusto, que puede percibirse coetáneamente o ser recordado, pero también con el resto de sentidos en segundo término. Las definiciones de investigadores posteriores de esta emoción, como Angyal, Rozin y Fallon, van en la misma dirección, pero el primero añade los productos de deshecho del organismo como causas de esa repulsa y, los segundos, a sustancias perjudiciales, así pues, lo que estos autores quieren recalcar es que “el término asco define una marcada aversión producida por algo fuertemente desagradable o repugnante”. (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 235).

El estímulo elicitor de esta emoción son los deshechos del cuerpo y Rozin, Haidt y McCauley, en su publicación *Asco* (2000), distinguieron siete tipos de éste: a ciertos alimentos, a las secreciones corporales, a algunos animales, a ciertas conductas sexuales inadecuadas, al contacto con cuerpos muertos, a fragmentos corporales o a la falta de higiene y/o contacto con objetos usados o sucios. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 234-235).

La sensibilidad al asco se caracteriza por las diferencias individuales, pero en el caso de las mujeres, el porcentaje es mayor, al igual que en su expresión. Asimismo, la sensibilidad a esta emoción se asocia a varios trastornos ligados a la conducta alimentaria, como anorexia y bulimia nerviosas, fobias a pequeños animales o, incluso, a síntomas de

ansiedad, como la fobia social o trastornos obsesivo-compulsivos. Al igual que el miedo, que trataremos a continuación, tiene una valencia negativa, y presentan una activación alta y conductas de retirada; ambas están relacionadas en conductas de tipo fóbico, bien a algunos animales o a la sangre e inyecciones, pero, más que fobias como tales se identifican por una elevada sensibilidad al asco, lo que significaría que son el resultado de reacciones aprendidas de asco y no de miedo. (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 248-249)

Se trata de una emoción de valencia negativa que puede llegar a alcanzar gran intensidad y se puede dar acompañada del resto de emociones básicas. La expresión facial del asco está representada, principalmente, en la parte inferior del rostro, donde se levanta el labio superior, la punta de la nariz, además, se elevan las mejillas y, por el contrario, se baja la ceja, con lo que también desciende el párpado superior. (Ekman & Friesen, 2003; Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 221-222 y pp. 234-249; Malnar, 2020, p. 5; Soriano, 2016)

La función primordial del *miedo*³⁴⁴, es la de protección, motivo por el cual hace que nuestro organismo active su estado de alerta³⁴⁵ y nos prepare para huir, lo que lo convierte en indispensable para la supervivencia de un peligro que nos acecha. Es un estado emocional de *arousal* negativo, con una intensidad en la activación muy alta frente a las situaciones que amenazan la supervivencia o la salud. Esta activación se produce cuando se es consciente de cualquier tipo de peligro, por lo tanto, tiene un efecto de mensajero para el organismo. Su intensidad suele ser muy elevada a nivel subjetivo, además de desagradable, con un sinfín de connotaciones y respuestas negativas, de entre las que destaca la sensación de no poder controlar la situación. La amígdala, desde el tálamo, es la encargada de procesar esta emoción y de desencadenar las diferentes respuestas fisiológicas. (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 222 y pp. 249-265; Soriano, 2016)

³⁴⁴ Como hemos visto en el modelo conductual, el miedo y la ansiedad se encuentran estrechamente vinculados, ya que ésta nos auxilia en estos contextos.

³⁴⁵ Ya hemos mencionado en páginas anteriores la relación de la amígdala y de otras estructuras cerebrales con este proceso emocional.

Las emociones negativas, entre las que se posicionan el miedo, la tristeza y la ira, tienen la función de salvaguarda ante las amenazas externas. Ambas se caracterizan por el componente sentimental de la aversión y tienen en común su *modus operandi* que incapacita en el desarrollo de los diferentes procesos y prepara la maquinaria cognitiva para afrontar los riesgos. (Fernández-Abascal, 2010, p. 292)

El miedo es la emoción que ha sido más estudiada, tanto en el hombre como en los animales, y su destino principal es el de la supervivencia, desde la defensa (huir de los depredadores) y la sumisión (al miembro dominante). Las características definitorias del miedo, para diversos autores, como Darwin, Öhman, Flykt, Lundqvist o Fernández-Abascal, son sus implicaciones con el peligro, huida, inseguridad, incertidumbre que se presentan ante una amenaza de la supervivencia. El miedo está muy unido al estímulo que lo genera, pero no es lo mismo que la ansiedad, ambos se diferencian en que el primero alude a una emoción que está motivada por una amenaza inminente, mientras que la segunda, actúa como proyección de un peligro en el futuro, con una causa menos clara, e, incluso, irracional, por lo que su estímulo elicitor es diferente, aunque el miedo puede transformarse en ansiedad cuando no es posible afrontar determinadas situaciones. Hay cinco tipos de estímulos causantes del miedo recogidos por Jeffrey A. Gray en *Psicología del Miedo* (1971): intensidad, novedad, peligros evolutivos especiales, estímulos procedentes de las relaciones sociales y estímulos atemorizantes condicionados aprendidos por su carácter peligroso (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 252). Las funciones del miedo son adaptativas y de supervivencia mediante la retirada del estímulo que lo desencadena, que puede significar un riesgo vital, y, de la misma forma, sirve para enfrentarse a un peligro, detectarlo y generar respuestas en una situación ante éste. (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 222 y pp. 249-254)

Esta emoción es la base subyacente de un gran número de patologías. Como resultado adaptativo del miedo, favorece la aparición de conductas destinadas a alejar al sujeto del peligro y en las conductas de reforzamiento negativo. Si la reacción emocional es desmesurada da lugar a un “bloqueo emocional” y “al entorpecimiento de la acción”, lo que también recibe la denominación de estado de shock. Como consecuencia de esta emoción básica encontramos trastornos de ansiedad, ataques de pánico (en situaciones de miedo extremo con una gran actividad fisiológica), fobias, trastorno de estrés postraumático y el obsesivo-compulsivo. El aprendizaje del miedo no depende

únicamente de los estímulos a él asociado, del mismo modo, puede darse que, mediante el contexto, se condicionen otra serie de estímulos, a priori neutros (EN), pero que pasarán a ser condicionados (EC), y que, de este modo, pueden llegar a ser el origen de una fobia³⁴⁶. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 264-265)

El miedo, habitualmente, es la emoción que sigue a la sorpresa, aunque, pueden coexistir simultáneamente. No obstante, la duración de ambos es una de sus diferencias principales, dado que la respuesta hacia el miedo suele ser mayor. Otra de las diferenciaciones entre el miedo y la sorpresa es que el primero está considerado como una de las emociones negativas, mientras que, la sorpresa no tiene una valencia determinada en sí misma y puede ser muy agradable. Del mismo modo, ambos se distinguen por el tipo de estímulo que los causa, ya que, el miedo, no tiene por qué ser consecuencia de un fenómeno desconocido, como es el caso de la sorpresa. La expresión facial del miedo se observa en los ojos, en los que el párpado superior se eleva, así como las cejas, por lo que se visualiza la esclerótica sobre el iris. Por otro lado, la boca se abre, pero los labios aparecen en tensión y pueden retraerse con fuerza. (Ekman & Friesen, 2003; Fernández-Abascal et al., 2010, p. 222 y pp. 249-265; Malnar, 2020, p. 5; Soriano, 2016)

La *alegría* se genera cuando nos sentimos seguros, nuestros músculos se relajan y los pensamientos negativos son controlados, lo que comporta una sensación de bienestar, con nosotros mismos y con los demás. Se trata de un sentimiento de valencia positiva que genera un gran bienestar en quien lo percibe, justamente cuando “se experimenta una atenuación en su estado de malestar, cuando consigue alguna meta u objetivo deseado, o cuando tiene una experiencia estética” (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 267). Aunque normalmente es una emoción breve, puede prolongarse incluso en el placer intenso denominado éxtasis. Algunos autores han entendido esta emoción más bien como un espectro emocional en el que han aglutinado otras tantas emociones positivas en lo que

³⁴⁶ Las características principales de una fobia para Marks, en *Temores y fobias*, de 1969, tal y como recogen Fernández-Abascal et al. (2010, p. 265) son:

“a) existencia de miedo desproporcionado en relación con el carácter amenazante de la situación; b) el miedo conduce necesariamente a la situación temida; c) no existe una posible explicación lógica del fenómeno (la persona de esta irracionalidad); d) sobrepasan el posible control voluntario; e) producen cierto grado de malestar y sufrimiento”.

De entre todas ellas, el miedo desproporcionado y la evitación son las de mayor relevancia.

han denominado “emociones de bienestar”³⁴⁷. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 267-270; Soriano, 2016)

La manifestación más característica de su expresión facial es la sonrisa, que puede darse de tres formas: genuina, falsa y enmascaradora. La primera de ellas, es la llamada sonrisa sentida, genuina, auténtica o de Duchenne, en honor al primer investigador de este rasgo neurofisiológico de la alegría, que es característica de una emoción positiva y que se refleja en el rostro de forma coincidente con el estímulo que la desencadena. La sonrisa falsa o fingida, como su propio nombre indica, intenta mostrar una reacción que no es congruente con un sentimiento positivo, signo de hipocresía en ocasiones y, en otras, simplemente como hábito social. La sonrisa enmascaradora o miserable es la que muestran quienes intentan esconder una emoción negativa por medio de este tipo de expresión para no exhibir sus emociones reales, que no consiguen esconderse por completo. No se diferencian estos tipos de sonrisas tan sólo por su expresión en el rostro, dado que también lo hacen en los sistemas neurales que se ven comprometidos en cada uno de ellas. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 282-286)

La principal patología que tiene que ver con esta emoción, cuando no es de tipo adaptativo, es la que se describe como hipomanía, o manía, cuando se manifiesta con mayor vehemencia en el tono emocional, en la que se dan alteraciones cognitivas por las que la persona se valora en exceso e implementa sus capacidades. A esta patología se asocia la vitalidad, hiperactividad, falta de sueño o euforia que puede tornarse en agresividad, y otras conductas que llevan a estados depresivos y que, con la alternancia entre el estado hipomaníaco-maníaco pueden ser el origen de trastornos bipolares o ciclotimia. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 291-292)

La experiencia subjetiva de la alegría está condicionada por variables como son los rasgos de personalidad, principalmente en el tipo extrovertido y en asociación con la jovialidad, el consumo de alcohol y otros fármacos o sustancias, o las normas culturales y sociales. Esta emoción actúa como inhibidora de las emociones de valencia negativa, al igual que tiene un importante papel en las relaciones sociales y filantrópicas. Desde el

³⁴⁷ En psicología existe el término *flujo* que se emplea para describir el disfrute continuo en unas circunstancias y un contexto favorables y propiciatorias. (Punset, 2015)

punto de vista cognitivo, resulta relevante porque estimula el procesamiento de información positiva sobre la negativa, puesto que se focaliza en los recuerdos de la misma índole de pensamientos y sentimientos, lo que repercute en una mayor flexibilidad a nivel cognitivo y en la búsqueda de soluciones creativas. Al experimentar emociones, la felicidad a menudo está relacionada con la excitación, sobre todo, el tipo de alegría que sería la causa de movimientos faciales rápidos. Esta emoción se refleja en la parte inferior de la cara, así como en los párpados inferiores, mientras que las esquinas de éstos se desplazan hacia atrás y hacia arriba, el párpado inferior muestra arrugas debajo de él y la boca puede o no estar abierta. (Ekman & Friesen, 2003; Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 267-292; Malnar, 2020, p. 6; Soriano, 2016)

La *tristeza* sirve para adaptarnos a una nueva situación vinculada, habitualmente, con una pérdida o ante situaciones que nos causan algún tipo de daño. Con esta emoción se produce una reducción de actividad a todos los niveles, en nuestro organismo, vida social o el interés por otras actividades, y, de esta manera, sirve para protegernos también de estímulos negativos, con lo que se busca la soledad para reflexionar sobre lo que nos sucede internamente, pero también el apoyo de los demás. Se trata, así pues, de una manera de exponer a los otros esa realidad, que puede desencadenar conductas empáticas. La tristeza es otra de las emociones de valencia negativa, por lo que tratamos de evitarla, frente a su contrario, la felicidad. Está vinculada con el dolor, pero a un nivel psicológico más que físico. Este sentimiento negativo se caracteriza por un bajo estado de ánimo y una menor actividad cognitiva y conductual, que abarca una amplia gama de sentimientos, desde los más leves a los más acusados. Al igual que en la alegría, el tipo de personalidad resulta un factor determinante, además de algunos factores cognitivo-conductuales y otros socioculturales. (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 267; Soriano, 2016)

Dentro de las emociones negativas, la tristeza es la emoción menos estudiada, donde la depresión y sus manifestaciones ocupan el mayor número de páginas, y sobre el duelo, pero no en su vertiente adaptativa. Sin embargo, este afecto motiva una suspensión de actividad inicial con el fin de la protección en situaciones de vulnerabilidad, aunque no siempre implique connotaciones negativas, en ocasiones tiene una cierta función catártica, e incluso vivificante, cuando se abandona un plan inaccesible o dañino por otro más beneficioso.

Tanto la ira como la tristeza pueden compartir estímulos elicitadores, pero la reacción está sujeta al tipo de personalidad: cuando el objetivo se da por perdido, dominará la tristeza, pero si, por el contrario, el objetivo puede ser reestablecido y ejecutado, lo será la ira, por este motivo, estos afectos pueden darse simultáneamente. Los principales elementos en esta emoción son la necesidad de una pérdida o fracaso, puntual o prolongado en el tiempo, personal o que afecte a quienes nos importan, en el momento presente, pasado o futuro, y que, por todo ello, la experiencia subjetiva de tristeza tendrá diferente duración e intensidad. No todas las personas reaccionan del mismo modo ante esta emoción básica, más frecuente en quienes presentan algún grado de neuroticismo. En cuanto a la personalidad, el tipo extrovertido busca mitigar este sentimiento en las relaciones sociales, que, en contrapartida, pueden implicar situaciones comprometidas, mientras que el introvertido, al evitarlas, se priva tanto de sus posibles desventajas, así como de sus beneficios. El estilo explicativo pesimista achaca las cosas buenas que le suceden a vicisitudes externas que no dependen de él, lo que le conduce a la tristeza. De manera análoga, las personalidades melancólicas serían aquéllas que destacan por su poca capacidad de adaptación cuando se presenta una pérdida o amenaza. (Fernández-Abascal, 2010, pp. 293-296)

Las consecuencias de la tristeza son, a nivel cognitivo, que la atención se vea mitigada y se produzca un aislamiento de los estímulos que conducen a este afecto, lo que beneficia la introspección para valorar su desencadenante. En el caso de la depresión profunda, esta forma de aislamiento, en un nivel extremo puede confundirse con degeneración orgánica cerebral. En relación con los procesos de pensamiento, la tristeza, en principio, actúa como un atenuante para la creatividad, pero el surgimiento de nuevas expectativas, mediante la apertura de mente, la investigación de nuevas opciones y el contexto, hacen que el sujeto adquiera nuevas destrezas para afrontar la situación. La depresión es el cuadro patológico más característico ligado a esta emoción, que interfiere no tan sólo en el terreno afectivo (melancolía profunda), la conducta emocional o en los procesos conductuales (inhibición, apatía) y cognitivos (alteraciones en los pensamientos, más lentos y negativos, disminución de atención y concentración, déficits de memoria), sino también en los biológicos (alteraciones de sueño) y fisiológicos (dolor de cabeza, palpitaciones, cansancio crónico y otras alteraciones). (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 313-316)

La expresión facial de la tristeza es más sutil que la de otras emociones más vehementes, además de que su duración puede ser mayor, aun así, sus rasgos genéricos más característicos los encontramos en las esquinas interiores de las cejas, que se dibujan, mientras que el extremo del párpado superior se eleva, y, en la boca, las comisuras de los labios están hacia abajo y el labio, incluso puede temblar. (Ekman & Friesen, 2003; Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 267-268 y pp. 292-316; Malnar, 2020, p. 6; Soriano, 2016)

La *ira* se produce al entrar en funcionamiento los mecanismos de protección o de ataque ante una amenaza, para lo cual, nuestro organismo está en guardia para una batalla potencial que conlleva consigo comportamientos más temerarios, con expresión de sentimientos negativos que obstaculizan los procesos cognitivos. Como el resto de emociones, la ira tiene una clara función adaptativa y “desarrolla de forma rápida conductas de defensa o ataque antes situaciones desagradables o generadoras de frustración” (Fernández-Abascal, 2010, p. 324). La ira actúa como un aliciente sobre el ánimo para procurar la defensa o alcanzar el éxito en los objetivos desde una conducta social no violenta, ya que esta emoción no lleva, indisociablemente, hacia la agresividad. (Fernández-Abascal, 2010, p. 268; Soriano, 2016)

La ira es una de las emociones a la que más estudios se le han dedicado en los últimos años, aunque, ya para un autor como Hobbes, en su *Leviatán*, de 1651, postulaba que la ira es un instinto consustancial al género humano que no se vería reprimido si no fuera por las normas sociales, a las que está fuertemente unida, y a las elecciones morales. Pese a que tiene la valoración de emoción negativa, funciona como un resorte, confiere energía y apoya a otras emociones secundarias para la consecución de metas. En cuanto a sus consecuencias innegablemente negativas, sus principales formas de manifestación son la agresividad, su expresión conductual, por la que se busca ocasionar daño al agente que la causa, y la hostilidad, factor cognitivo, que implica rechazo ante el agente pero que es la causa directa de la agresividad. Las situaciones o estímulos causantes de este afecto son variadas y se pueden dividir, de forma general, en dos grupos principales: situaciones que causan frustración y las que son aversivas *per se*. Dentro de las primeras encontramos aquellas situaciones que suponen dificultades en la consecución de un objetivo, la vulneración de las normas y derechos sociales, éticos y libertades y el cese en las contingencias aprendidas. En las segundas se englobarían todas aquellas experiencias que

resultan desagradables y que conllevan o se corresponden con el surgimiento de la ira. (Fernández-Abascal, 2010, pp. 316-320)

El tipo de personalidad, las conductas hacia las reglas sociales y en relación con el entorno intervienen en las variaciones de la experiencia subjetiva de este afecto. En lo referente al tipo de personalidad, el extrovertido, frente al introvertido, parece dar muestra de menos sentimientos de esta emoción, pero no así en lo tocante a la activación fisiológica y conductual. El neuroticismo, caracterizado por la inestabilidad emocional, colabora en la aparición del sentimiento de la ira, pero, a diferencia de lo que sucede con la extroversión, quienes padecen esta alteración, aun con una elevada reactividad emocional, no experimentan ese nivel de activación fisiológica y conductual. La autoestima y el narcisismo influyen también sobre esta emoción, puesto que las personas con elevado grado de estos rasgos, son más propensas a experimentarla, aunque la combinación elevada autoestima y narcisismo bajo, opera de forma diferente, con una expresión menor de la ira. (Fernández-Abascal, 2010, pp. 320-321)

Sólo por hacer mención de ello, existen varios tipos de sistemas para medir la ira, entre los que destacan el Inventario de ira de Novaco (*Novaco's Anger Inventory-NAI*), Inventarios y escalas de ira de Spielberg, Inventario Multidimensional de Ira (*Multidimensional Anger Inventory-MAI*) o la Escala de Ira Subjetiva (*Subjective Anger Scale-SAS*) (Fernández-Abascal, 2010, pp. 334-335). En cuanto a los trastornos y patologías fruto de la ira, se han observado relaciones entre quienes padecen de enfermedades coronarias y problemas cardiovasculares, como es el caso de la hipertensión. En su vertiente psicológica, la ira se corresponde con diversas afecciones de carácter gnoseológico o de la estructura de la persona. (Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 337-338)

La ira se puede excitar de numerosas formas, bien mediante una provocación, por una amenaza física, una acción o declaración, por una observación o bien como resultado de nuestros pensamientos. Al igual que el resto de emociones puede presentar diferente intensidad. Los cambios fisiológicos que la caracterizan son un aumento de la presión arterial y del ritmo cardíaco, la cara puede enrojecerse, debido a esta presión, y las venas de la frente y el cuello pueden hacerse más evidentes. Del mismo modo, los cambios respiratorios son otro de sus signos distintivos, además, como resultado de que los

músculos se tensen, el cuerpo puede ponerse más erguido, incluso con un leve movimiento hacia el ofensor o motivo del sentimiento. En cuanto al rostro, el párpado superior se tensa, los ojos tienen una mirada dura y las fosas nasales pueden dilatarse. (Ekman & Friesen, 2003; Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 267-268 y pp. 316-338; Malnar, 2020, p. 5; Soriano, 2016)

Activación asociada a las emociones básicas (I)	Efectos subjetivos	Correlatos neurofisiológicos
Sorpresa	<ul style="list-style-type: none"> · Mente en blanco · Sensaciones de incertidumbre 	
Asco	<ul style="list-style-type: none"> · Repulsión · Sentido de ofensa · Percepción de que algo no es como debería ser 	<ul style="list-style-type: none"> · Activación del lado derecho de las regiones frontal y temporal anterior · Ganglios basales
Miedo	<ul style="list-style-type: none"> · Sensación de tensión o de gran activación · Desasosiego · Preocupación y recelo por la propia seguridad y por la salud · Sensación de pérdida de control 	<ul style="list-style-type: none"> · Activación de la vía principal tálamo-córtex-amígdala · Activación de la vía secundaria tálamo-amígdala · Zonas específicas del tálamo, córtex sensorial específico, hipocampo, córtex prefrontal
Alegría	<ul style="list-style-type: none"> · Vivencia placentera y reforzante · Actitud optimista · Aumento de la autoestima y de la autoconfianza 	
Tristeza	<ul style="list-style-type: none"> · Vivencia desagradable · Abatimiento, impotencia y aflicción · Actitud pesimista · Actitud reflexiva 	<ul style="list-style-type: none"> · Córtex prefrontal medial · Córtex cingulado subcalloso · Hipoactivación lóbulo frontal izquierdo · Serotonina · Noradrenalina · Eje hipotálamo-hipofiso-adrenal
Ira	<ul style="list-style-type: none"> · Vivencia desagradable · Estado de alta activación · Conducta poco reflexiva 	<ul style="list-style-type: none"> · Diencefalo: hipotálamo · Sistema límbico: amígdala y <i>septum</i> · Corteza cerebral: córtex prefrontal

Activación asociada a las emociones básicas (II)	<i>Correlatos psicofisiológicos</i>
Sorpresa	<ul style="list-style-type: none"> · <u>Actividad cardiovascular</u>: frecuencia cardíaca \leq (desaceleración fásica), vasoconstricción periférica y vasodilatación cefálica. · <u>Actividad electrodérmica</u>: conductancia de la piel \geq³⁴⁸ (aumento fásico) · <u>Actividad respiratoria y de la musculatura esquelética</u>: tono muscular general \geq, interrupción puntual de la respiración y amplitud respiratoria \geq
Asco	<ul style="list-style-type: none"> · <u>Actividad gastrointestinal</u>: sensaciones gastrointestinales \geq (náusea) · <u>Actividad cardiovascular</u>: frecuencia cardíaca \geq · <u>Actividad electrodérmica</u>: conductancia de la piel \geq · <u>Actividad respiratoria y de la musculatura esquelética</u>: tensión muscular general \geq, frecuencia respiratoria \geq (prolongación de las pausas entre inspiraciones), en los músculos faciales, principalmente: actividad del músculo corrugador superciliar \geq y actividad del músculo elevador del labio superior.
Miedo	<ul style="list-style-type: none"> · <u>Actividad cardiovascular</u>: frecuencia cardíaca \geq, fuerza de contracción del corazón \geq, presión arterial sistólica y diastólica \geq y vasoconstricción periférica \geq (disminución de la temperatura como consecuencia) · <u>Actividad electrodérmica</u>: conductancia de la piel \geq y fluctuaciones de la conductancia de la piel \geq · <u>Actividad respiratoria y de la musculatura esquelética</u>: tensión muscular \geq, frecuencia respiratoria \geq (reducciones en su amplitud), el miedo condicionado potencia el reflejo de sobresalto
Alegría	<ul style="list-style-type: none"> · <u>Actividad respiratoria y de la musculatura esquelética</u>: tono muscular disminuido, ritmo respiratorio: frecuencia basal no varía, inspiración/expiración hacia mayor frecuencia respiratoria, expiración forzada y volumen de aire inspirado \geq · <u>Actividad cardiovascular</u>: tasa cardíaca \geq, presión sanguínea sistólica y diastólica \geq · <u>Actividad electrodérmica</u>: edad, fluctuante durante la hilaridad · <u>Actividad endocrina</u>: endorfinas y catecolaminas \geq · <u>Otros</u>: esfínter uretral, pérdida momentánea de control
Tristeza	<ul style="list-style-type: none"> · <u>Actividad respiratoria y de la musculatura esquelética</u>: tono muscular \geq, ritmo respiratorio estable (amplitud respiratoria \geq) · <u>Actividad cardiovascular</u>: tasa cardíaca \geq, presión sanguínea sistólica y diastólica \geq, volumen sanguíneo \leq y resistencia vascular periférica \geq · <u>Actividad electrodérmica</u>: conductancia de la piel \geq · <u>Actividad endocrina</u>: cortisol en sangre \geq
Ira	<ul style="list-style-type: none"> · <u>Actividad respiratoria y de la musculatura esquelética</u>: tono muscular \geq, ritmo respiratorio \geq (amplitud respiratoria estable)

³⁴⁸ Los símbolos \leq \geq se emplean para designar la desaceleración fásica y el aumento fásico, respectivamente.

	<ul style="list-style-type: none"> · <u>Actividad cardiovascular</u>: tasa cardíaca \geq, contractilidad miocárdica \geq, presión sanguínea sistólica y diastólica \geq y resistencia vascular periférica \geq · <u>Actividad electrodérmica</u>: conductancia de la piel \geq · <u>Actividad endocrina</u>: adrenalina en sangre \geq
Activación asociada a las emociones básicas (III)	<i>Expresión facial</i>
Sorpresa	<ul style="list-style-type: none"> · Elevación de la parte inferior de las cejas · Elevación de la parte exterior de las cejas · Elevación del párpado superior · Descenso de mandíbula y apertura de la boca <p><i>Unidades de Acción complementarias:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Elevación de la parte inferior de los párpados ○ Reducción de la apertura palpebral
Asco	<ul style="list-style-type: none"> · Descenso y unión de las cejas · Elevación de mejillas y reducción de la apertura palpebral · Nariz fruncida · Elevación de la barbilla · Reducción acentuada de la apertura de los párpados <p><i>Unidades de Acción complementarias:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Elevación del labio superior ○ Descenso de la comisura de los labios ○ Descenso del labio inferior ○ Separación de los labios ○ Descenso del mentón
Miedo	<ul style="list-style-type: none"> · Elevación de la parte inferior de las cejas · Descenso y contracción de las cejas · Desplazamiento de la comisura de la boca hacia atrás y arriba · Alargamiento de la comisura de los labios · Separación de los labios <p><i>Unidades de Acción complementarias:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Elevación de la parte exterior de las cejas ○ Elevación del párpado superior ○ Descenso del mentón ○ Descenso de la mandíbula, abriendo la boca
Alegría	<ul style="list-style-type: none"> · Pómulos elevados y estrechamiento de apertura palpebral · Elevación y retraimiento de las comisuras labiales · Separación de los labios
Tristeza	<ul style="list-style-type: none"> · Elevación de la parte interior de las cejas · Disposición inclinada de las cejas hacia la parte externa del rostro · Descenso de las comisuras de los labios

	<p><i>Unidades de Acción complementarias:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Ascenso de los pómulos y estrechamiento de la apertura palpebral ○ Remarque del repliegue nasolabial ○ Inclinación de la cabeza ○ Mirada hacia abajo 	
Ira	<ul style="list-style-type: none"> · Descenso y contracción de las cejas · Elevación del párpado superior · Elevación del párpado inferior y reducción en la apertura palpebral · Labios en tensión · Labios contraídos y apretados · Dilatación de los orificios nasales · Elevación del mentón · Descenso de la barbilla <p><i>Unidades de Acción complementarias:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Elevación del labio superior ○ Contracción de los labios en forma de embudo ○ Separación de los labios 	
Activación asociada a las emociones básicas (IV)	<i>Expresión Vocal</i>	<i>Afrontamiento</i>
Sorpresa	<ul style="list-style-type: none"> · Tono de alto nivel · Vocalizaciones espontáneas (¡oh!, ¡cómo!) 	<ul style="list-style-type: none"> · Facilita los procesos atencionales · Facilita la aparición de conductas de exploración y de investigación · Facilita el interés o curiosidad por situaciones novedosas
Asco	<ul style="list-style-type: none"> · Emisión de sonidos como de aclarar la garganta · Sonidos guturales (“aj” o “uf”) 	<ul style="list-style-type: none"> · Rechazo del objeto o situación desencadenante del asco · Distanciamiento acompañado bien por una expulsión o eliminación de los estímulos aversivos, o por una retirada de uno mismo de la situación
Miedo	<ul style="list-style-type: none"> · Tendencia a emitir gritos de alta frecuencia o chillidos · Elevación y variabilidad del tono 	<ul style="list-style-type: none"> · Retirarse, inmovilizarse, amenazar o atacar, y tratar de inhibir o desviar el ataque del otro · Evitación o afrontamiento de la situación
Alegría	<ul style="list-style-type: none"> · Tono y sonoridad de la voz \geq · Variaciones tonales \geq 	<ul style="list-style-type: none"> · Bajo nivel de demanda · Mejora el rendimiento cognitivo: categorización y solución de problemas · Facilita la interacción social y la vinculación afectiva

Tristeza	<ul style="list-style-type: none"> · Tono y sonoridad de la voz \leq · Fluencia verbal \leq 	<ul style="list-style-type: none"> · Retraimiento: <i>desconexión</i> de planes de acción y <i>modulación</i> de procesos cognitivos · Moderación funcional: acción atenuadora de la funcionalidad cognitiva · Impacto social: <i>catalizador</i> del apoyo social y afectivo del entorno
Ira	<ul style="list-style-type: none"> · Intensidad de la voz \geq · Frecuencia de la expresión vocal \geq 	<ul style="list-style-type: none"> · <i>Ira hacia dentro</i>: se suprime la emoción · <i>Ira hacia fuera</i>: se expresa la ira de forma explícita · <i>Control de la ira</i>: dominio y modulación de la expresión de la ira

Tabla 12. Activación asociada a las emociones básicas. (Elaboración propia a partir de Fernández-Abascal et al., 2010, pp. 232, 246, 263, 288, 311 y 333)

2.3. PSICOLOGÍA DE LA EMOCIÓN MUSICAL

Es cierto, sin embargo, que los más hacen consistir
la esencia y la perfección de la música
en el poder que tiene de afectar agradablemente al alma.

Platón, *Las Leyes*, Libro II

La música es la ciencia del amor con relación al ritmo y a la armonía.

No es difícil la presencia del amor
en la constitución misma del ritmo y de la armonía.

Aquí no se encuentran dos amores, sino que,
cuando se trata de poner el ritmo y la armonía
en relación con los hombres,
sea inventado, lo cual se llama composición música,
sea sirviéndose de los aires y compases ya inventados,
lo cual se llama educación,
se necesita entonces atención suma y un artista hábil.

Platón, *El Banquete*

La música es el lenguaje de las emociones, de los sentimientos, que nos permiten realizar un viaje de introspección en nosotros mismos, pero también en el universo interior del otro. Se dice que es un lenguaje universal porque existe en todas las culturas, y todos reconocemos en ella las emociones básicas que expresa, con lo que podríamos deducir que la música es el medio de expresión natural de las emociones, que, además de intervenir a nivel expresivo, lo hacen en el psicológico, conductual y cognitivo, y metabólico (César, 2015, p. 29). Estas hipótesis se ven avaladas por diferentes grupos de trabajo de científicos que han conseguido explicar esta alianza entre la música y la emoción, así como con la esencia del espíritu humano, ya que comparten algunas arquitecturas del encéfalo.

La música no sólo nos anima, también nos acerca a nuestras raíces, a nuestra cultura, aun con tan sólo la escucha de patrones rítmicos, los encargados de favorecer el dinamismo, en relación con la danza y el movimiento, al igual que la música melódica y el empleo de diferentes modos y tonalidades nos puede trasportar a diferentes atmósferas,

como tradicionalmente sucede con el modo menor, que nos evoca recuerdos, la nostalgia del pasado, incluso deseos que no se cumplieron.

La música y sus funciones también nos ayudan a sentir nuestra respiración, nuestro ritmo cardíaco, ayuda a favorecer aspectos cognitivos, además de ayudarnos a mejorar nuestra memoria. Las funciones emocionales de la música son las que nos permiten despertar, evocar sensaciones y sentimientos de nuestra vida, que nos proyectan de forma íntima con nosotros mismos o con un colectivo, y forman parte de nuestra historia. De este modo, observamos también funciones sociales que promueve la música, ya que opera como agente social, facilita el diálogo y las relaciones interpersonales. La música también ayuda a fomentar aspectos espirituales, tanto de forma individual como colectiva, e incluso puede ayudarnos a modificar ciertas situaciones, a contextualizarlas, al igual que a profundizar en nosotros mismos, en nuestra verdadera esencia y nos acompaña en ese viaje de introspección que puede convertirse en una expresión emocional (Lago Castro, 2011). De esta manera, observamos cómo la música, por su carácter holístico, nos afecta en cuerpo, mente, espíritu y emoción, lo que repercute en un equilibrio a todos los niveles en el organismo³⁴⁹. (Cabrera, 2013, p. 36)

Por otro lado, podemos decir que, de una forma u otra, todas las músicas emocionan, puesto que se introducen en nuestro mundo emocional y pueden hacer aflorar unas emociones u otras. Aunque no lo manifestemos, todas las músicas nos influyen, debido a que somos vibración, energía, y vibramos con ellas, por lo que no es necesario tener formación musical para que se produzca este fenómeno, pese a que las diferencias entre músicos profesionales y no músicos, se advierten otras, tanto en las zonas del cerebro que intervienen en su interpretación y escucha, como ya hemos referido, puesto que se realiza desde otro nivel cognitivo, así como en su disfrute. (Lago Castro y Lorenzo, 2005)

³⁴⁹ En la dimensión corporal, la música auxilia en la ordenación de las relaciones espaciales y en la motricidad, y el movimiento del cuerpo por medio de la música facilita la expresión de las emociones. (Cabrera, 2013, p. 36)

2.3.1. Psicología de la Música: enfoque psicofisiológico

La Psicología de la Música comienza su andadura a principios del siglo XX y, en la actualidad, presenta varias líneas de investigación que no se excluyen entre sí, dado que la música comprende de forma holística al ser humano. De este modo, nos encontramos con los estudiosos que se centran en las bases psicofisiológicas y psicobiológicas, los que lo hacen en ideas de carácter más general, como son los condicionantes sociales, el gusto, la influencia o el sentimiento musical, los que parten de teorías cognitivas, de las teorías conductistas, o los que se concentran en los diferentes parámetros musicales. (Lacárcel, 2003, p. 214)

Por otra parte, la música es sonido que, a su vez, es vibración, que es energía y se transmite por medio de ondas al oído y, desde éste, a nuestro cerebro que es el encargado de decodificar el mensaje recibido, en el que, además de las propias condiciones fisiológicas y estructurales individuales, depende de numerosos factores. El enfoque psicofisiológico es el centrado específicamente en estos fenómenos. Del total de los estímulos sensoriales que recibimos, los que percibimos por el oído suponen un 50% y tienen el poder de activar el cerebro y protegerlo contra el deterioro, frente al 20% percibido por la vista y el 30% de olfato, gusto y tacto. Hay una correlación entre algunas áreas encefálicas y las características psicológicas de la música:

- La *actividad sensorial musical* se localiza en la región bulbar, epicentro de las respuestas físicas, en consecuencia, relacionado con el movimiento, la acción y el ritmo.
- El *mensaje afectivo de la música* se ubica en el diencéfalo, zona base de las emociones, que es el encargado de recibir la melodía que se transforma para desencadenar emociones y sentimientos.
- La *actividad intelectual* se refleja a nivel cortical, allí se decodifica la armonía, el parámetro más complejo de esta gradación, que requiere de una mayor actividad psíquica y mental.

En esta concepción holística a la que nos referíamos en líneas anteriores, la conducta musical se puede expresar y/o manifestar de tres formas diferentes, por medio de la audición, de la interpretación y de la composición, actividades que implican a

distintas regiones y arquitecturas del total del encéfalo, por lo que podemos afirmar que, la actividad musical implica el empleo conjunto de todo el cerebro, puesto que, en el caso de la interpretación, no sería posible sin la participación simultánea de los dos hemisferios, como vimos en páginas anteriores. Este planteamiento global de la música se basa en la actividad cerebral de carácter complejo, que integra elementos neurofuncionales, neuropsicológicos y que es capaz de la modificación de conductas. (Lacárcel, 2003, pp. 215-218)

2.3.1.1. Bases fisiológicas de la música y las emociones

La música comunica información emocional y, como cualquier otro estímulo de esta índole, conlleva cambios fisiológicos, aun así, el procesamiento de la música difiere con el de las emociones que evoca y existen una serie de estructuras corticales que actúan en el procesamiento emocional a través de ella, y éstas son el córtex orbitofrontal, el córtex temporal superior y el cíngulo anterior. La amígdala y el córtex orbitofrontal están conectados entre ellos y, de la misma forma, lo están con representaciones corticales de todos los sentidos. La música, dada su actividad a nivel talámico y subtalámico, tiene efectos sobre estructuras límbicas y paralímbicas³⁵⁰, asimismo, la amígdala y el núcleo *accumbens* también se ven involucrados, la primera, sobre todo, en relación con la música de suspense, no olvidemos su vinculación con el miedo, y, el segundo, que se activa ante música placentera o, por el contrario, cuando es relajante, disminuye, mientras que, para la música disonante, la propia amígdala y el giro parahipocampal son decisivos. Por su parte, la distinción asociada a las melodías caracterizadas como alegres por pertenecer al modo mayor, así como, por el contrario, las que se consideran tristes por estar compuestas en tonalidad menor, viene dada por el giro frontal inferior, el tálamo medial y el cíngulo anterior dorsal. Así pues, las regiones implicadas en el procesamiento emocional a partir de la música son el córtex orbitofrontal y el córtex prefrontal ventromedial, junto con el

³⁵⁰ Como tratamos al referirnos a la fisiología de la emoción, el sistema límbico, el tálamo y el hipotálamo son los encargados del procesamiento de nuestra vida afectiva y se disponen en el diencéfalo y el lóbulo temporal. Ésta es la denominada “unidad de valoración afectiva”, frente a la “unidad de valoración objetiva” que se ocupa de la actividad intelectual y reside en las zonas corticales. La conciencia emana de la conjunción de estas dos unidades. (Lacárcel, 2003, pp. 218-219)

cingulado anterior, que se encuentran conectados con áreas subcorticales. (César, 2015, p. 29; Soria-Urios et al., 2011a, pp. 49-50)

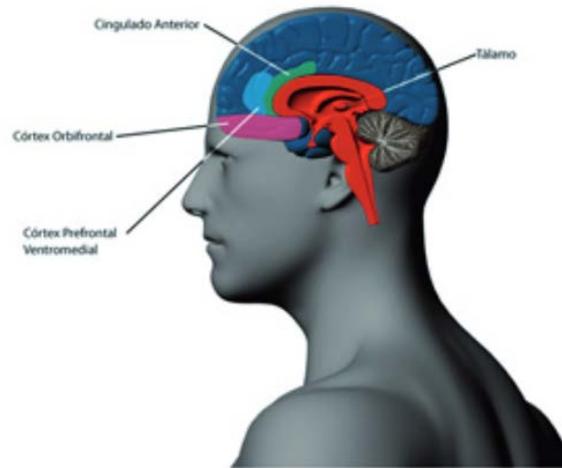


Figura 12. Ubicación de las áreas cerebrales de procesamiento de las emociones a partir de la música. (Soria-Urios et al., 2011a, p. 49)

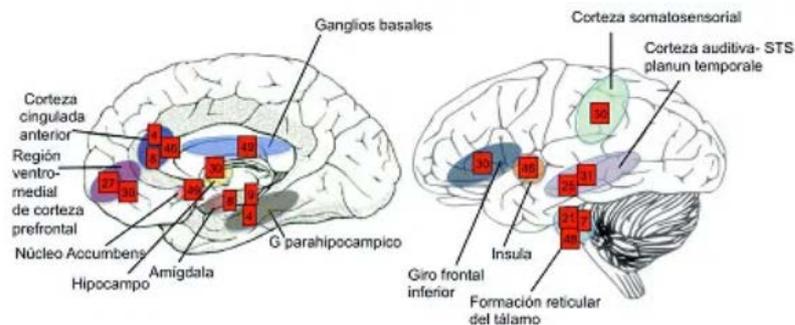


Figura 13. Áreas que contribuyen a la emoción musical. (Sel y Calvo-Merino, 2013)

Como se ha podido comprobar en estudios realizados en las últimas décadas, la música provoca emociones que son capaces de ocasionar efectos neurofisiológicos, emociones que proceden de los diferentes estímulos musicales y afectan, como ya se ha tratado, al terreno fisiológico, cognoscitivo y afectivo, entre otros³⁵¹, en el cual vamos a profundizar en las páginas sucesivas, que viene dado, fundamentalmente, de la conexión de la corteza auditiva con diferentes áreas encefálicas. Dicho esto, no nos sorprende la

³⁵¹ Sin olvidar el conductual, psicomotor, mnemónico o metabólico, por citar otros tantos.

afirmación de que la audición de determinadas piezas o fragmentos musicales conlleva la producción de estados emocionales específicos³⁵² (César, 2015, p. 29; Flores-Gutiérrez & Díaz, 2009, p. 23), pero no sólo la escucha musical, sino también la interpretación, que, además de todas las estructuras y mecanismos cerebrales que implica, como hemos estudiado en páginas anteriores, puede generar, en consonancia con su ejecución, diferentes estados de ánimo, emociones y sensaciones. (Cabrera, 2013, p. 34)

Podemos añadir una matización en relación a las diferencias entre las emociones musicales comprendidas como agradables o desagradables, que implican al hemisferio izquierdo y derecho, respectivamente, al igual que las emociones negativas encuentran su correlación en una mayor activación del hemisferio derecho, lo que implicaría que para el procesamiento de música agradable, colaboran un gran número de redes neuronales que, en cierto modo, son las mismas de las que se sirve el lenguaje para su procesamiento.³⁵³ (Díaz, 2010, pp. 547-550)

2.3.2. Música y emociones. Líneas teóricas, evolución, metodología y problemáticas

Ya hemos tratado en la sección dedicada a la Estética de la Música y sus vínculos con las emociones, a los principales investigadores o, los que, a nuestro juicio, lo son para este trabajo, así que, en las páginas que siguen, vamos a ocuparnos de las teorías psicológicas que unen a música y emociones. De entre todas las teorías que se centran en esta conjunción, la que destaca sobre las demás es la cognitivista³⁵⁴, que se enfoca en la

³⁵² Como en el caso de la música clásica, cuya escucha parece tener un efecto tranquilizador, o, por el contrario, los estímulos musicales de elevada intensidad hacen que se active el sistema nervioso parasimpático como medida de protección cardiovascular o demencia. (César, 2015, p. 29)

³⁵³ Aunque la música carece de la parte proposicional del lenguaje, sí comparten determinadas normas sintácticas, estructuras que resultarán determinantes para que las emociones sean agradables, o desagradables, cuando no se siguen esas reglas, tal y como demostraron los experimentos llevados a cabo por Enrique Flores et cols. en la Facultad de Psicología de la UNAM. (Díaz, 2010, pp. 547- 550)

³⁵⁴ Rubén López Cano (2002, pp. 2-3) señala cuatro orientaciones diferentes en la musicología cognitiva:

- La psicología cognitiva de investigadores como Imberti (1986), Sloboda (1993), principalmente.
- Las investigaciones de los miembros de la *European Society for the Cognitive Study of Music* (ESCOM).
- Las aportaciones teóricas derivadas de investigaciones experimentales que presentan nuevas hipótesis y modelos de trabajo de autores como Cross (1994), Leman (1995, 1997), Lerdhal y Jackendoff (1983), o Zbikowski (1995, 2001).

música como fenómeno y que engloba el estudio de las emociones en ésta por la elevada carga y connotaciones emocionales. Por otra parte, podemos estudiar la emoción musical, además del enfoque biológico, neurológico y fisiológico, desde varias perspectivas, como son las que hacen hincapié en el contenido de la estructura musical, las que lo hacen desde el punto de vista de la sintaxis, de la semántica, o de la expresividad³⁵⁵.

2.3.3. Psicología Experimental

2.3.3.1. Los pioneros: Kate Hevner, Susanne K. Langer y Leonard Meyer

La Psicología Experimental es la disciplina científica que estudia esta relación entre la música y las emociones, cuyos primeros estudios efectuados con esta concepción de la música como experiencia humana los hallamos a finales del siglo XIX. Se trata de los experimentos llevados a cabo por Benjamin Gilman, el 1892, y June Downey, en 1897, quienes se servían de imágenes para relacionar con los fragmentos musicales que estaban sonando o en el que los sujetos debían responder acerca de lo que les sugería la música, respectivamente. (Tizón, 2016, pp. 2-3; Tizón, 2017, pp. 189)

En 1936, Kate Hevner, en el primer estudio de referencia sobre esta disciplina, la autora dispuso en torno a un círculo las ocho principales categorías de emociones musicales, en las que se incluyeron adjetivos con rasgos cualitativos comunes, y encontró que un parámetro musical específico era el responsable de una respuesta emocional particular, para ello, consideró seis parámetros musicales: modo, tiempo, altura, ritmo, armonía y melodía. Estos resultados los publicó con el título de *Experimental Studies of the Elements of Expression in Music* (Hevner, 1936), en él mostraba los resultados de un estudio en el que los participantes debían elegir entre sesenta y seis adjetivos que se correspondieran con sus emociones provocadas por los diferentes estímulos musicales en

- La relevancia de las máquinas y la inteligencia artificial, tanto para estudios de análisis musical, como composición u otros tipos de herramientas musicológicas.

Recoge, a su vez, este autor, desde la perspectiva de la significación, la relevancia de los estudios hermenéuticos musicales, al igual que los de semiótica musical que, por el contenido de este trabajo, no vamos a abordar en estas páginas. (López Cano, 2002, pp. 3-4)

³⁵⁵ Merece la pena recordar para todas estas perspectivas que, además de los parámetros musicales, no se puede concebir el fenómeno musical-emocional sin tener en cuenta las diferencias y connotaciones individuales, al igual que el contexto sociocultural.

obras de Debussy, Paganini, Mendelssohn, Tchaikovsky y Wagner, resultado que dividió en ocho grupos de matices emocionales semánticamente similares, reflejo del carácter afectivo de cada una de las composiciones elegidas, y los dispuso en círculo. (Tizón, 2016, p. 3; Tizón, 2017, pp. 189; Tizón, 2018, p. 315)

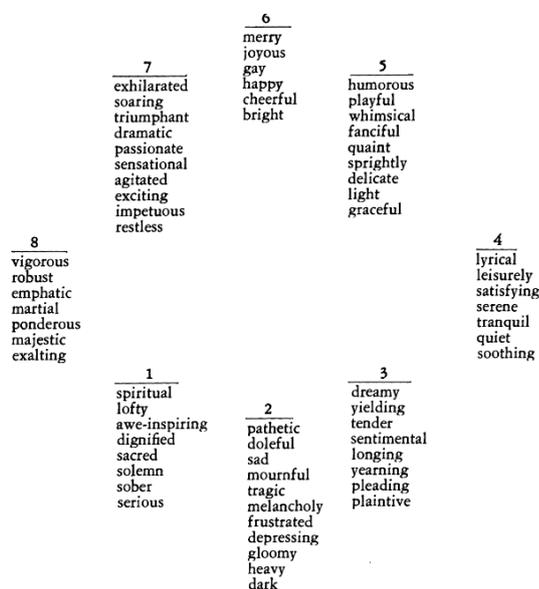


Figura 14. Adjetivos en relación con la emoción musical y su disposición en círculo de Kate Hevner. (Hevner, 1936, p. 249)

En 1938, Carl Seashore, publicó *Psychology of Music*, en el cual, analizó la relación entre ambos, música y emociones, bajo el prisma conductista y se focalizó en la expresividad musical, haciendo hincapié en los sentimientos que suscita. Se centró, sobre todo, en la respuesta musical emocional y observó cómo se veía modificada por las diferencias en el tempo o la altura³⁵⁶. En 1941, Susanne K. Langer publicó *Philosophy in a New Key*, donde dedicaba uno de sus diez capítulos a la música en relación con la expresividad. En él, señalaba a Schopenhauer como el padre de la teoría de la expresividad musical, considerada uno de los parámetros perceptibles de la música y no como representación, capaz de despertar emociones como símbolo, como medio de expresión natural de los sentimientos, punto de vista con el que la expresividad musical sería intrínseca a la música. Langer afirma además que la música en sí trata sobre la

³⁵⁶ Como uno de los pioneros en el área de Psicología y Música, en 1919 elaboró su primera prueba de aptitud, llamada “Medidas Seashore de los talentos musicales”. (Morán Martínez, 2009, p. 4)

emoción, de ahí que sean indisociables y, por otro lado, diferencia entre lenguaje y música, donde en el primero, las representaciones mentales son de tipo semántico, al contrario que en el caso de la emoción musical, donde son de tipo afectivo. (Díaz, 2010, p. 544; Kivy, 2005, pp. 128-129; Tizón, 2016, pp. 4-5)

Langer, en *Philosophy in a New Key*, parte de dos premisas fundamentales: la primera de ellas, que la música no es un lenguaje, si se entiende como el lenguaje discursivo, y, la segunda, que la música no constituye una expresión inmediata de los sentimientos. En cuanto a la primera, la música no se puede equiparar al lenguaje ya que carece de una gramática, una sintaxis y un vocabulario, características que no presenta el símbolo artístico y, especialmente, el musical. Por otra parte, la filósofa estadounidense disiente de cualquier interpretación de la música como estímulo emotivo, lo que no implica que la música no posea un significado, pero de carácter semántico, y no sintáctico como en el lenguaje, cuyo contenido sentimental le vendría dado de forma simbólica con la música como expresión lógica de las emociones y, el principal objetivo habría de ser dar con las leyes del simbolismo artístico y musical, averiguar el significado simbólico de la música y cómo influye en nuestras emociones. De esta forma, Langer intenta con sus ideas aproximar las expresiones artísticas a las científicas, en consonancia con los neopositivistas, y, pese a las divergencias entre ambas en lo que a expresión simbólica se refiere, las dos resultan indispensables para el ser humano. Que el arte tiene un significado nos parece una obviedad, pero, la mayor problemática reside en la demarcación de su contenido, y, en las relaciones entre música y sentimiento, el pensamiento de la autora es que la música y nuestras emociones tienen la misma forma, donde la ambigüedad de su contenido en comparación con el lenguaje, hace que sea posible, dado que el referente del símbolo musical jamás es explícito, se autopresenta, algo exclusivo entre todas las artes, lo que hace que tiendan hacia ella, con lo que, de esta manera, observamos las influencias de Schopenhauer y Nietzsche. En su *Feeling and Form*, Susanne Langer enfoca sus intereses hacia el simbolismo musical y al significado en el arte, problemática recurrente en toda su estética, en relación con nuestros sentimientos, donde nos encontramos ante la concepción de la música como ilusión, apariencia que viene dada por los sonidos³⁵⁷, y hace hincapié en la noción de tiempo, con la que el tiempo musical, virtual, el que

³⁵⁷ Nótese también la influencia platónica.

percibimos por el oído, pasaría a ser la apariencia del tiempo físico y de nuestro propio tiempo interior; la música, de este modo, es la presentación simbólica del sentimiento y este símbolo musical sólo puede ser aprehendido de forma intuitiva. (Fubini, 2005, pp. 378-385)

Otra figura de referencia es la del ya citado Leonard Meyer, quien se basó en la *Gestalttheorie*, psicología de la forma, y de la teoría de la información para observar las respuestas emotivas al discurso musical. En su *Emotion and Meaning in Music* (1956), además de posicionarse a favor de la postura absolutista de la significación musical, distingue, asimismo, entre las nociones de emoción, o emociones sentidas (con lo que alude a la estimulación musical), y estado de ánimo, estados emocionales (a la representación, lo que el oyente cree que expresa ese pasaje), la primera más efímera y, la segunda, con durabilidad en el tiempo y que, en ocasiones, pueden ser confundidas por los oyentes. Sin embargo, para este autor, la asociación que se produce entre estado de ánimo y música es de tipo cultural, extramusical, por lo que no es ajena a cualquier cambio. Para Meyer, el foco de interés está en el significado, en base a las relaciones que se hallan en la estructura interna de la composición y que son las encargadas de la respuesta emotiva del oyente, con lo que, a este respecto, la diferencia entre formalistas y expresionistas, que retomaremos a continuación, dejaría de tener sentido, ya que, tanto la respuesta emotiva a la música, como la intelectual se convertirían en dos formas de manifestarse un mismo proceso psicológico. El filósofo estadounidense establece la distinción entre la experiencia estética, particularmente de la musical, de la que no lo es, para lo que parte de que esta última no es referencial y su significado está en relación con la espera que produce la resolución de tensiones en una obra, que, en el caso de la música tonal, nunca implica una sorpresa en su totalidad; esta espera es la que genera una emoción. Estas observaciones en relación con un tipo de música concreto, que bien es cierto que abarca la música culta occidental desde el Renacimiento hasta la actualidad, si dejamos de lado el dodecafonismo y otros lenguajes compositivos que surgieron en el siglo XX, son la muestra, según Meyer, de que la música no es un lenguaje universal y de que cada cultura crea su propio discurso musical adaptado a sus necesidades, si bien no es su intención posicionar a la tradición musical de Occidente sobre las demás.

Sus reflexiones acerca de la teoría de la *Gestalt*, así como de la teoría de la información, son, igualmente, interesantes, puesto que postula la predisposición del

oyente a la música por la activación de determinados mecanismos cerebrales, ya que, para él, la respuesta ante la música, antes que intelectual, es afectiva, con lo que continuó la línea de Langer o de John Dewey³⁵⁸. Para él, la generación de emociones estaría sujeta a la relación de los diferentes elementos musicales entre sí, donde el contexto tendría también su importancia, porque, en cierto modo, puede condicionar la escucha. Como la respuesta a las emociones musicales es diferente a la del resto de emociones, Meyer indica que, para las musicales, se produce una inhibición de los mecanismos motores, en relación a la fórmula expectativa=emoción=significado (volición, afecto y símbolo), donde la música satisfaría o no las expectativas generadas³⁵⁹. (Díaz, 2010, p. 544; Fubini, 2005, pp. 385-388; Kivy, 2005, pp. 129-130; Tizón, 2016, pp. 4-5)

Si retomamos los postulados de Meyer acerca del significado en la música tonal, hemos de hacer mención a Deryck Cooley, quien se propuso acuñar un vocabulario musical-emocional exacto y universal de términos del lenguaje musical, o lo que es lo mismo, incide en esta capacidad expresiva, puesto que la música constituye un lenguaje, aunque no de la misma categoría del lenguaje hablado, pero que es el lenguaje de las emociones y sentimientos. Además de sólo incluir en esta terminología la música tonal de Occidente desde el Renacimiento a nuestros días, es curioso que, dentro de este amplio lapso temporal no se realicen distinciones en los vocablos y sean únicos para todas las etapas histórico-musicales, por lo que este método presenta una serie de carencias y es susceptible a la crítica. (Fubini, 2005, pp. 388-391)

³⁵⁸ Para quien la experiencia estaría condicionada por los estímulos y respuestas que tienen un significado propio en el arte, con lo que la forma de la creación musical, en su concepción unívoca, es esencial para el funcionamiento de nuestra mente. (Fubini, 2005, p. 388)

³⁵⁹ A este respecto y en palabras de Umberto Eco en su *Obra Abierta*:

“Leonard Meyer, en su *Emotion and Meaning in Music*, nos da un análisis satisfactorio de este mecanismo psicológico donde se lleva la argumentación sobre bases ampliamente gestálticas y que consiste en el examen de las estructuras musicales objetivas, vistas en relación con nuestros esquemas de reacción, es decir, un examen de un mensaje dotado de cierta carga informacional, pero que sólo adquiere valor respecto a la respuesta de un receptor y sólo en este punto se organiza realmente en *significado*.” (Eco, 1984)

Eco recoge y explica, igualmente, otras de las principales ideas de Meyer aquí señaladas, como que la música no es un lenguaje universal y que depende, en cierto modo, de su contexto, al igual que el interés casi exclusivo de la música de Occidente sobre otras músicas o las dificultades que surgen en el estudio de otro tipo de músicas como la atonal por no seguir unas estructuras fijadas.

2.3.3.2. Terminología y medición emocional

El gran número de variables que encontramos en el estudio de las emociones son, de forma directamente proporcional, una de sus mayores problemáticas, debido a que la experiencia interna individual y la respuesta a los diferentes estímulos son unos de los principales condicionantes en lo que Klaus Scherer recogió y denominó como *appraisal theory*, o teoría de la evaluación, que ya mencionamos en el apartado relativo al modelo cognitivista. Con estas premisas, Juslin y Västfjäll, en *Emotional response to music: the need to consider underlying mechanisms*, de 2008, enumeran seis diferentes mecanismos que contribuyen a la percepción de la emoción: la *respuesta del tronco encefálico* (con una mayor activación ante disonancias o elevada intensidad), la *evaluación condicionante* (asociación de un elemento con una emoción concreta), *contagio emocional*, *imágenes visuales*, *memoria episódica*, *expectativas y evaluación cognitiva* (cómo entiende la música el sujeto), de los cuales, el *contagio emocional*, las *reacciones del tronco encefálico* y la *memoria episódica* son las respuestas más frecuentes a la escucha musical. (Tizón, 2016, pp. 7-10; Tizón, 2017, p. 192)

Otro de estos retos es la ambigüedad en cuanto a la terminología emocional que, ocasionalmente, empleamos como sinónima, y que es necesario distinguir tal y como hacen Juslin y Sloboda en *Music and Emotion* (2013), con las siguientes definiciones:

- *Afecto*: término genérico que engloba estado de ánimo o emoción.
- *Estado de ánimo*: mayor durabilidad y menor intensidad que la emoción.
- *Sentimiento*: experiencia subjetiva de las emociones y estados de ánimo.
- *Activación*: una de las dos variables de medición de las emociones.
- *Preferencia*: evaluaciones afectivas.
- *Emoción*: de corta duración y elevada intensidad y activación con un objeto que es su causa.
- *Emoción musical*: el objeto es la música.
- *Inducción emocional*: cómo la música provoca una emoción en el sujeto.
- *Percepción emocional*: se reconocen emociones en la música sin activar los procesos cognitivos.

- *Comunicación*: emoción que se da en el emisor y se transmite al receptor que es descodificada.
- *Personalidad*: características y rasgos psíquicos que determinan y diferencian a una persona del resto.

Así las cosas, esta rama de la psicología cognitiva focalizada en la música, responde a un gran número de variables para la percepción del fenómeno musical que se pueden segmentar en dos mecanismos: en relación a su tipología, que incluye la influencia cultural, y a su funcionamiento, vinculado a la inducción emocional. (Tizón, 2016, pp. 10-12; Tizón, 2017, p. 192)

La pregunta que nos hacemos a continuación es cómo podemos medir esas emociones musicales. Como hemos tratado anteriormente, tomamos el modelo de Hevner como punto de partida en esta materia, que, a su vez, está basado en el modelo circunplejo de James Russell, por el que se distinguen dos variables, o dimensiones, que se representan en el eje de coordenadas y, donde el eje de abscisas, eje horizontal, o eje X, es el destinado para la representación de la activación o *arousal* y, el eje vertical, eje de ordenadas, o eje Y, el de la intensidad. Este modelo bidimensional representa gráficamente en un círculo estas dos dimensiones ligadas entre sí, mediante dos vectores que se cortan perpendicularmente cuyo eje vertical indica la activación (*arousal*) o desactivación, y, el horizontal, la valoración, el placer o el displacer³⁶⁰. Como recogimos en páginas anteriores, las emociones pueden clasificarse desde dos dimensiones, valencia, que puede ser positiva o negativa, e intensidad, alta o baja³⁶¹. (Leperski, 2017, pp. 23-24; Mestre et al., 2012, pp. 264-267; Tizón, 2016, pp. 13-17; Tizón, 2017, p. 190)

³⁶⁰ Russell incluye en su definición de emoción la noción de *core affect*, “afecto nuclear”, estado neurofisiológico básico y no específico que forma parte de cualquier experiencia emocional y que está condicionado por los dos ejes. Para Russell, la emoción es producto de varios procesos, además de la naturaleza, la cultura y la sociedad, aunque, todos ellos en su conjunto alcanzarían el nivel de construcción psicológica. (Leperski, 2017, p. 23; Olivera-La Rosa, 2016)

³⁶¹ En la respuesta a las primeras, bien con conductas de aproximación, si son positivas, bien de retirada, si son negativas, resulta decisivo el córtex prefrontal ventromedial. (Soria-Urios et al., 2011a, p. 49)

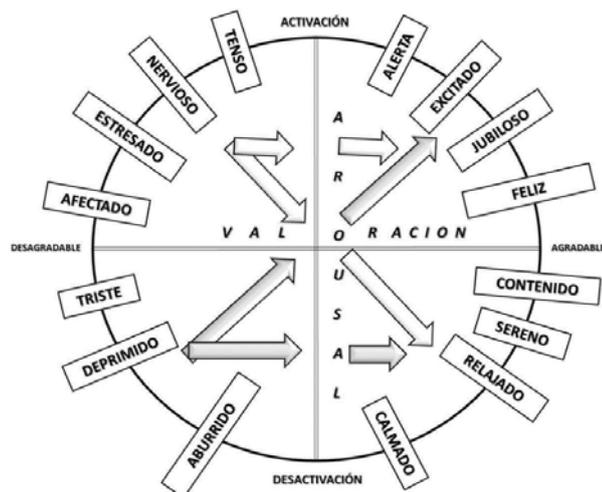


Figura 15. Modelo circumplejo de la emoción basado en Russell, Posner y Peterson (2005) y esquema funcional de la regulación de emociones. (Mestre et al., 2012, p. 266)

Así pues, el eje de valencia, o afectivo, es por el cual las emociones se perciben en relación al placer o displacer que provocan, y, el de activación, en el que se manifiesta la intensidad de la respuesta mediante los cambios fisiológicos³⁶². Además de este sistema bidimensional, encontramos otros con estas dos variables, pero también se han elaborado otras propuestas de tres, cuatro o incluso más dimensiones, que oscilan entre mantener las dos dimensiones de Russell o bien, conservar una de ellas y escindir en dos la otra, al igual que se han ideado otro tipo de modelos que contemplan distintas eventualidades. Algunos de estos modelos son los de Eerola et al., que distinguen entre dos tipos de activación, energía y tensión, sin modificar la valencia, o el de Fontaine et al., quienes optan por sumar dos variables más a las clásicas, que son impredecibilidad y potencia-control. (Fernández-Abascal, 2010, p. 87; Tizón, 2016, pp. 13-17; Tizón, 2017, p. 190)

Uno de los mayores obstáculos a los que se enfrenta la emoción musical es que, hasta la actualidad, no existe una metodología estándar y de gran fiabilidad que recoja los procesos emocionales, para ello, se hace necesario el desarrollo de esta sistematización a la que hacemos referencia y un acuerdo sobre cuáles serían los estímulos musicales capaces de suscitar esas emociones. Algunos de estos experimentos se sirven de obras de

³⁶² Como vimos en el epígrafe dedicado a las emociones básicas, para las emociones de la vida cotidiana, o “comunes y corrientes” como las denomina Kivy (2005, p. 155), o “con todas las de la ley” (Kivy, 2005, p. 171) hay un tercer eje, el de *control*.

música pura de cierta duración para estudiar las reacciones neurológicas y emocionales de la música mediante técnicas de observación no invasivas y, de esta manera, se ha podido abordar el estudio de la emoción musical de forma empírica. Todos los modelos de medición a los que hemos aludido centran su foco en la emoción percibida, frente a la emoción real, o lo que es lo mismo, la que realiza la neurociencia por medio de herramientas como la EGG, electroencefalografía, o la RMF³⁶³, resonancia magnética funcional, gracias a la que es posible advertir las zonas que presentan una actividad cerebral durante la escucha musical, mientras que, por medio de la EGG se pueden observar los cambios que ocasiona en el cerebro la escucha musical prolongada y calcular la duración de esta activación. Los métodos principales para medir las respuestas emocionales originadas por la música y empleados en la gran mayoría de estudios actuales son el autoinforme, las medidas fisiológicas y la medición de la actividad cerebral³⁶⁴. (Díaz, 2010, pp. 546-548; Fernández Sotos, 2017, p. 25; Tizón, 2016, pp. 17-18; Tizón, 2017, pp. 205-206)

Otro de los parámetros sobre los que debaten los investigadores en el terreno de la música y las emociones es sobre los elementos imprescindibles que deben contener sus modelos. Principalmente, estas elucubraciones, aunque con una gran variedad, coinciden en que estos modelos han de ser cómodos, simples, como son los planteamientos bidimensionales, y que sean lo más fidedignos posibles, aunque es necesario tener presente otras variables externas al propio experimento, como es el presupuesto. La medición emocional se divide en dos metodologías diferentes, la que se hace en base a la emoción en *tiempo real*, para la que se emplean piezas o fragmentos musicales de mayor duración, lo que implica una mayor variedad emocional, y la que se focaliza en la *emoción final*, con piezas más breves y que serían la representación de una única emoción³⁶⁵. Algunos de estos métodos son el del CISUC (*Centre for Informatics and Systems of the University of Coimbra*), para detectar la emoción en tiempo real, o los de Gerard o

³⁶³ O fMRI, que ya mencionamos.

³⁶⁴ En 1978, con la implantación de las nuevas tecnologías, Manfred Clynes creó su *SuperConductor*, software mediante el cual el sujeto debía presionar con el dedo en una tabla con la que se mide la intensidad emocional percibida. (Tizón, 2016, p. 5)

³⁶⁵ Del mismo modo, esta diferencia entre la elección de piezas breves frente a obras largas estriba en que en las breves es más fácil distinguir una sola emoción, mientras que en las de mayor duración, por norma general, no se puede decir que sean representativas de una única emoción, aunque sí puede hablarse de una especie de estado de ánimo general que domine la pieza y que pueda permanecer inalterado. (Castro, 2018, pp. 1330-1331)

Wilson, que implican la unión de color y emoción. Con los niños son empleados los sistemas de caras, que diferencian entre cuatro emociones (alegría, tristeza, ira y serenidad) pero con la problemática implícita de la edad, dado que tampoco hay un consenso acerca de cuándo los niños son capaces de distinguir exitosamente las emociones que experimentan. Manuel Á. Tizón Díaz (2016, pp. 20-22) añade una serie de variables en relación a los experimentos, que son: *el tiempo de exposición* (a mayor tiempo, mayor cansancio y peores resultados), *empleo de terminología correcta, entrenamiento e instrucciones precisas, reducción del estrés* (con la cantidad de escuchas necesarias), *fácil de usar y con diseño atractivo, muestras normalizadas con el volumen adecuado, determinación de los parámetros a investigar y centrar el trabajo en el colectivo objeto de estudio* (atendiendo a la formación y experiencia musical, al aspecto sociocultural, sexo o edad³⁶⁶, entre otras variables³⁶⁷). (Tizón, 2016, pp. 18-22; Tizón, 2017, pp. 191-205)

2.3.4. Estructura, significado y sintaxis

Han sido numerosos los autores que a lo largo de los años se han interesado por la unión de música y emociones y, entre las diferentes posibilidades de estudio, la asociación entre música y cerebro, esto es, la que se fundamenta en bases fisiológicas, neurológicas y psicofisiológicas, ha sido una de las más fructíferas ramas de estudio en detrimento de las investigaciones sobre la emoción musical. Ya nos hemos referido previamente al vínculo desde el punto de vista de la activación cerebral que provoca la música y a los trastornos y alteraciones neurológicas con base musical, donde destacamos a personalidades como Isabel Peretz, Roberto Zatorre y Stephan Koelsch, así que, en los párrafos siguientes, vamos a conocer algo más sobre las emociones musicales.

³⁶⁶ Es curioso cómo se puede observar una analogía entre las respuestas neurológicas al fenómeno musical y a la experiencia musical-emocional. Nos referimos aquí a lo tocante a la formación musical, donde, las respuestas a algunos experimentos han resultado más homogéneas, incluso contrarias en los músicos, frente a los no músicos, al igual que el sexo, ya que son las mujeres quienes perciben algunas de las variables emocionales con una mayor intensidad y también tienen una mayor capacidad de verbalización y expresión. (Tizón, 2017, pp. 193-197)

³⁶⁷ A este respecto, es de gran interés la aportación de Manuel Tizón Díaz sobre la variable de la enculturación en su publicación *Enculturación, Música y Emociones*. (Tizón, 2017)

Las teorías que ponen valor en la relación entre la estructura musical y las emociones, defienden la unión entre determinadas características musicales y sus correlatos emocionales, como puede ser la asociación del modo menor con alguna particularidad del espectro de la tristeza, o el mayor con la alegría, o los *tempi* lentos y rápidos, respectivamente. Dentro de este enfoque, podríamos encuadrar desde el Barroco a algunos compositores y teóricos como fueron Marc-Antoine Charpentier o Jean-Philippe Rameau, que, en el caso del primero, hizo corresponder determinadas tonalidades a diferentes cualidades del ánimo, a imagen de la Teoría del *Ethos* griega, o el establecimiento de la estructura tonal que el segundo de estos compositores configuró en base a la lucha entre tensiones y reposos que conducen a una calma final. De esta manera, Rameau perfila la concepción del significado semántico de la música que Schopenhauer defendería después mediante la afirmación de que el contenido semántico de la música estaría depositado en las emociones, además de tratarse de la más elevada de las artes por su condición de copia de la voluntad en sí y con carácter mimético. (Díaz, 2010, pp. 543-544)

La cuestión del significado de la música ha preocupado a estudiosos desde la Antigüedad y algunos de ellos han intentado aproximarse a una respuesta en base a una comparativa con el lenguaje. Se diferencian dos perspectivas en lo que respecta a este significado en la expresión musical: la *absolutista*, que admite dos variantes, la *formalista* y la *expresionista*, y la *referencialista*. La primera de ambas, aunque sin olvidar los elementos comunes, se orienta hacia las diferencias entre música y lenguaje, que radican en la forma y el significado. En el lenguaje, el sonido actúa como medio de transmisión del mensaje y, el significado es el fin, mientras que en la música, medio y fin coinciden en el sonido. Además, para los absolutistas, el significado musical se encontraría en la estructura de la composición, en el contexto de la creación artística. Para los *formalistas*, el significado musical reside en las relaciones musicales que se dan dentro de la propia composición, lo que le otorga un significado de carácter más intelectual, en cambio, los expresionistas, consideran que estas relaciones son el origen de los sentimientos y emociones que puede experimentar el oyente. Los referencialistas, en cambio, defienden el significado en el sonido musical, con lo que se establece un paralelismo entre signo musical y lingüístico, y, en este caso, el significado se hallaría en cuestiones extramusicales, como los estados anímicos. Dos de los representantes de estas teorías son

Leonard Meyer, de los absolutistas, y Diana Raffman, de los referencialistas, aunque estos paradigmas no tienen por qué ser excluyentes, sino entenderse como complementarios. (Fernández Rodríguez-Escalona, 2008, p. 209; Fubini, 2005, pp. 385-386; Tizón, 2016, pp. 4-5)

Leonard Meyer, en *Emotion and Meaning in Music*, de 1956, propone que las formas significantes son estímulos que provocan una respuesta, es decir, el significado. Esta respuesta puede generar un *significado designativo* o un *significado incorporado*, los primeros serían los estímulos que transmite el lenguaje, donde el estímulo sonoro transporta al oyente a la imagen de objeto, mientras que el significado incorporado es característico de la música donde los estímulos llevan al oyente hacia otro estímulo sonoro. De este modo, Meyer plantea que la música tiene su propio y exclusivo sistema semántico, pero que, por esta característica, excluye a toda representación de carácter extramusical. (Fernández Rodríguez-Escalona, 2008, pp. 209-210)

La postura referencialista postula que el sonido tiene significado en sí mismo, con un referente extramusical que no es la propia música, y se fija en las similitudes entre signo musical y lingüístico y las semejanzas entre estructuras musicales y signo cultural. Diana Raffman defiende estas analogías entre la ordenación musical y la sintaxis del lenguaje, ya que, para ella, se encuentran estructuras gramaticales propias del lenguaje en la música. De la misma forma que las estructuras gramaticales en la lengua buscan captar el significado a partir de las palabras, Raffman propone una abstracción del significado desde las estructuras sonoras para la música. La manera de comprender una composición musical se realiza por medio de una representación mental de su estructura que opera mediante las relaciones sintácticas que constituyen el discurso musical. Para esta autora, el objeto formal de la música está compuesto por sensaciones o sentimientos musicales, *musical feelings*, que se corresponden con células de corta duración, en analogía con las del lenguaje, por lo tanto, otorga a estas células sonoras la capacidad de recuperar el significado para comprender el texto musical. Raffman incide en las emociones como referentes de los significados musicales, aunque distingue entre sentimientos y emociones. Para las emociones es necesario que se produzca una evaluación positiva o negativa de una determinada situación, mientras que los sentimientos, como significado musical, no precisan de esta valoración, por lo tanto, para un entendimiento completo de una composición sería necesario abstraer de los significados sentimentales la emoción

que encierran. De esta manera, se hablaría de significado emotivo, que se correspondería con el tono en general de una obra, que involucra al oyente en la reconstrucción de estos significados. Esta autora se enfrenta al estudio de la gramática y la semántica musicales con un modelo similar al de la Lingüística y su tradicional distinción entre *significante*, *significado* y *referente*, aunque se prescinde del último. Los *significantes* de música y lenguaje vendrían dados por sus estructuras formales respectivas, aunque con áreas de *significado* y *referentes* diversos y propios. (Fernández Rodríguez-Escalona, 2008, pp. 212-213)

Con estas someras características sobre estas dos posturas, podemos apuntar que, en ambas, la música transmite significado en relación con la emotividad, pero discrepan en cuanto al significado de la expresión musical, que para los formalistas se enfoca hacia el discurso sonoro y su poder en el receptor, con la capacidad emotiva de la música fuera de ésta, mientras que, para los referencialistas el significado reside en la ordenación sonora del discurso musical, en su forma sonora, por medio de la aproximación a la Lingüística para comprender la emotividad de la música. Sin embargo, a ambas perspectivas se les pueden achacar críticas y carencias; de este modo, en la referencialista encontramos tres puntos conflictivos y son, en primer lugar, que no explica en profundidad la semejanza entre la significación musical y de las palabras, al igual que la inexactitud en la identificación de significado y referente, el segundo, que es confusa la correlación entre formas y significados y, por último, los signos de los significados musicales y lingüísticos son de distinta naturaleza, con lo que no se puede establecer una correspondencia entre el significado, lenguaje y música. En el caso de los formalistas, las deficiencias se pueden apreciar en el enfoque conductista, para el que la funcionalidad no resulta transcendental, lo que conlleva que quede pendiente lo que respecta a la comunicación, cuyo mensaje emocional de la música se fundamenta en la respuesta del oyente. En el caso de ambas posturas, se hace imposible hallar en la música un significado similar al lingüístico, lo que no implica que la música no transmita nada, sino que comunica otro tipo de conceptos. (Fernández Rodríguez-Escalona, 2008, pp. 213-217)

Una de las principales diferencias entre la música y el lenguaje en cuanto al significado, es el carácter práctico del segundo, cuyo fin inminente es la comunicación, mientras que la música no puede entenderse desde esta perspectiva, puesto que su fin es estético, por lo que no se produce una correlación de la comunicación de la lengua en los

sonidos musicales, y, por esta condición, no se pueden considerar actividades semejantes. Este fin práctico que le conferimos al lenguaje no es tal en la literatura, donde la relación entre mensaje y comunicación no se produce como en el lenguaje común, con lo que podríamos considerar una actividad análoga a la música en su condición de artes. Tanto las composiciones literarias como musicales conforman en sus mensajes la situación comunicativa, intrínseca al mensaje. La obra literaria constituye una imagen del lenguaje hablado, pero de forma expresiva, lo que no implica que no pueda responder a un fin práctico, al igual que la obra musical es la forma de expresión con la que se manifiesta el sonido, así como la literatura emplea lenguaje, puesto que, para ambas, de la misma forma que en el resto de las artes, el signo artístico es un todo completo que contiene en sí mismo lo que precisa. En la unión de música y palabra, la una matiza el significado de la otra y viceversa y, al expresarse con música, la letra adquiere un nuevo carácter semántico. (Fernández Rodríguez-Escalona, 2008, pp. 225-230)

Por lo tanto, tras enfrentarnos al campo de la significación emotiva de la música, en el terreno de la sintaxis musical destacamos la figura de Diana Raffman, para quien el orden de los sonidos y la estructura gramatical de la música, la denominada Gramática – M por Fred Lerdhal y Ray Jackendoff³⁶⁸, serían los encargados de producir el fenómeno emocional asociado a ella y donde entraría en juego la memoria, que recuperaría esas estructuras conscientemente, aunque la mayor problemática al respecto resulte al verbalizar estas emociones ya que su contenido verbal no está nítidamente definido. Para Raffman, frente a las emociones básicas, “las emociones musicales no se producen por estímulos naturales, no contienen denotaciones concretas y no inducen respuestas conductuales adaptativas... las emociones musicales, incluso aquellas de gran intensidad, usualmente implican un rango limitado de gestos faciales” (Díaz, 2010, p. 544) y las expresiones motoras se reducen a poco más que cantar o bailar, con la danza como expresión más perfeccionada, que, de la misma forma, representaría un interesante objeto de estudio por la unión entre música y movimientos corporales. Por otro lado, se le atribuyen a la música una serie de propiedades emocionales que parecen ser coincidentes

³⁶⁸ Estas reglas gramaticales de la música son inconscientes y son las que permiten entender una composición. (Díaz, 2010, p. 544)

para compositor, intérprete³⁶⁹ y oyente, que esta investigadora explica por la confluencia de representaciones musicales Gramática-M entre ambos, y que vendría dado por la consideración de la música como lenguaje, aunque las emociones que suscita no puedan definirse en relación a sus contenidos y aludan más a sensaciones o connotaciones. (Díaz, 2010, pp. 544-545)

Esta aseveración tiene su punto de partida en que la música se entienda como representación mental con una base sintáctica que transmite mensajes no verbales, con lo que el desafío principal en este sentido aflora en la música instrumental, puesto que ésta no posee un contenido proposicional, en lugar de ello, la música pura se caracteriza por el recuerdo y la creación de emociones que, aun sin estímulos naturales y sin presentar respuestas adaptativas, las emociones musicales pueden ser, en cuanto a su magnitud y cualidad, similares que las emociones de la vida cotidiana, lo que les confiere un valor estético que también se atisba en las emociones negativas, fundamentalmente en el caso de la tristeza, motivo de estudio para autores como Levinson o Davies. Por lo tanto, se puede concluir que la música, por su carácter mimético, a pesar de producir emociones que no son de tipo adaptativo, sí puede generar emociones de gran intensidad. (Díaz, 2010, pp. 545-546)

2.3.5. Las tres líneas teóricas de la expresividad musical

Llegados a este punto, nos concentramos en las tres líneas teóricas de pensamiento que toman como punto de partida la expresividad musical, y predominantes en el panorama actual, que son la *teoría de la expresión*, la *teoría de la excitación* o estimulación y la *teoría del parecido*. Ambas tienen su origen en el enfoque cognitivo, el cual focaliza su atención en la emoción en relación con el objeto intencional, real o imaginario, que la dirige o determina, donde, de este modo, la emoción se producirá motivada por ese objeto que es diferente para cada emoción. El mayor inconveniente en este sentido surge al conferir a la música un soporte intencional, una cualidad emocional, como son la alegría o la tristeza. Como ya hemos tratado, parece ser que la música tiene

³⁶⁹ Más adelante analizaremos las tres diferentes perspectivas sobre la vinculación entre música y emociones, que centran su atención en el compositor, en el oyente o en la música en sí.

unas propiedades de carácter emocional, pero, quizá debamos preguntarnos a qué se debe que apreciemos estéticamente la emoción en la música porque, dos obras diferentes, no expresan por igual y de forma cualitativa el mismo tipo de alegría o de tristeza. De esta manera, se originan dos tipos de análisis sobre la expresividad de la música, el que lo hace sobre los tipos de emociones en ésta y el que opera sobre casos de emociones, aunque hay música que no encaja en ninguna de estas dos posibilidades analíticas. (Castro, 2018, pp. 1331-1332)

Las líneas teóricas a las que hacíamos referencia en el párrafo anterior explican mediante sus diferentes enfoques a qué nos referimos cuando decimos que una composición es, contiene o transmite una emoción determinada. Las diferencias entre las teorías estriban entre cómo la música representa o se parece a una emoción. La *teoría de la expresión* incide en la figura del *compositor*, quien manifiesta sus emociones en comunión con la expresividad de la propia música. El compositor se sirve de varias herramientas para el contagio emocional de sus sentimientos, los induce en el oyente, que es el receptor necesario del mensaje musical, porque, sin alguien que escuche, no habría proceso de comunicación musical, no habría un hospedante de la emoción que el compositor sentía o quería comunicar con su partitura.

Este tipo de concepción es característica del Romanticismo, en la que el genio exhibe sus emociones mediante sus creaciones, “dignas de ser expresadas y comunicadas al público”. Aun con sus orígenes decimonónicos, estas ideas encontraron su medio de difusión, principalmente en Italia, en la década entre 1930 y 1940 en la revista *Rassegna Musicale*, donde el tema de la interpretación musical fue objeto de estudio. Este interés sobre el papel de compositor e intérprete no era algo nuevo, como ya hemos comentado a lo largo de estas páginas, pero la idea del compositor como creador de una obra que pretende lo Absoluto y la del surgimiento del virtuosismo, fueron el caldo de cultivo idóneo para el desarrollo, por vez primera, desde un enfoque verdaderamente filosófico y estético sobre las relaciones entre ambos. Nos encontramos con dos posturas opuestas, aunque ambas de corte idealista, la primera de ellas, defendida por Alfredo Parente, quien consideraba al intérprete como un ente pasivo, un simple técnico con labor de mensajero, para comunicar y conservar la obra aun con el paso del tiempo, de lo que resulta que la interpretación sería ajena a la propia música. Aunque el intérprete realice una labor técnica complicada, según la composición, no será más que un desciframiento de signos,

con lo que ejecuta un trabajo externo, mientras que, en el creador es una fuerza interna la que opera. La segunda postura es la que adoptó Salvatore Pugliatti, quien convirtió al instrumentista/cantante en un verdadero creador, como hacedor de un acto del espíritu, que, en ningún caso puede ser pasivo, de este modo, el espíritu es capaz de expresar, como sinónimo de crear. (Castro, 2018, p. 1334; Fubini, 2005, pp. 399-402).

Ahora bien, además de estas dos posiciones idealistas enfrentadas, que no nos permiten avanzar más, en el sentido de que podemos elegir una u otra opción, ni hay posibilidades intermedias que puedan ser plenamente justificadas desde una perspectiva filosófica, hemos de aludir a otra vía sobre la actividad interpretativa que es la que propugna una relación activa entre compositor e intérprete, donde destacamos el pensamiento de Gisèle Brelet, que se fundamenta en una metodología analítica para llegar a conclusiones similares a las de Pugliatti. En esta línea empírica, ya señalamos las investigaciones de Carl Seashore, para quien la partitura es tan sólo la herramienta para la ejecución que, en tanto arte temporal verdadera, constituye la realidad de la obra en sí. Para llevar a cabo sus estudios interpretativos se sirvió de la noción de *desviación* como un apartamiento de esquemas concretos, que son los marcados por la partitura, para hallar la esencia de la música. Meyer fue otro de los investigadores en llevar a cabo este tipo de procedimientos analíticos. (Fubini, 2005, pp. 402-403).

Una de las objeciones que se le puede achacar a esta perspectiva teórica de la expresión es si las emociones de compositor y oyente son coincidentes, ya que es prácticamente imposible saber, a ciencia cierta, qué pasaba por la cabeza del compositor en el momento de la creación de su obra, al igual que hemos de contar con la variable de que el genio creador pudo expresar una emoción que no tenía por qué ser la que él experimentaba en ese momento, con lo que, en terminología de Collingwood, el compositor se convierte en un *artesano*, cuya diferencia estriba en que no es lo mismo expresar el propio afecto que una emoción tipo. En cuanto al tema de la ejecución musical, la figura del intérprete simbolizaría tan sólo al mensajero, al transmisor del mensaje del compositor al oyente, de lo que resultaría la inexistencia de una intervención expresiva por parte de éste, únicamente la de llevar, transportar la emoción del compositor al auditorio. Así pues, resulta difícil afirmar que la música exprese la emoción sentida por el compositor o la que intentó que expresase en el momento de concepción de su obra porque, como señalábamos en líneas anteriores, resulta casi inalcanzable la pretensión de

adentrarnos en la mente del compositor. Esto último es lo que Davies denomina intencionalismo de la falacia genética, en el que intervienen cuatro variables, compositor, estética de la época, oyente y la comprensión de la propia música, que únicamente podría darse así si el compositor tuviera la intención de que su creación se conociese públicamente y fuera fácilmente reconocible por el oyente, lo que implica que tendrían que existir una serie de consensos públicos y reconocibles donde la obra musical fuese un medio de comunicación. De este modo, extrapolado al terreno emocional, se podría decir que una determinada música es triste o alegre en base a unos acuerdos tácitos, sin olvidar las bases psicofísicas, en los que ciertos parámetros musicales, connotaciones y el contexto nos hiciesen escuchar la música *como si* fuera expresiva de emoción, aunque este *como si*, implica lo aparente, lo que *no es*. (Castro, 2018, pp. 1333-1336)

La *teoría de la excitación (arousal)* focaliza su atención en el *oyente*. Según este paradigma teórico, la expresividad de la música reside, en esencia, en evocar una emoción por medio de ésta en el oyente. La música tiene la capacidad de despertar respuestas emocionales, de esta manera, las cualidades expresivas se pueden captar mediante las emociones que las ocasionan; es decir, abstraemos estas cualidades de la música desde las emociones que nos causa. Aunque las emociones que *suscita* una composición no son las mismas que las que *expresa*, dado que *suscitar* está a un nivel semántico inferior que *expresar* esa emoción, ya que la música puede expresar una emoción que no tiene por qué ser sentida por nadie. Esta afirmación puede ser planteada, también, al contrario, que una pieza haga experimentar una emoción, no quiere decir que sea expresiva de ella, por lo que no parece ser una condición indispensable, puesto que hay muchas cosas que suscitan emociones, pero no por ello son expresivas de ellas. No obstante, la música puede suscitar algún tipo de emoción de forma individual mediante asociaciones o connotaciones personales que evoquen algún recuerdo, o sea, que a una composición se le atribuya algún tipo de emoción no es sinónimo de que la exprese. (Castro, 2018, pp. 1337-1338)

Una de las mayores críticas a este enfoque teórico es cómo puede la música, en sí misma, contener una emoción, que no es lo mismo que experimentar el sentimiento subjetivo de una emoción con la escucha. No todos experimentamos la misma emoción al escuchar una obra musical, al igual que dos piezas diferentes, aunque sean expresivas de la misma emoción, no expresan de la misma forma esa emoción. Para explicar esta hipótesis hemos de remitir, de nuevo, a la teoría cognitiva y al objeto intencional del que,

como hemos referido con anterioridad, carece la música pura. Si recordamos los postulados de William James, serían los cambios fisiológicos asociados a la escucha musical los que promueven una emoción determinada sin necesidad de un objeto intencional, de este modo, las percepciones de esos cambios corporales son las encargadas de causar una emoción, frente a la visión cognitivista, donde el contenido intencional de las emociones provocaría los cambios fisiológicos. Como para James el requisito imprescindible para que se origine una emoción son los cambios fisiológicos que ocasiona y termina cuando cesan esos cambios, no son precisos necesariamente ningún otro tipo de componentes mentales ni un objeto intencional. (Castro, 2018, pp. 1338-1340)

La *teoría del parecido (resemblance)* centra su atención en la *propia música* y fija sus bases en la similitud entre la naturaleza de la música y la apariencia de los afectos, y, seguidamente, mostramos las reflexiones de varios autores sobre esta corriente. Susanne K. Langer entiende la música como el arquetipo por excelencia de las artes, en consonancia con el pensamiento de Schopenhauer, como ya mencionamos, y que está conectada, más que ninguna de las otras artes, con la vida emocional. Para ella, la música es un *símbolo presentacional*, dado que significa las emociones a las que se refiere, porque muestra su forma o apariencia, y son equiparables a los pensamientos o sensaciones que dan vida a un sentimiento, esto es, música y emoción son, en cierto modo, análogas, ya que la música es reflejo del sentimiento por su contenido de carácter amplio y abstracto, de una forma en la que el lenguaje y su contenido proposicional no pueden serlo, allí donde las palabras no pueden alcanzar. Oliver Sacks, por su parte, y en la misma línea, afirma que la música posee esas mismas cualidades por su capacidad expresiva, de abstracción y para expresar los sentimientos mejor que el resto de las artes, es el lenguaje de éstos, pero, en contrapartida, no tiene un referente externo, como sucede con el lenguaje. (Castro, 2018, pp. 1340-1342)

Stephen Davies defiende que la música significa las emociones expresadas en ella. La música se percibe como si poseyera rasgos similares a los del comportamiento humano y presenta atributos emocionales, no emociones, que comparten su parecido con ciertas características emocionales de la vida diaria, con emociones no estéticas. De esta manera, Davies se concentra en las emociones que expresa la propia música, *en* la música, que hace posible ella misma, sin tener en cuenta las labores de composición o interpretación. Davies hace frente, de este modo, al pensamiento de Jerrold Levinson y Malcolm Budd,

representantes del “emocionalismo hipotético”, en el que se precisa de un sujeto o varios, imaginarios o no, pensados por el oyente para que escuche la música, aunque en esta corriente se desestima la expresividad de la música misma al ser menester la existencia de un sujeto. Davies declara su preferencia, en contrapartida, por el “emocionalismo de la apariencia”, donde la música es expresiva porque procura al oyente sonidos con características emocionales, sin que se requiera de nadie que las experimente. Se trata, por tanto, de una expresividad intrínseca en la música que el oyente percibe de esta manera. (Castro, 2018, pp. 1343-1345)

Para Davies, su versión de la teoría del parecido acerca de la expresividad radica en que el dinamismo estructural musical es similar a los patrones de comportamiento humano que se vinculan a la expresión emocional, motivo por el cual la música sólo puede expresar las emociones que derivan del comportamiento corporal observable. La perspectiva de Kivy es similar, aunque incluye el lenguaje en esta ecuación como uno de los comportamientos expresivos humanos. Budd, en sintonía con Davies y Kivy, se refiere al “parecido percibido” que sería aquél que se da entre música y emoción o algún otro fenómeno de naturaleza emocional, como la voz de alguien que experimentase dicha emoción, dado que, para este autor, la música simboliza la expresión vocal de la emoción por encima de la propia expresión emocional. Budd, en consonancia con Collingwood y sus reflexiones sobre el papel del compositor como artesano, añade que, al crear su obra, el compositor imagina la emoción que quiere que exprese su música y la experiencia de esa emoción, igualmente, será la imaginada por el oyente. Davies se opone a esta concepción más técnica y menos artística del proceso compositivo al otorgar a los artistas el poder de aclarar las emociones; el poder de la música estriba en cómo actúa sobre nuestros sentimientos³⁷⁰. (Castro, 2018, pp. 1345-1347)

Aunque para todos estos autores es innegable la unión que se da entre la música y las emociones, también se advierten las diferencias entre ambas, debido a que las

³⁷⁰ Triverdi critica estas ideas de Davies y apunta que el parecido es insuficiente para que la música posea la cualidad de la expresividad. El papel de la imaginación en la expresividad musical, tal y como recoge Castro (2018, pp. 1347-1348), es considerado por autores como Scruton o Triverdi, como la característica más definitoria de la experiencia estética, tanto es así que una pieza que creemos representativa de una determinada emoción, no lo es, sino que la imaginamos así, como definitoria de una determinada propiedad emocional que expande la experiencia del objeto, pero que lo es de una manera imaginaria.

emociones poseen un elemento intencional del que la música carece, por lo que quizá, como apunta Scruton, sería más conveniente hablar de “estados de ánimo”, ya que, aunque la música pura tiene una intencionalidad, expresa estados de ánimo carentes de objeto, lo que, consecuentemente, los sitúa en un estadio previo a las emociones. Autores como Wittgenstein, Tilghman o Davies distinguen entre uso *primario* y *secundario* de las palabras y, a la hora de hablar de una determinada característica emocional, sin comprender esa acepción primaria, resulta imposible profundizar en la secundaria que no tiene un significado metafórico, dado que la música es expresiva por sí misma. Únicamente las emociones con expresiones externas pueden relacionarse con la música, porque, como ya hemos referido, comparte rasgos emocionales del comportamiento humano, y la forma de describir el carácter emocional de la música es asignarle emociones a ésta. Por lo tanto, con esta afirmación, la relación de parecido gravita al partir de una emoción primaria experimentada por el sujeto y, su correspondiente secundaria, que evoca a esa emoción principal por su semejanza. (Castro, 2018, pp. 1348-1351)

2.4. TRES TEORÍAS RECIENTES DE LA RECEPCIÓN EMOTIVO/MUSICAL

Como último epígrafe de esta sección, recogemos las ideas de tres autores desde diferentes puntos de vista que, precisamente, nos parecen de gran interés por su disparidad, su originalidad, al igual que por su repercusión e influencia en relación con el estudio de la emocionalidad en la música.

2.4.1. Carl Dahlhaus y la teoría de la recepción

El pensamiento de Carl Dahlhaus consiste en una interesante aportación a la filosofía de la música, ya que es difícil de encuadrar dentro de ninguna corriente propiamente dicha, porque sus intereses y sus puntos de vista abarcaron un amplio abanico, entre los que destacan la historia e historiografía de la música y sus peculiaridades. Más que ecléctico, el pensamiento de Dahlhaus ofrece una vía de investigación a la historia y sociología de la música desde un amplio punto de vista filosófico y de método. A continuación, expondremos algunas de sus principales ideas en este sentido, en primer lugar, desde la oposición entre valor estético e histórico de la obra de arte, para, seguidamente, tratar la problemática en cuanto al sujeto en la música y al receptor, esta última parte, precedida de unas pinceladas sobre la estética de la recepción, desde los supuestos de Jauss e Iser, y de la *Opera Aperta* de Umberto Eco.

Si bien los idealistas como Benedetto Croce no creían en la existencia de la historia del arte, sino en las obras de forma individual³⁷¹, dado que para ellos era complicado pensar la historia del arte en términos de una mera sucesión de acontecimientos relacionados entre sí, al igual que con el contexto que los rodea, sí reconocían la existencia de periodos más prolijos en lo que a obras y a sus artistas se refiere. Esto llevó a los musicólogos a la posibilidad de dos tipos de análisis para las obras musicales: el estético, que enfatizaba el valor artístico individual de las mismas sin tener en cuenta su contexto, y el histórico o sociológico, que, precisamente, al contrario, se

³⁷¹ Exactamente, lo contrario que creía Schelling.

alejaba del valor estético y la individualidad, lo que, para los críticos de espíritu idealista resulta accesoria para la comprensión de la obra artística. Dahlhaus se enfrenta a este dilema del valor estético de la obra musical entre la dicotomía de valor histórico y valor estético, puesto que el segundo también es un problema de tipo histórico que está asociado a la noción de objeto estético, así como las de historia y progreso histórico, todas ellas surgidas en convivencia durante el siglo XVIII, de lo que, para este autor, se materializan dos posibilidades de análisis, desde un punto de partida historiográfico o estético, respectivamente, que estará definido por los diferentes intereses, y que no tienen por qué ser contradictorios, incompatibles y excluyentes, sino análisis en base al uso que se haga del arte en cada caso concreto: todo objeto histórico contiene un componente estético, al igual que en el estético, se incluye el histórico³⁷². (Fubini, 2005, pp. 433-435)

Por otro lado, la noción de obra musical hace su aparición en el Renacimiento, lo que, en el cómputo de la historia de la música puede considerarse una derivación tardía, que obtuvo su acreditación de manera paulatina y que fue suplantada por una concepción funcional de la música, lo cual, lleva a Dahlhaus a formularse cómo debe el musicólogo aproximarse a las obras de los diferentes periodos, cuya respuesta encuentra en la multiplicidad de posibilidades para acercarse a éstas que, para la tradición historicista, están enmarcadas para su comprensión por el devenir de las circunstancias históricas, aunque no sólo de este tipo, lo que le confiere una mayor pluralidad. Precisamente, para ese estudio de una concepción anterior de la obra musical, han surgido métodos de investigación basados en la *estructura* en lugar de en la comprensión, y que es aplicable para las creaciones musicales de cualquier periodo histórico, incluso a las románticas, en su configuración unitaria en comunión con su genio creador, así como el *funcionalista*,

³⁷² Dahlhaus, en su *Fundamentos de historiografía musical* (1997), recogió las diferentes perspectivas historiográficas en relación con el objeto de estudio hacia el que se enfocan, de este modo, nos encontraríamos con la historia de las obras musicales, de la composición y de los grandes compositores, pero, igualmente, advirtió que ninguna de ellas hacía hincapié en una historia socio-musical o sobre su función, sino que esta distinción se hacía en base a diferentes categorías que condicionaban la metodología a emplear. La principal dicotomía, a la que hemos hecho alusión, residía en el valor estético de la obra artística frente a su valor histórico, la reivindicación de la autonomía de la obra musical frente a su valor como documento revelador del pasado. La historiografía musical buscará, pues, la contraposición entre musicología e historia social de la música desde una nueva óptica social, que ya no se centrará en los grandes compositores y que demandará nuevas metodologías y perspectivas que no se concentren tan sólo en las primeras figuras compositivas e, incluso, que vayan más allá de la cultura occidental musical imperante. La historia, a su vez, nos enseña la importancia de la dimensión temporal, para entender los procesos sociales, además de su práctica para recopilar datos y el contraste y crítica de los materiales recogidos. (Musri, 1999)

centrado en la comprensión, es útil para periodos en los que ya todo estaba enfocado hacia la idea de obra de arte y su valor estético. Esta bifurcación analítica nos remite también a la institución de la propia noción de historia de la música, por la cual, toda creación anterior no podría ser estudiada en relación con este concepto, porque, previamente, no existía esa conciencia histórica. (Fubini, 2005, pp. 435-436)

Como hemos recogido a lo largo de estas páginas, el lector habrá podido advertir que, hasta el momento, la mayor parte de reflexiones estéticas sobre el mensaje musical se centralizan en el compositor y en la propia música, pero son pocos los estudios que se han destinado a la figura del receptor de este mensaje, el oyente, que, hasta el Romanticismo, tenía la consideración de sujeto pasivo, bien como intérprete o como musicólogo que estudia la obra, sin importar cómo afecte al receptor. Estas ideas sobre las que Dahlhaus se interesó, son la base de la denominada estética de la recepción que, para comprender mejor, vamos a desentrañar, brevemente, cómo afecta al conjunto de las artes para, posteriormente, profundizar en la musical. El interés por la participación activa del receptor, así como su importancia en la comunicación artística, surgió a mediados del siglo pasado, gracias a la corriente encabezada por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, en la Universidad de Constanza (Alemania), por lo que se denominó Escuela de Constanza al grupo de teóricos que, a partir de 1967, conforman el punto de partida de la teoría de la recepción estética, estética de la recepción o teoría receptiva. Partiendo de la literatura, Jauss advirtió un nuevo enfoque en relación con los arquetipos imperantes desde la Grecia Clásica, donde el papel del receptor era irrelevante, pero que, para él y la escuela de la estética de la recepción se transforma esta concepción de tal forma en la que se presupone que, sin la interacción del receptor, no podría darse el fenómeno artístico. Para ello, Jauss diferencia entre *texto* y *obra*, que sólo tiene razón de ser cuando entra en contacto con el lector del texto. Para que ese texto se convierta en obra, Iser defiende que el receptor cumple una labor que le permite concretar³⁷³ y especificar el sentido de ese texto literario, completa los vacíos y, de este modo, nace la obra artística gracias a esta metamorfosis, en otras palabras, y como señala Adolfo Sánchez Vázquez (2006, p. 20):

³⁷³ Roman Ingarden, discípulo de Husserl, toma la noción de *concretización* de la jurisprudencia, en la descripción fenomenológica de *La obra de arte literaria* (1931). (Presas, 2017, p. 3)

“para la estética de la recepción lo producido por el autor (el texto o el artefacto en la terminología de Mukarowsky) sólo es obra de arte por la actualización (o concreción) que el receptor lleva a cabo sobre él, en el marco de las posibilidades que ofrece el texto, y dentro de un horizonte de expectativas que condicionan su actividad.”

En el caso de la música, nos encontramos ya en esta década de los años cincuenta con composiciones de Stockhausen, Berio, Pousseur o Boulez en las que el papel del receptor trasgrede las reglas imperantes de la praxis estética sobre las que se manifestó Umberto Eco en su *Opera aperta* (1962), donde expone que el papel del instrumentista³⁷⁴ no es la de un mero traductor o transcriptor del mensaje del compositor³⁷⁵, sino que con su interpretación, hace su aportación a la estructura de la obra³⁷⁶, que queda representada mediante su material, por el sonido, con lo que la creación musical no sólo sería el producto del compositor, quien, aunque sea una parte substancial en este proceso y la haya concebido, necesita de su interpretación y/o recepción para que se complete, de esta manera, las posibilidades de interpretación son múltiples y dependen de cada ejecutante; he aquí el quid de la obra abierta de Eco, pero que además de en la obra musical, tiene asimismo su aplicación en las artes plásticas que, a partir de los años sesenta del pasado siglo, y con la irrupción de las nuevas tecnologías como causa, llevará a aumentar la intervención del receptor. (Presas, 2017, pp. 1-8; Sánchez Vázquez, 2006, pp. 17-23; Soní Soto, 1999, p. 26)

A lo largo de los diferentes periodos artísticos, los artistas profesionales habían sido los únicos creadores, pero vemos cómo a partir de la segunda mitad del siglo XX, se modifica la relación del receptor con la obra debido a las nuevas posibilidades artísticas para la sociedad, movidas por opciones novedosas para la creación, que se vio facilitada por el avance de la técnica, la cual sufrió un desarrollo inimaginable en los años setenta del siglo pasado hasta nuestros días, algo que se vio magnificado desde los años noventa como nunca hasta entonces se había visto, con la aparición de la simulación virtual, donde, además de la capacidad de participar en la génesis de un mundo ficticio, es posible

³⁷⁴ Nótese que Eco hace del ejecutante el receptor y no el oyente.

³⁷⁵ Recordemos a este respecto las ideas de Salvatore Pugliatti en lo que a la interpretación se refiere, también en la primera mitad del siglo XX.

³⁷⁶ En consonancia con las ideas estéticas de Hartmann, de las que nos ocuparemos próximamente.

moverse por él, y conforma, de este modo, parte de la obra. Importante papel tiene la máquina en este desarrollo que, además de herramienta de creación, se convierte en sí misma creadora, y comparte su función con el hombre que, en el caso del receptor, tendría, de nuevo, un carácter pasivo. Aquí aparecen presentados los dos patrones principales de la estética de la recepción, desde la obra concluida, que puede adquirir numerosas interpretaciones en el proceso de su recepción pero que no afecta a la naturaleza de la obra, a la participativa, a la abierta, en la que, incluso, el proceso creativo puede alterarse y expandirse, y, de esta forma, alcanzar un mayor porcentaje social, alimentado por el uso de la tecnología, en lo que respecta a la creación, pero con independencia de su valor estético. Ambas formas conviven en relación de simbiosis y de necesidad, aunque en la sociedad actual, la obra de arte, se ha convertido en una mercancía más en la que se estiman otros condicionantes en detrimento de la creatividad, y donde se hace necesario reclamar las figuras de creador y de receptor, quien, al contacto con una obra maestra, engrandece su espíritu al participar de ella y a la que no puede igualarse estéticamente, a día de hoy, el segundo tipo, la creación compartida, a pesar de su impacto social. (Sánchez Vázquez, 2006, pp. 23-28)

De los párrafos anteriores se pueden extraer algunas similitudes y diferencias entre la teoría de la recepción y la noción de obra abierta de Umberto Eco, autor que juzgamos relevante para este trabajo por su implicación no sólo con la literatura, caso de la estética de la recepción, sino con el arte de forma global, sin olvidar, por supuesto, la música, a la que dedica parte de su *Opera aperta*, donde en la introducción a la segunda edición de ésta, sus propias palabras lo atestiguan: “quiero recordar que las investigaciones en torno a la obra abierta se iniciaron siguiendo las experiencias musicales de Luciano Berio y discutiendo con él, Henri Pousseur y André Boucourechliev los problemas de la nueva música” (Eco, 1984)³⁷⁷. Si la teoría de la recepción hunde sus raíces en la fenomenología de Husserl, sobre todo para Iser, Eco parte desde el estructuralismo, ideas que se reflejan en el tipo de lector al que está destinada cada obra, que, para el pensador italiano, sería un *lector modelo*, quien cooperase en la interpretación textual, que se produce implícita e influida por un contexto y las circunstancias del receptor, llena los espacios vacíos y,

³⁷⁷ De hecho, su interés por la música se refleja a lo largo de toda esta obra, a la que dedica varios de sus apartados, como parte del segundo epígrafe, “Discurso poético e información”, y denominado “Aplicaciones al discurso musical”, de su capítulo titulado “Apertura, comunicación, información”.

así, se produce el goce estético. El punto de partida de su *Obra abierta* es la intención del autor en la creación de la obra y que el objeto provoque el goce estético y deleite a un gran público, sea “gustado por una pluralidad de consumidores” (Soní Soto, 1999, p. 26). Para esta interpretación, Eco aboga por un sistema de reglas que facilitan la comprensión del mensaje cuando los códigos comunicativos entre emisor y receptor son incompletos, en otras palabras, deben darse una serie de competencias en el lector que el autor presupone de antemano, de este modo, el texto se concibe pensando en el receptor, si bien es cierto que, la obra pueda llegar a otro tipo de lectores para quienes no estaba ideada en su origen, con lo que la obra abierta de Eco se articula entre la interpretación abierta de una obra, donde deja esa libertad al lector, y la riqueza que implica cualquier texto sobre la imaginación y creatividad de su receptor. Por otro lado, la estética de la recepción, que estudia la unión entre autor, obra y público, supone una gran variedad de lectores posibles, aunque el ideal es el *lector implícito*, el cual acepta su potencial en relación con la obra, o lo que es lo mismo, además de interpretar, puesto que es capaz de llenar los huecos o lugares vacíos, he aquí donde reside el principio de la comunicación en la lectura, forma parte de la obra y es imprescindible en su existencia. En los dos planteamientos se contemplan las múltiples posibilidades de interpretación y coinciden en la opinión de que el texto precisa de un lector para que tenga una razón de ser, necesita de un destinatario para comunicar y, en este sentido, todo autor predice el tipo de lector cuando piensa su obra, aunque la intencionalidad de éste y texto no sean coincidentes en algunas ocasiones. (Soní Soto, 1999, pp. 25-41)

Tras estos someros trazos sobre la estética de la recepción, retomamos el pensamiento de Dahlhaus, quien, como indicamos en páginas anteriores, se instituyó, entre otros campos de estudio musicales, como un referente de la historiografía musical. En su *Fundamentos de la historia de la música*, publicado en su versión original alemana en 1977, se enfrenta al problema histórico en la música, a la autonomía de la música, “relativa autonomía”, para él, y a otras instancias conflictivas de la praxis musical, como son el sujeto y el receptor. En el cuarto capítulo de este libro, titulado “Sobre el problema del sujeto en la historia de la música”, Dahlhaus explica que el sujeto da coherencia a la historia, que adquiere sentido gracias a él, sujeto que es necesario para que la historia sea narrable. La historia de la música se escribía con los compositores y sus biografías como punto de arranque, donde, la música se identificaba con sus principales compositores

hasta el cambio de paradigma que se enfoca en el hecho musical que engloba composición, ejecución y recepción. Consecuentemente, la historiografía estaba trazada en base a los compositores, puesto que sus características se conferían a los diferentes periodos por medio de metáforas, así pues, el resultado era una semejanza ambigua entre sujeto e historia, incluso en el género biográfico, que consiste en ensalzar la figura del sujeto, cuando lo estrictamente necesario es una continuidad histórica sin saltos temporales. No obstante, es una tarea complicada, ya que se da una cierta arbitrariedad en las decisiones de los historiadores respecto a qué características son las que componen un género y cuándo éste permanece inalterado o se transforma, aunque conserve parte de esas características, pero que se puede advertir en algunos elementos como son el texto, la técnica compositiva o en los términos empleados, aun cuando se pueda poner en duda que la continuidad de la historia esté unida a la identidad de un sujeto de la narración histórica, pese a que presente rasgos invariables. (Dahlhaus, 1997, pp. 57-62)

La labor del historiador moderno es la de elaborar un relato, en el que se contrasten acontecimientos opuestos, con el fin de eliminar la sensación de una continuidad histórica ininterrumpida, desde un punto de vista del presente; cuando un acontecimiento no puede ser explicado por completo, se incorpora a un relato para intentar aclararlo, a pesar de que, en ocasiones, no sea posible por la ausencia de nexos entre estos hechos, si bien, hay historiadores que en esta desconexión hilvanan una historia global en la que no hay un sujeto. Es necesario tener en cuenta que la historia no es el resultado de acciones deliberadas del hombre con un pensamiento de totalidad, sino que se trata de las consecuencias de acciones individuales que se entrelazan, aunque Dahlhaus, influido por la idiosincrasia histórica marxista, afirma que la historia del futuro derivará de un sujeto histórico activo que será el encargado de producir una historia única donde habrán de elegirse los hechos históricos, de entre éstos, los distinguidos por su función social y no artística, pero que, para que fuere viable, habría de estar orquestada desde sucesos de la actualidad. (Dahlhaus, 1997, pp. 62-67)

El décimo y último capítulo de esta obra es el dedicado a la recepción, bajo el título de “Problemas de la historia de la recepción”. La idea principal de la que parte Dahlhaus es la reacción contra la obra cerrada, el objeto ideal, que presenta una única interpretación posible, mientras que desestima las restantes, por lo que centra sus intereses en las diferentes recepciones posibles. Unida a esta premisa se halla la de contexto de

fundamentación estética, mediante el cual el contenido de una obra musical no tiene por qué ser percibido desde el comienzo de su estudio. Para llevar a cabo este análisis, el basamento que sugiere el autor alemán es la investigación desde el presente para intentar comprender el pasado, por medio de la formulación de cuestiones que arrojen luz sobre cada una de las composiciones objeto de estudio. A pesar del supuesto desinterés en periodos históricos precedentes, la historia de la recepción, o también llamada de los efectos, ha sido subyacente en los estudios historiográficos, en primer lugar, porque las obras de periodos anteriores influyen sobre los posteriores y, en segundo lugar, por las modificaciones que se han producido en su interpretación, dadas las diferentes formas de imaginar el objeto ideal, que se realizan por aproximación, pero, al mismo tiempo, es complicado conocer las obras en su totalidad, por lo que se hace necesario renunciar a un único contenido posible, de esta forma, la teoría del “objeto ideal” perdió fuerza con la estética de la recepción, que, por otra parte, no puede ser entendida de forma aislada, sino que está determinada por las condiciones de una época concreta. (Dahlhaus, 1997, pp. 185-187)

Son varios los autores que han brindado sus esfuerzos a la elaboración de teorías sobre la estética de la recepción, como es el caso de Félix V. Vodicka, quien ofrece una solución intermedia al *dogmatismo*, que postula la existencia del “objeto ideal” artístico, y el *subjetivismo*, que, por el contrario, defiende las reacciones individuales al mismo. Esta vía intermedia se encauza en una variedad de interpretaciones estéticas limitadas desde un punto de vista temporal, social e individual, es decir, el objeto de la recepción para Vodicka consistía en los sistemas de normas, en el modo de interpretación del texto, no en las interpretaciones individuales y no en cómo pueden convivir todas estas interpretaciones, con lo que se daba una relación de continuidad en la problemática de la coexistencia de las interpretaciones excluyentes entre sí. Jauss tampoco resuelve el problema, pero ofrece un nuevo camino a la antítesis ya mencionada en Vodicka, para lo que aboga por un diálogo figurado entre un sujeto pasado y otro presente, donde el primero es el único capaz de aclarar algo al segundo, mediante la respuesta a una pregunta que debe encontrar el sujeto presente que, de forma justificada, reactualice el contenido estético. En este punto, se produce una controversia, puesto que hay preguntas que el texto no es capaz de responder y donde será necesario remitirse a cada caso particular, y

en el cual, las interpretaciones estarán definidas por la propia obra y por la opinión del receptor. (Dahlhaus, 1997, pp. 187-189)

Las formas de recepción implican modificaciones en la misma, debido a que existe una conexión innegable entre la recepción y la historia social, ligada a una época, nación o grupo social, desde el presente para poder interpretar el pasado. En consecuencia, se entiende la historia de la recepción como una parte de la historia social o de la historia del espíritu, para la que el sentido de la obra tiene que ser conforme con la época y así presentar una continuidad por medio de una adecuación histórica o técnica. La obra musical tiene un sentido que el intérprete puede encontrar o no, pero es complicado descubrir una interpretación sobre el verdadero contenido objetivo de las obras. Este verdadero sentido no tiene por qué mostrarse desde el principio, sino que es posible en cada revisión toparse con cualidades nuevas y cambiantes. En este sentido, Walter Benjamin indica que la obra se muestra paulatinamente en su búsqueda de la perfección en su interpretación, a pesar de que quizá no se llegue a conseguir. Por lo tanto, se puede divisar cómo se ha producido una evolución estética de la recepción definida por el criterio de la importancia y el del desarrollo. La antítesis a estas apreciaciones tiene su representación en los criterios científicos, que postulan que una obra de arte debe valorarse en conformidad con la época de la que procede, para lo que serán una guía los juicios a un compositor de sus contemporáneos, aunque, de nuevo, esta postura nos remite al “objeto ideal”. Dahlhaus, en la íntima asociación entre estética de la recepción e historia, remite a las ideas de *progreso* y *decadencia*, y, como resultado de ellas, a un tercer enfoque, en un camino a la perfección que, en un punto determinado, se paraliza o decae que, aunque no parece haber influido en demasía en la historia de la recepción, ostenta puntos en común con ella, sobre todo, en las obras de los grandes compositores, de los diferentes periodos, que marcarían hitos clave tanto en la estética como en el historia de la música. (Dahlhaus, 1997, pp. 189-193)

Esta tercera vía está relacionada con el principio del *kairós* histórico, modelo temporal del momento oportuno, que no ha recibido la atención que se merece y que ha estado movido más por los datos de la composición que por los de la recepción, aunque este principio pueda distanciar a los historiadores del empirismo momentáneamente. Esa etapa de culminación debería ser el punto de partida del análisis comparado en las diferentes etapas de la historia de la recepción. Para diferenciar y evaluar cuáles son las

formas correctas de recepción, encontramos un valioso espejo en la historia política, de donde podemos extraer qué es adecuado o no en la recepción. Distinguimos dos principios en la recepción de una obra musical, el principio de *autoridad* y de *rendimiento*. Ya hemos hecho mención del primero de ambos, dado que es el fundamentado en la tradición, por el cual la intención del compositor quedaría de manifiesto en la obra y/o sería la que el público de una época le confiere su autenticidad, aunque Dahlhaus da buena cuenta de algunas salvedades a este principio de autoridad, en el que prima la conciencia histórica sobre la estética, como las dudas que producen los testimonios externos de una composición, el no poder conocer a ciencia cierta la intención del compositor y la supuesta interpretación del historiador sobre el texto musical, o las interpretaciones de los propios contemporáneos sobre la composición, las que para el historiador no condicionan la recepción. (Dahlhaus, 1997, pp. 193-196)

Su contrapartida es el principio de rendimiento, que, en lugar del principio de tradición, pasa a ser la interpretación más apropiada, porque no se apoya en el compositor y el público de la época, sino en la interpretación en base a los criterios estéticos y de coherencia interna de la composición, de una legitimación histórico tradicionalista se avanza a una legitimación estético estructuralista. Otro de los parámetros que debe tener en cuenta el historiador de la recepción es la difusión externa sobre los éxitos alcanzados por una composición mediante la diferenciación de los éxitos de público, que son mensurables, y los éxitos de prestigio, no mensurables, cuyas conexiones habrían de tener una gran repercusión en las investigaciones sobre la recepción. La metodología para la reconstrucción histórica de la recepción se asienta en los objetivos que se marca, más que en las propias partituras, ahora bien, es preciso hacer una distinción entre materiales esenciales y no esenciales, que están definidos por las tres dimensiones de la historia, desde la perspectiva temporal, social y regional o étnica. Se hace necesario que estos métodos incluyan unos criterios de selección en la reconstrucción para que, al mismo tiempo, auxilien en la identificación de la preferencia de algunas opiniones sobre la interpretación. Los espacios válidos para localizar estos criterios pueden encontrarse en publicaciones, revistas o periódicos de prestigio de la época, contrastados con acontecimientos o reflexiones de la historia de las ideas o social del momento histórico. (Dahlhaus, 1997, pp. 196-198)

Los *topoi*, que ya estudiamos en la retórica, son una constante en la historia de la recepción y se distinguen porque “los *topoi* ligados a importantes compositores, obras o grupos de obras, no sólo pueden distinguirse con toda claridad por los contenidos que transmiten, sino también por la manera en que cumplen su función de *topoi* o estereotipos de juicio” (Dahlhaus, 1997, p. 199), de esta forma, los *topoi* se instituyen como arquetipos que sobreviven a las épocas, imbuidos en un espíritu de tradición, dan cuenta de las metamorfosis sufridas en la interpretación y reflejan los cambios de función. Umberto Eco, diferencia entre primeras y segundas funciones en su estética de la arquitectura, donde las primeras tienen el valor de función de utilidad y, las segundas, el valor simbólico. Las dos pueden sufrir modificaciones de manera independiente, aun con la pérdida de ambas funciones, inclusive, la obra puede continuar su transmisión³⁷⁸. Las fuentes musicales, conjuntamente con los *topoi*, son igualmente un punto de partida para la recepción histórica que pueda acercar los textos a la crítica filológica de la que se nutre y, así, poder distinguir las versiones inauténticas, que carecen de relevancia para la revisión del texto y la recepción. De ahí que Dahlhaus propugne una alianza con la filología en un estudio de la tradición que sea capaz de documentar la recepción y lograr, consecuentemente, una “legitimación histórica”, en la que pueda existir la “versión auténtica” de la obra, pese a que algunos historiadores de la recepción no la vean y se centren en la legitimidad histórica. Sin embargo, en los periodos histórico-musicales a los que nos remitimos, de la obra como “objeto ideal”, la historia de la recepción está en desventaja frente a la filología. (Dahlhaus, 1997, pp. 198-202).

Para finalizar con la estética de Dahlhaus hemos de hacer alusión a la dualidad de forma y contenido, que retoma del movimiento formalista iniciado por Hanslick en el Romanticismo, que es un continuo a lo largo de la Historia de la Música, y que ejerce su influencia en el mundo emotivo. La música, por definición, incluye en sí misma dos principios, *orden* y *tiempo*³⁷⁹. El orden se refiere al componente estructural, pero ligado a la noción temporal, que se convierte en “un acontecimiento del sujeto, al cual constituye como una interioridad” (España, 2009, p. 282); pues bien, en esa interioridad subyace otro

³⁷⁸ Aunque Dahlhaus indique que una variación en la primera de las dos funciones, incide, por norma general, en la segunda. (Dahlhaus, 1997, p. 201)

³⁷⁹ Si remitimos la música a su esencia, se trataría de una sucesión de sonidos ordenados en el tiempo.

juego dialéctico entre *estructura* y *emoción*, esta última en el sentido de “los movimientos de la propia interioridad, cuya dinámica no es discursiva” (Espiña, 2009, pp. 282-283), esto es, que conforma lo *expresivo* en la música, pero que, sin el orden que mencionábamos, no tiene sentido, lo que nos remite a la noción de *forma* musical. Desde Grecia, con la concepción musical platónica en la que también se encuentra presente la dialéctica entre forma y contenido, como ya mencionamos en la parte dedicada a la estética del mundo antiguo, nos hallamos ante la música que representa el orden, la apolínea, y la dionisiaca, justo lo contrario, el desenfreno y el éxtasis, que conduce a la pérdida de la racionalidad, unida a un componente sobrenatural, aspecto expresivo que, de una forma u otra, se mantendrá, y que será retomado y reformulado por, esencialmente, el pensamiento del primer Romanticismo, cuando tomó fuerza la supremacía de la música instrumental sobre la vocal y que la condujo a su metamorfosis como música absoluta³⁸⁰. Dahlhaus, en su interpretación de Hanslick, argumenta que, para este último, la forma es espíritu en sí misma, en una perspectiva semejante a idea musical, pero, le suma a esta perspectiva el enfoque histórico característico de su pensamiento. (Espiña, 2009, pp. 282-286)

2.4.2. La Musicofilia de Oliver Sacks

Oliver Sacks (1933-2015) fue uno de los más destacados e influyentes autores en neurociencia aplicada a la música. En su libro *Musicofilia: relatos de la Música y el Cerebro* (Sacks, 2011), expone diversas teorías a partir de diferentes tipos y afecciones de patologías, tanto neurológicas como psiquiátricas, con las que explica los beneficios de la escucha musical para la recuperación de algunos de estos trastornos o, cómo personas que han sufrido algún accidente cerebral o enfermedad degenerativa son capaces

³⁸⁰ Esta continuidad se refleja en la unión entre música y palabra, que se dilata desde la Antigüedad, a lo que aludimos de manera constante, con el origen parejo de música y palabra (también de la danza), que se prolonga en la Edad Media, con el servicio de la primera a la segunda, y que halla en la religión su manifestación más poderosa, dependiente de las Sagradas Escrituras, hasta alcanzar, asimismo, la Reforma y la Contrarreforma, para transitar por la Ilustración en una configuración musical con bases en la naturaleza. En este orden de cosas, y para continuar con esta evolución hasta el Romanticismo, y ya no sólo en el temprano, Nietzsche reflexiona acerca de esta dualidad y deduce que, pese a que la música nace vinculada a la poesía lírica de cada territorio, y por esta cualidad, a imagen de la naturaleza, la música instrumental sería una invención a posteriori, pero que, en un sentido metafísico, la música pura, sería el germen de toda individualidad. (Espiña, 2009, pp. 283-287)

de recordar partituras y melodías y, en el caso de los intérpretes, incluso reproducirlas. Aun desde una magistral carrera científica, los casos recogidos en este libro están entendidos con un fin divulgativo, para que, caiga en las manos de quien sea, estos relatos puedan ser leídos y comprendidos por cualquier lector interesado en la alianza de música, emociones y cerebro. Para ello, Sacks divide su libro en cuatro partes: *Obsesionado con la Música*, *Una gama de Musicalidad*, *Memoria, movimiento y música*, y *Emoción, identidad y música*.

Pero, no obstante, si algo distingue ésta y otras obras de este autor inglés es su humanidad y su forma de abordar cualquier tipo de problema o afección:

“los libros de Sacks no hablan tanto de enfermedades como de seres humanos cuya respuesta a una condición a veces terriblemente adversa revela que la plasticidad, la tenacidad y el potencial de resiliencia y adaptación humanos desafían nuestra concepción de lo que tendemos a considerar, a menudo irreflexiva, estrecha y excluyentemente, como la ‘normalidad’.” (Iranzo, 2011, p. 333)

En definitiva, la afectividad es el rasgo más característico de la literatura de Sacks y, lo que define a esta obra en concreto, es la importancia y universalidad de la música en todas sus formas posibles, desde la sinestesia musical al síndrome de Williams, desde la distonía muscular en algunos intérpretes a la amusia o agnosia musical, o, simplemente, pero no por ello algo insubstancial, esa capacidad para emocionar a aquéllos que ya no pueden recordar, y aportar, aunque tan sólo sea un efímero instante, una pizca de felicidad que se acompaña de una cómplice y tierna sonrisa.

2.4.3. Peter Kivy y la expresividad: emoción real vs. emoción percibida.

Como recogimos en páginas anteriores, la cognición musical se instaura como tal en los años ochenta del siglo pasado, donde sobresale en este momento Vladimir Konecki, para quien las preferencias de los individuos juegan un importante papel, además de realizar investigaciones sobre las implicaciones del estrés en estas preferencias, que conlleva la escucha de melodías más simples. Una década después, en los noventa, la dicotomía se centra en la distinción entre emoción real vs. emoción percibida, la primera

real, porque activa los mecanismos responsables de las emociones, mientras que la segunda, no, lo que conduce a Gabrielsson a comienzos del milenio (2002) a diferenciar entre emoción y percepción, dicho de otra forma, la emoción sentida o la emoción que se reconoce en la música, aspectos que, por otra parte, trataremos seguidamente en Peter Kivy. Si aludíamos a una doble distinción en las emociones musicales, Hunter y Schellenberg en *Music and Emotion* (2010), diferencian tres: emociones reales, de nuestra vida cotidiana; emociones estéticas, las vinculadas a las experiencias artísticas y que se especifican con términos como maravilla, trascendencia, nostalgia, tristeza o tensión³⁸¹; y estados anímicos, los cuales son prolongados en el tiempo y no tienen que estar motivados por un objeto. El tema de las emociones estéticas, ya había sido estudiado anteriormente por otros autores como Knieter, para el cual, la experiencia estética se compone de cinco propiedades: centralización, percepción, afecto, cognición y base cultural³⁸². (Tizón, 2016, pp. 5-7)

En el último lugar de esta evolución, el pensador inglés Peter Kivy es un importante eslabón en este terreno, ya que es uno de los mayores representantes del “enfoque expresivista” de la música por el estrecho vínculo entre ésta y las emociones. La principal bifurcación a la que se enfrenta es la diferenciación entre las emociones que la música podría poseer en sí misma, esto es, las cualidades reales perceptibles de ésta, en consonancia con el pensamiento de Schopenhauer, frente a las emociones que cada uno de nosotros experimentamos con la música³⁸³, o lo que es lo mismo, nos encontramos

³⁸¹ En este punto en el que aludimos a la experiencia estética y con estas cualidades, será factible imaginar las cualidades atribuibles al Síndrome de Stendhal.

³⁸² Cabe una mención para las emociones estéticas, que difieren de las emociones de la vida cotidiana, con la tristeza como ejemplo representativo, puesto que, varios investigadores (Blood y Zatorre, Huron, Koelsch, Eerola y Peltola) han asumido que en nuestro día a día, la esquivamos, pero la tristeza asociada al fenómeno musical, como experiencia estética, produce cierto disfrute, precisamente por eso, porque se realiza un proceso cognitivo que desliga ambos tipos de emociones. De entre todas las artes, la música constituye el caso más representativo a la hora de suscitar afectos, aunque éstos se organicen de manera heterogénea, donde podríamos distinguir unas emociones básicas, o primitivas, y otras más complejas, fruto de los desarrollos culturales, por lo tanto, y en el caso de la música, nos topamos ante un amplio espectro emocional, donde una emoción básica, como es el miedo, se transforme en otra más elaborada, como es el duelo. Igualmente, el terreno emocional musical es confuso y se reduce, prácticamente, a las emociones de alegría y tristeza, sin ahondar en una diversidad emocional más profunda ni en las diferentes gradaciones de estas emociones básicas. (Castro, 2018, pp. 1329-1331; Tizón, 2016, pp. 12-13)

³⁸³ Es decir, a modo de ejemplo, en el primer caso nos encontraríamos con una composición que pudiera ser triste en sí, por su tonalidad, acordes o instrumentación, y, en el segundo, la música que nos evoca una sensación de tristeza. Es curioso que numerosos filósofos de la música sólo se refieran a las sensaciones “musicales” de alegría o tristeza, como es el caso de Stephen Davies o Jerrold Levinson, para los cuales, la expresividad es una parte inequívoca de la música.

con la diatriba entre la expresividad de la música, frente al efecto emocional de ésta, o, de igual modo, la diferencia entre emoción percibida y emoción sentida, denominada también teoría *emotivista*. La primera de ellas activa un mecanismo cognitivo por el cual no tiene porqué sentirse la emoción de la música, mientras que la sentida haría referencia a las emociones que se pueden experimentar gracias a la experiencia musical, que se da, principalmente, cuando el receptor se identifica con el mensaje que la música puede transmitir. (Cabrera, 2013, p. 36)

Kivy³⁸⁴ se basa en el discurso de Colin Radford en el artículo publicado por éste en 1989, titulado “Emotions and Music: A Reply to the Cognitivism”, para defender que quizá no sea posible explicar cómo se generan estas emociones o estados de ánimo por medio de la música, pero, lo cierto es que se generan, dado que ésta posee emociones o estados de ánimo como cualidades perceptibles. Como la misma música no es capaz de alegrarnos o entristecernos a todos por igual, Radford entiende que esas emociones que transmite la música no son universales, sino que tienen una determinada “tendencia” a despertar en los oyentes esas emociones, pero que a su vez se producen ciertas excepciones a la norma cuando hay oyentes que no se sienten estimulados por esa tendencia. La música no genera las emociones o sentimientos comunes y corrientes que expresa, sus cualidades expresivas sí tienden a hacerlo, aunque no lo consigan en oyentes en circunstancias específicas de audición, así esta tendencia se vería suprimida. Por otra parte, estas actitudes de audición juegan un importante papel a la hora de anular o activar la propensión de que la música posea cualidades expresivas que estimulen a los oyentes. De esta forma, Kivy expone que determinadas circunstancias propician ese estímulo de las emociones, por un lado, circunstancias del propio contenido de la composición, así como, por otro lado, las circunstancias de audición, puesto que, por ejemplo, no es lo

³⁸⁴ Por otra parte, Kivy también estudia el componente expresivo del análisis musical, en el cual no vamos a profundizar en estas líneas. El pensador, indica que se ha rechazado que la estructura interna de la obra musical esté en relación sintáctica con las cualidades emocionales, salvo en el caso de que por la estética de un período musical se haya fomentado el empleo de unos determinados recursos musicales, como puede ser la utilización del modo mayor o menor, para denotar alegría o tristeza, respectivamente. Esta relación antagónica entre el modo mayor como “alegre” y el modo menor como “triste” es un tanto pueril, si se permite la expresión, aunque es una convención musical elemental aceptada, residuo de la Teoría del *Ethos*. Realmente, lo que diferencia a uno y otro modo son la distancia de sus intervalos, que, en el caso del modo menor, la tercera que compone su acorde es inferior a la del modo mayor, una tercera menor frente a una mayor. Esto no quiere decir que las composiciones en modo mayor tengan que transmitir necesariamente “alegría” o las del modo menor “tristeza”, como se está intentando explicar a lo largo de estas páginas.

mismo escuchar la *Novena Sinfonía* de Beethoven en una sala de conciertos, a escuchar *La Bamba* en la pista de baile, tal y como Kivy toma de referencia. (Kivy, 2005, pp. 103-122)

Otro de los puntos principales de su pensamiento estético musical es la refutación de que la música, desde una perspectiva artística o estética, expresa emociones “normales y corrientes”³⁸⁵ (Kivy, 2005, p. 155) y, por lo tanto, se enfrenta a la teoría tradicional de la estimulación de la expresión musical, que, en adelante, llamaremos, simplemente, teoría de la estimulación, por la cual, la música pura o absoluta, poseería en sí misma unas cualidades emocionales capaces de provocar esa misma emoción en quien las escucha. Estas cualidades expresivas de la música son cualidades perceptivas y percibidas de la misma, cualidades fenoménicas en la música, pero no son capaces de inducir emociones comunes y corrientes en los oyentes.

El pensamiento de Kivy se encuadra dentro de la teoría cognitiva de las emociones, como ya aludimos, en lo que respecta a la expresividad musical. Para explicar mejor sus premisas se enfrenta a los argumentos de la teoría de la estimulación formulada por Derek Matravers en su obra *Art and Emotion*, que, asimismo, constituye una crítica a *The Corded Shell* del propio Kivy, o lo que es lo mismo, refuta las tesis contra su obra desde las cuatro argumentaciones de las que parte Matravers:

1. *El argumento de la conducta*: conductualmente, no hay ninguna prueba que haga válida la teoría de la estimulación. Mientras que la música absoluta no provoca emociones normales y corrientes, las obras de ficción poseen esa cualidad que, por ende, perduran al fenómeno en sí mismo de la lectura o la asistencia a una representación y se pueden hacer presentes en el día a día. Matravers habla de sentimientos, en lugar de emociones, que presentan diferentes gradaciones, y, en muchos casos no son tan fuertes como para expresar dicho sentimiento externamente, o bien, se procede a una inhibición para que el comportamiento sea apropiado. Kivy desautoriza este argumento,

³⁸⁵ Esta denominación se repite a lo largo de las páginas que vamos a resumir a continuación del ensayo titulado “La teoría de la estimulación de la expresión musical: replantearse lo impensable”. (Kivy, 2005, pp. 155-193)

al concluir que la teoría de la estimulación no es válida en el caso musical, debido a que no expresa emociones comunes y corrientes, no las suscita.

2. *El argumento de las emociones negativas:* en este caso, las hipótesis de Kivy para rebatir a Matravers parecen bastante simples, dado que postula que, dentro de esas emociones comunes y corrientes, si la música expresara tristeza, ¿para qué íbamos a elegir escuchar esa composición en concreto? Consecuentemente, se hace difícil pensar que las emociones negativas estén causadas por la música. No obstante, Matravers alega que, aunque una experiencia positiva tenga un componente negativo, no por ello deja de ser satisfactoria ya que percibimos esa experiencia en su unidad, por lo tanto, para el caso de la escucha musical, no tendría sentido elegir partituras que tan sólo expresasen emociones negativas, con lo que la teoría de la estimulación sería infundada. Kivy menciona en este punto lo que en psicología se denomina conflicto de aproximación-rechazo, por el cual intentamos evitar las grandes obras de ficción, como la tragedia griega o la producción shakesperiana, puesto que nos remiten al dolor, y es necesario hacer un esfuerzo para acercarnos a ellas, pero que en el caso de la audición de la música pura no es sostenible que se produzca este rechazo, dado que no provoca emociones negativas normales y corrientes, al igual que no se trata de un arte representativo. El fin último de la experimentación de las emociones trágicas por medio de la ficción literaria es el incremento del conocimiento, que es su fin último satisfactorio, mas, en el caso de la música absoluta, esas emociones negativas carecen de justificación, ya que evitaríamos la música que causa esas emociones como su componente expresivo.
3. *El argumento sobre la emoción con todas las de la ley:* la música, como arte no representativo, no es capaz de promover emociones reales con el contenido cognitivo que posee, a lo que Matravers replica que no se trata de emociones reales, sino de sentimientos, por lo tanto, carece de validez para la teoría de la estimulación.

4. *El argumento del tío Charly*: frente a la teoría de la estimulación, Kivy se sirve de la teoría cognitiva de las emociones³⁸⁶, sobre las emociones comunes y corrientes, para explicar cómo la música nos emociona y, para efectuar este análisis cognitivo es requisito imprescindible que se den una serie de condiciones, a saber, un *objeto intencional*, una *creencia o conjunto de creencias*, una *sensación concreta* y, finalmente, unas *sensaciones características de un estado emocional concreto*³⁸⁷. El *objeto intencional* es la causa externa de nuestra emoción y la *creencia o conjunto de creencias* lo son sobre ese *objeto intencional*, justifican el origen de la emoción, el por qué, que pueden ser modificadas si se cambian esas creencias y que, a su vez, desencadenan una *sensación concreta* asociada a algunos estados emocionales que no tiene porqué ser idéntica. Finalmente, se originan unas *sensaciones características de un estado emocional concreto* acerca de los *objetos intencionales* de nuestros sentimientos. La causa de una determinada emoción suele ser clara, aunque, en ocasiones, podemos confundirla, esa causa coincide, por norma general, con su justificación, que remite a un objeto, real o imaginario, animado o no, y que, en el caso de la música pura es más correcto pensar si un sentimiento es apropiado en su justificación, dado que, si la música expresa emociones normales y corrientes porque las provoca, no lo hace desde un punto de vista artístico o estético relevante.

Frente a la teoría de la estimulación, la teoría cognitivista de Kivy ha sido autodenominada como teoría de la expresividad musical. Si la teoría de la estimulación se concentra en que se provoque o estimule una determinada emoción por medio de lo que la música expresa, la cognitivista apunta hacia las cualidades perceptivas de la música que, aun con base en un estímulo sonoro, postula que el oyente sea capaz de percibir las cualidades expresivas en la música. Matravers, como se ha mencionado en líneas anteriores, se refiere a sentimientos como estados mentales vinculados con la emoción;

³⁸⁶ Expone también Kivy los fundamentos de esta teoría más detalladamente en páginas anteriores (2005, pp. 132-134), por lo que aquí, hacemos una síntesis de ambos capítulos.

³⁸⁷ Lo que Kivy llama el “argumento del tío Charly” se compone de las siguientes premisas: 1) estoy enfadado con el tío Charly; 2) estoy enfadado con el tío Charly porque maltrata a mi tía Bella, hace trampas cuando juega a las cartas y anda metido en asuntos turbios. En la primera hipótesis, el tío Charly es el *objeto intencional* de la emoción que explican el *conjunto de creencias* sobre él en la segunda. (Kivy, 2005, p. 172)

éstos, para la teoría cognitivista son el *componente sentimental* de las emociones, que encontraría su origen tras el *objeto intencional* y las *creencias* acerca de éste. Este componente sentimental, pese a que lo posean todas las emociones no es el mismo en todos los casos, no existe uno único y común, al igual que el abanico de sensaciones para expresar una misma emoción. (Kivy, 2005, pp. 179-183)

Hemos de mencionar también que las primeras reacciones a algunas emociones primarias pueden ser idénticas, como ya vimos, y se diferenciarán únicamente por sus objetos intencionales y sus creencias, en consecuencia, también resulta aplicable a la expresión de las emociones mediante la música. Los componentes sentimentales pueden ser, igualmente, análogos, incluso cuando la música expresa emociones diferentes, pero no hay una única expresión emocional apropiada, sino que dependerá de cada persona y de un contexto y una situación determinados y, por norma general, la respuesta adecuada para una misma emoción no es la misma en diferentes situaciones. La problemática, la encontramos en este sentido en que la música absoluta no nos ofrece ese contexto, no nos permite la identificación con unos personajes y avatares inexistentes³⁸⁸, por lo que cualquier reacción emocional es legítima, incluida la propia emoción. (Kivy, 2005, pp. 184-193)

³⁸⁸ Como hemos visto que sucede en la ficción literaria y que, por ende, Kivy ahonda a este respecto en el problema platónico, tratado en *La República*, la primera explicación de las manifestaciones emocionales ante una obra de arte. (Kivy, 2005, p. 186)

SECCIÓN 3. UNA TEORÍA DE LA ESTRATIFICACIÓN. RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES FINALES

En la música sucede que cualquiera cree sentir
desde un principio sus trasfondos:
ya que es evidente que los tonos y las escalas
no están ahí por mor de sí mismos,
sino por mor de un contenido anímico
que en ellos afluye y aun se “agota”- más que expresa.

En ello es un momento esencial esto último,
pues gran parte de la vida sentimental se encuentra
por lo demás reprimida y no puede agotarse.

Nicolai Hartmann, *Estética*, p. 231

En última instancia no hay que olvidar que
el compositor no compone hasta el final;
la música escrita sigue siendo algo relativamente general
y sólo el músico ejecutante la compone hasta el final.

Nicolai Hartmann, *Estética*, p. 248

3.1. CONFLUENCIAS EN UNA ONTOLOGÍA ESTRATIFICADA DE LA EMOCIÓN MUSICAL

En esta tercera y última sección nos centramos en la figura de Nicolai Hartmann y en su Teoría de Estratos, formulada en el tomo III de su *Ontología*, con la que queremos ofrecer una visión lo más inclusiva posible de todas las teorías presentadas con anterioridad, sin desechar ninguna de ellas, que las abrace, las ordene, y dé cabida a toda esta complejidad. Asimismo, recogemos en las líneas que siguen sus reflexiones sobre estética musical y, todo ello, nos será de utilidad para conferir una coherencia global a este trabajo.

El pilar principal del pensamiento de Nicolai Hartmann³⁸⁹ (1882-1950) es el ser; su aportación filosófica se enfoca y dirige hacia la ontología³⁹⁰. Sus influencias proceden de autores como Aristóteles, Kant y Hegel, además de la fenomenología, en cierta manera, puesto que, para él, la verdad radica en la objetividad del mundo, y no en la subjetividad, como postulara Husserl³⁹¹.

Para Hartmann, el mundo real presenta cuatro diferentes estratos: el de lo *inorgánico*, el de lo *orgánico*, el de lo *psíquico* y el de lo *espiritual/cultural/social-objetivado*, cuya representación es menor según se avanza desde el primero hacia el último³⁹². Los estratos superiores se asientan, descansan sobre su anterior respectivo y, de este modo, se convierten en la “fábrica” de su estrato inmediatamente superior, en sus cimientos, gracias a que las categorías son comunes en estas cuatro cotas, a saber: “Tiempo, espacio, proceso, causalidad, acción recíproca” (De León Barbero, 2017, p. 93), categorías que no son fijas e inmutables, ya que en el estrato superior pueden emanar nuevas y mejoradas categorías de una relación adaptativa y necesaria, el *novum* categorial, con lo que éste se separa, aleja y perfecciona el anterior, en una relación de

³⁸⁹ Nacido en Riga, capital de la actual Letonia, el 20 de febrero de 1882, país perteneciente en ese momento al Imperio Ruso.

³⁹⁰ Hartmann no siguió un sistema filosófico metódico en cuanto tal a pesar de que se interesó por las principales ramas de la filosofía y, sobre todo, por los problemas que ésta plantea y su naturaleza. (De León Barbero, 2017, pp. 89-90)

³⁹¹ Lo que acarrió que fuera acusado de objetivismo o realismo ingenuo.

³⁹² Modelos de estratificación similares al de Hartmann los encontramos en otros autores, como Etienne Souriau o Heinrich Wölfflin. (Claramonte, 2016)

sobreconformación. Hartmann (1959, p. 220) describe de la siguiente manera el mecanismo de la fábrica del mundo real:

“De estrato en estrato, pasando por encima de cada corte, encontramos la misma relación, el descansar el uno en el otro, el estar condicionados “desde abajo”, y a la vez el ser independiente, en su conformación y leyes propias, el que descansa en el otro. Esta relación es la verdadera unidad del mundo real. El mundo no carece, en manera alguna, de unidad en medio de toda su multiplicidad y heterogeneidad. Tiene la unidad de un sistema, pero el sistema es un sistema de estratos. La fábrica del mundo real es una estratificación. Y lo interesante no es la imposibilidad de tender puentes sobre los cortes –pues pudiera ser que sólo existiese “para nosotros”-, sino la instauración de nuevas leyes y de conformaciones categoriales sin duda dependientes de las inferiores, pero sin embargo de una ostensible índole peculiar y sustantividad frente a ellas.”

La extensión de los estratos es menor según se avanza desde el primero hasta el último, dado que, el primero está presente “desde las partículas elementales hasta los sistemas solares, el cosmos entero participa de lo inorgánico” (De León Barbero, 2017, p. 93). En consecuencia, sobre él se asentaría el estrato orgánico y, a su vez, sobre éste, emerge el de lo psíquico, la *conciencia*, o mundo interior, y dado su carácter más subjetivo, la relación que se produce es de *sobreconstrucción*, y no de *sobreconformación* como en el paso entre los estratos anteriores, que actuaría como una especie de filtro para las categorías del estrato anterior que, si bien siendo las mismas, se ven transformadas en lo fisiológico como resultado de la intervención de la dimensión psíquica. Si el estrato de lo psíquico se ve definido por su individualidad, el de lo espiritual lo está por su supraindividualidad, espiritual entendido aquí como espíritu “de una nación, de una época... El espíritu es un orden, un todo unitario, pero que nadie es capaz de poseer en sí mismo. Un *novum* propio de este estrato es la conservación por la transmisión, la recepción y el aprendizaje” (De León Barbero, 2017, p. 94). Por ende, aunque a cada estrato le son propias unas categorías, hay otras que obedecen a éstas, que son las categorías fundamentales. (De León Barbero, 2017, pp. 91-95)

Las categorías fundamentales se encuentran en el sustrato, en las bases del estrato inorgánico y son las articuladoras de la fábrica del mundo real. Hartmann distingue tres

tipos diferentes de categorías en el volumen III de su *Ontología*: las *modales*, las *elementales* de tipo estructural y las *leyes categoriales* o categorías-leyes. Las primeras, también condiciones suficientes, son las que definen el modo de ser, con la distinción entre lo real y lo ideal como principio, y son tres: posibilidad, necesidad y efectividad. Las categorías estructurales se presentan a modo de opuestos enfrentados, como forma y materia o unidad y multiplicidad, mientras que las terceras, son las que constituyen la fábrica del mundo real, por su propia condición de leyes, y sustentan y dan unidad al planteamiento hartmanniano sobre el mundo, entre las que se encuentran la ley de lo “*novum*”, la ley de la distancia entre estratos o la de autonomía del estrato inferior frente al superior o la ley de la libertad. (De León Barbero, 2017, pp. 95-96)

Las leyes que rigen los estratos son las de *Materialidad*, *Indiferencia*, *Fuerza*, y *Libertad/Autonomía*, por medio de las cuales los estratos inferiores son más fuertes y tienen una absoluta indiferencia hacia lo que vaya a suceder por encima de ellos, dada su autosuficiencia. Los estratos inferiores son los encargados de procurar la materia para que emerjan de ellos los superiores, e, igualmente, los superiores aparecen sin estar delimitados por los inferiores, se nutren de ellos, pero desde esa novedad categorial que es el *novum*. De esta forma, el paso de un estrato a otro puede producirse, como mencionábamos anteriormente, por *sobreconstrucción*, cuando el apoyo determina la construcción de lo que va a venir después, y *sobreconformación*, cuando es simplemente un soporte de las ideas para crear algo diferente. Estas cuatro leyes, Hartmann las enumera tras la formulación de las Leyes de Dependencia (Hartmann, 1959, pp. 564-566) y, seguidamente, establece cómo se relacionan las cuatro leyes entre sí (Hartmann, 1959, pp. 566-568). Las Leyes de Dependencia están íntimamente unidas a las de los estratos, aunque no son exactamente lo mismo, a pesar de que la dependencia se halle en cualquier estratificación, pero adquiere otra forma cuando entra en juego el retorno. Con la Ley de Retorno, en los estratos superiores siempre retorna, reaparece algo de los inferiores, hay algo latente de lo que se encuentra en los predecesores, como si de un testimonio se tratara. (Claramonte, 2018a)

El estrato de lo espiritual mejora y supera las categorías de los tres niveles que lo preceden, además de ser el resultado de la superposición de éstos, donde el estrato superior contiene las categorías inferiores y no podría existir sin ellas, de este modo, aunque ente superior, el espíritu es la consecuencia de los niveles inferiores, y permanece

unido a ellos a diferencia de en los dualismos ontológicos, pero para entenderlo es necesario comprender esa emergencia del *novum* según se asciende por los estratos, “este espíritu objetivo real, está sustentado siempre por un ser no espiritual, a saber, por la estratificación entera del ser inferior. Él sólo es real donde hay hombres reales cuya vida espiritual constituye” (Hartmann, 1959, p. 560). Incide también Hartmann en el carácter histórico del espíritu, conformado por su contexto espiritual circundante, resultado de la suma y pluralidad de individualidades (Hartmann, 1959, p. 561). Pero el espíritu de Hartmann poco tiene que ver con el espíritu objetivo de Hegel, ya que, para éste, la individualidad es tan sólo un accidente, al contrario que para el filósofo alemán, quien entiende cómo la unión de las diferentes individualidades da como resultado y trasciende lo espiritual. Así, el espíritu se presenta como “único, irrepetible e histórico” (De León Barbero, 2017, p. 100), y no es hereditario, sino que es transmitido gracias a las tradiciones. (De León Barbero, 2017, pp. 96-100)

Para representar estos estratos, hemos tomado como referencia los cuadrigramas del *I Ching (El libro de los cambios)*, pese a que éstos encierran una simbología mucho más compleja, a imagen de tal y como hiciera Jordi Claramonte en su Libro II de *Estética Modal* (2021), mediante cuatro líneas superpuestas, desde lo inorgánico, en el registro inferior, pero los cuatro estratos representados con la misma importancia, sin la idea de jerarquización rígida que se presupondría a una pirámide. Dada la complejidad de la obra de arte empleamos estas líneas de forma continua -----, o discontinua -----, según si, a nuestro juicio, el estrato que se analiza en cada caso concreto ha recibido la atención que se merece, o no, respectivamente. El juego entre las líneas que simbolizan a cada uno de los estratos dan como resultado dieciséis combinaciones posibles, pero siempre con la idea de una aproximación, una tentativa, para entender este proceso sujeto al cambio y a la provisionalidad³⁹³.

³⁹³ Es decir, lo que nos es válido en la actualidad para cualquier análisis artístico, o del tipo que fuere, puede modificarse o se modificará, con el paso del tiempo o desde la perspectiva de otro observador o, máxime, desde una diferente tradición cultural. No obstante, en esta ocasión, y al tratarse de una aproximación general desde diferentes abordajes teóricos, hemos intentado conceder a cada uno de estos estratos el mismo interés, por lo que sólo se emplean las líneas continuas.

Social-Objetivado	-----
Psíquico	-----
Orgánico	-----
Inorgánico	-----

Tabla 13. Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann en Ontología III. Los cuatro estratos categoriales.

Es sabido que el canon de belleza del hieratismo egipcio no se corresponde con la proporción de siete u ocho cabezas del clasicismo y helenismo griegos, respectivamente, ni con la belleza etérea de las pinturas renacentistas o las damas flamencas del Barroco, hasta llegar hasta nuestros días, somera e incompleta enumeración a modo de ejemplo para entender a qué hacemos referencia en estas líneas. Pero para hablar sobre la Belleza, estamos aplicando una determinada categoría que, para Tatarkiewicz, como plasmara en su *Historia de seis ideas*, desde Platón y Aristóteles, estaba asociada a la proporción, mediante la *consonantia*, la *claritas* y la *integritas*, concepción que se derrumba a mediados del siglo XVIII con el nacimiento del concepto de lo sublime, lo que conllevó la caída de las teorías en relación a este valor. En el arte y, por consiguiente, en la música, es necesario aplicar las categorías adecuadas para saber apreciar cada obra, puesto que, sin categorías no hay experiencia ni conocimiento y, en ésta, influyen los estratos, las categorías y los valores. La teoría de estratos de Hartmann es un continuo en nuestra experiencia artística, en tanto artistas o como espectadores, gracias a la experiencia estética; estas categorías son inherentes a las cosas, las relacionan y tienen un carácter cíclico.

Cada época tiene sus relativas categorías estéticas que aplicamos cuando algo nos resulta bello y, sin estas categorías, no habría ningún tipo de conocimiento o experiencia, mas, bien es cierto que podemos estar errados en las categorías que empleamos para una obra de arte. Los cuatro estratos están presentes en las obras artísticas, pero la responsabilidad del artista y la del espectador es la de vislumbrar y relacionar los diferentes estratos. En cuanto a las categorías, todos las utilizamos, aunque para poder compartir la experiencia estética o del tipo que sea, hemos de poner en común, igualmente, nuestras categorías con los demás. (Claramonte, 2013)

3.1.1. Teoría de las categorías

Las categorías son más que predicados, pero menos que principios³⁹⁴, pero, para Hartmann son una especie de engranaje que dan sentido y consistencia al mundo, que sirven para aprehenderlo, pero que, como tales, no son el mundo ni lo agotan. Si pensamos en términos de la obra de arte, las categorías son aquello que nos permiten identificar lo que vemos o escuchamos, el color, los sonidos o el mensaje. Toda Ontología, ciencia del ser en tanto tal, como ser, precisa de una teoría de las categorías y, en consecuencia, de los cambios. La primera, es aquella de lo que está, lo que podemos ver y conocer, y, de los cambios, lo que puede ser, esto es, cómo algo potencial se concretiza, se convierte en necesario, posible y, de nuevo, en efectivo. Pero para que exista una teoría de los cambios, la teoría de las categorías, que nos sirve para ordenar el mundo, incluso percibirlo y construirlo, es previa y, éstas se presentan en pares de contrarios como espacio/tiempo, cantidad/cualidad, unidad/pluralidad, devenir/persistencia. Nuestras categorías son las que nos permiten y establecen lo que podemos percibir o no, aunque, bien es cierto que nuestro entendimiento no nos deja ir más allá de los límites categoriales ontogenéticos, los relativos a la especie, y, principalmente, los filogenéticos, que tienen que ver con el individuo³⁹⁵. (Claramonte, 2012)

En el pensamiento estético, para ver y aprehender cualquier obra de arte aplicamos una serie de categorías en función de nuestros valores artísticos, por lo tanto, no es de extrañar que se dé una gran variedad categorial dependiente de los propios artistas, de los espectadores o de la cultura a la pertenezcan, pero, estas categorías se repiten para que la obra de arte pueda ser comprendida. A lo largo de la historia de la Estética ha habido diversas escuelas y corrientes que se han centrado en diferentes categorías de la obra de arte para fundamentar sus postulados en una categoría en concreto³⁹⁶ y han obviado el

³⁹⁴ A este respecto, nos hallamos ante dos posturas opuestas, a la vez que equivocadas: los constructivistas, defensores de las categorías como predicados, y los substancialistas, quienes postulan que, por medio de las categorías construimos el mundo. (Claramonte, 2012)

³⁹⁵ Por mucho que nos empeñemos, en tanto especie, a nuestro oído no le es posible alcanzar a escuchar frecuencias acústicas muy bajas o muy elevadas, infrasonidos y ultrasonidos, respectivamente, que en nuestro caso oscilan entre los 20 Hz y los 20 kHz, y que otras especies animales sí pueden escuchar y distinguir.

³⁹⁶ De este modo, nos encontramos con la Escuela de la Pura Visibilidad enfocada en la categoría de la Forma (con Focillon o Thom entre sus principales representantes), la centrada en el Contenido Simbólico (Warburg, Cassirer o Susanne Langer, su discípula), en el Lenguaje Simbólico y los contenidos

resto de categorías, con lo que se han constituido en defensoras de una estética mono categorial del arte. Debemos evitar caer en los mismos peligros, lo que, por fuerza, nos conducirá a un planteamiento en el que podamos englobar e incluir todos los elementos positivos de cada una de esas escuelas en torno a una única categoría, sin dejarnos arrastrar por ninguna de ellas, pero sí tendríamos que conocer el mayor número posible y las categorías en las que éstas se concentran, considerarlas y ordenarlas; eso nos llevará a que se convierta en una estética de los cambios, en una estética modal. Si no observamos el mundo de forma estática, tenemos que explicar la manera en la que cambiamos de ver las cosas. (Claramonte, 2012)

3.1.2. La teoría de estratos y su aplicación a la obra de arte

“La obra de arte es un objeto complejo y, por lo tanto, estratificada... El juego entre lo que está y lo que emerge es lo que caracteriza la obra de arte” (Claramonte, 2020b). Como hemos indicado en líneas anteriores, las diferentes capas de la obra artística son algo inmanente a la propia materialidad de ésta y los procesos para avanzar entre sus estratos le son igualmente inherentes (Claramonte, 2020b). Aludimos también en la Introducción a los elementos distintivos necesarios que distinguió Aaron Copland en *Cómo escuchar la música* para toda obra musical. Así, en el primer estrato se hallaría el timbre, su materialidad, en el segundo, el ritmo, (temporalidad, cadencia), en el tercero, lo psíquico, la melodía (relacionado con la memoria y la reiteración), y, finalmente, la armonía (que podríamos definir como las normas aceptadas sobre la composición musical en tanto acordes y el mecanismo tonal). Cada autor que se ha adentrado en este tema tiene una diferente perspectiva estética sobre el juego entre los diferentes estratos, debido a que cada uno de ellos, como ya vimos, tiene su respectiva poética³⁹⁷, lo que nos permite

de la obra de arte (Panofsky o Ripa), en la Construcción de la Representación (Gombrich, Arnheim y Schapiro), en la Recepción, en la Hermenéutica, en estéticas comprometidas políticamente o las Psicoanalíticas. Hartmann, por su parte, intenta elaborar un pensamiento de la forma más neutra y clara posibles, en las que todas estas propuestas tengan cabida. (Claramonte, 2012)

³⁹⁷ De esta manera, los modos musicales griegos, más concretamente su *ethos*, se corresponderían con los diversos modos de estar en el mundo. Bucarowsky, por su parte, advirtió la especie de articulación lúdica que se produce entre los estratos, puesto que cada uno de ellos nos lleva a un tipo de placer.

emplear técnicas diversas para el todo complejo que es cada estrato y el juego que se origina dentro de éste es lo que lo concreta. (Claramonte, 2020c)

Estrato	Categoría Musical	Valores
Cultural	Armonía	Rica o austera (exceso o contención)
Psíquico	Melodía	Exultante o Contenida (dispersión o concentración)
Orgánico	Ritmo	Mecánico o vivo (grado de auto organización)
Inorgánico	Tímbr	Agudo o grave (voces animales)

Tabla 14. Estratos, categorías y valores asociados a los componentes musicales esenciales para Aaron Copland. (A partir de Claramonte, 2013)

Dado que la obra de arte es un objeto continuamente dinámico, hemos de aplicarle una ontología, además que compleja, sobre entidades sujetas al cambio, una ontología de los estratos, una estética modal³⁹⁸. En este punto nos topamos ante la hendidura del trasfondo de Hartmann, y que trataremos más detalladamente en su paso entre los estratos que se refieren a la obra artística musical; este procedimiento es una “especie de baile en el que se relacionan e introducen los estratos”³⁹⁹ (Claramonte, 2020d). Cada vez que nos acercamos a una obra de arte, vamos a realizar interpretaciones tentativas sobre ésta, vamos a examinar su complejidad y riqueza, para lo que necesitaremos que se suscite una colaboración entre los diferentes placeres, o poéticas, que residen en todos los estratos y, al mismo tiempo, en cada uno de ellos. (Claramonte, 2020a)

³⁹⁸ Mediante los diagramas extraídos del *I Ching*, el *Libro de los Cambios*, que ya comentamos que Jordi Claramonte emplea, y que más se ajustan a sus investigaciones sobre teoría de estratos y estética modal. (Claramonte, 2020c)

³⁹⁹ Para una imagen visual más gráfica de lo que pretendemos explicar, podemos remontarnos a un símil arqueológico, al que recurre el propio Claramonte, para ello se remite a las investigaciones de Edward Harris, quien desechó las reglas de la simple estratificación histórica en los yacimientos para abogar por unas leyes de sucesión estratigráfica, a lo que hay que añadir que la historia recupera fragmentos, principalmente arquitectónicos, de épocas anteriores y los reutiliza.

3.1.3. Estética

En su *Estética*, publicada en 1951, Hartmann delibera acerca de cada una de las artes, donde el capítulo XIV de la Segunda Parte, Sección I, es el destinado a la Música. En éste, titulado “Estratos de la obra musical”, Hartmann además de hacer referencia a los estratos de la composición musical, analiza los efectos de la música, la eterna relación de subordinación entre música y palabra, y la estratificación de la ejecución musical. En estas páginas, el pensador alemán apunta que en el caso de las artes no representativas la tarea de identificar la estructura de los estratos se hace más complicada, ya que no es posible proceder de igual modo con la hendidura del trasfondo, debido a que la música, al igual que la arquitectura, carece de los estratos más profundos del trasfondo.

Sin embargo, el caso de la música es particular, dado que “cualquiera parece sentir desde un principio sus trasfondos... por mor de un contenido anímico que en ellos afluye y aun se ‘agota’” (Hartmann, 1977, p. 231), contenido anímico no exclusivo de los entendidos en música, sino que puede disfrutar cualquiera que escuche una determinada composición. La problemática a este respecto surge al intentar abstraer cuáles son los contenidos anímicos que transmite la música, cómo “aparecen” en su estructura, en sus estratos más internos. El primer estrato del trasfondo no es anímico, sino que es el punto de partida y, para explicarlo, Hartmann compara a música y pintura sirviéndose de la analogía entre las múltiples combinaciones que ofrecen los colores pictóricos, de igual forma que las posibilidades melódicas y armónicas.

Tal y como ya distinguieron Kant o Schopenhauer, una de las principales diferencias de la música en relación con las artes figurativas es que no hay un motivo temático en el que ésta se inspire de manera directa, aunque sí que existan unos estratos más externos próximos al material sensible, y el estrato de la totalidad musical se hunda de forma más profunda desde el punto de vista anímico, y por lo tanto, de esta manera, la carencia representativa de la realidad, donde se produce otro hendimiento intermedio, para así llegar a una unidad mayor; esta organización estructural permite que el oído retenga lo escuchado en lo que Hartmann denomina “totalidad temporalmente distendida” (Hartmann, 1977, p. 232).

A propósito de esto, Hartmann distingue entre varias formas musicales para explicar que no todas ejercen la misma atracción sobre lo escuchado. Por ejemplo, las construcciones basadas en motivo y variaciones, reiteran en la repetición, por diversos procedimientos para que esta distensión temporal permanezca más presente a lo largo de la composición. Por otra parte, la música polifónica es definida como una composición mayor, en la cual las interacciones de las voces entre sí, como hilos entretreídos, dan origen a la forma musical, con la fuga como composición por excelencia, al darse en ella “una pureza que no se encuentra en otra música” (Hartmann, 1977, p. 233), en cuanto a unidad y totalidad, incluso en comparación con otras formas mayores, como la sinfonía o la sonata, puesto que éstas presentan frases y elementos que no interaccionan con la misma conexión. Así pues, y volviendo a la estructura de la forma musical, se pueden distinguir tres o cuatro estratos que se hienden en la unidad de ésta y que van desde la expresión musical más pequeña hasta llegar al todo; el primero de ellos es el de la estructura matemática interna de la música⁴⁰⁰, el segundo, el de los temas y/o variaciones, el tercero, el de la frase musical y, finalmente, el de la obra, unión de frases y temas⁴⁰¹.

En cuanto al aspecto del contenido emotivo de la música, es en los estratos internos de ésta donde podemos encontrarlo, ya que, de alguna forma, siempre son subjetivos al enlazar con la vida anímica del oyente, frente a los estratos externos que son objetivos al referirse a los elementos estructurales de la propia composición, lo que podría entenderse a la perfección en la música programada o programática, que tiene un texto, poema, guion o argumento, como base y que podría conmover al escuchante. Esta explicación no podría extrapolarse al caso de la composición contrapuntística y

⁴⁰⁰ Explicado en la Introducción, especialmente en relación al Clasicismo, en el que cuatro compases conforman una semifrase, ocho, una frase completa, etc. Además de no olvidar el funcionamiento de los compases que pueden ser binarios, ternarios o cuaternarios, atendiendo a su número de tiempos o partes, principalmente, aunque existen otros que son irregulares, de cinco o siete tiempos, por ejemplo.

⁴⁰¹ El propio Hartmann indica que pueden darse otros tipos de escalonamiento y que estos estratos no son los únicos que pueden aparecer. Desde el punto de vista musical, los estratos aquí articulados son los más básicos, si se permite la expresión, puesto que no hay que olvidar la célula, expresión musical mínima, que puede ser de incluso una o dos figuras, y que se dispersa y localiza a lo largo de toda una composición. Sirva como ejemplo de esta reflexión el comienzo de la *Quinta Sinfonía*, opus 67, en Do menor, y estrenada en 1808, de Ludwig van Beethoven, el famoso “Sol, Sol, Sol, Mi (bemol)”, que articula todo el primer tiempo de esta obra y presente a través de sus cuatro movimientos.

A su vez, se observa en este hendimiento de los estratos la evolución tratada en el anterior apartado en relación a las analogías entre la evolución humana, de la humanidad y los parámetros musicales. Estos estratos avanzan desde lo “inorgánico”, lo más primario, que en este caso sería la articulación en torno a los cuatro tiempos, hasta el último estrato, el de lo “social objetivado”, donde se ubica el *opus* total, la mayor unidad musical creada.

arquitectónica por excelencia, la fuga, que nos impresiona de forma objetiva por su transparencia⁴⁰² “en el oír entregado mismo se realiza... la elevación auténtica, anímica que experimentamos como un elevarnos a otro mundo, a un mundo de pureza y grandeza”. (Hartmann, 1977, p. 235).

De esta forma, se advierte cómo estos estratos internos a los que hacemos referencia son la esencia de la música, decisivos y la parte metafísica de ésta, que, de igual modo, posee su propio y exclusivo lenguaje, que conmueve el alma de los oyentes de forma única, como ninguna de las otras artes es capaz de conseguir. No obstante, hay dos formas de disfrute musical; la primera de ellas, es la que puede experimentar cualquier oyente, aun sin poseer ningún tipo de adiestramiento musical, en ese dejarse llevar por la música y característico de la música popular, frente a la segunda manera que requiere del conocimiento estructural de la música para dejarse trasladar por ella, donde el placer estético estricto es el último escalón tras haber recorrido todos los estratos, mientras que la primera no penetra en los estratos externos y cae en el sentimentalismo y en el estado anímico que ésta despierta, sin posibilidad de que se produzca esta relación estética en lo que Hartmann denomina “pseudo disposición musical”. (Hartmann, 1977, p. 238)

A partir de esta distinción, se atisba cómo la mayoría de los oyentes se encuentran en el primer grupo, puesto que poco o nada se preocupan acerca de la estructura compositiva, y caen en los sentimientos propios, cuando la actitud estética correcta es la contraria: sólo del contenido estructural de la obra puede surgir lo anímico, como recuerdo de la vivencia musical. Consecuentemente, los estratos internos serían los concernientes a la parte anímica y placentera de la música, sin que pueda considerarse un placer estético estricto, frente a los estratos externos que posibilitan la contemplación objetiva cuando se da el conocimiento de la estructura tonal y, para que se engendre un placer estético completo hay que atravesar todos los estratos, desde los externos a los internos sin que se produzca ningún salto.

Así pues, ese contenido anímico se revela en los estratos interiores y, gracias a ello, podemos comprender cómo la música es superior, en este sentido, al resto de las

⁴⁰² Pese a ser una de las formas más complejas en cuanto al número de voces que pueden intervenir con su complejo sistema contrapuntístico, pero predecible, por otra parte, ya que esas voces siguen unas normas de conducción características en el Barroco musical.

artes. En primer lugar, tanto los sonidos como el mundo anímico son inespaciales y existen gracias a la oposición, o juego, de contrarios, dado que, aunque los sonidos y los sentimientos humanos son muy diferentes, ambos representan el fluir y el cambio, mientras que las artes que se perciben por la vista no son capaces de capturar esta dinámica y, así, la música deja resonar los misterios del alma (Hartmann, 1977, p. 239). En segundo lugar, hay un contenido afectivo en el lenguaje tonal que no se detecta en las otras artes y que perdura más intensamente en el oído que en la vista, puesto que toda percepción tiene un lado emocional que influye en la actitud estética. La dinámica⁴⁰³ de la música, por medio de sus elementos, timbre, melodía o armonía, está ya pensada para que produzca la mayor expresión del contenido anímico, y esta conexión entre la composición musical y la vida anímica puede rastrearse en una sucesión de estratos internos, tres en este caso, del trasfondo de la música.

El primero de estos estratos es el del co-balanceo, propio de la música de baile y aplicable a todo tipo de música, el segundo, de mayor riqueza anímica, en el que se produce una penetración y aprehensión de la estructura musical, característico de la música seria de profundidad, y, el tercero, es el estrato metafísico o de las cosas útiles, que localizamos en la música religiosa, por su temática e implicaciones metafísicas y de creencias, aunque este tercer estrato también podemos descubrirlo en las formas musicales profanas de gran envergadura⁴⁰⁴.

Sin el primer y el segundo estratos no existiría el tercero que, a su vez, no tendrían razón de ser sin la hendidura desde los estratos externos hasta llegar a los internos, aunque cómo se produzca, y si se produce, la percepción de la estructura musical marca la diferencia tanto en el oyente como en la propia composición; en el oyente, según penetre en la estructura a través de los estratos, y en la composición, pues sólo cuando se da una estructura interna fuerte emerge el segundo estrato que es el de mayor riqueza anímica, lo que significa que, cuanto mayor sea la calidad de la obra, mayor número de estratos aparecerán en correspondencia con lo anímico. En este sentido, tanto la mala educación

⁴⁰³ No nos referimos en este caso a la dinámica musical que se expresa en términos italianos y hace alusión a la intensidad de la interpretación de los sonidos.

⁴⁰⁴ Además de sinfonías, conciertos o cuartetos de cuerda, Hartmann destaca por encima del resto las composiciones del Barroco, la obra de Bach, especialmente fugas y preludios, y también los conciertos de Händel. (Hartmann, 1977, p. 241)

musical temprana como las obras fáciles no posibilitan la inmersión en esos estratos debido a que, aunque surja el contenido anímico, está vacío⁴⁰⁵.

Por otra parte, como se ha mencionado, Hartmann se enfrenta en el Capítulo XIV de su *Estética* a la longeva relación entre música y palabra, de lo que resolvió que puede utilizarse la música al servicio de la poesía, pero de forma diferente a cómo se lleva a cabo en el arte teatral, ya que sólo es el medio para que puedan “resonar” los tonos emotivos y, la poesía, por sí sola no puede hacerlo (Hartmann, 1977, p. 243). La cuestión principal que se plantea a este respecto es cómo la música es capaz de representar, además de los sentimientos humanos, cualquier realidad externa que se proponga. El tono emotivo de la composición es lo único que ésta puede expresar sin necesidad de dar ningún detalle más, pero, a diferencia de la poesía, puede expresar con un tono emotivo un determinado contenido. La unión más representativa⁴⁰⁶ entre música y poesía la encontramos en el *Lied* del Romanticismo, donde la música es capaz de aprehender los estados anímicos y sentimientos y hacerlos aparecer, sin olvidar que, de un mismo poema es posible que se generen diversas composiciones.

Al hilo de lo anterior, Hartmann se posiciona frente a la ópera, principalmente contra la ópera wagneriana, ya que la creación de la *Gesamtkunstwerk* aglutina en ella demasiados elementos que dificultan la unión, y aun el entendimiento del elemento dramático, que es lo principal en el escenario. Asimismo, dado que la música encuentra en lo lírico su más natural medio de expresión, no sucede de igual modo en las partes declamadas de los recitativos, frente a las arias solistas, pensadas para el lucimiento del cantante, y ya existentes en la embrionaria ópera de principios del siglo XVII, mientras que en el siglo siguiente, la melodía de las partes solistas adquirió el tono afectivo del *Lied*⁴⁰⁷, hasta llegar a la figura de Richard Wagner, con quien los diálogos puestos en música y las armonías se extienden de tal forma⁴⁰⁸ que en opinión de Hartmann “resulta

⁴⁰⁵ En este punto, Hartmann realiza una crítica a los compositores, tanto de música culta como de música ligera, que tan sólo buscan la sensiblería y el sentimentalismo del oyente. Sirva como ejemplo, y sin menospreciar a otro tanto número de compositores y de géneros, los miles de “canciones comerciales” que se escuchan hoy en día con una estructura rítmica y armónica similar y muy simple.

⁴⁰⁶ Pero no exclusiva, puesto que contamos con musicalización de poemas desde el Medioevo.

⁴⁰⁷ Favorecido, igualmente, por la pureza armónica del Clasicismo que ya se ha recogido en páginas anteriores.

⁴⁰⁸ Lo que se refleja en la duración de sus óperas, próximas a las cuatro horas.

monótono y aburrido... las personas están ociosas en escena mientras una canta y no saben qué hacer consigo mismas”. (Hartmann, 1977, p. 245)

Una de las creaciones más características del inventario wagneriano fue el *Leitmotiv*. Estos motivos representativos y reiterativos hacen que la composición quede subordinada a éstos, por ello, la música no puede aceptar todos los motivos para construir su unidad estructural y, de esta manera, entra en conflicto la parte dramática con la musical; esta pugna se puede solucionar de dos formas diferentes: la primera en la que predomine la música sobre el texto, como en las arias del Clasicismo, o bien, al contrario, como en gran parte de la historia de la ópera o, de diferente forma, en la música religiosa, así que, y como conclusión, se observa que la eterna lucha entre música y poesía puede tomar cualquiera de estos dos caminos tan transitados a lo largo de la Historia de la Música.

En lo que respecta a la posición preeminente de compositor e intérprete, Hartmann indica que el intérprete, aunque es el encargado de hacer la música accesible, representa un segundo arte al lado del compositor, debido a que sólo puede hacer aparecer los estratos externos de la música. Sin embargo, el sentido de toda interpretación es la musicalidad o expresión musical, y, de este modo, hace aparecer la parte anímica, los estratos internos de la composición, pero para que esto suceda, deben darse dos requisitos imprescindibles: el dominio técnico del instrumento, o la voz, y la connivencia con el compositor. Ahora bien, existen dos tipos de intérpretes: los que poseen un gran dominio técnico pero que no alcanzan esas cotas de musicalidad, puesto que únicamente buscan “lucirse” con su maestría, y, por el contrario, quienes no han adquirido ese nivel de técnica instrumental pero cuya interpretación hace aflorar el alma de la música y, por consiguiente, los estratos internos.

Dentro de este dimorfismo, como se ha visto ya en relación a la teoría de estratos, se admiten diferentes gradaciones intermedias pero, con base en las reflexiones anteriores, los estratos internos, en los que reside lo anímico, aparecerán en una interpretación más imperfecta técnicamente, dado que los estratos externos, los estructurales de la propia composición, quedan implícitos en esa transmisión al oyente, mientras que, por el contrario, la interpretación técnica perfecta resulta vacua, debido a que no penetra del mismo modo en los estratos internos. De esta manera, ambas

interpretaciones dañan la Ley de los Estratos al no aparecer todos los estratos en ninguna de las dos, porque la ejecución imperfecta técnicamente salta algunos estratos intermedios, lo que puede conducir a un sentimentalismo superficial. Aun así, la estructura de las obras de determinados compositores⁴⁰⁹ pueden hacer aflorar los estratos internos en una interpretación imperfecta, mientras que, por el contrario, cuando la estructura compositiva no es tan precisa, sólo una gran interpretación dejará emerger los estratos internos.

No obstante, el papel último del ejecutante es el de componer la obra hasta el final con su interpretación en todos los estratos (Hartmann, 1977, p. 248), especialmente en los externos, ya que lo anímico es más impreciso o, quizás, más personal⁴¹⁰. Ahora bien, tanto el compositor como el intérprete, profundos anímicamente, pueden envolver de esta expresión musical a ejecutante y partitura, respectivamente.

⁴⁰⁹ Bach y Haendel continúan siendo los favoritos de Hartmann.

⁴¹⁰ Los principales procedimientos compositivos a lo largo de los siglos son estudiados de forma acumulativa por los estudiantes de composición, pero ni las vivencias ni la vida anímica interior de Beethoven será la misma que la del mejor intérprete de cualquiera de sus obras, por muy imbuido que se encuentre en la estética musical de ese determinado periodo.

3.2. CONCLUSIONES

Son muchos los autores que se han preocupado de la relación entre música y emociones y, por ello, en este trabajo, nos hemos centrado en recoger algunos de los testimonios que aluden a esta unión, los que, a nuestro juicio, más se adaptaban al contenido de estas páginas. Decíamos al comienzo que nuestra aspiración era la de dar un punto de vista multidisciplinar, no reduccionista y que abrazara esta complejidad sobre la simbiosis entre música y emociones y, en esa visión, hemos podido comprobar cómo todo está más relacionado de lo que a simple vista pueda parecer. Con esto queremos hacer alusión al modo en el que todas las disciplinas artísticas se interrelacionan entre sí en los diferentes periodos, como hemos podido observar, pero, no sólo eso, sino que trascienden desde el Arte a otras áreas de conocimiento.

Desde los orígenes de la Estética de la Música hemos corroborado cómo algunas ideas han sido una constante a lo largo de los siglos y han permanecido con el paso del tiempo. La primera de ellas es la evolución ininterrumpida del binomio música/emociones que, desde el tiempo de los pitagóricos, fue ya una preocupación fundamental, para quienes la música, unida al número y las proporciones, era, incluso, la articuladora de las leyes del universo, pensamiento heredado por otros presocráticos y por los propios Platón y Aristóteles. Estos planteamientos hicieron mella en algunos filósofos del Medioevo, como Boecio, quien con su separación tripartita en *musica mundana*, *humana* e *instrumentalis*, reformulaba la teoría de la música de las esferas pitagórica y platónica, la música hecha por el hombre era tan solo un reflejo de las armonías celestes, música en apariencia de la verdadera música. La gran mayoría de las aportaciones de los autores medievales, como es de esperar, están definidas por el teocentrismo y cristianismo imperantes en esta época, a lo que hemos de sumar su calidad de miembros de la Iglesia, condición que no les impidió continuar sus reflexiones sobre la música y su poder sobre el alma, aunque, en un principio, la dimensión hedónica de la música no se tuviera en cuenta, pero que, como el propio San Agustín indicase, si ésta le permitía acercarse a Dios, ¿cómo iba a tratarse de algo pecaminoso o lascivo?, pese a que el mismo santo de Hipona dudara de ello y reprobaba sus pensamientos, a su vez, una de las principales preocupaciones en este sentido durante el periodo medieval.

Con la llegada del Renacimiento y sus ideales humanistas esta censura dejó de tener sentido, no es que, de repente, desapareciera la religión en la vida y la mente de los hombres y mujeres renacentistas, además, hemos de tener en cuenta que el grueso de obras arquitectónicas de la época, aparte de palacios, estaba integrado por obras destinadas al culto religioso, iglesias y catedrales, en su mayoría⁴¹¹. Sin embargo, las alegorías de *tempus fugit* y *carpe diem* se difundieron por medio de los artistas y literatos y se extendieron entre la población, lo que supuso una nueva forma de mirar y entender el mundo y, por supuesto, el Arte, desde una perspectiva concupiscible. La música no iba a ser menos y, pese a que siempre vaya con un cierto retraso temporal estilístico a lo largo de los diferentes periodos de la Historia de la Música en comparación con sus hermanas, las otras artes, se sumó, como no podía ser de otra manera, a esta transformación, cuyo advenimiento se lo debemos, en esencia, a los miembros de la *Camerata Fiorentina*, quienes anhelaban revitalizar ya no sólo los ideales y temáticas del pensamiento clásico, sino también la tragedia griega en toda su magnitud, con su música (o como se imaginaba que ésta sería) y como un conglomerado de las seis artes, como un todo, en definitiva⁴¹². De esta forma, nació lo que hoy conocemos como ópera, género que no ha dejado de evolucionar hasta el día de hoy, pero que, en su concepción unitaria e integradora de las artes, hemos de señalar dos hitos fundamentales sobre ella; el primero de ellos es la figura del compositor Richard Wagner, cuya idea de la ópera era la misma que residía en las tragedias griegas y en la ópera de los albores del Barroco, una Obra de Arte Total, que, en su caso, fue un paso más allá, al procurar una mitología propia para el territorio germano en lugar de tomar prestados los héroes y mitos de los panteones griegos y latinos. El segundo de estos acontecimientos fundamentales es el nacimiento del Séptimo Arte, ya casi en el siglo XX, Obra de Arte Total por excelencia de la modernidad.

⁴¹¹ Hecho que se puede extrapolar al resto de las artes y, si pensamos en el caso concreto de España, la religiosidad mantuvo su influjo en las distintas manifestaciones artísticas, máxime bajo el gobierno de los Reyes Católicos y sus sucesores Austrias, lo que dio como resultado que las mayores obras artísticas de ese periodo, o estuvieran concebidas por y para el clero, o tuvieran una temática religiosa. Tanto es así que, en el terreno musical, además de los tres cancioneros profanos más importantes de este momento histórico, a saber, el de *Palacio*, el de *Medinaceli* y el de la *Colombina*, los principales y más destacados compositores de la época eran religiosos, entre los cuales se encuentra el, hasta cierto punto menospreciado por la Historia de la Música, el abulense Tomás Luis de Victoria.

⁴¹² Como ya nos referimos en el apartado dedicado a la Edad Media, esta concepción inclusiva de las artes no desapareció por completo en la forma de expresión que es el Drama Litúrgico.

En cuanto a estas creaciones, ópera y cine, esencialmente en el caso del segundo, la música de una película queda vinculada por los espectadores a una creación fílmica definida y las emociones que genera en nosotros potencian su dimensión emocional y expresiva. Aunque la música de cine, *a priori*, no parezca tener un significado por sí sola al margen de la película a la que acompaña, o de la que ésta se sirve gracias al gran número de funciones que le puede aportar, ¿qué pasaría si se conoce una banda sonora de forma previa a un film? Y, en este punto, podemos retomar también la ópera, este fenómeno puede darse en el caso de melómanos o, máxime, en el de músicos profesionales que, en un momento determinado puedan interpretar esa partitura orquestal, donde, el referente principal sería la composición sin la unión a las imágenes, de una película o sin conocer el argumento y la trama operísticos, lo cual nos hace plantearnos otra pregunta, ¿podría el conocimiento previo de esa obra musical condicionar el visionado de la representación operística o la película? En ese momento, al igual que en la música descriptiva, la composición podría remitir al intérprete a imágenes y símbolos que después no encontrasen su correspondencia y no se proyectasen en la pantalla o en una escenografía determinadas, además de que, la implicación emocional del intérprete en una partitura puede estar condicionada por diferentes factores musicales, como su dificultad, su género o su estilo, así como personales, cuándo y cómo llegó a sus manos la partitura en cuestión, por poner tan sólo algunos ejemplos. Ya únicamente en el caso de la música cinematográfica, plantearse que por sí sola no tiene una significación, es poco menos que desdeñable, aunque, otra cosa es pensar en su concepción, donde no podría ser un ente autónomo, dado que, si no se diesen unas imágenes a las que apoyar, no tendría razón de ser, lo que sería impensable por el número y la calidad de compositores dedicados a la literatura musical al servicio del cine.



Figura 16. Evolución de las manifestaciones artísticas integradoras del conjunto de las Artes: desde la Tragedia Griega, a la Ópera y al Cine.

Así las cosas, antes de seguir adelante en una línea temporal, tenemos que remontarnos de nuevo a Grecia para reflexionar acerca de la Teoría del *Ethos*, la que va a definir, precisamente, la unión de música y emociones desde ese tiempo. Toda relación que se precie entre ambas, nos lleva, inexorable e inevitablemente a retrotraernos hasta allí. En la teoría musical griega vimos que cada modo se hacía corresponder con un estado de ánimo y, no sólo eso, sino que cada uno de ellos llevaba implícito un carácter según su lugar de procedencia. Esta teoría modal griega tuvo su continuidad en la música medieval y el *Octoechos*, pero no es que los modos pasaran al Medioevo inalterables y sin ninguna modificación, de nuevo, la religión tuvo un gran peso en estos modos que se emplearon, principalmente para las composiciones del canto gregoriano. Posteriormente, desde el Renacimiento y la contraposición entre *Prima* y *Seconda Prattica*, llegaron los Afectos, reelaboración de la Teoría del *Ethos*, que siguió su propia evolución durante el Barroco y la Ilustración, hasta el Romanticismo, pero antes de adentrarnos en éste, cabe recordar que con los Afectos renacentistas y medievales se establecía una correspondencia directa entre la música y su respectivo estado anímico, con lo que las pasiones alcanzaban su medio de expresión, y que, durante el Barroco, esta teoría se vio, igualmente, imbuida por la retórica, que se puede constatar ya desde Monteverdi a comienzos del siglo XVII, pero que es una de las preocupaciones incluso de los filósofos más destacados de la centuria, como Descartes, así como de los principales compositores y teóricos entre los que se encuentran Bach o Rameau, aunque a este último bien podríamos encuadrarlo en la siguiente etapa. El discurso, los recursos y el *ornatus* de la retórica y sus figuras sirvieron de inspiración para un gran número de tratados teóricos y

su posterior aplicación a la composición y al propio lenguaje de los instrumentos, como en el caso de Quantz para la flauta travesera.

En la Ilustración, la Teoría de los Afectos llega a su máxima expresión, lo que deriva en que la aplicación de ésta vaya más allá de la composición en general y se creen tratados específicos sobre los afectos incluso en la música puramente instrumental o aplicada a las figuras musicales, intervalos o movimientos melódicos. El Siglo de las Luces está dominado por el empirismo y la necesidad de demostración, al igual que de la practicidad y de la búsqueda de la belleza sin el exceso de ornamentación que caracteriza al Barroco. En esta época la música se convierte en el medio de expresión de los sentimientos, pero, por otra parte, su asemantividad y la (supuesta) ausencia de un referente directo en la naturaleza, la hace situarse por esta condición en la última posición de la jerarquía de las artes, que será, precisamente, lo que la ubique en primer lugar en el Romanticismo. Es más, parece que los propios pensadores del momento no se ponen de acuerdo sobre estas características de la música, como en el caso del mismísimo Kant, para quien, por una parte, es la más elevada de todas las artes, porque tiene la capacidad de conmover el espíritu, mientras que, desde el punto de vista de la razón, ocupa la última posición. Antes de pasar al Romanticismo, no podemos olvidar el gran punto de inflexión que supuso el *Tratado de Armonía* de Rameau, que continúa con vigencia en la actualidad, y que confería a la música la cualidad de ciencia, apoyado en la razón, la lógica y las matemáticas, además de partir del modelo pitagórico y buscar el origen de la armonía en la naturaleza y las relaciones de proporciones que se dan en ésta.

Si hay una etapa histórica que verdaderamente supone un antes y un después en cuanto a las emociones, ésta no es otra que el Romanticismo, momento en el que la exacerbación de los sentimientos alcanza su apogeo. De hecho, por algo a día de hoy conservamos ese adjetivo con el que designamos a aquél que, como describe el Diccionario de la RAE en su tercera acepción es “sentimental, generoso y soñador” (DRAE, 2022), añadimos enamorado e idealista a esta enumeración, en suma, cuyas conductas están determinadas, en un gran número de ocasiones, por sus emociones y/o sentimientos. Pues bien, es la época en la que la música se consagra por encima de las demás artes y es ubicada en la cúspide de su jerarquía por filósofos como Schopenhauer o Nietzsche, dado que expresa lo que las demás artes no pueden, los sentimientos del compositor, lo que conlleva que la música pura, abstracta, se convierta en medio

expresión de lo infinito; precisamente, esa carencia de referente y de semanticidad a los que aludíamos en el párrafo anterior, lo hace posible. Este cambio de paradigma es el resultado de varios sucesos, en primer lugar, de la repercusión que produce la ruptura con la estética de los periodos anteriores de la mano de Eduard Hanslick, primero en reclamar una estética específica para cada una de las artes, con la introducción del valor de lo sublime, que, al igual que en las restantes artes, tiene su repercusión en la música, y, el segundo de éstos, pero no menos importante, en el cambio del papel del compositor, que pasa a convertirse en un trabajador autónomo, cuyos primeros exponentes son Haydn y Beethoven, y, deja, en consecuencia, de estar al servicio de la nobleza, la burguesía o el clero, y comienza a escribir música que es consumida por las diferentes clases sociales, ese genio creador, bien, tocado por el don de la Musa, como lo fue Mozart, o el dominado por su creación, sirva para Beethoven. Si bien es cierto que los encargos no desaparecen por completo, se hacen desde un punto de vista diferente: ya no hay un compositor de corte como tal, sino que el compositor en cuestión es contratado y remunerado por esa obra de arte en concreto, por lo tanto, es cuando podemos afirmar que la música alcanza su autonomía. Se da, así pues, un cambio de conciencia de la música como mero acompañamiento y deviene en protagonista absoluta y modelo a seguir por las otras artes, condición cuyo germen hallamos en la gran producción instrumental barroca, y la posterior de Haydn o Mozart, lo que supuso un cambio embrionario en esta mentalidad estética.

A lo largo de los siglos, en la Estética musical, existe otra dicotomía de suma importancia que, es también en el Romanticismo cuando sufre una permutación que se mantiene hasta nuestros días y, en este caso, nos referimos a la nueva valoración del intérprete como virtuoso, como culminación de la obra musical, con lo que el papel de teórico y/o compositor pasa a un segundo plano. Este novedoso modo de pensar al intérprete es insólito hasta entonces, porque, ya no se trata de los virtuosos solistas de las óperas del Barroco, sirva como ejemplo, si recordamos al famoso *castrato* Farinelli, ahora, desde el Romanticismo, el virtuoso parece tener un don, estar tocado por una esencia divina, que casi le hace entrar en trance en sus interpretaciones, estar poseído, lo que le confiere una entidad cuasi mística y le eleva por encima del compositor. Desde Grecia, el papel del intérprete, tal y como hemos recogido y estudiado a lo largo de las páginas de esta tesis, fue el de mensajero, el encargado de transmitir las ideas del

compositor, un mero artífice que se ocupaba de la *techné*, un artesano, en su acepción más técnica, lo que suponía una baja consideración social, frente al compositor o, incluso, frente al teórico, que se encontraba en un peldaño superior, lo cual se mantuvo durante el Medioevo, Renacimiento, Barroco e Ilustración, hasta llegar al Romanticismo y, como decíamos, esa creencia de ente superior que aparenta ser el intérprete, incluso la adoración manifiesta que se les profesa y que se conserva a día de hoy, Hartmann la matizó en su *Estética*, como ya vimos, para retomar las ideas de los periodos anteriores y afirmar que es preferible un ejecutante no tan brillante que pueda profundizar y captar la esencia de los estratos internos de la composición, en consecuencia, entender y sentir, de esta forma, la idea del compositor, frente a un virtuoso que no es capaz de ello y actúa como un mero autómatas, con una ejecución técnicamente perfecta, sirviéndose de las cualidades y aptitudes con las que ha sido dotado⁴¹³.

Ya que hemos mencionado la supremacía de la música sobre las otras disciplinas artísticas, retomamos en este punto el porqué de este planteamiento. Además de vehículo por excelencia de las emociones desde el periodo romántico, la música quizá alcance también esa consideración debido a su carácter de arte efímero; como arte temporal, los sonidos se extienden en el tiempo, donde intervienen, especialmente, dos factores: orden y tiempo. Por un lado, la música es la sucesión de sonidos ordenados que se producen en un lapso temporal y, por otro, ese mismo tiempo es el que define la duración de un sonido en sí, es más, recordamos que una de las cuatro cualidades necesarias para que se produzca un sonido es la duración, junto a la altura, la intensidad y el timbre, y son, precisamente, estos dos componentes lo que la diferencian de sus hermanas, las artes espaciales, entre las que se encuentran la arquitectura, la escultura y la pintura, mientras que la música es un arte puramente temporal. Estas distinciones ya las afrontamos al comienzo de estas páginas, pues ya estaban presentes en el pensamiento griego arcaico, pero que, llegados aquí, nos van a servir para enlazar con otra idea capital que hemos ido recogiendo en esta investigación y ésta no es otra que la compleja relación entre música

⁴¹³ No pretendemos con esta afirmación menospreciar las cualidades del intérprete virtuoso, sino que queremos hacer hincapié en el hecho de que, cuando algo le es propio a nuestra naturaleza, a veces, nos cuesta más valorarlo y ser capaces de entenderlo, mientras que los logros del intérprete no tan brillante son producto de su trabajo y su esfuerzo y, a lo largo de este proceso, la capacidad de asimilación y comprensión de los estratos internos de la música se puede imaginar más completa, fruto de un estudio más minucioso.

y palabra, y que, igualmente, atañe al problema entre forma y contenido en la música. Ciertamente, pudimos comprobar cómo ya desde el periodo griego arcaico, poesía, música y danza estaban unidas en lo que se conocía como *triúnica choreia*, triada de las artes expresivas frente a las plásticas, y que se erige como la primera formulación de una incipiente teoría del arte como forma de expresión propia del ser humano. De hecho, estas tres artes, música, danza y poesía, se concebían como una unidad en la mente de los griegos del periodo arcaico, aunque, es cierto que la música se desmarcó en algún momento de sus compañeras, para consagrarse al culto divino, por la cualidad de este arte como forma natural de expresión de los sentimientos, por su poder, casi mágico, sobre el alma humana, y con unas composiciones e instrumentos específicos para cada divinidad, como referimos al comienzo de estas páginas. Si la música y la danza prácticamente estaban consideradas como un único arte, esta alianza tampoco se entiende sin la poesía, no tenemos más que remitirnos a las representaciones de las tragedias griegas en el periodo clásico, pese a que los instrumentos como acompañamiento de la palabra fuesen ya introducidos por Arquíloco en el siglo VII. Si hay un arte expresiva superior por excelencia en este momento, ésa es, sin lugar a dudas, la poesía, al menos, hasta que llegaron las primeras teorías estéticas individuales de cada una de las integrantes de la *triúnica choreia*.



Figura 17. Evolución de las principales nociones estéticas recogidas en esta investigación.

Existe otra característica común a las artes expresivas que la diferencia de las artes plásticas y ésta reside en las tres formas de emoción de las que las primeras se sirven: la inducida, la expresada y la percibida. Si bien no todas las manifestaciones artísticas están ideadas desde un principio con un fin estético, como sería el caso de la música para el culto religioso o la de rituales sociales, cuando posee esta finalidad estética precisa de un

componente esencial más que las otras artes y éste no es otro que el papel del intérprete de la obra, poética, musical y/o coreográfica. Es decir, no se puede comprender la composición sin este eslabón indispensable, a no ser que el propio intérprete sea el mismo que recibe el mensaje, como es el caso de un músico profesional desde el estudio de una pieza. Por lo tanto, el compositor de una partitura, si nos centramos en el caso de la música, aunque, como apuntábamos, sería aplicable para estas tres artes, cuando escribe su composición, se está sirviendo de sus propias emociones y experiencias para ello, lo cual, queda plasmado y reflejado en la obra, algo que, posiblemente, tenía intención de transmitir, y, la tarea de la expresión de esa emoción recae sobre el intérprete, pero que, al mismo tiempo, es quien percibe la emoción en cuestión y, de esta manera, puede hacer su interpretación sobre la misma, que, a su vez, induce en quien escucha la emoción que ha decodificado del compositor y su interpretación de la misma. En la siguiente figura están sintetizadas nuestras palabras:

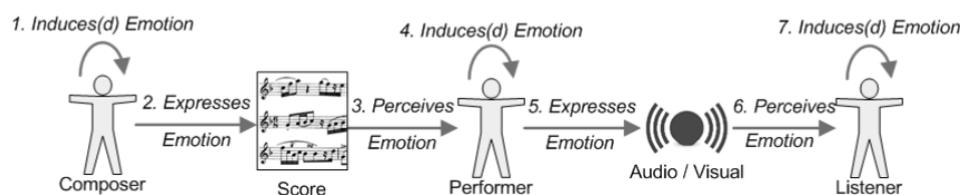


Figura 18. Proceso de emoción inducida, expresada y percibida. (Livingstone & Thompson, 2009)

Sin embargo, la bifurcación entre música y palabra, como la existente entre música y emociones, pero de forma diferente, es una constante en la evolución de la Estética musical, dado que se advierte una suerte de concepción cíclica, de modo similar a la que se da entre todos los periodos artísticos entre sí⁴¹⁴, sobre la supremacía de una sobre la otra, con una especie de alternancia cambiante a lo largo de las diferentes etapas históricas, lo que se mantiene hasta el siglo XX, en el cual, se rompe y se abandona este eterno retorno circular para dar paso a la disparidad y a la variedad de puntos de vista de los diferentes autores, como hemos recogido, tanto para la música con la palabra como con las emociones. La música es un lenguaje y, como tal, puede presentar los problemas

⁴¹⁴ Nos referimos con ello, por ejemplo, al cambio de paradigma entre la preferencia de las líneas rectas o curvas, del ornamento o la simplicidad decorativa si el referente al que nos remitimos es el Renacimiento o el Barroco, o, de nuevo, el Neoclasicismo.

típicos de los entresijos lingüísticos, pero, sobre todo ellos, el principal que hemos distinguido en el curso de esta investigación es el que atañe a su significado. Si ahondamos con una relativa profundidad en la retórica fue, precisamente, para intentar demostrar que la influencia y los préstamos entre música y palabra comprenden más allá de lo que llegamos a imaginar, pero, en este momento, queremos concentrarnos en lo que compete a la significación de la música; desde mediados del siglo XX, han destacado dos tipos de direcciones, las que viran sobre la sintaxis o la semántica musical, a la que, posteriormente, hemos de sumar la de la expresividad y sus tres principales orientaciones, sin olvidarnos de la relevancia de las teorías cognitivas en relación a esta última, si nos remitimos, entre otros, a la figura de Peter Kivy.

Desde el punto de vista científico, nos cuestionábamos en nuestras hipótesis iniciales qué hacía posible que la música pudiera causarnos emociones y cómo lo hacía, en el caso de que así fuera; pues bien, la principal respuesta la encontramos en que, tanto los mecanismos encefálicos encargados de procesar las emociones, como los que se activan en la interpretación o escucha musicales, precisan sistemas neurológicos comunes a ambas, entre los que destacan estructuras del sistema límbico y paralímbico, pero hay otras áreas cerebrales para el procesamiento emocional desde la música, que son el córtex orbitofrontal, el córtex prefrontal ventromedial y el cíngulo anterior, y que se conectan con áreas subcorticales. Curiosamente, las redes neuronales que colaboran en el procesamiento de una música que consideramos agradable son las mismas que emplea el lenguaje.

Ahora bien, si intentamos responder a la pregunta de qué fue primero, la música o la palabra, es difícil aventurarnos a concluir definitivamente en este sentido, aunque sí tenemos algunas pistas para poder argumentar una respuesta desde una óptica neuropsicológica. Vimos que las emociones básicas, según el modelo psicofisiológico, tienen un componente innato que se registra igualmente en el caso de la música, mientras que, por otra parte, el lenguaje, como tal, es un constructo sociocultural y, en consecuencia, más artificial, aunque también hay un componente psicobiológico que nos predetermina a éste. Ya apuntamos en el capítulo dedicado a la música y al funcionamiento cerebral que los mecanismos empleados por éste para procesar la música y el habla no son los mismos; para la música el procedimiento es de una complejidad mayor, puesto que, para el procesamiento de cada uno de los diferentes componentes de

ésta, intervienen sistemas cerebrales distintos, al igual que se produce una actuación conjunta de ambos hemisferios, con lo que queda desterrada la idea de que la parte que rige las actitudes y cualidades musicales es el hemisferio derecho, de lo que podemos inferir que la actividad cerebral musical tiene un fuerte componente holístico en su esencia, que beneficia tanto a cuerpo como alma, a lo que hemos de añadir que quienes han recibido una instrucción musical, máxime en músicos profesionales, emplean un porcentaje mayor del cerebro que aquéllos que no lo han hecho y que, incluso, se postula la idea de que la plasticidad cerebral derivada de la formación musical, puede hacer que el cerebro se mantenga joven por más tiempo en comparación con quienes no han sido iniciados y adiestrados en ésta. Al hilo de estas reflexiones y desde la experiencia docente respecto al alumnado que se encuentra incluido en la proporción que ha recibido una educación musical temprana, se puede constatar fácilmente que este segmento estudiantil tiene menos problemas a la hora de expresarse de manera oral y a la de enfrentarse a un auditorio conformado por sus compañeros, lo que se puede achacar a que los conciertos, recitales y todo tipo de actuaciones que exigen un alto nivel de excelencia, con el pánico escénico, la presión, la ansiedad, en ocasiones, y los nervios que estas situaciones suelen conllevar, son la causa de que éstos se desenvuelvan con una soltura mayor en tareas que a sus compañeros les resultan de gran dificultad, lo que podría atribuirse al sometimiento a picos de cortisol y adrenalina durante periodos de tiempo elevados y de manera repetitiva, que desembocaría en una mayor tolerancia a ciertas dificultades y en la resolución de problemas, o, dicho de otro modo con reminiscencias homéricas, lo que para la mayoría de los alumnos se convierte en el paso de Escila y Caribdis, para quienes han estudiado música con una cierta profundidad, es una grata caminata por el jardín de las Hespérides.

En relación al modelo que aportan las inteligencias múltiples, vamos a dedicar unas líneas a la Teoría de la Mente, que tan sólo mencionamos en líneas anteriores, a las neuronas espejo y a la empatía. Si traemos a colación en este punto la ToM⁴¹⁵, es debido

⁴¹⁵ Se observan dos líneas de investigación sobre ésta, la denominada *Teoría Teoría* y la llamada *Teoría de la Simulación*, esta última, fundamentada en los sistemas de neuronas espejo. Se da la existencia de otro concepto sobre el que tenemos que detenernos brevemente y es el de *Compromiso Afectivo*, que ya se rastrea en los postulados de las formas más primitivas de ToM, puesto que se trata de una variante avanzada y específica de ésta y está ligado a las habilidades humanas y a la práctica cultural. Se define como el grado de conexión emocional que se da entre dos o más individuos para el intercambio afectivo que se emplea en la construcción de modelos mentales de la emoción en una misma especie y, la música

a cómo ésta entiende la mente humana, desde una perspectiva compartimentada, al igual que sucede con la teoría de las inteligencias múltiples, y su carácter modular⁴¹⁶. Como ya apuntamos, la Teoría de la Mente es, de forma resumida, la capacidad que tenemos para ponernos en lugar del otro, con lo que constituye una poderosa herramienta social, dado que, igualmente, resulta capital en los procesos de aprendizaje. Curiosamente, de la

parece ser una forma efectiva de este tipo de intercambios, al igual que las otras disciplinas artísticas, con excepción de la arquitectura. (Livingstone & Thompson, 2009, p. 97)

⁴¹⁶ Las Inteligencias Múltiples (M.I.) fueron formuladas por Howard Gardner en 1983, en su *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, y en su revisión de 1993, *Multiple Intelligences. The Theory in practice*. Gardner, desde una perspectiva interdisciplinar y cognitiva, postula la existencia de siete inteligencias (Intrapersonal; Interpersonal; Visual-Espacial; Lógico-Matemática; Musical; Verbal-Lingüística; Corporal-Kinestésica, a las que añadió dos más, la Naturalista y la Existencialista), como sinónimo de *capacidades* para resolver problemas, íntimamente ligadas a la *creatividad*, y que se caracterizan por su *dinamismo*, puesto que se pueden y se deben desarrollar, con lo que no es posible que existan dos conjuntos de inteligencias iguales. La Inteligencia Musical es la “capacidad de entender o desarrollar técnicas musicales” (Morán Martínez, 2009, p. 6) y las personas que poseen este tipo de inteligencia son capaces de aprender mediante la música, a lo que se une la escucha musical, cantar, tararear y/o silbar melodías, además de leer y/o escribir música. De esta forma, la música alcanza un nuevo estatus, al pasar de una habilidad a capacidad del desarrollo cognitivo. (Morán Martínez, 2009, pp. 5-6)

Como complemento a la teoría de las Inteligencias Múltiples, que Gardner revisó junto a David Feldman y Mihaly Csikszentmihalyi, se distinguió entre las nociones de *inteligencia*, *ámbito* y *campo*, con lo que se produjo una sustancial aportación y diferenciación conceptual. Todos estos términos están relacionados entre sí, pero no forman parte del mismo nivel analítico, así, el *ámbito* implica un gran número de destrezas de un conjunto de inteligencias, como en el caso de la interpretación musical, que abarca un gran número de éstas, de la misma manera que una inteligencia se puede desarrollar en un amplio número de ámbitos. Lograr un nivel de destreza en un ámbito depende no sólo de los logros personales, sino que la sociedad es quien emite su juicio sobre esas habilidades, lo que se incluiría dentro del constructo sociológico de *campo*. Como ya se ha hecho referencia, para Gardner, las nociones de *inteligencia* y *creatividad* poseen un estrecho vínculo y, su definición acerca de un individuo inteligente/creativo “es quien resuelve regularmente problemas o inventa productos en un *ámbito*, y cuyo trabajo es considerado innovador y aceptable por los miembros reconocidos de un *campo*” (Morán Martínez, 2009, pp. 6-7). Según los postulados de Gardner, cualquier persona es capaz de desarrollar de forma aceptable todas las inteligencias, a no ser que haya lesiones cerebrales de algún tipo que lo impidan. (Morán Martínez, 2009, p. 11)

Dedicaremos también unas líneas a la inteligencia emocional y a su vinculación con la música, dada la unión entre ambas. La inteligencia emocional, en líneas generales, es un modo de vida en el que los sentimientos se consideran una parte primordial. Gracias a ella se acomodan los atributos de la personalidad para conseguir el mayor rendimiento posible de las diferentes cualidades personales e intelectuales, así pues, engloba una mezcla entre sentimientos, impulsos morales y de carácter. Dada la importancia de las emociones en nuestra vida diaria, no sería descabellado plantear que son las emociones y no el cociente intelectual quienes rigen nuestra inteligencia. Las emociones condicionan, en un gran número de ocasiones, nuestros actos, que no sólo dependen de nuestros pensamientos, sino también, de nuestros sentimientos. La música interviene en nuestro comportamiento y constituye uno de los mejores vehículos para la expresión, así como para el control emocional. El estado de ánimo puede ser expresado mediante la música, tanto desde el punto de vista de la escucha como desde el de la interpretación o composición, al igual que se produce una retroalimentación donde la música puede inducirnos a ciertos estados y respuestas emocionales. Pero, ¿por qué la música ejerce ese poder sobre el ser humano? Sus beneficios son innumerables, pero a ello contribuye su estructura interna, su organización, esa amalgama de sonidos y silencios, ritmo, melodía o armonía, que fluyen a lo largo de los compases, que son el tiempo; de esta manera se adiestran la mente, las emociones, la concentración, la disciplina y el autocontrol, la realización personal, la memoria, la psicomotricidad, la capacidad de abstracción y las habilidades matemáticas y espaciales que alcanzan sus mayores cotas en las expresiones interpretativas que son la interpretación, vocal o instrumental, la composición, la dirección o la danza. (Lacárcel, 2003, pp. 223-225)

misma forma que para las emociones y para la música, el cerebro cuenta con unos circuitos neurológicos específicos para poder predecir las conductas de nuestros semejantes y que, para más inri, operan de forma modular, al igual que en el caso de la música o del lenguaje, que, gracias a la neuroimagen, sabemos que están regidas por lo que se denomina el cerebro social, del que se activan tres áreas, fundamentalmente, la corteza prefrontal media, la circunvolución temporal y la amígdala, “puerta de entrada al sistema límbico, regulador de las emociones... los mensajes del sistema límbico llegan al sistema nervioso que prepara el cuerpo para la acción” (García García, 2008, p. 87), que, no fortuitamente, juega un papel determinante para la música y las emociones, que la primera contiene en sí misma, o que las segundas evocan al oyente al escucharla, emoción percibida o emoción sentida, en terminología de Kivy; es decir, música, emociones y nuestra capacidad de empatía se encuentran más ensambladas de lo que, a priori, pueda parecer.

En cuanto a las neuronas espejo, si las mencionamos en este punto es porque observamos un comportamiento análogo de éstas con la activación de las redes de la imaginación musical⁴¹⁷. Las neuronas espejo son clave en el aprendizaje, debido a que entran en funcionamiento cuando realizamos una acción, pero, igualmente, cuando observamos una acción semejante efectuada por otra persona y, gracias a ellas, podemos comprender las intenciones, incluso intuirlos, descifrando de antemano los pensamientos, sentimientos y anhelos de otros individuos, ya que, estas redes neuronales posibilitan que nos identifiquemos con nuestros semejantes⁴¹⁸. En el caso de la imaginación musical recordamos que, especialmente, en la interpretación musical, con sólo recordar o pensar en una composición entran en funcionamiento las mismas redes neurales que si dicha ejecución musical se estuviera llevando a cabo, lo cual, nos conduce a afirmar que esta clase de neuronas también son decisivas para la música, si bien, no operan de la misma manera en el caso de los intérpretes, vocales o instrumentales, habituados a esta tarea, por lo que, ya no se produce de una manera tan empática, sino que es algo interiorizado, más

⁴¹⁷ Las neuronas espejo juegan un importante papel en el Modelo de Percepción/Acción, PAM, de la empatía, porque nos permiten entender el contagio emocional desde una perspectiva aún más amplia en el caso de la música. (Livingstone & Thompson, 2009, p. 85)

⁴¹⁸ Es curioso el hecho de que los movimientos que se producen no tienen por qué estar generados por un individuo de la misma especie, lo que no es aplicable en los movimientos realizados por los labios con afán comunicativo, con una resonancia neuronal para la misma especie; esto es, si un perro ladra, no vamos a imitarlo porque no sabemos qué intenta decir. (García García, 2008, p. 75)

intelectual y de tipo semántico. Del mismo modo, para las emociones, no sucede de forma muy distinta:

“respondemos a las emociones de los demás con análogos patrones fisiológicos de activación, como si nos ocurriera a nosotros... sentimos los estados emocionales de los demás... las personas activan las mismas estructuras neuronales cuando realizan acciones, o cuando las observan realizar a otros”.
(García García, 2008, p. 76)

Lo que nos sirve para certificar que nuestro cerebro está diseñado para la empatía, está ahí, siempre presente, y, desde el enfoque evolucionista, es esencial para la supervivencia, el aprendizaje y las relaciones sociales. Las neuronas espejo son las responsables de comportamientos imitativos y, en el caso de las emociones, se puede decir que éstas son contagiosas; vemos, anticipamos y desciframos lo que nuestros semejantes sienten y cómo pueden reaccionar, lo que nos lleva a afirmar que, mediante una determinada composición musical, podríamos ser capaces de inducir y estimular estados emocionales concretos, aunque no podemos reducirnos a un único modelo de empatía musical, puesto que, el carácter multimodal de las música y de las otras artes, hace que las respuestas ante ellas, ostenten, de igual modo, esta característica.

Si retomamos nuestras reflexiones iniciales sobre estética musical unas páginas más arriba, vamos a establecer la última gran asociación que, *grosso modo*, da unidad a nuestra tesis. El punto de partida de esta investigación es la escuela pitagórica, mas, a su vez, es el origen de toda la estética en general, no sólo musical, que se verá recogida por la estética de las proporciones medieval y que, así, ha llegado, prácticamente, hasta nuestros días. La *música mundana*, en su esencia, se fundamenta en la importancia de la naturaleza, del universo y sus relaciones, cuasi ininteligibles para nuestras limitadas mentes, de la que la música es su creación más bella, su reflejo, en calidad de *mímesis*, a pesar de que, en algunos periodos histórico-artísticos no se haya considerado o hallado ese referente. Esta misma correspondencia ya la advirtieron los antiguos entre el universo, la naturaleza y la propia naturaleza del hombre, analogía que se contiene y que se comprueba, por tanto, entre macrocosmos y microcosmos, en la que, la *música humana*, se asienta en estas proporciones, que se manifiesta en la correspondencia, en la consonancia entre alma y cuerpo y, al mismo tiempo, con el universo, así pues, cuando

se produce alguna alteración en el microcosmos, en el cuerpo físico o en la mente, desencadena trastornos y/o patologías que, como no podría ser de otra forma, pueden encontrar su sanación a través de la música. Esta analogía de la fusión entre música mundana y humana, la parte y el todo, podríamos ampliarla hasta las creencias de la sabiduría oriental y el monismo que la define, en la que se aspira a la unión con lo Uno, lo Absoluto, ese espíritu, aliento vital, *Atman* para el hinduismo o *Tao* en China, que está presente en cada ser vivo, pero que es la imagen y la parte de *Brahma*, el Todo. Esta última similitud nos sirve de pequeño aditamento sobre estas interrelaciones e interconexiones de las que la música es partícipe, puesto que, si es una imitación de la naturaleza, sería ilógico tan sólo pensar que no está presente en todo: en el universo, en el movimiento de las esferas celestes, en la naturaleza, y, cómo no, en nosotros, hasta en nuestros ritmos internos, a los que también afecta, como señalábamos en la introducción a estas páginas.

Si bien es cierto que las ideas y opiniones de las que se ha hecho acopio a lo largo de este trabajo nos parecen relevantes, por lo que han sido seleccionadas, hay un autor en especial, que, justamente por ello, hemos dejado para el último lugar, Nicolai Hartmann que con su Teoría de Estratos nos ha permitido abarcar todas esas ideas por su cualidad integradora y, asimismo, nos ha posibilitado articular la organización interna de esta tesis; de esta forma, hemos establecido un paralelismo entre los diferentes estratos y las partes de nuestra investigación de la siguiente manera:

1. Estrato Inorgánico: lo *matérico*, la materialidad de la música, la materialidad del sonido, con una base física, la propia del sonido, con sus vibraciones e, igualmente, los mismos instrumentos, en tanto masa inerte en su construcción.
2. Estrato Orgánico: lo *somático*, la música afecta a nuestro cuerpo, por la propia transmisión de las vibraciones de los sonidos que se producen en el estrato inorgánico y que desembocan en que el sonido viaje desde el oído hasta las estructuras que son las encargadas de decodificarlo y procesarlo en el cerebro, con lo que repercute en nosotros a nivel corporal.
3. Estrato Psíquico: lo *mental*, enfocado en los patrones mentales de la emoción, en los patrones psíquicos, en los diferentes puntos de vista

neuroológicos y psicológicos, con sus modelos teóricos sobre las emociones y la alianza entre éstas y la música.

4. Estrato Social-Objetivado: lo *cultural*. La música nos afecta, pero no a todos por igual, depende de nuestras propias condiciones, como si hemos estudiado música o no, de nuestras creencias, de nuestro grupo social, región, ideología, gustos personales..., pero, también de otras externas, a lo que hemos de sumar que la música misma responde a convenciones estandarizadas y tiene sus propios símbolos y lenguaje para plasmarla en el papel, al menos, en las sociedades no ágrafas.

Música y emociones poseen un vínculo innegable, inevitable e indestructible: la emoción es una constante en toda la música. En nuestra clasificación, podemos observar cómo se cumplen, igualmente, las Leyes de Estratos, así como la Ley de Retorno, dado que siempre hay indicios en los estratos superiores de lo que sucede, y cómo lo hace, en los estratos inferiores. La *materialidad*, que, además de Ley es un estrato en sí en esta ordenación, es de lo que partimos, por lo tanto, está ahí, si no, no existiría la música, ni estas ideas, ni este trabajo, al igual que la *indiferencia*: a lo *matérico*, no le importa demasiado lo que de él emane. Si continuamos con la base de esta estratificación, es innegable el hecho de que lo *matérico* tiene una *fortaleza* mayor que lo que de él va a emerger con posterioridad, ese nivel de lo *somático* y lo corporal que componen el estrato orgánico, lo *mental* y sus patrones para las emociones, para alcanzar el último estrato, el de lo social-objetivado, con lo *cultural*, a lo que hemos de sumar que, pese a ello, cada nivel mantiene su *autonomía*. Cada uno de estos estratos precisa del anterior para que surja el siguiente, así como es imprescindible que se produzca una objetivación, como resultado del ascenso por los estratos hasta el último, para que el fenómeno musical se produzca, desde la materialidad de los instrumentos y la partitura, en tanto papel, para que ésta pueda sonar, sea interpretada, escuchada y sentida, tanto por los intérpretes como por los oyentes, con lo que la música se objetivaría y, nos remitiríamos, de nuevo, al proceso de interpretación/recepción musical, que se origina gracias a la Hendidura del Trasfondo, en ese ir y venir que nos conduce a la experiencia musical. Como cualquier sistematización basada en la Teoría de Estratos de Hartmann, hemos de reiterar la idea de que no consiste en una clasificación rígida ni inmutable, sino, todo lo contrario, es interesante y necesario que la complejidad teórica no se agote en sí misma.

ESTRATOS		EMOCIÓN EN LA MÚSICA
Social-Objetivado	-----	Cultural
Psíquico	-----	Mental
Orgánico	-----	Somático
Inorgánico	-----	Matérico

Tabla 15. Los cuatro estratos de Hartmann y su analogía con los respectivos niveles en los que se ha dividido este trabajo.

Tras esta asociación entre los cuatro estratos de Hartmann y las diferentes perspectivas que engloban y dan cohesión a nuestra tesis, nos aventuramos a poner en prueba otra nueva clasificación⁴¹⁹: con permiso de Jordi Claramonte (2013 y 2020c), vamos a establecer una relación diferente a la observada por él entre los diferentes estratos y categorías musicales. En este caso, esta conjunción que vamos a sugerir no se asienta en los elementos que se tienen que dar en cualquier composición, como postulara Aaron Copland en *Cómo escuchar la música*, sino que son las diferentes familias de instrumentos las que vamos a tomar como punto de partida para este juego. En primer lugar, en el estrato inorgánico vamos a ubicar a los instrumentos de *percusión*, a pesar de que pueda parecer contradictorio, ya que, si algo caracteriza a los instrumentos de percusión es su condición de instrumentos esencialmente rítmicos, cualidad atribuida al estrato orgánico, como se ha podido observar en las páginas precedentes. No obstante, ese ritmo es esencial para que cualquier orquesta o agrupación instrumental pueda funcionar, es su maquinaria, su fábrica imprescindible y necesaria. Si reflexionamos al respecto, los instrumentos de percusión tuvieron que ser los primeros en existir, como ya aventurábamos en la Introducción, y como un acompañamiento a la voz, sin obviar la percusión corporal, allá por la Prehistoria, durante el Paleolítico Superior (circa. 35000-10000 a. C.), cuando la separación entre música y lenguaje era, prácticamente, inexistente (Sánchez Rodríguez, 2014, pp. 198-201). Además, para estas afirmaciones, contamos con las evidencias arqueológicas e iconográficas, dado que la mecánica de estos instrumentos

⁴¹⁹ Clasificación que, como todas las presentadas en este trabajo, insistimos en que no han de entenderse de forma rígida y, en esta ocasión se realiza en base a la evolución de los instrumentos y a cómo se suelen utilizar, al menos, hasta la ruptura con la tonalidad en el siglo XX y la llegada de las Vanguardias.

no ha variado en gran medida, sobre todo si pensamos en idiófonos⁴²⁰, como las claves, aunque surgieron igualmente en este periodo los litófonos⁴²¹, o los membranófonos de altura indeterminada, como pueden ser un pandero o un bombo⁴²².

Los siguientes instrumentos en surgir en esta evolución de la Historia de la Humanidad fueron los aerófonos o instrumentos de viento^{423 424}. Ya tenemos esa base rítmica que nos proporciona la percusión, y que nosotros hemos decidido en esta ocasión que se corresponda con el estrato inorgánico, para que emerjan otro tipo de instrumentos que, aparte de marcar un ritmo, puedan sumar la melodía a su ejecución. Realmente, quizá sería más adecuado hacer que los instrumentos de percusión se situasen entre los estratos inorgánico y orgánico, mientras que los de viento metal, entre el de lo orgánico y lo psíquico, si atendemos a los elementos de Copland, pero, como son varias las categorías en torno a las que nos basamos, como su origen o su evolución, quedaría así justificada esta estratificación que nosotros planteamos, por lo tanto, en el estrato orgánico nos encontraríamos los instrumentos de *viento metal*. Como acabamos de mencionar, los siguientes instrumentos en emerger fueron los de viento, pero, ¿por qué elegimos los de metal y no los de madera para este nivel de estratificación? Si pensamos en los instrumentos de viento que fueron creados primero, nos encontramos con flautas de hueso de un único orificio, caracolas, cuernos... todos ellos podían emitir un solo sonido⁴²⁵ y

⁴²⁰ Los instrumentos de percusión se dividen en dos grandes familias: membranófonos, aquéllos para los que es necesaria una membrana tensa para que se produzca el sonido, e idiófonos, que son los que vibran en su totalidad al ser golpeados. Podemos hacer otra distinción entre instrumentos de altura determinada, los que emiten un sonido identificable y reconocible, y los de altura indeterminada, en los cuales no se produce esa distinción, no se escucha una nota musical con claridad.

⁴²¹ Antecesores de los xilófonos, pero con placas de piedra. (Sánchez Rodríguez, 2014, p. 202)

⁴²² Pese a ello, no se han conservado instrumentos membranófonos del Paleolítico Superior, al igual que instrumentos de cuerda, lo que podría explicarse por los materiales menos duraderos empleados para su construcción, como madera, pieles o algún tipo de fibras de origen vegetal en el caso de los cordófonos. (Sánchez Rodríguez, 2014, p. 202)

⁴²³ La clasificación clásica, y más elemental, es la que, en los instrumentos de viento distingue entre viento metal, construidos, por norma general de metal en los que es necesaria una boquilla con forma cónica o de copa en la que el intérprete sopla para producir el sonido, y viento madera, que, además de su construcción, generalmente en madera (aunque no sea el caso de las flautas traveseras, habitualmente, los saxofones, la armónica o el órgano), para que suenen, se sopla directamente sobre un orificio del propio instrumento o se emplea una caña de lengüeta simple o doble, como en el clarinete y el oboe, respectivamente.

⁴²⁴ En esta interrelación que pretendemos establecer, no hemos de olvidar que los sistemas de afinación actuales, tanto para los instrumentos de cuerda como para los de viento, siguen las teorías que parten de los pitagóricos.

⁴²⁵ Pese a que, realmente, no fuera así, debido a que la colocación de los labios en el instrumento a la hora de soplar en él o la presión que se ejerza para la producción del sonido puede variar la altura de éste, además de la intensidad o duración, estas dos últimas de forma consciente, pero que, en el caso de la

obedecían más a una función de aviso o llamada, o como alarma ante peligros (Sánchez Rodríguez, 2014, pp. 201-202), lo que, organológicamente, los relaciona más con los instrumentos de viento metal que, si avanzamos un paso más en la Historia de la Música y visualizamos las grandes campañas bélicas de Roma, nos vendrá a la cabeza ese sonido épico característico de las películas ambientadas en ellas, sonoridad arquetípica creada y codificada por el gran compositor cinematográfico húngaro Miklós Rózsa para las superproducciones de los años 40 a 60 del pasado siglo. Así, podemos imaginar el sonido de la *bucina*, el *litus* o el *cornu*⁴²⁶ y asociarlos con estos films, donde el propósito de estos instrumentos no era otro que el de advertir a las tropas de las diferentes formaciones que debían adoptar para la batalla, así como infringir miedo a sus enemigos por medio de su poderío y majestuosidad.

De esta manera tendríamos la explicación de nuestro estrato orgánico, por lo que evolucionamos hasta el siguiente peldaño, el de lo psíquico, representado por los instrumentos de *viento madera* y, según los parámetros de Copland, por la melodía. En este caso, puede resultar más fácil establecer la correspondencia entre ambas categorías, melodía y viento madera, ya que, desde sus orígenes, esta sub-familia de instrumentos ha tenido un carácter puramente melódico, por lo que avanzamos de forma cualitativa en la experiencia estética musical, desde los instrumentos netamente rítmicos o con un fin marcadamente bélico, a los concebidos en base a un placer estético, para acompañar a la voz, a la danza, o incluso a los ritos dionisiacos u órficos en la Grecia Antigua, o como acompañamiento a las principales festividades de la civilización romana. La cerámica ática griega es el mejor exponente iconográfico para conocer cómo eran los instrumentos musicales de su cultura, en la que podemos ver representados todo tipo de instrumentos y figuras con ellos, desde danzantes hasta las Musas, y, por norma general, estos instrumentos estaban relacionados más profundamente con el género femenino⁴²⁷, puesto

altura, probablemente en los albores de la familia de instrumentos de viento, aún no existía esa concepción estética de intentar producir varios sonidos diferenciados con el instrumento en cuestión.

⁴²⁶ El *litus* era una especie de trompeta recta alargada y tanto *bucina* como *cornu* tenían su tubo plegado de forma redondeada.

⁴²⁷ No del mismo modo como vimos en el Renacimiento, donde algunos instrumentos se consideraban propios o no, tanto para la nobleza en general, como para las damas de la corte en particular, pese a que es cierto que la educación musical que recibían las mujeres en sus casas en la Antigüedad se reducía a música teórica.

que eran las danzantes o las bacantes, incluso, las intérpretes, que bien podían ser las sacerdotisas de un dios o prostitutas participantes en los simposios.

Los *instrumentos de cuerda* fueron los últimos en aparecer y, por esa condición, al igual que por las que enumeramos a continuación, están situados en el estrato superior, en el cultural. Si continuamos con Grecia, de la cual ya conocemos algo sobre la gran importancia que la música ejerció sobre su cultura, podemos percatarnos de cómo los instrumentos de cuerda son los que están ligados a la divinidad; si bien el *aulós*, la flauta u oboe de doble cuerpo, era propio de Dionisos, la lira, es el instrumento por excelencia de Apolo, dios de las artes, de la belleza y, en asociación con Helios, dios solar, todo lo que éste también representa: la luz, la iluminación y la claridad. En otras palabras, expresión de los géneros de la aulética y la citarística, respectivamente. Pero fue otro dios, Hermes, quien regaló a Apolo su lira, a cambio del rebaño que le había robado el joven Hermes al dios de las artes cuando se quedó prendado por este instrumento. Continuamos con un poco más de mitología: el cantor mítico, el músico por antonomasia, Orfeo, hijo de la musa Calíope, el que tantas óperas inspiró, sobre todo en su primer siglo de existencia, siempre se acompaña en su iconografía de este instrumento⁴²⁸, con el cual llegó hasta el Inframundo para recuperar a su amada Eurídice, convenciendo al implacable Hades y a su misericordiosa Perséfone, y allí amansó al temible Cerbero, de la misma manera que a tantas otras bestias, aunque, como ya sabemos, no hubiera un final feliz para esta historia.

Por otra parte, aunque parezca un planteamiento un tanto baladí, y como una categoría más de esta estratificación, hemos de reflexionar acerca de los instrumentos con más literatura musical creada para ellos, entre los que destacan violín, violoncelo y piano, ambos (no) casualmente de cuerda y que, (tampoco) de manera causal, hasta planes de estudio anteriores a los actuales en Conservatorios, eran aquéllos que precisaban de dos cursos más que el resto para concluir sus respectivas enseñanzas, además de ser los más numerosos en la orquesta (sí, también va *in crescendo* el número de instrumentos de cada una de las familias según emergen los diferentes estratos), pero esto último no depende únicamente de su presunta “divinidad”, sino que atiende más bien a su masa sonora y al

⁴²⁸ A la que añadió dos cuerdas, es decir, pasó de siete a nueve, en honor a las nueve Musas, aunque también es considerado el inventor de la cítara.

propio volumen de los instrumentos, por eso los de percusión son los más alejados de director y público, seguidamente, los de viento metal, después, viento madera y, finalmente, los de cuerda.

Hasta aquí no hemos hecho mención explícita a las Leyes de Estratos en estos cuatro elementos. La *materialidad*, es obvia, de otra forma, no podríamos haber establecido los criterios de esta estratificación; a la percusión le es totalmente *indiferente* que haya otras familias de instrumentos y las problemáticas que surjan en cada una de ellas⁴²⁹, tanto en una interpretación individual como en una orquestal o de cualquier otro grupo de música, donde cada instrumento tiene su papel y cada instrumentista su labor en la ejecución. En cuanto a la *fortaleza*, la percusión es la encargada de mantener un ritmo constante en toda agrupación, es su base rítmica y, si tomamos el término en su acepción que se refiere a la intensidad musical, ya hemos mencionado en el párrafo precedente que, en esa cualidad del sonido esta familia no tiene rival, seguida del viento metal, luego viento madera, hasta llegar a la cuerda y, sí, cada estrato es *autónomo* en sí mismo.

ESTRATOS		INSTRUMENTOS
Social-Objetivado	-----	Cuerda
Psíquico	-----	Viento Madera
Orgánico	-----	Viento Metal
Inorgánico	-----	Percusión

Tabla 16. Estratos y familias de instrumentos.

Si observamos la siguiente tabla de connotaciones instrumentales que Alejandro Román (2017, pp. 175-76) atribuye a la música cinematográfica, advertimos cómo esos estratos y los arquetipos sonoros asociados a las familias de instrumentos encuentran su representación de modo similar en el Séptimo Arte. A lo anterior, hemos de añadir que los instrumentos que se emplean en la música cinematográfica no se eligen al azar para las diferentes escenas, sino que son un componente más de éstas, no podemos decir que imprescindible (¿o sí?), pero que, sin lugar a dudas, al igual que todo el conjunto de

⁴²⁹ Sin embargo, en el caso de una orquesta o de cualquier otro grupo de música, no se puede ser del todo indiferente, debido a que conocer el papel del resto de instrumentos o familias, ayuda y enriquece la ejecución en su conjunto.

elementos que integran la partitura, sí esencial; nos ayudan a comprender mejor las imágenes y a entender las emociones y situaciones de los personajes, además de su contexto y otros tantos factores.

Como se ha podido leer en estas páginas, los orígenes del cine y su música se remontan a más de dos milenios atrás. Bajo nuestro punto de vista, no es descabellado plantear esta asociación, dado que Nietzsche, en el capítulo 6 de *El nacimiento de la tragedia* (Nietzsche, 2013, pp. 72-76), sitúa a la lírica, lo racional-apolíneo, ya en la tragedia ática en dependencia de la música, representación de lo dionisiaco, donde el lenguaje no es por sí solo capaz de alcanzar el simbolismo de la música, “la melodía, por consiguiente, es lo *primero* y lo *universal*” (Nietzsche, 2013, p. 72) y:

“La poesía del artista lírico no puede expresar nada que no esté ya contenido, con la más extraordinaria universalidad y perfección en la música que le obliga a esta traducción de imágenes. Tampoco al lenguaje le es posible llegar a agotar la universalidad simbólica de la música, porque es la expresión simbólica de la lucha y del dolor primordiales en el corazón del Uno primordial, y que simboliza así un mundo que se cierne por encima de toda apariencia, y que existía antes de todo fenómeno. Comparada a ella, toda apariencia no es más que un símbolo: por eso el *lenguaje*, como órgano y símbolo de las apariencias, no ha podido nunca, ni podrá jamás, manifestar exteriormente la esencia íntima más profunda de la música; antes al contrario, cuando se torna hacia la imitación de la música, jamás tiene con ésta más que un contacto superficial, y esta elocuencia lírica es absolutamente impotente para revelarnos el sentido más profundo de la música.” (Nietzsche, 2013, pp. 75-76)

Y, sin olvidar, asimismo, a Schopenhauer, para quien la música es el arte más abstracto y puro, el más perfecto al que aspiran los demás. Así pues, la interacción entre diálogos, música y el resto de las artes, que ya encontramos aglutinado desde la tragedia griega, así como en la ópera, debe tender hacia la Obra de Arte Total en el lenguaje musivisual.

<i>FAMILIA</i>	<i>INSTRUMENTO</i>	<i>ASOCIACIÓN INSTRUMENTAL</i>
<i>Viento-madera</i>	<i>Flauta</i>	Intelectualidad, lo sublime, la dulzura, la feminidad, la infancia
	<i>Oboe</i>	Lo terrenal, mediterráneo, romanticismo, lo pastoral
	<i>Clarinete</i>	Elegancia, corrección, caballerosidad, expresión contenida de los sentimientos
	<i>Fagot</i>	Lo terrenal, la simpatía, jocosidad, intrascendencia, masculinidad
<i>Viento-metal</i>	<i>Trompas</i>	Majestuosidad, la caza, sonido épico
	<i>Trompetas</i>	Marcialidad, belicosidad, lo popular
	<i>Trombones/Tubas</i>	Similar a trompetas
<i>Percusión</i>	<i>Caja</i>	Marcialidad, belicosidad
	<i>Platos</i>	Brillo, grandiosidad, énfasis
	<i>Gong</i>	Majestuosidad, exotismo, misterio
	<i>Pequeña percusión</i>	Colorismo, folklore del país de origen
<i>Instrumentos de cuerda</i>	<i>Violines</i>	Elegancia, romanticismo, trascendencia
	<i>Violas</i>	Semejante a los violines pero con un timbre más opaco
	<i>Violoncelos</i>	Expresividad, romanticismo, nostalgia
	<i>Contrabajos</i>	Más terrenales, sombríos, graves
	<i>Arpa</i>	Feminidad, fantasía, delicadeza, infancia, agua, claridad y transparencia, tradición y misterio celtas
<i>Instrumentos de teclado</i>	<i>Piano</i>	Elegancia, sofisticación, clasicismo, romanticismo
	<i>Órgano</i>	Religiosidad, fe, piedad, creencias religiosas, misterio
	<i>Acordeón</i>	Folklore, lo popular
<i>Instrumentos eléctricos y electrónicos</i>	<i>Sintetizadores, pianos eléctricos, órganos electrónicos</i>	Remiten a la modernidad y al mundo contemporáneo
<i>Instrumentos étnicos</i>		Remiten a los contenidos culturales de sus lugares de procedencia

Tabla 17. Tabla resumen de connotaciones instrumentales en la música cinematográfica. (A partir de Román, 2017, pp. 175-176).

Si ahondamos un poco en la Teoría de Estratos de Hartmann, nos surge la idea de poner en prueba otra conexión con las cuatro virtudes cardinales, las diferentes clases sociales descritas por Platón, las partes del alma y los elementos musicales de Copland a los que venimos dedicando parte del contenido de estas páginas, donde podrían funcionar, igualmente, las Leyes de Estratos. Platón describió en *La República*, en la Sección III de su Libro IV, las cuatro virtudes principales que debía poseer el estado utópico e indicó los pasos a seguir para conseguir cada una de ellas. En primer lugar, la *templanza* es la herramienta para poder controlar los apetitos concupiscibles, deseos que sólo pueden ser sometidos por medio de la razón, seguidamente, la *fortaleza*, que domina las emociones o el espíritu. La *prudencia*, por su parte, viene dada por el constante ejercicio de la razón y, finalmente, la *justicia* es la virtud más elevada, conducente a un estado moral superior en el cual domina la armonía, y enumerada por Platón en este diálogo, puesto que, en la filosofía precedente, la justicia no estaba considerada como una de las virtudes fundamentales y es en *La República* donde esta idea alcanza una mayor magnitud, junto con la de bien.

Del mismo modo, desde el punto de vista social, exceptuando la justicia, que es uno de los fines últimos en cualquier estado, tanto de forma social como individual, cada una de las tres virtudes, templanza, fortaleza y prudencia, se asocian con cada una de las clases sociales; la primera, corresponde a los *artesanos o labradores*, la segunda, a los *guardianes o guerreros* y, la tercera, la prudencia o sabiduría, a los *gobernantes o filósofos*. Igualmente, en esta relación, desde una óptica individual del hombre, cada una de estas virtudes y su correspondiente clase social se adhieren con cada una de las tres partes del alma platónica: la *irascible*, la *concupiscible o pasional* y la *racional*, respectivamente.

Podemos establecer la correlación entre nuestros cuatro parámetros musicales originales y los estratos de Hartmann, tanto con las virtudes como con las clases sociales y las partes del alma que a éstas se relacionan; así las cosas, la cualidad del *timbre* podría ser comparada con la *templanza*, la más primaria, lo inorgánico, y, por ende, esencial en todos los ciudadanos, desde los *artesanos o labradores* que se dedican a las actividades productivas para satisfacer las necesidades básicas. La *fortaleza*, propia de los *guardianes*, implica la defensa de la *polis*, de entre los mejores guerreros se elegirá a los gobernantes, por lo tanto, esta virtud, que precisa de una mayor responsabilidad,

podríamos asociarla al *ritmo*. Los *gobernantes*, que deben ser *filósofos*, encarnarían la *prudencia* y la parte racional del alma, y se unirían al parámetro de la *melodía*. Estos hombres destacarían entre todos los demás por reunir en sí mismos todas las virtudes de las clases sociales anteriores, como un ideal de mayor perfección al ser un cúmulo de ellas y haber pasado ya por los estratos anteriores. Por último, la *justicia* encontraría su par en la *armonía*, como realización y aspiración más elevada, compleja y completa.

ESTRATO	ELEMENTOS MUSICALES	VIRTUDES CARDINALES	CLASES SOCIALES	PARTES DEL ALMA
Social-Objetivado	Armonía	Justicia		
Psíquico	Melodía	Prudencia	Gobernantes o Filósofos	<i>Racional</i>
Orgánico	Ritmo	Fortaleza	Guardianes o Guerreros	<i>Concupiscible</i>
Inorgánico	Timbre	Templanza	Artesanos o Labradores	<i>Irascible</i>

Tabla 18. Estratos, elementos musicales, virtudes cardinales, clases sociales y partes del alma según Platón.

Finalmente, para concluir con este apartado de paralelismos de timbre, ritmo, melodía y armonía, nos atrevemos a insinuar cómo éstos podrían ligarse a los grados de conocimiento platónicos y, a su vez, de nuevo con la Teoría de Estratos. La *suposición o conjetura*, cuyo objeto son las sombras, las imágenes, se relacionaría con el *timbre* o lo inorgánico, la *opinión creída*, que se enfoca en las cosas naturales, los seres vivos, con el *ritmo* o lo orgánico, la *inteligencia científica*, cuyo objeto son los entes matemáticos, números o figuras geométricas con la *melodía* o lo psíquico, y, para terminar, la *razón filosófica*, que procede dialécticamente y cuyo objeto es el mundo de las formas, del ser y de las ideas, con la *armonía* y lo cultural.

ESTRATO	ELEMENTOS MUSICALES	GRADOS DE CONOCIMIENTO
Social-Objetivado	Armonía	Razón filosófica
Psíquico	Melodía	Inteligencia científica
Orgánico	Ritmo	Opinión creída
Inorgánico	Timbre	Suposición o conjetura

Tabla 19. Estratos, elementos musicales y grados de conocimiento platónicos.

Para concluir, y como síntesis de todo lo expuesto en estas páginas, hemos podido constatar cómo la emoción está presente en todo el fenómeno musical y, además, hemos de destacar la potencia integradora de una buena Teoría de Estratos, como ésta de Nicolai Hartmann, que nos ha servido para proporcionar una estructuración interna a esta tesis, que, asimismo, nos permite la comprensión y la organización de los diferentes abordajes de la relación entre música y emociones que hemos presentado a lo largo de las diferentes secciones de nuestro trabajo. Para nosotros, ha sido de gran utilidad la investigación de una teoría de este tipo, sin connotaciones reduccionistas, que admita todo el juego de perspectivas que asume esta complejidad, con la intención de mantenerla y protegerla en el campo de la Musicología, al igual que sería aplicable a cualquier disciplina artística donde se potencie el estrato de la experiencia musical.

BIBLIOGRAFÍA

- 777nextleVelbeast (2013, 16 de octubre). *I've always wanted to do that...* [Archivo de Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=rGu7Dt1ID6w>
- Acevedo, M. (2003). La percepción sinestésica. Vínculos entre lo auditivo y lo visual. *Música y Educación*, 56, 109-121.
- Adorno, T. W., & Eisler, H. (1976). *El Cine y la Música*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ahmad ali (2017, 24 de abril). *The Terminal "Krakozia scene"*. [Archivo de Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=DimhAQPFOwG>
- Albaladejo Mayordomo, T. (2005). Retórica, comunicación, interdiscursividad. *Revista de investigación lingüística*, Vol 8, nº 1. 7-33.
- American Music Therapy Association: *What is Music Therapy* [en línea]. Disponible en: <https://www.musictherapy.org/about/musictherapy/> [2020, 22 de agosto]
- Argüello, C. (2012). La retórica como metalenguaje en la composición musical barroca. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega: Publicación de la facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina*, (26), 35-66.
- Aristóteles (1999). *Política*. Madrid. Alianza Editorial. Clásicos de Grecia y Roma.
- Asensio, J. C. (2008). Historia y Espiritualidad del Canto Gregoriano. *Revista de Espiritualidad* 67, 387-406.
- Atienza Valero, S. (2013). *El Mundo Clásico en el pensamiento de Friedrich Nietzsche y su influencia en la Pintura Metafísica de Giorgio de Chirico y en el Drama Musical de Richard Wagner*.
- Atienza Valero, S. (2022). La emoción musical: música y cerebro. En Soto Sánchez et al.: *Mente, cuerpo, cultura y educación. Estudios interdisciplinares*. Madrid: Ediciones Pirámide (Grupo Anaya S. A.), pp. 39-52.

- Atienza Valero, S. (2019). La música de cine y la educación: el lenguaje musivisual como herramienta para la enseñanza musical. En De la Fuente Ballesteros et al. *Patrimonio, creatividad y teatro. Territorios comunes*. Valladolid: Editorial Verde Lis. 3, pp. 289-301.
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical figures in German Baroque Music*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Becerra-Schmidt, G. (1998). La posibilidad de una retórica musical hoy. *Revista musical chilena*, 52(189), 37-52.
- Beer, M. (2015, 10 de julio). *Wer war Cosima jenseits von Wagner?* RWV BAMBERG [en línea]. Disponible en: <https://rwv-bamberg.de/2015/07/wer-war-wagners-zweite-frau-jenseits-von-wagner/>
- Benenzon International Academy (2018). *Teoría Benenzon* [en línea]. Disponible en: <https://www.benenzonacademy.com/teoria-benenzon> [2020, 24 de agosto]
- Benenzon, R. (1988). *Teoria da Musicoterapia. Contribuição ao conhecimento do contexto não-verbal*. São Paulo: Summus Editorial
- BestFilm.eu (2012, 1 de abril). *Mirror Mirror – Soundtrack*. [Archivo de Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=E8-bMgDANEk>
- Bonny, H. & Savary, L. M. (1994). *La música & su mente*. Madrid: Editorial EDAF S.A.
- Boucher, J. D., & Ekman, P. (1975). Facial areas and emotional information. *Journal of communication*.
- Bruscia, K. E. (2007). *Musicoterapia: Métodos y prácticas*. México: Editorial Pax México, Librería Carlos Cesarman S. A.
- Bukofzer, M. (1986). *La música en la época barroca*. Madrid: Alianza Música.
- Burgos, E. (1993). *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Burt, G. (1994). *The Art of Film Music. Special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin and Leonard Rosenman*. Massachusetts: Northeastern University Press.

- Caballerito de Arratia (2011, 1 de marzo). *Orfeo Monteverdi Savall Liceo divxclasico.avi* [Archivo de Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dBsXbn0clbU>
- Cabrera, I. M. (2013). Influencia de la música en las emociones: una breve revisión. *Realitas: revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, 1(2), 34-38.
- Camacho Sánchez, P. (2006). Musicoterapia: culto al cuerpo y la mente. *Envejecimiento activo, envejecimiento en positivo* (pp. 155-188). Universidad de La Rioja.
- Cano-Vindel, A. (1995). Orientaciones en el estudio de la emoción. En E. G. Fernández-Abascal (Ed.), *Manual de Motivación y Emoción* (pp. 337–383). Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- Canterla, C. (2007). La *Filosofía del Arte* de Schelling. *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, 5, 3-27.
- Cantos, V. (2016, 28 de marzo). *Vaso François. Comentario y análisis* [en línea]. Aula de Historia. Disponible en: <https://www.auladehistoria.org/2016/03/vaso-francois-comentario-y-analisis.html>
- Carvalho, T. (2019). Marta Tafalla, Ecoanimal. Una estética plurisensorial, ecologista y animista. *Philosophica: International Journal for the History of Philosophy*, 27(54), 188-193.
- Cassirer, E. (1951). *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires: Emecé Editores, S. A.
- Castro, S. J. (2018). El elemento afectivo en la música. *Revista Portuguesa de Filosofia*, Vol. 74 (4): 1329-1354.
- Cazeneuve, X. (Presentador y realizador). (21/01/2018). El Cid. [Programa de radio]. Catalunya Musica. *El violí vermell*. Barcelona: TV3. Catalunya Ràdio/Catalunya Música.
- Cereceda, S., Pizarro, I., Valdivia, V., Ceric, F., Hurtado, E., & Ibáñez, A. (2010). Reconocimiento de emociones: estudio neurocognitivo. *Praxis: revista de psicología*, (18), 29.

- César, Q. M., Andrés, C. O., & Jonathan, S. B. (2015). Efecto de la música sobre aspectos cognoscitivos y metabólicos: implicaciones médicas y psicológicas. *CIMEL*, 20(1), 28-32.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- Chóliz Montañés, M. (2005). Psicología de la emoción: el proceso emocional. *Universidad de Valencia*, 3.
- Cjrebirth (2020, 19 de abril). *Aladdin (2019) Dancing with Jasmine*. [Archivo de Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=WiT55BRjbO4>
- Claramonte, J. (2018, 9 de enero) a. *Categorías de estrato*. [Vídeo]. INTECCA UNED. Disponible en: https://www.intecca.uned.es/portavip/grabacion.php?ID_Grabacion=273516&ID_Sala=186708&hashData=bf681820777acea03cf26cb9739d8b97&%3BparamsToCheck=SURfR3JhYmFjaW9uLElEX1NhbGEs [2019, 20 de diciembre]
- Claramonte, J. (2016). *Estética Modal*. Libro I. Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya S. A.)
- Claramonte, J. (2021). *Estética Modal*. Libro II. Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya S. A.)
- Claramonte, J. (2013, 19 de noviembre). *Estratos, categorías y valores*. [Vídeo]. INTECCA UNED. Disponible en: https://www.intecca.uned.es/portavip/grabacion.php?ID_Grabacion=101794&ID_Sala=83226&hashData=7a263199e5bccab5f922a50963f064c&%3BparamsToCheck=SURfR3JhYmFjaW9uLElEX1NhbGEs [2019, 20 de diciembre]
- Claramonte, J. (2018, 3 de septiembre) b. *Ilusión. Introducción a la categoría de la Ilusión Estética*. [Vídeo]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tphr8tzBVB4>
- Claramonte, J. (2020, 23 de agosto) a. *Las hilanderas o un ejemplo*. [Vídeo]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ExaqQr8-taU>
- Claramonte, J. (2020, 3 de agosto) b. *Teoría de estratos I*. [Vídeo]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-qD8R1vA4CA>

- Claramonte, J. (2020, 3 de agosto) c. *Teoría de estratos 2*. [Vídeo]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ARu4ljEWUX8>
- Claramonte, J. (2020, 5 de agosto) d. *Teoría de estratos 3*. [Vídeo]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3LhmYf3UVBE>
- Claramonte, J. (2012, 18 de diciembre). *Teoría de las categorías, nada menos*. [Vídeo]. INTECCA UNED. Disponible en: https://www.intecca.uned.es/portavip/grabacion.php?ID_Grabacion=68303&ID_Sala=61432&hashData=251ae1a627858c479a490b5e933b616b¶msToCheck=SURfR3JhYmFjaW9uLElEX1NhbGEs [2019, 20 de diciembre]
- Clark, C. N., Downey, L. E., & Warren, J. D. (2014). Music biology: all this useful beauty. *Current biology*, 24(6), R234-R237.
- Comellas Solé, J. (2020). La música dentro de las cortes europeas del siglo XVI. El modelo de Il Cortegiano y el papel de las damas en su consolidación. El ejemplo de las cortes italianas. *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, (7), 5-32.
- Copland, A. (2006). *Cómo escuchar la música*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Coppleston, F. (1989). *Historia de la Filosofía. VII- De Fichte a Nietzsche*. Barcelona: Editorial Ariel S. A.
- Cueto, R. (1996). *Cien bandas sonoras en la Historia del Cine*. Madrid: Nuer Ediciones.
- Cytowic, R. E. (2018). *Synesthesia: A union of the senses*. Massachusetts: MIT press. ePub Version 1.0.
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Day, S. A. (2008). Regarding types of synesthesia and color-music art. *СИНЕСТЕЗИЯ: СОДРУЖЕСТВО ЧУВСТВ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ*, 282-288.
- Del Abril Alonso, A., Ambrosio Flores, E., De Blas Calleja, M. R., Caminero Gómez, A. A., García Lecumberri, C., Higuera Matas, A., y De Pablo González, J. M.; (2017). *Fundamentos de Psicobiología*. Madrid: Editorial Sanz y Torres - UNED.

- De León Barbero, J. C. (2017). El estrato espiritual en la fábrica de este mundo de N. Hartmann. *Revista de Filosofía*, 2017(04), 88-100.
- Deleuze, G. (1993). *Nietzsche y la filosofía*, 3ª ed. Barcelona: Anagrama.
- Delgado, J. M. (2005). El sistema límbico. En Tresguerres, J. A. F., et al. *Fisiología humana* (3ª. Ed.). Madrid: McGraw-Hill/Interamericana.
- De Pedro, D. (2001). *Teoría completa de la Música*. Volumen 1. (2ª Ed.). Madrid: Real Musical.
- De Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Díaz, J. L. (2010). Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral. *Salud mental*, 33(6), 543-551.
- Dilaghi, F. (2004). Pedagogia, didattica e retorica nelle'Invenzioni a due voci'di JS Bach. *Rivista Italiana di Musicologia*, 107-145.
- Duarte, M. D. A. (2006). Músicas y modas. *Comunicar*, (27), 69-77.
- Eco, U. (1999). *Arte y belleza en la estética medieval*, 2ª ed. Barcelona: Editorial Lumen S. A.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*, 2ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- Eisenstein, S. M. (1995). *La forma del cine*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores S. A.
- Ekman, P. (1992). An argument for basic emotions. *Cognition & emotion*, 6(3-4), 169-200.
- Ekman, P. (1992). Are there basic emotions? *Psychological Review*, 99(3), 550-553.
- Ekman, P. (1999). Basic emotions. *Handbook of cognition and emotion*, 98(45-60), 16.
- Ekman, P. (1973). *Darwin and facial expression, a century of research in review*. New York: Academic Press.
- Ekman, P. (1984). Expression and the nature of emotion. *Approaches to emotion*, 3(19), 344.
- Ekman, P. (1993). Facial expression and emotion. *American psychologist*, 48(4), 384.
- Ekman, P. (1992). Facial expressions of emotion: New findings, new questions. En Lewis M. & Haviland-Jones, J. *Handbook of emotions* (2ª. Ed.). New York: Guilford Publications, Inc.

- Ekman, P. & Friesen, W. V. (1976). Measuring facial movement. *Environmental psychology and nonverbal behavior*, 1(1), 56-75.
- Ekman, P. y Friesen, W. V. (1975). *Unmasking the face: a guide to recognizing emotions from facial clues*. New Jersey: Prentice Hall.
- Ekman, P. y Friesen, W. V. (2003). *Unmasking the face: a guide to recognizing emotions from facial clues*. California: Malor Books.
- Ekman, P., Friesen, W. V., & Tomkins, S. S. (1971). Facial affect scoring technique: A first validity study. *Semiotica*, 3(1), 37-58.
- Ekman, P., & Keltner, D. (1997). Universal facial expressions of emotion. *Seegerstrale U, P. Molnar P, eds. Nonverbal communication: Where nature meets culture*, 27-46.
- Ekman, P., & Oster, H. (1981). Expresiones faciales de la emoción. *Estudios de psicología*, 2(7), 115-144.
- Ekman, P., & Oster, H. (1979). Facial expressions of emotion. *Annual review of psychology*, 30(1), 527-554.
- *El “studiolo” de Isabel de Este* (2010, 26 de diciembre). Aparences. Historia del Arte y Actualidad Cultural. [en línea] <https://www.aparences.net/es/arte-y-mecenazgo/los-gonzaga-de-mantua/el-studiolo-de-isabel-de-este/> [2021, 31 de agosto]
- Espiña, Y. (2009). Continuidad y discontinuidad. Algunas implicaciones filosóficas del tiempo a partir de la estética musical de Carl Dahlhaus. *Pensamiento y Cultura*, 12(2), 279-289.
- Fernández-Abascal, E. G., García Rodríguez, B., et al. (2010). *Psicología de la Emoción*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces S. A.
- Fernández Rodríguez-Escalona, G. (2008). Significado musical y significado lingüístico. *Anuario musical*, (63), 203-230.
- Fernández Sotos, A. (2017). *Percepción de emociones en la música: un estudio de la influencia del parámetro musical “Duración”* (Tesis Doctoral). UCLM.
- FilmAffinity España. *Cantando bajo la lluvia*. [Fotografía]. https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=432676

- Flores-Gutiérrez, E., & Díaz, J. L. (2009). La respuesta emocional a la música: atribución de términos de la emoción a segmentos musicales. *Salud mental*, 32(1), 21-34.
- Fraile, T. (2008). La creación musical en el cine español contemporáneo. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca.
- Fraile, T. y Viñuela, E. (2012). *La música en el lenguaje audiovisual: Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: ArCiBel Editores s. l.
- Fsg20000 (2007, 4 de marzo). *Fantasia*. [Archivo de Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=2DX2yVucz24>
- Fubini, E. (2008). *Estética de la Música*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. 2ª Edición. Madrid. Alianza Editorial: Alianza Música.
- Fubini, E. (2007). Razón y sensibilidad: lo sacro y lo profano en la musicalidad del siglo XVIII. *Quaderns de filosofia i ciència*, 37, pp. 71-78.
- Fuentes Bardelli, I. & Ortúzar Escudero, M. J. (2003). Música e Historia en Hildegard von Bingen. *Revista Chilena de Literatura*, (62), 145-163.
- García-Casares, N., Torres, M. B., Walsh, S. F., & González-Santos, P. (2013). Modelo de cognición musical y amusia. *Neurología*, 28(3), 179-186.
- García García, E. (2008). Neuropsicología y educación. De las neuronas espejo a la teoría de la mente. *Revista de psicología y educación*, 1(3), 69-90.
- García, R. M. B., Rosas, A. R. M., & Vanegas, M. A. A. (2010). Música y neurociencias. *Arch Neurocién (Mex)*, 15(3), 160-167.
- Gaya Nuño, J. A. (1998). El Cid, un insulto a la historia de España. *Revista de Soria* (23). Pp. 66-70. Soria: Imprenta Provincial de Soria.
- Goldáraz Gaínza, J. J. (1998). F. Salinas y la teoría musical de finales del Renacimiento. *Arbor*, 160(628), 371-392.
- Gómez Milán, E. & Pérez Dueñas. C. (2007). Capítulo 17. Sinestesia. En Gómez Milán et al. *El rompecabezas del cerebro: la conciencia*.
- Gómez Milán, E.; Salazar, E., Domínguez, E., Iborra, O., de la Fuente, J., & de Córdoba, M. J. (2015). *Neurotermografía y termografía psicosomática*. Fundación Internacional Artecittà.

- Gómez Muntané, M. C. (2001). *La música medieval en España* (Vol. 6). Kassel: Edition Reichenberger.
- Guerrero, E. (2018, octubre). *Método de Musicoterapia GIM* [en línea]. Disponible en: <https://musicoterapiaforlife.com/metodo-de-musicoterapia-gim/> [2020, 25 de agosto]
- Guerrero, E. (2018, agosto). *Método de Musicoterapia Nordoff-Robbins* [en línea]. Disponible en: <https://musicoterapiaforlife.com/metodo-de-musicoterapia-nordoff-robbins/> [2020, 27 de agosto]
- Guerrero, E. (2018, agosto). *Modelo de Musicoterapia Analítico* [en línea]. Disponible en: <https://musicoterapiaforlife.com/metodo-de-musicoterapia-analitico/> [2020, 24 de agosto]
- Guerrero, E. (2018, octubre). *Modelo de Musicoterapia Benenzon* [en línea]. Disponible en: <https://musicoterapiaforlife.com/modelo-de-musicoterapia-benenzon/> [2020, 23 de agosto]
- Guerrero, E. (2018, agosto). *Modelo de Musicoterapia Conductista* [en línea]. Disponible en: <https://musicoterapiaforlife.com/modelo-de-musicoterapia-conductista/> [2020, 23 de agosto]
- Guerrero, E. (2018, agosto). *Modelos y métodos de Musicoterapia* [en línea]. Disponible en: <https://musicoterapiaforlife.com/modelos-y-metodos-de-musicoterapia/> [2020, 23 de agosto]
- Gracia, L. M. (2012). Cerebro emocional. Conceptos de historia, localización y función. *Avances en Supervisión Educativa* (16).
- Harnoncourt, N. (2003). *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- Hartmann, N. (1977). *Estética*. Trad.: Elsa Cecilia Frost. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hartmann, N. (1959). *Ontología III. La fábrica del mundo real*. Trad.: José Gaos. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hébert, S., & Peretz, I. (2001). Are text and tune of familiar songs separable by brain damage?. *Brain and cognition*, 46(1-2), 169-175.
- Hevner, K. (1936). Experimental studies of the elements of expression in music. *The American Journal of Psychology*, 48(2), 246-268.

- Hillecke, T., Nickel, A., & Bolay, H. V. (2005). Scientific perspectives on music therapy. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1060(1), 271-282.
- Homero (1927). *Ilíada*. Trad.: Luis Segalá y Estalella. Barcelona: Montaner y Simón, Editores.
- Hyde, K. L., Zatorre, R. J., Griffiths, T. D., Lerch, J. P., & Peretz, I. (2006). Morphometry of the amusic brain: a two-site study. *Brain*, 129(10), 2562-2570.
- Igartua, J., Álvarez, J., Adrián, J. A., & Páez, D. (1994). Música, imagen y emoción: una perspectiva vigotskiana. *Psicothema*, 6(3), 347-356.
- Iranzo Amatriain, J. M. (2011). “Toda enfermedad es un problema musical, toda cura es una solución musical” (Novalis). Una mirada sociológica sobre la obra de Oliver Sacks. *Intersticios. Revista Sociológica de pensamiento crítico*, 5(2), 333-356.
- James, W. (1985). ¿Qué es una emoción? *Estudios de psicología*, 6(21), 57-73.
- Jauset Berrocal, J. A. (2011). *Música y neurociencia: la Musicoterapia. Sus fundamentos, efectos y aplicaciones terapéuticas*. Barcelona: Editorial UOC.
- Kirkendale, W. (2002). La favola della ‘nascita dell’opera’ nella Camerata fiorentina demitizzata da Emilio de’ Cavalieri. *Rivista Italiana di Musicologia*, 37(1), 131-141.
- Kivy, P. (2011). *El poseedor y el poseído. Handel, Mozart, Beethoven y el concepto de genio musical*. Madrid: Antonio Machado Libros. La balsa de la Medusa.
- Kivy, P. (2005). *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- Kleinginna, P. R., & Kleinginna, A. M. (1981). A categorized list of motivation definitions, with a suggestion for a consensual definition. *Motivation and emotion*, 5(3), 263-291.
- Koelsch, S. (2009). A neuroscientific perspective on music therapy. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1169, 374-384.

- Labajo Valdés, J. (1987). Música y escultura en el Renacimiento español: interrelaciones al servicio del arte fúnebre. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, (53), 375-386.
- Lacárcel-Moreno, J. (2003). Psicología de la música y emoción musical. *Educatio siglo XXI*, 213-226.
- Lago Castro, P. (2011, abril). *Emocionarse a través de la música*, [en línea]. Madrid: UNED. Serie Formación Continua en Radio 3. Disponible en: <https://canal.uned.es/video/5a6f2f6eb1111f4e7f8b4afa> [2020, 19 de agosto]
- Lago Castro, P. y Lorenzo, A. (2005, abril) *Música para la emoción: Música y salud. Introducción a la Musicoterapia* [en línea]. Madrid: UNED. Serie Formación Continua en Radio 3. Disponible en: <https://canal.uned.es/video/5a6f4ec4b1111f37398b45e8> [2020, 19 de agosto]
- Lago Castro, P., Antúnez Almagro, C. y Rábano Gutiérrez del Arroyo, A. (2012, diciembre) *Música y cerebro: Neurociencia 1ª parte*, [en línea]. Madrid: UNED. Serie Formación Continua en Radio 3. Disponible en: <https://canal.uned.es/video/5a6f2f41b1111f4e7f8b4984> [2020, 19 de agosto]
- Lago Castro, P., Antúnez Almagro, C. y Rábano Gutiérrez del Arroyo, A. (2012, diciembre) *Música y cerebro: Neurociencia 2ª parte*, [en línea]. Madrid: UNED. Serie Formación Continua en Radio 3. Disponible en: <https://canal.uned.es/video/5a6f2f41b1111f4e7f8b497e> [2020, 19 de agosto]
- Lausberg, H. (1993). *Elementos de retórica literaria: Introducción al estudio de la Filología Clásica, Románica, Inglesa y Alemana*. Madrid: Editorial Gredos.
- Lausberg, H. (1983). *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura. Tomo I*. Madrid: Editorial Gredos.
- Lausberg, H. (1984). *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura. Tomo II*. Madrid: Editorial Gredos.
- Lausberg, H. (1980). *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura. Tomo III*. Madrid: Editorial Gredos.
- Llambías, F. *Música y educación a partir de Platón y Aristóteles*. Academia. [en línea] Disponible en: https://www.academia.edu/35749899/M%C3%BAsica_y_educaci%C3%B3n_a_partir_de_Plat%C3%B3n_y_Arist%C3%B3teles [2020, 11 de mayo].

- Leperski, K. G. (2017). El paradigma de las emociones básicas y su investigación. Hacia la construcción de una crítica. In *IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires.
- Lértola Mendoza, C. A. (2019). La música medieval: entre ciencia del número sonoro y arte bella. *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages*, (28), 37-57.
- Lima, E. S. C. (2019). Cross-sensory experiences and the enlightenment: music synesthesia in context. *Revista Música Hodie*, 19.
- Livingstone, S. R., & Thompson, W. F. (2009). The emergence of music from the Theory of Mind. *Musicae Scientiae*, 13(2_suppl), 83-115.
- López Cano, R. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Cuicuilco*, 9 (25), pp. 1-40.
- López Cano, R. (2008). Música y retórica: encuentro y desencuentros de la música y el lenguaje. *Eufonía: Didáctica de la música*, nº 43, 87-100.
- López Cano, Rubén. (2000). *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM.
- López Jimeno, A. (2008). El arte de las musas: la música griega desde la antigüedad hasta hoy. En *Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas* (pp. 1-54). Consejería de Educación.
- Luzzaschi, L. (2011). *Concerto delle dame. Madrigali per cantare et sonare a 1, 2, 3 soprani (1601)*. Grabado por Cavina, C. y La Venexiana. Texto: Russomano, S. [CD]. Pinerolo (Italia): Glossa.
- Malnar, D. (2020). *Unmasking the face by Paul Ekman and Wallace V. Friesen*. Roma: Università della Sapienza di Roma.
- Mandell, J., Schulze, K., & Schlaug, G. (2007). Congenital amusia: an auditory-motor feedback disorder?. *Restorative neurology and neuroscience*, 25(3-4), 323-334.
- Marín Corbí, F. (2007). Figuras, gesto, afecto y retórica en la música. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 23(1), 11-52.

- Martín, A. S., Corbella, C. C., Moran, P. C., Méndez, J. A. J., & De Miguel, A. F. (2018). El Circuito de Papez. *Seram*.
- Mas Devesa, M. (2017). Enseñanza de la Armonía: precedentes y tratadística. *Quodlibet* 66, 3, pp. 51-91.
- Mas-Herrero, E., Zatorre, R.J., Rodriguez-Fornells, A., and Marco-Pallares, J. (2014). Dissociation between musical and monetary reward responses in specific musical anhedonia. *Current Biology* 24, 699–704.
- Mayas Arellano, J. y García Casares, N. (2014, febrero). *La amusia, sin entender la música*, [en línea]. Madrid: UNED. Serie Formación Continua en Radio 3. Disponible en: <https://canal.uned.es/trackfile/5a6f26e3b1111f0f4e8b49df.mp4> [2020, 20 de agosto]
- Melamed, A. F. (2016). Las teorías de las emociones y su relación con la cognición: un análisis desde la filosofía de la mente. *CUADERNOS FHyCS-UNJu, Nro. 49*. 13-38.
- Mendieta, A. (2015, septiembre). *La música y nuestro cerebro* [en línea]. Disponible en: <https://enpositivo.com/2015/09/la-musica-y-nuestro-cerebro/> [2020, 20 de septiembre]
- Mestre, J. M., Guil, R., Cortijo, M., Ruh, N., Serrano, N., & Jiménez, M. (2012). Regulación de emociones: una visión pragmática e integradora desde el modelo circuplejo. *Aportaciones recientes al estudio de la motivación y las emociones*, 261-268.
- Miguel Duran (2011, 26 de octubre). *MIERCOLES DE ESCENA: E. T. The Extraterrestrial*. [Archivo de Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=EKmw9YTgre4>
- Morán Martínez, M. C. (2009). Psicología y Música: inteligencia musical y desarrollo estético. *Revista digital universitaria*, 10(11).
- Morgado Giraldo, R. (2017). El número de emociones: procedimientos de delimitación. En *EMOCIONES. Revista de Expresión y Comunicación Emocional. N° 1 AIECE*, pp. 107-119.
- Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra.

- Movieclips (2017, 24 de marzo). *A Knight's Tale (2001) - A Dance From Gelderland Scene (4/10) | Movieclips*. [Archivo de Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=yygNdTxoHus>
- Musri, F. G. (1999). Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia. *Revista musical chilena*, 53(192), 13-26. [versión online]
- Nietzsche, F. (2008). *Así habló Zaratustra*. Edición y traducción de Luis A. Acosta. Madrid: Ediciones Cátedra S. A.
- Nietzsche, F. (1989). *Correspondencia*. Madrid: Aguilar.
- Nietzsche, F. (1998). *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (1998). *Ecce homo: cómo se llega a ser lo que se es*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (1997). *El Anticristo: maldición sobre el cristianismo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (1930). *El crepúsculo de los ídolos; El caso Wagner; Nietzsche contra Wagner; El Anticristo*. Traducido por J. E. De Muagorri. Madrid: Rafael Caro Raggio.
- Nietzsche, F. (2013). *El origen de la Tragedia*. Introducción de Carlos García Gual. Traducción de Eduardo Ovejero Mauri. Barcelona: Editorial Espasa Libros S. L. U.
- Nietzsche, F. (1973). *En torno a la voluntad de poder*. Traducción y nota introductoria de Manuel Carbonell. Barcelona: Península.
- Nietzsche, F. (1968). *Estudios sobre Grecia*. Prólogo, edición de textos y notas por José García Miguez; traducción Eduardo Ovejero Mauri y Felipe González Vicen. Madrid: Aguilar.
- Nietzsche, F. (2006). *Fragmentos Póstumos (1885-1889)*. Volumen IV. Madrid: Editorial Tecnos.
- Olivera-La Rosa, A., Arango Tobón, O. E., & Martí Noguera, J. J. (2016). ¿Estrellas o constelaciones?: implicaciones de los estudios cognitivos para el

modelo dimensional de la emoción. *Escritos de Psicología* (Internet), 9(2), 31-41.

- Ordóñez, E., Sánchez, J. S., et alii. (2011). Análisis del efecto Mozart en el desarrollo intelectual de las personas adultas y niños. *Ingenius. Revista de Ciencia y tecnología*, 5, 45-54.
- Ortiz, D. S. U., Botero, M. G., & Tobón, O. E. A. (2010). Teoría de la mente: una revisión acerca del desarrollo del concepto. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 1(1), 28-37.
- Ortony, A., & Turner, T. J. (1990). What's basic about basic emotions? *Psychological review*, 97(3), 315.
- Páez Martínez, M. (2016). Retórica en la música barroca: Una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical. *Rétor*, 6(1), 51-72.
- Palacios Sanz, J. I. (2001). El concepto de musicoterapia a través de la historia. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (42), 19-31.
- Palacios Sanz, J. I. (1994). Música y tradición en la fiesta del Corpus, en la catedral de El Burgo de Osma (Soria). *Anuario Musical*, 49, 199-210.
- Peretz, I., Brattico, E., Järvenpää, M., & Tervaniemi, M. (2009). The amusic brain: in tune, out of key, and unaware. *Brain*, 132(5), 1277-1286.
- Peretz, I., Champod, A. S., & Hyde, K. (2003). Varieties of musical disorders. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 999, 58-75.
- Peretz, I., Cummings, S., & Dubé, M. P. (2007). The genetics of congenital amusia (tone deafness): a family-aggregation study. *The American Journal of Human Genetics*, 81(3), 582-588.
- Pérez Fernández, V., Gutiérrez Domínguez, M. T.; García García, A. y Gómez Bujedo, J. (2017). *Procesos Psicológicos Básicos. Un análisis funcional*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Pérez, J., & Gilabert, E. J. (2010). Color y música: Relaciones físicas entre tonos de color y notas musicales. *Óptica Pura y Aplicada*, 43(4), 267-274.
- Pérez Maseda, E. (1993). *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Pierce, C. S. (1974). *Collected Papers*. Cambridge: Charles Hartshorne and Paul Weiss Harvard University Press.

- Piñera, A. (2015). *Miklós Rózsa: Una vida, dos pasiones*. Madrid: T&B Editores.
- Platón (1871). *Fedón. Gorgias. El Banquete*. Madrid: Medina y Navarro Editores.
- Platón (1872). *Las Leyes. Tomo Primero*. Madrid: Medina y Navarro Editores.
- Platón (1996). *La República o El Estado*. Madrid. Colección Austral. Editorial Espasa Calpe S. A.
- Poch Blasco, S. (2001). Importancia de la musicoterapia en el área emocional del ser humano. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado: continuación de la antigua Revista de Escuelas Normales*, (42), 91-113.
- Poch Blasco, S. (1981). Musicoterapia. *Boletín de la Sociedad Española de Pedagogía Musical*. Nº 2, 29
- Polo Pujadas, M. (2004). Les principals aportacions d'Eduard Hanslick al pensament musical. *Música d'Ara*, (7), 67-69.
- Pralus, A., Belfi, A., Hirel, C., Lévêque, Y., Fornoni, L., Bigand, E., ... & Caclin, A. (2020). Recognition of musical emotions and their perceived intensity after unilateral brain damage. *Cortex*, 130, 78-93.
- Prensa Villegas, L. (1999). La estética musical en el medievo cristiano o un viaje estético a las formas musicales gregorianas. *Revista Española de Filosofía Medieval*, 6, 77-103.
- Presas, M. (2017). La recepción estética. *Analysis*, 20, nº 8, 1-27.
- Pujante, D. (2003). *Manual de retórica*. Madrid: Editorial Castalia.
- Punset, E. (2013, abril). *Los bebés comprenden la música* (entrevista a Sandra Trehub) [en línea]. Madrid: RTVE. *Redes*, 153. Disponible en: <https://www.rtve.es/television/20130415/bebes-comprenden-musica/640260.shtml> [2020, 14 de septiembre]
- Punset, E. (2011, octubre). *Música, emociones y neurociencia* (entrevista a Stefan Koelsch) [en línea]. *Redes*, 105. Disponible en: <https://www.rtve.es/television/20111009/musica-emociones-neurociencia/465379.shtml> [2020, 23 de diciembre]
- Punset, E. (2005, noviembre). *¿Para qué sirven las emociones?* (entrevista a Paul Ekman) [en línea]. *Redes*, 373. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dN26Wg1jPxY> [2020, 7 de diciembre]

- Querol, M. (1976). El humanismo musical de la Escuela Sevillana del Renacimiento. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, (31), 51-64.
- Radigales, J. (2008). *La Música en el Cine*. Barcelona: Editorial UOC.
- Ramachandran, V. S., & Hirstein, W. (1997). Three laws of qualia: What neurology tells us about the biological functions of consciousness. *Journal of Consciousness Studies*, 4(5-6), 429-457.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [2020, 22 de agosto].
- Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. *Cantigas de Santa María, Códice de los Músicos* [en línea]. Disponible en: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11338#?c=&m=&s=&cv=218&xywh=-352%2C317%2C3713%2C2089> [2021, 5 de mayo]
- Ree Bernard, N. v. (1979). *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*. Grabado por: Música Ibérica de Holanda. Transcripción: Anglés, H. [2 discos sonoros vinilo]. Serie: Monumentos históricos de la Música Española. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- Riechmann, J. (2019, 26 de abril). Marta Tafalla publica su estética de la naturaleza: 'Ecoanimal' [en línea]. *elDiario.es*. Disponible en: https://www.eldiario.es/caballodenietzsche/marta-tafalla-estetica-naturaleza-ecoanimal_132_1577538.html
- Ríos Lago, M. (2013, octubre). *Cuando la música tiene color o el sonido tiene sabor*. [en línea]. Madrid: UNED. Serie Psicología en Radio 3. Disponible en: <https://canal.uned.es/video/5a6f26f3b1111f0f4e8b4a62> [2020, 19 de agosto]
- Rivera de Rosales, J. (2006). La valoración estética de la música instrumental. De la Ilustración a la revolución romántica (Wackenroder y Tieck). *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones*, (40), 92-118.
- Rodríguez López, M. I. (2004). Iconografía de Apolo y las Musas en el arte antiguo y sus pervivencias en el arte occidental. *Cuadernos de arte e iconografía*, 13(26), 465-486.
- Romaguera Lara, F. (2018). La Retórica Musical. Estudio a través del análisis del Preludio de la Suite V para violoncello solo de J. S. Bach. *Notas de paso. Revista digital del CSMV*.

- Román, A. (2017). *Análisis Musivisual: Guía de Audición y Estudio de la Música Cinematográfica*. Madrid. Visión Libros.
- Román, A. (2008). *El Lenguaje Musivisual: Semiótica y Estética de la Música Cinematográfica*. Madrid: Visión Libros.
- Sacks, O. (2011). *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*. Londres: Picador.
- Sánchez Rodríguez, V. (2014). Los sonidos del pasado: una aproximación al arte musical en la prehistoria. *ArtyHum: Revista Digital de Artes y Humanidades*, (7), 195-204.
- Sánchez Vázquez, A. (2006). De la estética de la recepción a la estética de la participación. En Marchán Fiz, S. (compilador). *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Ed. Paidós-Fundación Carolina.
- Sans, J. F. (sin fecha). La retórica musical y la doctrina de los afectos. *Universidad Central de Venezuela, escuela de Artes; cátedra de análisis musical* [en línea]. Disponible en: < http://www.academia.edu/2560651/La_ret%C3%B3rica_musical_y_la_doctrina_de_los_afectos>. [2020, 15 de febrero].
- Santed Germán, M. A. (2020, julio), *Mindfulness, niveles de conciencia y emociones*, [en línea]. Madrid: UNED. Curso Conciencia y Meditación en la Sabiduría Oriental. https://www.intecca.uned.es/portalavip/grabacion.php?ID_Sala=271671&ID_Grabacion=414159&hashData=2bd4d725b33462d3b68c8e82118650ca&paramsToCheck=SURfR3JhYmFjaW9uLElEX1NhbGEs [2020, 13 de agosto]
- Sel, A. y Calvo-Merino, B. (2013). Neuroarquitectura de la emoción musical. *Revista Neurología*, 56, 289-297.
- Soní Soto, A. (1999). La convergencia entre obra abierta y teoría de la recepción. UAM-X. *Anuario de investigación*, 25-42.
- Soriano Pellicer. (2016, marzo). *Para qué sirven las emociones* [en línea]. Disponible en: <https://www.sorianopellicerpsicologos.com/2016/03/17/para-qu%C3%A9-sirven-las-emociones/> [2021, 3 de febrero]

- Soria-Urios, G., Duque, P., & García-Moreno, J. M. (2011). Música y cerebro: fundamentos neurocientíficos y trastornos musicales. *Revista de Neurología*, 52(1), 45-55.
- Soria-Urios, G., Duque, P., & García-Moreno, J. M. (2011). Música y cerebro (II): evidencias cerebrales del entrenamiento musical. *Revista de Neurología*, 53(12), 739-746.
- Spierling, V. (1996). Nietzsche i Schopenhauer: una comparació. *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason*, 21-39.
- Subirá, J. (1955). El divino Morales de la Música. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (5), 43-66.
- Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de la Estética. I. La Estética Antigua*. Madrid: Ediciones Akal S. A. /Arte y Estética
- Tatarkiewicz, W. (2007). *Historia de la Estética. II. La Estética Medieval*. Madrid: Ediciones Akal S. A. /Arte y Estética
- Tatarkiewicz, W. (2004). *Historia de la Estética. III. La Estética Moderna. 1400-1700*. Madrid: Ediciones Akal S. A. /Arte y Estética
- Téllez-Vargas, J. (2006). Teoría de la mente: evolución, ontogenia, neurobiología y psicopatología. *Avances en psiquiatría biológica*, 7(1), 6-27.
- Tizón Díaz, M. (2017). Enculturación, música y emociones. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 14, 187-211.
- Tizón Díaz, M. Á. (2016). Investigación en música y emociones: problemas y métodos. *Musicaenclave*, 10(2), 1.
- Tizón Díaz, M. Á. (2015). La influencia del estilo musical en la emoción percibida (Tesis Doctoral, Universidad Rey Juan Carlos).
- Tizón Díaz, M. (2018a). Música, retórica y emociones. *Paideia: Revista de filosofía y didáctica filosófica*, 38(113), 315-338.
- Tizón Díaz, M. (2018b). Música y emociones: un recorrido histórico a través de las fuentes. *Revista de Psicología*, 17(2), 67-81. doi: 10.24215/2422572Xe022
- Toledo-Fernández, A., & Salvador-Cruz, J. (2015). Exploración de las propiedades psicométricas de la Batería Montreal de Evaluación de Amusia

- en una muestra de sujetos con epilepsia de lóbulo temporal. *Salud mental*, 38(5), 311-319.
- Torres, J. S. S., Córdoba, W. J. D., Cerón, L. F. Z., Amézquita, C. A. N., & Bastidas, T. O. Z. (2015). Correlación funcional del sistema límbico con la emoción, el aprendizaje y la memoria. *Morfología*, 7(2), 29-44.
 - Trallero Flix, C. (2000, diciembre). El recurso educativo de la Musicoterapia en la Educación Especial [en línea]. *Revista Pedagógica Maestros de Lima (Perú)*, N. 15-16, Vol. 5. Pág. 61-65. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11514/1/el%20recurso%20educativo%20de%20la%20MT%20en%20EE.pdf> [2020, 23 de agosto]
 - Trías, E. (2007). *El canto de la sirena. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
 - Trol, S. (2021, 19 de mayo). Stefano Mancuso y la inteligencia de las plantas [en línea]. *El marcapáginas: libros, música y cine en la Biblioteca de la UNED*. Disponible en: <https://marcapaginasuned.blog/2021/05/19/stefano-mancuso-y-la-inteligencia-de-las-plantas/>
 - Vázquez, A. (2010). Aproximación a la concepción de Signo y de Símbolo en Charles Sanders Pierce. *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, 2, 11-22.
 - Vega, M. J. (2005). Música y furor poético en el Renacimiento: la fantasía de los orígenes. *Res Publica Litterarum: Documentos de trabajo del Grupo de Investigación "Nomos"*, 2, 2005 (9), 1-25.
 - Vega, M. J. (2006). Poesía y música en el Quinientos: la fantasía aristocrática. *Res Publica Litterarum: Documentos de trabajo del Grupo de Investigación "Nomos"*, 3, 2006, 1-19.
 - Vega, M. J. (2011). *Poética y música en el Renacimiento. La invención del paradigma clásico*. Madrid-Bellaterra: Editorial Caronte.
 - Vicente León, T. (2013). Música y poesía en el humanismo renacentista. *ESCENA. Revista de las artes*, 72(1), 39-47.
 - Virgili Blanquet, M. A. (2011). Música y liturgia: la actualidad del compositor Tomás Luis de Victoria (ca 1548-1611). *Cuadernos del Tomás*, (3), 11-22.

- Vuvan, D. T., Paquette, S., Goulet, G. M., Royal, I., Felezeu, M., & Peretz, I. (2018). The montreal protocol for identification of amusia. *Behavior research methods*, 50(2), 662-672.
- Walt Disney Animation Studios (2015, 15 de octubre). *Silly Symphonies – Music Land*. [Archivo de Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dihJ1w48Jh0>
- Walt Disney Animation Studios (2015, 15 de octubre). *Silly Symphonies – The Skeleton Dance*. [Archivo de Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=vOGhAV-84iI>
- Weill-Chounlamountry, A., Soyez-Gayout, L., Tessier, C., & Pradat-Diehl, P. (2008, June). Vers une rééducation cognitive de l’amusie. In *Annales de réadaptation et de médecine physique* (Vol. 51, No. 5, pp. 332-341). Elsevier Masson.
- Xabbihutt (2013, 13 de mayo). *Registro de sonido “Cantando bajo la lluvia”*. [Archivo de Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=xeglfzIFsvY>
- Zaldívar Gracia, Á. (2008). El “Arte de Música” (Valladolid, 1592) de Francisco de Montanos y la explicación de la modalidad polifónica en la España del tardío Renacimiento. *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*. 1, 9-18
- Zerpa, C. E. (2009). Sistemas emocionales y la tradición evolucionaria en psicología. *Summa Psicológica UST*, 6(1), 113-123.

ANEXOS

ANEXO I. EMOCIÓN MUSICAL EN EL CINE

La música tiene una función de pegamento,
de navaja multiusos, de pinza universal,
de caja de herramientas y medicamento milagroso
como el que se vendía en los pueblos
con el nombre de panacea o antídoto de charlatán.
Michel Chion, *La música en el cine* (1997, p. 195)

Como culminación de este capítulo dedicado a la Estética de la Percepción Musical, creemos conveniente añadir unos breves apuntes sobre la música en el cine, como una evolución natural de la conjunción entre música y emociones. Si encontrábamos en la ópera un compendio de todas las artes, el Séptimo Arte es el siguiente eslabón en esta cadena evolutiva y, de igual forma, su cúspide, a lo que hemos de sumar su poder para suscitar emociones por medio de los sentidos visual y auditivo. Igualmente, la dimensión emocional de la música cinematográfica no debería ser infravalorada, dado que su importancia en los films es determinante por un gran número de factores, como trataremos a continuación, desde los orígenes del arte cinematográfico, con el cine mudo, donde hizo su aparición antes que la expresión oral, tanto es así que tenemos cine sin palabras, pero no sin música. No obstante, la proporción entre sonido y silencio tiene que hacerse en un modo equitativo para no desconcertar al espectador, puesto que, tanto el exceso como el defecto de música nos conducen a esa sensación⁴³⁰.

El cine nació a finales del siglo XIX, cuando los hermanos Lumière patentaron su invento, el cinematógrafo, el 13 de febrero de 1895, y, estrenaron poco después, el 22 de marzo de 1895, *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir*⁴³¹, fecha que se toma como referencia para el nacimiento del arte cinematográfico. Como hemos

⁴³⁰ Antes de adentrarnos en la materia, es preciso aclarar la diferenciación entre música de cine y banda sonora musical, puesto que de la segunda no podemos hablar antes de la implantación del cine sonoro, mientras que la música de cine existe desde el primer acompañamiento musical cinematográfico. La banda sonora original, en inglés *score*, o partitura, empezó a popularizarse después de la comercialización de la música de cine en disco con el nombre *Original Motion Picture Soundtrack* o, más correctamente, *Original Motion Picture Score*, lo que, a día de hoy se conoce como B.S.O.

⁴³¹ *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir*. Del mismo modo, no hemos de olvidar la primera exhibición pública de sus películas, que tuvo lugar el 28 de diciembre de ese mismo año en el *Salón Indio* del *Gran Café* de París.

indicado, el cine no es un caso de generación espontánea, sino que sus antecedentes los hallamos en la ópera y, de manera más remota, en la tragedia griega y las obras de sus tres principales dramaturgos, Esquilo, Sófocles y Eurípides. En ellas, además de ser un reflejo de la sociedad de la época, siglos V y IV a. C., principalmente, sus protagonistas de origen mítico, expresaban sus anhelos y eran el epítome de los comportamientos humanos, tanto en lo más elevado, como en lo más desdeñable. Además de esto, estas tragedias áticas constituían una fusión de las seis artes, poesía, música, danza, pintura, escultura y arquitectura⁴³², y, su interpretación con un coro, cuyas intervenciones se producían de forma cantada, donde destacaba el corifeo, la principal figura de este conjunto.

Ya comprendimos también cómo surgió la ópera en el Renacimiento, el estilo melodramático, que pretendía, justamente, la recuperación del Mundo Clásico y, por encima de todo, el estilo de las tragedias griegas, como compendio artístico, impulsada por la *Camerata Fiorentina* en el *Cinquecento*. Si bien la ópera ha sido una constante a lo largo de los diversos periodos de la Historia de la Música, con esta idiosincrasia de la ópera como un compendio artístico, tampoco podemos olvidarnos de Richard Wagner, que, con su *Gesamtkunstwerk*, “Obra de Arte Total”, concibió sus óperas desde el referente de la tragedia griega clásica, si bien la temática era distinta dada la preferencia del compositor por las deidades nórdicas y germánicas con el fin de crear una mitología exclusiva germana.

Si seguimos estos antecedentes, no parece descabellado entender que la música en el cine llegase antes de que se implantase el cine sonoro, como causa principal de la evolución natural del teatro y de la ópera⁴³³ (Chion, 1997, p. 197). En la primera época de la Historia del Cine, el Cine Mudo, que se extiende desde los albores del siglo XX hasta la década de 1930, las proyecciones eran acompañadas por músicos de formación clásica en directo. En primer lugar, fue únicamente un pianista, al que se añadieron, paulatinamente, otros intérpretes, hasta llegar a una orquesta que, en el caso de partituras

⁴³² Para más información sobre las artes en el mundo griego, recordemos que ya tratamos al respecto al comienzo de este trabajo.

⁴³³ Este mismo autor señala la similitud existente entre la música de cine y la musicalidad inherente al verso teatral que se refleja en el propio discurso cinematográfico. (Chion, 1997, pp. 196-198)

originales, solía estar dirigida por el propio compositor de la música⁴³⁴. No obstante, la primera partitura de música cinematográfica, creada para este propósito, fue *El asesinato del Duque de Guisa*, de 1908, dirigida por Alexandre Promio, y con música del francés Camille Saint-Saëns, para cuerda, piano y armonio. Al comienzo, las proyecciones se acompañaban de composiciones de la música culta, pero no tardaron en crearse estereotipos para identificar a personajes, situaciones y, que, en todo caso, apoyaban la comprensión de la escena, que constituyeron la llamada música de librería, las *cue sheets*, que fueron distribuidas por las mismas productoras.

El cine sonoro llegó de la mano de *El Cantor de Jazz*, estrenada el 6 de octubre de 1927, bajo la dirección de Alan Crosland y partitura de Louis Silvers. Pese a que no tuvo un fácil comienzo, dado que el cine mudo no se evaporó de forma inmediata, se produjo la convivencia de ambos géneros algunos años, por un lado, debido a la desconfianza que la novedad suscitaba, y, por otro, al imparable desarrollo de la tecnología⁴³⁵.



Imagen 9. *Cantando bajo la lluvia* (1952): Llegada del cine sonoro. (FilmAffinity España)

⁴³⁴ Las condiciones laborales de estos intérpretes no eran las mejores. De hecho, ellos mismos eran los encargados de realizar los efectos de sonido.

⁴³⁵ El film *Cantando bajo la lluvia* (1952) refleja de manera magistral esta evolución tecnológica: <https://www.youtube.com/watch?v=xeglfzIFsvY>

Funciones de la música cinematográfica

Son numerosos los autores que han reflexionado acerca de las funciones de la música en el cine y del papel de ésta en y para el film. Esencialmente, las opiniones de unos y otros parten de una premisa principal: cómo de importante es la música en una película y qué función tiene. Ya Theodor W. Adorno y Hanns Eisler nos cuentan en *El cine y la música*, de 1944 (Adorno y Eisler, 1976, pp. 23-26), que la música de un film está compuesta con la intención de ser escuchada y que el cine necesita más a la música que ésta al primero, como pensaba Muir Mathieson en sus palabras recogidas por Roberto Cueto (Cueto, 1996, p. 21). Por otra parte, nos topamos con el carácter formal fragmentario de la música de cine, como apuntase George Burt, para poder adaptarse a las diferentes escenas y secuencias, en lugar de la concepción holística de una partitura de concierto, como refiere Leonard Roseman, y como cita el propio Burt, pero ahí reside la labor del compositor, que es la de superar la individualidad y confeccionar un todo engarzado por los temas que componen la banda sonora, como si de las piezas de un puzzle se tratara (Burt, 1994, p. 5). Michel Chion contribuye a esta idea de la ausencia de una continuidad formal pero que co-irriga y co-estructura la forma del film en general, por lo que la música se convierte en una suerte de elemento sustentante, si establecemos un símil con la arquitectura, en su función estructuradora, a lo que hemos de sumar, quizá, una de las características más relevantes de la música en el cine: su libertad para aparecer, incluso entrometerse, sin lógica alguna o explicación para que así acontezca, sin límites. (Chion, 1997, pp. 217-219)

Así pues, si recapitulamos sobre lo recogido hasta ahora, inferimos que la música en el cine tiene una función de soporte, pero también de vehículo, o de filamento conductor trascendente, a modo de los hilos de un tapiz, que une y estructura, además de estar al “servicio” de éste (Adorno y Eisler, 1976, p. 23). Esa música, “nos cuenta algo que necesitamos saber” (Burt, 1994, p. 6), es “una intrusa de la que... no se puede prescindir” (Adorno y Eisler, 1976, p. 24), y, pese a que sea la culpable de la interrupción de la acción, puede llegar a ser, como en el caso del género musical cinematográfico, un recurso artístico esencial, (Adorno y Eisler, 1976, pp. 25-26). Como sumario de los enfoques aquí citados, Roberto Cueto (1996, p. 33) opina que:

“la buena música de cine siempre debe aportar algo que el resto de los ingredientes de un filme no pueda proporcionar. Si no, se limita a ser un mero ornamento reiterativo y superfluo que no tiene validez ni por sí mismo ni como parte integrante del discurso fílmico”.

Aunque, como hemos citado, se atribuyen una serie de funciones en la música de cine, Michel Chion (1997, pp. 191-193) las reduce y sintetiza a una sola función, que, en realidad, tiene numerosos puntos de vista, y no se somete a una serie de funciones, es la suma de éstas, afirmaciones en las que advertimos un anti funcionalismo en la pluralidad. Esta música es una fuente de significación emocional, dado que es capaz de provocarla, prolongarla o interrumpirla... de esta forma, la universalidad se erige en su única y exclusiva función:

“la música tiene una función de pegamento, de navaja multiusos, de pinza universal, de caja de herramientas y medicamento milagroso como el que se vendía en los pueblos con el nombre de panacea o antídoto de charlatán. La música une y separa, puntúa y diluye, conduce y retiene, asegura el ambiente, esconde los *raccords* de ruidos o imágenes que ‘no funcionan’”. (Chion, 1997, p. 195)

De este modo, comprobamos el poder de la música para el desarrollo del film, incluso desde sus orígenes, donde era empleada para que el ruido del proyector pasase algo más desapercibido al exhibir las imágenes. No obstante, las composiciones originales no se hicieron esperar, lo que conllevó que se introdujese un lenguaje musical específico en el cine con una entidad propia dentro del conjunto del film. Estas partituras fueron la muestra de unas funciones muy claramente definidas, con un cierto tono de contraste frente a las imágenes, por un mayor carácter abstracto, las primeras, frente a lo concreto de las segundas, o lo que es lo mismo, dos líneas narrativas, autónomas y expresivas, que, juntas, dan cohesión y enriquecen al Séptimo Arte.

Debido a lo nutrido del grupo de autores que se ha ocupado acerca de las funciones que aludíamos anteriormente, en estas páginas, únicamente vamos a recoger las que destacan de manera substancial por su contenido emocional y emotivo a partir de Roberto Cueto (1996, pp. 21-33), Adorno y Eisler (1976, pp. 37-49), Jaume Radigales (2008, pp. 31-52) o Michel Chion (1997, pp. 191-239). Pero, antes de proceder a ello, les mostramos,

de manera esquemática y condensada, todas las funciones que hemos podido distinguir, en la siguiente tabla elaborada por Alejandro Román. (Román, 2017, pp. 144- 146)

FUNCIONES MUSIVISUALES (CATEGORÍAS)	
A) FUNCIONES EXTERNAS (FÍSICAS)	
1. <i>Función temporal-referencial</i>	Creación de una atmósfera (hora del día, clima)
2. <i>Función elíptico-temporal</i>	Evocación del paso del tiempo
3. <i>Función indicativa-temporal</i>	Evocación de un periodo de tiempo histórico
4. <i>Función local-referencial 1</i>	Evocación de una cultura o localización geográfica
5. <i>Función local-referencial 2</i>	Evocación de espacios físicos
6. <i>Función cinematográfica 1</i>	Subrayar la acción física (“ <i>Underscoring</i> ”) ⁴³⁶
7. <i>Función cinematográfica 2</i>	Subrayar la acción física (“ <i>Mickeymousing</i> ”) ⁴³⁷

⁴³⁶ Se refiere a la música en sincronía con la imagen que acompaña a películas de aventuras y diversos momentos de acción. (Román, 2017, p. 130)

⁴³⁷ Se da este subrayado cuando cada gesto, movimiento o acción es enfatizado por la música, como sucedía con los dibujos animados de comienzos del cine sonoro en las cintas de Walt Disney o Warner Bros (Román, 2017, p. 131). Vemos, de este modo, como, si nos remitimos a las emociones básicas y sus expresiones faciales, en este caso, la música potencia incluso más el efecto de éstas. Podemos tomar como ejemplo la película *Fantasia*, estrenada el 13 de noviembre de 1940 por los estudios Disney, que, a pesar de contar con un narrador en diferentes momentos del film, la verdadera protagonista es la música, debido a que se convierte en la conductora de los diferentes números en los que la cinta se divide y que, por otra parte, homenajea al cine mudo; en el fragmento que se corresponde con *El Aprendiz de Brujo*, composición de Paul Dukas, y protagonizado por un inteligente, ingenioso, y algo perezoso, ratón Mickey, observamos que las expresiones de éste y la música conforman un todo sonoro en el magnífico musicograma que es esta cinta (<https://www.youtube.com/watch?v=2DX2yVucz24>). Otro maravilloso ejemplo de estas películas son las *Silly Symphonies*, que Disney produjo entre 1929 y 1939, entre las que encontramos *Music Land*, de 1935 (<https://www.youtube.com/watch?v=dihJ1w48Jh0>), o *Skeleton Dance*, la primera de ellas, de agosto de 1929 (<https://www.youtube.com/watch?v=vOGhAV-84iI>).

8. <i>Función plástico-descriptiva</i>	Representar elementos visuales ⁴³⁸
--	---

B) FUNCIONES INTERNAS (PSICOLÓGICAS)	
9. <i>Función prosopopéyica caracterizadora</i>	Revelar la psicología o naturaleza de un personaje
10. <i>Función prosopopéyica descriptiva</i> ⁴³⁹	Revelar los pensamientos y emociones de un personaje
11. <i>Función emocional</i> ⁴⁴⁰	Creación de una emoción o sentimiento en el espectador
12. <i>Función pronominal</i> ⁴⁴¹	Caracterizar a un personaje, objeto o situación
13. <i>Función anticipativa 1</i>	Revelar implicaciones de una situación aún no mostrada
14. <i>Función anticipativa 2</i>	Preparar a la audiencia para una inminente sorpresa ⁴⁴²
15. <i>Función ilusoria</i>	Jugar con la audiencia con lo que está pasando realmente ⁴⁴³
16. <i>Función de subrayado</i>	Remarcar reacciones esperadas por la audiencia
17. <i>Función informativa</i>	Dirigir la atención sobre eventos importantes que aparecen en la pantalla

⁴³⁸ Como pueden ser los colores o las formas geométricas. (Román, 2017, pp. 131-132)

⁴³⁹ Según Alejandro Román (2017, p. 133) ésta es una de las funciones que más se utiliza en la música de cine y puede ser de dos tipos, mental o sentimental.

⁴⁴⁰ Junto con la anterior, la también llamada “emotiva”, es otra de las funciones determinantes en la música fílmica. Con ella, la música apoya y completa a la imagen para que el espectador reciba su mensaje de forma aún más clara. (Román, 2017, p. 133)

⁴⁴¹ Empleo del *Leitmotiv*. (Román, 2017, p. 134)

⁴⁴² Este recurso es característico en el cine de suspense y de terror, donde los efectos orquestales pretenden sorprender al espectador (Román, 2017, 135). Este momento de máxima expectación y de tensión, que se materializa con la aparición del *sting chord*, “acorde aguijón”, que rompe el silencio, se corresponde con una mayor activación de la amígdala en el cerebro.

⁴⁴³ Se emplea como engaño o juego o en situaciones irreales en las que el protagonista despierta de un sueño o pesadilla. (Román, 2017, p. 136)

18. <i>Función conceptual</i>	Representar un pensamiento filosófico o tesis del film
19. <i>Función transformadora</i>	Acompañar o sustituir a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático

<i>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRÁFICAS)</i>	
20. <i>Función estética</i>	Otorgar entidad artística al film ⁴⁴⁴
21. <i>Función decorativa</i>	Acompañar las imágenes como fondo neutro
22. <i>Función unificadora</i>	Dar unidad a la película
23. <i>Función sonora</i>	Evitar el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos ⁴⁴⁵
24. <i>Función rítmico-temporal</i>	Dar sentido de continuidad y proporcionar ritmo a la película
25. <i>Función transitiva</i>	Dar continuidad en el paso o transición de una secuencia a otra o de un plano a otro
26. <i>Función estructuradora 1</i>	Marcar un cambio de plano o de secuencia
27. <i>Función estructuradora 2</i>	Dar continuidad en secuencias que se producen simultáneamente en la historia ⁴⁴⁶
28. <i>Función correctora</i>	“Maquillar” los defectos de la interpretación de los actores

⁴⁴⁴ En este caso, el director pretende que mediante la partitura musical se cree un determinado estilo cinematográfico y se remarquen los valores estéticos del film (Román, 2017, p. 13). A este respecto, resulta fácil pensar en las composiciones de las grandes sagas cinematográficas, como pueden ser *Star Wars*, de John Williams, o las correspondientes a las tres películas de *Regreso al Futuro*, de Alan Silvestri, en las que aparece un mismo tema principal, que, aunque, puede sufrir pequeñas variaciones, lo hace perfectamente reconocible al espectador.

⁴⁴⁵ Fundamental en escenas de acción en las que los diálogos se interrumpen. (Román, 2017, p.140)

⁴⁴⁶ Historias contemporáneas acompañadas por la misma música que explica que ambas transcurren de forma coetánea aun en diferente localización. (Román, 2017, p. 142)

29. <i>Función delimitadora</i>	Enmarcar la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos) ⁴⁴⁷
30. <i>Función delimitadora-identificativa</i>	Identificar un programa mediante una sintonía o cabecera ⁴⁴⁸

Tabla 20. *Análisis de funciones Musivisuales: cuadro resumen.* (Román, 2017, pp. 144- 146)

Ahora sí, enfocamos nuestro interés hacia las funciones con una mayor correspondencia con las emociones, difícil tarea si tenemos en cuenta que la inexorable unión entre música y emociones es una cualidad intrínseca de la música cinematográfica:

- Dotar al film de su correcto significado: reacción que se produce gracias al poder musical para conseguir la implicación emocional del espectador o avivar un determinado estado anímico.
- Contextualizar y ambientar: ya nos hemos referido a las palabras de Adorno y Eisler en cuanto a la audibilidad de una banda sonora y es por medio de su escucha que se puede distinguir el género cinematográfico de la cinta tan sólo con unos pocos acordes, por los numerosos clichés y estereotipos asociados a dichos géneros, debido a la codificación que se produjo en la época dorada de Hollywood, y que se mantienen en la actualidad, en busca de una coherencia expresiva de correlato entre imagen y música. Sin embargo, la música otorga a la imagen su modo de ser, no sólo desde la perspectiva emocional, sino que también se convierte en herramienta para la expresión del significado fílmico. (Adorno & Eisler, 1976, p. 41)
- Acelerar o retardar la acción: subrayar el *tempo* de la composición es de igual modo una de las tareas más obvias de la música en el cine, pero no siempre tiene por qué ser así y adaptarse un *tempo* rápido a una escena de gran dinamismo o, viceversa, una velocidad lenta a una calmada, con lo que se

⁴⁴⁷ Gracias a esta función, el espectador se abstrae de la realidad y entra a formar parte de la que el universo fílmico le ofrece: delimita ese comienzo y final ilusorios. (Román, 2017, p. 143)

⁴⁴⁸ Al igual que en la *Función Estética*, desde esta función, la música hace que las sagas cinematográficas puedan ser distinguidas fácilmente por el espectador. (Román, 2017, pp. 143-144)

hablaría de contrapunto, no en el sentido estrictamente musical, sino en el de oposición y contraste.

- Contextualización temporal convincente: mediante el empleo de determinadas connotaciones, donde las tímbricas adquieren un papel preminente, es posible contribuir y dar credibilidad a la recreación histórica y ambiental de la cinta, es decir, el empleo de determinados instrumentos y sonoridades se asocian a ciertos momentos históricos, localizaciones o ambientes, que el espectador reconoce fácilmente gracias a la codificación de estas connotaciones. No hay que olvidar, en este punto, las películas ambientadas en épocas pasadas lejanas y remotas en las que, incluso, se hace difícil saber cómo sonaban los instrumentos y las composiciones de estos períodos⁴⁴⁹.
- Contextualización semántica de una escena: por medio de la música se puede reconocer el significado y género cinematográficos tan sólo contemplar una escena con su música respectiva y, de esta manera, adelantarnos a lo que va a suceder en la pantalla, dicho de otro modo, le confiere un fundamento, lo simboliza, y es allí donde la música se transforma en su significante; estos efectos de la música asociada a la imagen y que la enriquecen y explican

⁴⁴⁹ No podemos dejar de lado la figura de Miklós Rózsa, considerado el creador del sonido típico del cine épico en las superproducciones de la *Metro-Goldwyn-Mayer* en películas de temática bíblica, de la historia de Roma o ficciones basadas en éstas, como *Quo Vadis* (1951), *Julio César* (1953), *Ben-Hur* (1959), *Rey de Reyes* (1961), o ambientadas en el Medioevo como *Ivanhoe* (1952) o *El Cid* (1961). No obstante, esta ambientación temporal también se advierte desde un punto de vista contrastante cuando, dado el carácter de la cinta, el compositor elige otro tipo de composiciones que bien poco tienen que ver con el supuesto momento del desarrollo de la acción y se componen partituras, en cierto modo, anacrónico, con una estética más moderna, con la que no se corresponde, que incluso pueden ser temas de música actual no culta, como observamos en el caso de la película *300*, de 2006, dirigida por Zack Snyder y con música de Tyler Bates, con una clara inspiración en la música rock en algunas de las pistas de su banda sonora, y del abuso del sintetizador, que, en esta ocasión podría encontrar su razón de ser en su origen como cómic, o en la película *Destino de Caballero*, de 2001, bajo la dirección de Brian Helgeland y con partitura de Carter Burwell, pero, en ésta, de una manera irónica, ya que presenta momentos de género cómic, en la cual durante un baile de la corte, los participantes en la danza poco o nada evocan a las danzas medievales, puesto que el tema que suena en ese momento es *Golden Years*, de David Bowie (<https://www.youtube.com/watch?v=yygNdTxoHus>). Este toque cómic se consigue de igual modo en la más reciente *Aladdin*, de 2019, del director Guy Ritchie y con el compositor Alan Menken, en la que, a pesar de estar inspirada en un personaje de *Las mil y una noches*, se ubica en el reino imaginario de Agrabah donde se produce otra escena en la que destaca un baile, pero en este caso con una clara inspiración en el cine de Bollywood (<https://www.youtube.com/watch?v=WiT55BRjbO4>), al igual que sucede en el final de *Blancanieves, (mirror, mirror)*, del año 2012, una versión más del cuento de los hermanos Grimm, con dirección de Tarsem Singh y, de nuevo, partitura de Alan Menken (<https://www.youtube.com/watch?v=E8-bMgDANEk>).

mediante lo que escuchamos, Chion lo denomina “valor añadido”⁴⁵⁰ (1997, pp. 207-210). Igualmente, la música también puede emplearse desde un punto de vista ideológico o propagandístico de un determinado régimen político⁴⁵¹.

- Destacar las escenas principales: la música sirve al film para resaltar los principales momentos dramáticos que, por norma general, se corresponden con los pasajes musicales más representativos en la banda sonora, por lo que, para evitar la saturación de esta intensidad dramática, es conveniente dosificarlos y adecuarlos a la trama, al igual que el empleo del silencio en la búsqueda de un equilibrio visual y sonoro, sin olvidar que, tanto su uso como su abuso, implican al espectador, pero, si se abusa de éste se puede conseguir el efecto contrario, una frialdad que desemboque en un distanciamiento emocional. Por norma general, la música, o su ausencia, marcan momentos cumbres de la cinta o destacan pasajes únicos, frente a los que se repiten, es decir, de los sucesos y situaciones puntuales y remarcables en oposición con la norma⁴⁵², en los que la música también puede darse como un relleno neutro, un fondo sin la búsqueda de una atención expresa. Los encargados de decidir qué escenas contarán con música son el director, el compositor y el montador

⁴⁵⁰ Este “valor añadido” destaca igualmente en la contextualización temporal, pero no la del film en sí, sino en la interna de las escenas que se sirven de la música para destacar la temporalización, la velocidad y el dinamismo de la propia imagen y de la secuencia, para lo que el compositor emplea una serie de recursos como pueden ser las cadencias melódicas y armónicas. Este carácter temporal puede verse puesto en relieve por la capacidad de la partitura de crear paréntesis temporales ajenos a la realidad inmediata de la película, al estilo de las arias operísticas. Por otra parte, la *doble anticipación temporal*, dada por el movimiento de la imagen y el sentido de lo que escuchamos, sirve para la creación de expectativas, que Chion compara con las líneas de fuga pictóricas por ese doble trayecto donde confluyen dos puntos. (Chion, 1997, pp. 212-216)

⁴⁵¹ No vamos a profundizar aquí acerca de la apropiación de las composiciones wagnerianas por el nacionalsocialismo alemán, pero determinadas películas hacen uso de este tipo de composiciones que, en algunos casos han quedado asociadas al género bélico o que, desde otra perspectiva bien distinta, se pueden utilizar de modo irónico o con composiciones de estética similar, lo que en argot publicitario se denomina *sound alike*, y que nos transportan a esos contextos, como pueda ser la creación de un nuevo himno nacional para un país ficticio, como en el caso de Krakozhia en *La Terminal*, de 2004, del director Steven Spielberg y con partitura de John Williams (<https://www.youtube.com/watch?v=DimhAQPfWg>), o para Slovetzia en *La niñera y el presidente*, de 1997, dirigida por Ken Kwapis y con música de Cliff Eidelman (<https://www.youtube.com/watch?v=rGu7Dt1ID6w>), respectivamente.

⁴⁵² Generalmente, y siempre teniendo en cuenta el género cinematográfico ante el que nos hallemos, la irrupción de la música puede acaecer por medio de un acorde que rompe el silencio de manera brusca, el *sting chord*, que ya hemos mencionado. (Cueto, 1996, p. 28)

en el *spotting*, “emplazamiento”, y, habitualmente, la música se ve sometida al montaje^{453 454}.

- Función estructural. Imbricar escenas: la música se emplea como un elemento que apoya en las transiciones entre planos y evita, de este modo, la brusca sensación de interrupción mediante la aportación de la continuidad de una melodía en dos escenarios, incluso distantes y diferenciados, que también puede darse gracias a la elipsis, ya que “la partitura dice mucho más de lo que insinúan o muestran los fotogramas” (Radigales, 2008, p. 30), lo que dota a este recurso de una dimensión “metatextual”, supeditada a la capacidad de decodificación del espectador a nivel intelectual, de formación o de asociaciones musicales previas (Radigales, 2008, pp. 46-47); esta elipsis, en su concepción temporal, se vincula con las escenas de transición, en las que se producen los cambios de decorados, que son, por lo tanto, de carácter espacial (Chion, 1997, pp. 197-198). Desde el punto de vista estructural, la música para el cine puede dividirse en dos tipos, *impresionista*, encadena y conecta escenas distantes, pero no toma parte en el desarrollo de la trama, y *wagneriana*, que destaca por el empleo de los *Leitmotive*, elementos articuladores y de unión, además de motivos conductores (Chion, 1997, p. 220), células que originan los temas principales que estructuran la partitura, y que ya estudiamos en el apartado dedicado a Wagner, de ahí el nombre de esta tipología (Radigales,

⁴⁵³ De hecho, Sergei M. Eisenstein, director del *Acorazado Potemkin* (1925), distinguía cinco formas diferentes de montaje que encontraban su paralelismo en la teoría musical: métrico (alude a la duración absoluta de los fragmentos y se corresponde con el compás en música), rítmico (longitud interna de cada fragmento y en relación con la estructura de la secuencia), tonal (unión de todos los componentes de cada fragmento y que le confieren un *tono general* o *sonido emocional* a éste, que puede verse matizado por una *dominante secundaria*, e incluye todas las *emociones* de un segmento de montaje), sobretonal, armónico o polifónico (cota semántica más alta que engloba la totalidad de los fragmentos y suma de todos los componentes sugerentes del fragmento) e intelectual (afecta a diferentes niveles de expresión y emocionales). (Eisenstein, 1995, pp. 72-81)

⁴⁵⁴ Como excepción a este criterio, encontramos una famosa escena en la que el director y el montaje se adaptaron a la partitura del compositor; nos referimos a la película *Et: el extraterrestre*, de 1982, en la que Steven Spielberg decidió ceñirse a la idea musical que John Williams diseñó para el momento de la persecución final. En ésta, la carrera de los protagonistas, Et y Elliott, acompañados por el hermano del segundo y su pandilla, que huyen de las autoridades que intentan capturar al entrañable extraterrestre, se dilata en un vuelo ciclistico acompañado por el tema de Williams, con una duración próxima a cuatro minutos, titulado *Flying* (aunque en las reediciones del compositor de 1996 y 2002 forma parte de una composición más amplia, debido a que incluye el último metraje de la película, que se tituló *Escape/Chase/Saying Goodbye*), y tema principal del film, que, sin el acompañamiento de esta música, no tendría el mismo sentido. Como referencia, puede observarse este vídeo de la escena a la que aludimos: <https://www.youtube.com/watch?v=EKmw9YTgre4>

2008, pp. 37-44). Pero además de esta división, la música, estructuralmente, origina movimiento, ya que dota de ritmo a los fotogramas, que se sincronizan con la composición⁴⁵⁵, y transforma el espacio, debido a que nos muestra o, al menos, nos lleva a intuir lo que existe fuera de campo, más de lo que vemos en la pantalla, y amplía, en consecuencia, su encuadre. (Chion, 1997, pp. 221-225)

- Rememorar elementos previos: incluido en esta función contamos con una de las categorías más características de la música fílmica y, por su perfil mnemónico, su repetición y reaparición a lo largo de la banda sonora, se presenta como un elemento indispensable y de gran simbolismo; nos referimos aquí al *Leitmotiv*, que no sólo se asocia y/o identifica con personajes, objetos o lugares, sino también con “una idea temática significativa o cualquier otro elemento del film” (Cueto, 1996, p. 30), o para Adorno y Eisler (1976, p. 18) “se podían reconocer figuras, sentimientos y símbolos” y “debe elevar el acontecer escénico a la esfera de lo metafísicamente significativo” (1976, p. 20). Jaume Radigales (2008, pp. 25-26) incluye el *Leitmotiv* en los recursos de la música en el cine dentro de los *bloques de secuencia* y señala que este motivo o célula, además de relacionarse con significados concretos, del mismo modo, puede hacerlo con significados abstractos, o lo que es lo mismo, con emociones, sentimientos o situaciones, y debe ser reconocible por el espectador para que puedan darse estas asociaciones. No obstante, la visión de Adorno y Eisler (1976, pp. 18-20) es, en cierto modo, de crítica, al advertir en este recurso compositivo una limitación, debido a que el compositor se cita a sí mismo continuamente en lugar de crear, que, como indican los autores, en el caso de Wagner, se trataba de una repetición constante sin modificaciones, un elemento que servía para dar cohesión a la dilatada composición de su autor, y, para que este elemento sea comprensible, necesita de esta magnitud dentro de la forma fragmentaria que es la partitura cinematográfica, lo que desencadena que el *Leitmotiv* no se desarrolle de forma correcta.

⁴⁵⁵ Chion emplea el término *síncresis*, para designar la suma de sincronización y síntesis, con la que describe la percepción de imagen y sonido como un único fenómeno, como si el sonido pudiera ser visualizado, en lo que podríamos entender como una sinestesia en esa unión. (Chion, 1997, p. 210)

- Aportar una dimensión psicológica sobre los personajes: a diferencia de la literatura, el Séptimo Arte, debido a su condición fundamentalmente visual, el modo principal con el que podemos obtener información acerca del perfil psicológico de cada uno de los personajes es mediante los diálogos o los gestos, esto es, de una evaluación de la conducta, que, en ocasiones, apoyada y subrayada por la composición musical, facilita la comprensión de los diferentes caracteres y el *Leitmotiv* pasa, de nuevo, a convertirse en una de las principales herramientas en este sentido⁴⁵⁶, por lo tanto, la música ejerce una poderosa influencia sobre los personajes, los caracteriza, los condiciona y transcribe sus emociones. (Chion, 1997, pp. 225-229)
- Dotar de credibilidad a una película: gracias a esta función, se posibilita la evasión de la realidad circundante para adentrarse en el universo en concreto que nos proponga la cinta por medio de la música y que puede estar muy alejado de nuestra cotidianeidad, sobre todo, si pensamos en el género de la ciencia ficción, lo que, de forma análoga, en literatura se denomina *willing suspension of disbelief*⁴⁵⁷.
- Contrapunto entre imagen y música: con esta función puede darse una significación que contrasta entre la música y la imagen para conseguir un tono irónico, por lo que ambos elementos del film parecen estar enfrentados.
- Dimensión emocional, estética, expresiva y narrativa: al tratarse el arte cinematográfico de una disciplina tan integradora que, desde sus orígenes, ha encontrado su analogía en la noción wagneriana de *Gesamtkuntswerk*, toda realidad que se precie en relación con él incluye estos paradigmas; no podemos pensar esa unión a la cual dedicamos este capítulo si prescindimos de alguna de ellas y que, en cierto modo, pueden parecer más subjetivas que otras de las funciones que hemos explicado, sobre todo lo tocante a la estética⁴⁵⁸, la expresividad y el terreno emocional, al contrario que la función narrativa, que,

⁴⁵⁶ Como se ha mencionado, la conjunción de la codificación de los *Leitmotive* y su utilización por los diferentes instrumentos o familias orquestales da como resultado la existencia de asociaciones denominadas connotaciones tímbricas. (Para más detalle sobre estas connotaciones v. Román, 2017, pp. 175-176).

⁴⁵⁷ Suspensión voluntaria del descreimiento, de la incredulidad. Noción que fue acuñada en 1817 por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge.

⁴⁵⁸ Del momento de la película o de una determinada época, como se ha explicado al tratar la contextualización temporal.

aun en concordancia con las categorías anteriores, es la encargada de establecer el orden y los patrones del propio discurso cinematográfico⁴⁵⁹. Aunque ya nos hemos referido al contrapunto que se puede producir entre música e imagen, podríamos incluir aquí una nueva perspectiva de esa *dimensión emocional*, y hablar de música empática vs. música anempática, en terminología de Michel Chion (Chion, 1997, 232-236), aplicada también por Jaume Radigales (Radigales, 2008, p. 27), en lo que se refiere a la unión de significado y contenido emocional de las imágenes y la música con las que están ligadas; de esta manera, la función *empática* sería aquella en la cual la música se hallase en correspondencia directa con las imágenes, la música y el sentimiento que experimentan los personajes, o sea, se correlacionan entre sí, mientras que la función *anempática* incide en el contraste emocional entre lo que sucede en la pantalla y la música que se emplea, que, estéticamente, tiene una misión de contraposición, o como la denominan Adorno y Eisler de “contrapunto dramático” (Adorno & Eisler, 1976, p. 44), y que, como recurso, puede alejarse igualmente de los acontecimientos que suceden en la escena (Adorno & Eisler, 1976, p. 45), pero que para Chion, no se trata de esa contraposición, sino de distanciamiento e indiferencia, de “emoción multiplicada”, en palabras del propio autor (Chion, 1997, p. 233), entre las escenas y la música que se emplea, generalmente, en escenas de especial dureza, a las que la composición parece ajena, lo que posibilita que se enfatice cualquier emoción, dado que éstas no se ven mitigadas, pero, por el contrario, la intención y la atención se dirigen hacia otras nuevas formas de emoción⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ No obstante, para que quede aclarado a qué se pretende hacer referencia con esos valores de la denominada como dimensión emocional, únicamente sería necesario ponerse en la tesitura de comprender de forma holística una película si se prescindiera de su banda sonora, puesto que, como se ha mencionado en estas páginas, la música posee y/o genera esas emociones que, de algún modo, van a quedar vinculadas por nosotros, espectadores, a un suceso fílmico concreto.

⁴⁶⁰ En este sentido, podemos relacionar el pensamiento del propio Chion (1997, pp. 199- 201) con esas otras opciones emocionales, ya que, no hay una única música posible para un determinado film, y, decantarse por una, elimina otras opciones, la delimita, dentro de la acción artística que es la opción dramática. Estamos, por tanto, ante la alianza entre director, montador y compositor, que son los encargados de decidir qué parte, situación, movimiento o emoción se quiere enfatizar por medio de la música, y esta unión sólo tiene sentido en el tiempo y espacio del propio film.

De entre esta enumeración de funciones, en las que coinciden el mayor número de estudiosos de la materia son las que se refieren a la continuidad del film⁴⁶¹, al igual que en la ópera (Chion, 1997, p. 193), lo conduce (Chion, 1997, p. 202), y a la ambiental y emotiva, además de servir de elemento estructurador del discurso sonoro, sin olvidar que la música de una película se convierte en el espejo cultural de la época en la que ha sido compuesta. Sin embargo, a lo largo de la historia de la música cinematográfica nos hallamos ante dos puntos de vista a este respecto: el de los *esencialistas* y el de los *funcionalistas*. Para los primeros, la música en el cine constituye un todo artístico en comunión con la imagen, frente a los segundos, para los que la música ejerce una función necesaria en relación con la estructura, la expresividad u otros componentes de la cinta. (Radigales, 2008, pp. 32-52)

Tipos de música cinematográfica

En términos generales, podemos distinguir cuatro diferentes tipos de música en el cine: *banda sonora original*, *música preexistente*, *música diegética* y *música incidental*, aunque como detallaremos en las próximas páginas, albergan diversas variedades. De este modo, nos hallamos ante una doble clasificación, dado que las dos primeras aluden a la procedencia de las composiciones que se emplean, mientras que la segunda hace hincapié en el origen de la fuente de emisión de un sonido. Estas taxonomías no son excluyentes entre ellas, pero sí lo son las diferentes cualidades que las componen, o lo que es lo mismo, y aunque resulte obvio, una música original, no podrá ser a la vez música preexistente o una música diegética no podrá serlo simultáneamente incidental, pero, por el contrario, una banda sonora original sí podrá ser música diegética o incidental, al igual que la música preexistente, y, a continuación, explicamos qué las diferencia.

Atendiendo a la procedencia de la música, la banda sonora original, como su propio nombre indica, y como hicimos referencia en los antecedentes y orígenes de la música cinematográfica, comenzó su andadura vinculada al cine sonoro, y es la que se

⁴⁶¹ Aunque también puede separar y acentuar su discontinuidad en lo que a interrupciones en su percepción de la escucha se refiere, ya que debemos distinguir entre palabra, ruido y música y, en el cine sonoro, se producen continuamente permutaciones entre estos tres índices acústicos. (Chion, 1997, pp. 203-204)

compone expresamente para un film determinado en concordancia con las imágenes, aunque encontramos a este respecto dos variantes: cuando estas composiciones no dependen del discurso audiovisual y las que sí, con lo que poseen una determinada función. El empleo de una música preexistente se da cuando una composición contemporánea o no, culta, tradicional o popular, que en principio no se concibió para el mundo cinematográfico, pero que, por sus características y cualidades concretas, el compositor considera que encaja con las imágenes y con las sensaciones que pretende transmitir, mientras que, la música adaptada es una variante de la preexistente, pero que se ha modificado para que esté en sincronía con las imágenes. (Cueto, 1996, pp. 12-16; Román, 2017, pp.109-114)

Como explica Alejandro Román, *diégesis*, noción que aparece por primera vez en el Libro III de *La República* de Platón, hace referencia a las “acciones de los personajes”, en contraposición con *mímesis*, “imitación” (Román, 2017, p. 109). De esta manera, en la segunda de estas taxonomías hablamos de música diegética, o accidental, cuando la fuente del sonido procede de elementos que están presentes en la escena, como pueden ser uno o varios instrumentos musicales, incluso una radio⁴⁶², y esa música es escuchada tanto por los espectadores como por los personajes del film, además de, por norma general, tratarse de música preexistente que contextualiza la trama. Esta música tiene consideración de “actriz”, puesto que constituye un elemento más de la propia narración fílmica, y recibe la denominación de objetiva, actual, viva o de pantalla, pero con una forma de actuación *pasiva*, dado que, en relación con el tono dramático del discurso narrativo, lo hace de manera indirecta. Mientras que la música incidental, extradiegética o no diegética, también subjetiva, explicativa, decorativa o de foso, únicamente es escuchada por los espectadores y constituye la mayor parte de composiciones cinematográficas. Michel Chion, por su parte, llama también a la música diegética, música de pantalla, mientras que la no diegética se corresponde con su música de fondo, que se escucha en primer plano, por encima de todos los demás elementos sonoros (Chion, 1997, p. 193), con lo que, en su esencia, se transforma en conductora de la narración.

⁴⁶² Que no tiene por qué ser indicativa del ritmo de la acción, ya que, aunque se trate de música diegética, actúa como un fondo para los personajes, que, en ese momento, sintonizan una emisora, en antena, *on the air*, aunque, igualmente, dicha música pudiera haber sido grabada previamente. (Chion, 1997, pp. 194-195)

Suelen tratarse de composiciones creadas expresamente para una película que actúan de forma *activa* sobre su contenido, al intervenir de forma directa, y destacan por sus características artísticas, técnicas y expresivas. (Román, 2017, pp. 109-110)

Como se ha hecho mención en el párrafo anterior, la música fílmica puede manifestarse de forma *activa* o *pasiva*; actúa de forma *pasiva* cuando, siendo diegética o extradiegética, lo hace de manera indirecta en relación con las imágenes y sin que se haya dado una intención clara del compositor, cuyo resultado es un producto ajeno a la labor compositiva, mientras que en la forma de actuación *activa*, la participación es directa y se concibe con un propósito determinado, debido a que la partitura se crea para unas secuencias en concreto⁴⁶³, principalmente, de carácter extradiegético. (Román, 2017, pp. 110-111)

A su vez, la música diegética engloba la *diegética* propiamente dicha, la extradiegética (o no diegética), la *falsa diégesis* y la *interdiegética* (Román, 2017, pp. 109-113). Ya hemos mencionado los dos primeros tipos, pero, la falsa diégesis, se produce cuando aparece en pantalla un intérprete acompañado de otros que no son visibles, pero que lo acompañan y refuerzan ya fuera de cámara⁴⁶⁴, mientras que la variante interdiegética, se produce cuando una determinada música sólo es escuchada por los personajes en su mente o es producto de su imaginación, característica común en el cine musical. Encontramos, de igual modo, diversas transiciones entre los diferentes tipos de música cinematográfica, en lo que se conoce como *formas de paso*, y pueden originarse de diferentes maneras: música diegética que se convierte en extradiegética, o viceversa, mediante el denominado “fundido sonoro”, es decir, por medio del *fade out*, que disminuye el volumen hasta que desaparece o, al contrario, el *fade in*, por el que el sonido se hace presente paulatinamente, y que pueden emplearse a la par; música diegética que pasa a ser extradiegética⁴⁶⁵ o, al contrario.

⁴⁶³ Como el propio Alejandro Román señala, la música que acompaña a los títulos de crédito da buena cuenta de este fenómeno a modo de “síntesis sonora”. (Román, 2017, p. 111)

⁴⁶⁴ Con lo que se convertirían en extradiegéticos. (Román, 2017, p. 111)

⁴⁶⁵ Este tipo concreto de transición en el fundido sonoro Michel Chion lo denomina *audio-dissolve*. (1997, p. 194)

La música diegética siempre presentará esos sonidos con los que escuchan e interactúan los personajes, pero, a su vez, podemos distinguir entre dos opciones, los sonidos que se emiten por elementos visibles en escena, o los que se producen fuera de ésta, que no son visibles por el espectador, a los que podríamos denominar según la terminología que adopta Alejandro Román, tomada al mismo tiempo de José Luis Sánchez Noriega (Román, 2017, p. 109), *sonidos “in”* y *sonidos “off”*⁴⁶⁶, respectivamente, aunque existe otra categoría en esta clasificación, *sonidos “over”*, que encuentran su correspondencia en la música extradiegética y que no proceden de elementos en correlación con la trama pero que la determinan, como podría ser un *flashback*. (Radigales, 2008, pp. 28-29)

En relación con las funciones que desempeña la música cinematográfica y audiovisual, en general, tal y como apunta Alejandro Román (2017, pp. 114-117), podemos establecer otra clasificación en la que se incluirían la *música figurativa o plástica*, la *música representativa o descriptiva*, la *música narrativa o dramática* y la *música neutra o decorativa*. La primera de ellas es un tipo de música que describe la imagen y que se relaciona de forma directa con los elementos que aparecen en la pantalla, como formas, colores o movimientos. La *música representativa o descriptiva* se encarga de las determinaciones psicológicas, físicas y culturales de los personajes, así como de los lugares y sus representaciones. Hablamos de *música narrativa o dramática* cuando está ligada con el hilo narrativo del film y sirve para aclarar y definir escenas, y, por último, la *música neutra o decorativa* actúa como fondo y la acompaña, pero sin que se produzca gran sincronía entre música e imagen, como si de una mera ambientación de la acción dramática se tratase. Al hilo de esta taxonomía, cabe destacar que se da la existencia de dos planteamientos enfrentados, por un lado, el que postula que la música debe basarse en la representación de las emociones, por la que se hace partícipe al espectador de las emociones que se exhiben en la pantalla, que es el caso de la *música narrativa o dramática*, y el otro, por el que la música tendría una función tan sólo de

⁴⁶⁶ A la que Jaume Radigales también llama diegética elidida (2008, p. 28). Michel Chion, igualmente en relación a ésta, se refiere a *índice sonoro materializante* para referirse a cualquier ruido que forma parte de la escena, como bien pudiera ser la respiración de uno de sus personajes y que puede ser amplificado o disimulado conscientemente, como en el caso de voz en *off*, donde intenta eliminarse para que su referente no se malinterprete con lo que se observa en escena. (Chion, 1997, p. 194)

acompañante, como *música decorativa*, con lo que el espectador sería el encargado de descifrar el significado de la imagen sin que la música le aportase mayor información.

La relación entre música e imagen se fundamenta en si su empleo es imprescindible para la comprensión del fenómeno fílmico, con lo que la música *integrada* sería la que constituye un todo con la imagen a la que está unida y, por el contrario, la música *no integrada*, la que no es necesaria para entender la obra audiovisual, aunque la apoya. Con estas premisas, la correspondencia entre música e imagen, y la significación que aspira a transmitir, puede darse de cuatro formas diferenciadas: por *simbiosis*, que establece una relación de dependencia entre ambas, hasta el extremo de que la una no puede comprenderse sin la otra, por lo que estaríamos ante música integrada; *relación de ósmosis*, aunque se trata de una, la música apoya y hace más comprensible la imagen, pero sin llegar a ser indispensable; por *síncresis*, recordemos que es el apócope entre sincronía y síntesis en terminología de Michel Chion, que al igual que el tipo anterior es música no integrada pero que, en este caso, resalta los valores expresivos de la imagen y su significado; finalmente, puede darse que *no exista relación* entre imagen y música, por lo que hablaríamos de música no integrada y que cuenta con un grado de autonomía que las anteriores no poseen. (Román, 2017, pp. 118-120)

Podemos relatar otra clasificación más atendiendo a cómo interactúa en cuanto al significado el binomio música e imagen. Como ya se señaló en el apartado anterior dedicado a las funciones de la música cinematográfica, Michel Chion distingue entre música *empática* y *anempática*, pero se dan otras tipologías musicales que sólo atañen al aspecto técnico o funcional sin entrar en consideraciones expresivas. Esta interacción puede generarse de cuatro diferentes modos; el primero de ellos es la interacción por *paralelismo*, por lo que la asociación entre música e imagen es *empática*, ya que el significado de ambas es idéntico, y la relación que se produce es de *síncresis*. En la *adición*, la correspondencia entre música e imagen es igualmente *empática*, pero, en este caso, es necesaria por su carácter explicativo de los fotogramas, sin la cual, su significación no podría ser comprendida en su totalidad, por lo tanto, los complementa mediante *ósmosis* o *simbiosis*. Dentro de esta clasificación se dan dos tipos de música *anempática*: la *adición neutra*, por la que música e imagen no se corresponden en cuanto a su contenido significativo, con lo cual, aunque la música acompaña a la imagen, no interactúa con ella. Encontramos dos subtipos de adición neutra, en el que la música se

comporta como un mero acompañante de la imagen, un “fondo neutro”, por lo que no hay relación entre música e imagen, y en el que la emoción se ve reforzada, aunque, a priori, no represente lo que sucede en pantalla, y se produce, así, una relación de *ósmosis*. El último eslabón en esta tipología es la *oposición*, donde hay un claro contraste, o contrapunto, entre música e imagen, como ya se explicó en el apartado anterior, por lo tanto, no existe relación entre música e imagen. (Román, 2017, pp. 121-123)

En último lugar, vamos a recoger las diferentes posibilidades referentes a la autonomía en la unión de música e imagen, de un menor a un más alto nivel. Con el *contrapunto*, la música completa a la imagen, “así como sucede con un contrapunto musical a dos voces” (Román, 2017, p. 124) y, la interacción, aquí, se produce por adición. La *disonancia audiovisual* presenta una música que parece ser ajena al género para el que ha sido compuesta, en el caso de la banda sonora original, y, de esa manera, se ocasiona la disonancia, con una interacción por adición. El *contraste* representa uno de los más característicos casos de carencia de empatía, exceptuando la siguiente categoría, que es la *anempatía* propiamente dicha, así, el contraste viene dado por la significación contrapuesta entre música e imagen, lo que conlleva un mayor dramatismo que el espectador, en ocasiones, no llega a comprender en su totalidad, por lo que, la interacción es por oposición. La *anempatía* pone aún más de relieve esta autonomía en la que, ya no es que se produzca una oposición entre el fenómeno visual y el sónico, sino que hay un mayor grado de independencia entre ambos y fluyen por sendas independientes, con lo que se da una interacción por adición neutra. Finalmente, nos encontramos ante el fenómeno del “*cuerpo extraño*”, que representa una autonomía absoluta, debido a que no existe ninguna relación entre lo musical y visual, participan de un mismo espacio en el tiempo, como artes efímeras, y, la música, como mucho, crea una atmósfera por *adición neutra*. (Román, 2017, pp. 124-126)

Tipos de música cinematográfica
Música figurativa o plástica
Música representativa o descriptiva
Música narrativa o dramática
Música neutra o decorativa
Tipos de relación entre música e imagen
Simbiosis (música integrada)
Ósmosis (música no integrada)
Síncresis (música no integrada)
Sin relación (música no integrada)
Formas de interacción entre música e imagen
Paralelismo (música empática). <i>Relación por síncrexis</i>
Adición (música empática). <i>Relación por ósmosis/simbiosis</i>
Adición neutra (música anempática). <i>No existe relación/Ósmosis</i>
Oposición (música anempática). <i>No existe relación</i>
Nivel de autonomía entre música e imagen
Contrapunto (interacción por adición)
Disonancia audiovisual (interacción por adición)
Contraste (interacción por oposición)
Anempatía (interacción por adición neutra)
Cuerpo extraño (interacción por adición neutra)

Tabla 21. Tabla resumen de los diferentes tipos de música cinematográfica y sus relaciones entre ellos. (Elaboración propia a partir de Román, 2017, pp. 114-126)

El lenguaje Musivisual: estética de la música cinematográfica

Las peculiares características de la música cinematográfica son las que han movido los afectos de los espectadores desde sus orígenes. Para entender a lo que se intenta hacer alusión se puede realizar un experimento o prueba: se puede visionar una escena de una película sin la música que la acompaña o con otra composición que no tenga relación alguna con lo que sucede en pantalla. La música es parte esencial de cualquier película y, tanto su exceso como su defecto, desconciertan al espectador, es

decir, el juego que se puede producir entre el sonido y el silencio en las diferentes escenas es otro de los elementos que maneja el compositor de bandas sonoras, puesto que tanto una gran masa orquestal o un elevado volumen en los decibelios desconcierta y crea la misma ansiedad que la ausencia de todo elemento sonoro a excepción de los diálogos de los actores, o incluso de éstos.

Por lo tanto, de las líneas anteriores se desprende que no es posible concebir el cine sin música. La música de cine es la música aplicada a la imagen en movimiento (Román, 2008, p. 257) y el lenguaje de comunicación propio de la música asociada a la imagen recibe el nombre de *Lenguaje Musivisual*, término acuñado por Alejandro Román (Román, 2008, p. 13). Los distintos compositores han desarrollado con el paso de las décadas un lenguaje característico, al que han aportado diferentes puntos de vista estéticos. De este modo, se genera una estética específica de la música audiovisual, aunque pueda compartir elementos con la música autónoma, como son los estilos, géneros y la instrumentación, pero que, a lo largo de su historia, ha sufrido una estandarización de los usos y formas de la música de cine motivada por su lenguaje y estética.

La importancia del contexto es decisiva en la estética de la música cinematográfica, lo cual, nos lleva a preguntarnos si hay una estética propia de esta música. Son diversos los estudiosos que se han centrado en esta materia, si bien, al margen de su estructura formal y su funcionamiento con la imagen, no hay ningún teórico que se haya adentrado en analizar profundamente una estética de la música audiovisual (Román, 2008, p. 252). Sin embargo, frente a la música autónoma, la música de cine difiere en muchos aspectos, ya que su origen, su medio o su finalidad son bien distintos, puesto que está pensada en relación con la imagen, y sin ella pierde una parte indispensable de su contenido, hasta puede no llegar a funcionar de forma autónoma en una sala de conciertos. En lo que sí se ponen de acuerdo quienes se han adentrado en el estudio de esta disciplina es que dentro de la estética de la música cinematográfica conviven diversos estilos, al igual que éstos existen en la música autónoma, y, hablar de estilo es hablar de un proceso comunicativo capaz de ser decodificado por los receptores a quienes está destinado.

Por otra parte, los clichés y estereotipos que facilitan la identificación de los diferentes estilos al espectador, surgen en la música cinematográfica que está en íntima relación con la imagen, aunque también puede darse el caso de que la imagen no esté

relacionada con lo que está sucediendo en la pantalla; así, hablamos de convergencia y divergencia de música e imagen, respectivamente. La convergencia entre ambas podemos clasificarla en tres diferentes tipologías: la anímica, la física y la cultural. Las tres presentan un fuerte componente cultural, pero la convergencia anímica hace referencia a la identificación de la música con determinados sentimientos de los personajes, mientras que la física se asocia a ciertos movimientos y acciones. La última, la cultural, es aquella que emplea música de una región o ambiente físico, la que pone música a una época concreta o bien partituras características de esa época, incluyendo una nueva categoría en la que se emplea música por afinidad intelectual o ideológica con el argumento. (Román, 2008, pp. 146-147)

Para que se produzca esta convergencia, es necesario que en el espectador se produzca un nuevo mecanismo entre imagen y música: “La asociación es la relación que la mente establece entre un objeto o estímulo musical y un referente extra musical, ya sea un objeto o su imagen, un concepto o afecto”. El origen de estas asociaciones puede ser natural o cultural (Román, 2008, p. 151); las de origen natural son las que se pueden apreciar en el *tempo* musical, en la altura del sonido, así como en el timbre y la tesitura instrumental. Por otro lado, las de origen cultural son las que están basadas en el sistema tonal, o lo que es lo mismo, las cadencias, la armonía, los cromatismos y la música minimalista y repetitiva, mientras que, por otra parte, la música atonal está relacionada con partituras de terror o de ciencia-ficción. (Román, 2008, pp. 152-154)

Si damos un paso más en las asociaciones, nos hallamos con las connotaciones, que son asociaciones de origen cultural, “entre estímulos musicales e imágenes o conceptos que son compartidos por una comunidad dentro de una cultura” (Román, 2008, p. 152), y que el cine puede convertir en clichés por un empleo excesivo. Estas connotaciones pueden ser rítmicas, melódicas, armónicas, tímbricas, texturales-instrumentales, de dinámica, es decir, alcanzadas mediante la relación entre el mayor número de parámetros musicales y el estudio de cada uno de ellos de forma individual, así como de forma conjunta⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ Es lo que Alejandro Román denomina “Grupos de elementos y asociación” y con ello se refiere a la unión de diferentes parámetros, por ejemplo, los *tempi* rápidos en un instrumento de tesitura aguda y en tonalidad mayor, irían ligados a sentimientos de satisfacción y alegría. (Román, 2008, p. 161)

La música cinematográfica se convierte en una poderosa herramienta para vincular estrechamente lo que transcurre en la pantalla con las composiciones elegidas, fenómeno viable por los códigos que emplea esta música, ligados a connotaciones, tanto culturales, como de otros tipos⁴⁶⁸. Alejandro Román (Román, 2017, pp. 41-43) señala que las teorías analíticas basadas en la semiótica y la pragmática han sido empleadas por la mayor parte de especialistas en esta materia, ya que ambos modelos de análisis se complementan, pero, aun como opciones más extendidas, encontramos otros tipos de modelos. A continuación, exponemos brevemente algunas de estas teorías y retomamos la unión entre retórica y música, pero, aplicada al arte cinematográfico.

Alejandro Román explica que “la música para imagen consta de sus propios códigos que pueden ser tratados desde la *semiología*” (Román, 2017, p. 43). La semiótica se dedica al estudio de los símbolos en la vida social⁴⁶⁹, lo que hace que éstos no queden exentos de connotaciones sociales, históricas, geográficas y culturales, y, de esta forma, adquieran un valor universal⁴⁷⁰, al igual que sucede con la música y sus sonidos, que no son absolutos y hemos de vincularlos a estos condicionantes para que se comprendan. Si tomamos como referencia la representación, encontramos la división tripartita de Charles Sanders Peirce en la que *icono* alude al parecido entre significante y significado, *símbolo*, en el que esta relación se produce de forma arbitraria, es decir, es fruto de una convención, e *índice*, en el que esa relación se establece por cercanía. Por otro lado, la noción de *símbolo* para Ferdinand de Saussure, designa al signo lingüístico, o, lo que es lo mismo, el significante, en el que convergen la imagen visual y la acústica, esto es, lenguaje escrito y hablado, dado su carácter fónico (De Saussure, 1945, p. 35), lo que hace que adquiera la categoría de acuerdo cultural, de un hecho social (De Saussure, 1945, p. 41), con una

⁴⁶⁸ En este terreno podríamos acercarnos a los arquetipos o símbolos, y cómo una determinada escala, intervalo, melodía o instrumento, puede corresponderse con una región geográfica o con una caracterización psicológica, sólo por citar algún ejemplo.

⁴⁶⁹ Saussure define la semiología como parte de la psicología social, “una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social... (del griego *sēmeion* 'signo'). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan” (De Saussure, 1945, p. 43), mientras que, para Peirce, recogido por Vázquez (2010, p.12), se centra en el estudio de la “vida de los signos en el seno de la vida social”.

⁴⁷⁰ Peirce despoja a los sistemas de signos de estas connotaciones históricas, sociales y culturales, con lo que adquieren el carácter de universales. (Vázquez, 2010, p. 12)

base psíquica, puesto que la relación entre significante y significado es arbitraria⁴⁷¹. En el caso del lenguaje musical, sucede de forma análoga cuando sonidos onomatopéyicos imitan elementos de la naturaleza o buscan su unión en ella, con lo que se convierten en *iconos*. Nos hemos referido a los signos en cuanto representación, y, ahora lo hacemos en relación a la interpretación de su mensaje sonoro que, para Roland Barthes se produciría a través de tres tipos y funciones de escucha, desde un menor a un mayor grado de atención y profundización mediante una implicación superior de las capacidades cognitivas, y éstos son *indicio* (escucha), *signo* (decodificación) y *significancia* (interpretación), que para Pierre Schaeffer devienen en cuatro: *oír, escuchar, entender, comprender*. (Román, 2017, pp. 42-43)

Otras opciones teóricas de análisis son las que hunden sus raíces en la hermenéutica, las relaciones físico-dinámicas, las relaciones sinestésicas o los modelos ontológico y formalista. La hermenéutica en la música cinematográfica consiste en buscar su interpretación por medio de la creación de metáforas que pretenden explicar el propio contenido de esta música, es decir, se trata de un análisis holístico⁴⁷², de su contexto, en la unión total de música e imagen, que proyecta un mensaje que es descifrado por el espectador⁴⁷³. Las relaciones físico-dinámicas están fundadas en la unión de la música y la imagen con el movimiento, o cómo la música puede exhibir este dinamismo por medio de su capacidad gestual, cómo la estructura formal de la música se encuentra imbricada en la estructura formal de la cinta, y cómo se relacionan entre sí⁴⁷⁴; de este modo, podemos hablar de una especie de “metalenguaje”, no sólo musical, la gestualidad de los

⁴⁷¹ Además, Saussure indica que el lenguaje hablado no es natural al hombre, es más acorde su capacidad idiomática, “es decir, un sistema de signos distintos que corresponden a ideas distintas” (De Saussure, 1945, p. 38). Así pues, observamos cómo para Saussure, la concepción del signo se fundamenta en la relación entre significado/significante, y, por otro lado, para Pierce el referente de los símbolos es el objeto externo al signo que alude. La semiótica, para él, supera al signo lingüístico y se aplica a todos los signos, debido a que éstos son el origen de la comunicación, que se apoya en las relaciones que se producen entre emisor, mensaje y receptor. (Vázquez, 2010, pp. 11-13)

⁴⁷² Para Michel Chion también universal e innato a los seres humanos (Román, 2017, p. 47), en cuyas teorías mezcla fenomenología, hermenéutica y psicología. (Fraile, 2008, p. 170)

⁴⁷³ Esta perspectiva hermenéutica en la música de cine, como explica Alejandro Román (2017, p. 47), fue analizada por Chion en *La audiovisión* y se fundamenta en la fenomenología de Husserl y la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty. (Fraile, 2008, p. 171)

⁴⁷⁴ Lev Vygotsky, en su *Psicología del Arte* (1925), distingue entre forma y material en todo proceso de narración artística. El material engloba a lo que existe antes de la obra de arte en cuestión y la forma a la manera de organizar ese material y, cualquier cambio en esas estructuras formales será motivo de la modificación de la propia narración, que está determinada por una serie de leyes de conexiones estéticas. La reacción estética, por lo tanto, vendría dada cuando se diese la oposición entre forma y contenido. (Igartua et al., 1994, pp. 348-349)

actores, la de los músicos que interpretan la partitura orquestal y la expresividad de la música. Sobre el fenómeno de la sinestesia, nos ocupamos en el capítulo dedicado a Música y Emociones, así que pasamos a centrarnos en los modelos ontológico y formalista que buscan su conciliación a pesar de sus razonamientos, *a priori*, contrarios. La premisa fundamental del modelo ontológico es la sinergia primigenia y sustancial entre música e imagen inherente al hecho cinematográfico, un todo que se sirve de la deducción como herramienta para el análisis, mientras que para el formalista son los aspectos estructurales y funcionales de este género musical la base de sus investigaciones, para lo que se sirve del modelo inductivo, y donde la correspondencia entre música e imagen no es un requisito para el análisis. (Román, 2017, pp. 47-50)

El ornatus en la música audiovisual

Los códigos en los que se basa el lenguaje que se emplea en la Música de Cine proceden de la retórica y sus figuras, y, los elementos del *ornatus* más empleados en la música cinematográfica son, en primer lugar, la *metáfora* (en la que se incluye la *ironía*), la *prosopopeya*, la *onomatopeya*, el *tropo* y la *metonimia*⁴⁷⁵. Ya nos ocupamos acerca de la *metáfora*, pero, aplicada a la música en relación con la imagen, se detectan dos tipos principales:

- Metáforas icónicas cualitativas: comparación habitual entre cualidades concretas y semánticamente similares en música e imagen (por ejemplo, cuando un personaje asciende, la melodía también lo hace).
- Metáforas icónicas estructurales: similar forma musical coincidente con la del film. Presenta dos variantes:
 - o Eventos cadenciales: estructura musical conclusiva tanto en la narración musical como de la cinta.
 - o Diseño formal: acontecimientos cambiantes y que evolucionan en la estructura narrativa del film son representados por la forma musical

⁴⁷⁵ La *prosopopeya* es el recurso mediante el cual se atribuyen cualidades animadas a objetos inanimados; la *onomatopeya*, consiste en la imitación de un sonido que alude directamente a su significante correspondiente; la *metonimia*, es la asociación de dos términos entre los que el genérico, pasa a designar también al particular. La *ironía*, como variedad de la metáfora, es la figura retórica consistente en enunciar lo contrario a lo que se piensa. (Román, 2017, p. 44)

(es decir, las variaciones de la narración fílmica son transcritas en música con unas variaciones sobre el tema principal).

El *tropo*, por su parte, en la música cinematográfica consiste en identificaciones de carácter socio-cultural, o lo que es lo mismo, en la representación mediante los elementos musicales de peculiaridades culturales, aunque también pueden ser físicas o geográficas. (Román, 2017, pp. 44-46)

ANEXO II. ENCUESTA DE EVALUACIÓN SOBRE LAS APLICACIONES DE UNA TEORÍA DE LA ESTRATIFICACIÓN MUSICAL Y ESTÉTICA

Con el ánimo de poner en prueba las ideas que sugerimos sobre las potenciales correspondencias entre la Teoría de Estratos de Hartmann y los cuatro elementos musicales de Copland, así como con las familias de instrumentos musicales, decidimos contar con la apreciación al respecto de seis profesionales de distintas ramas y disciplinas musicales, al igual que con la de un psicólogo. Entre los profesionales de la música hemos seleccionado a Gabriel Atienza, director e intérprete especializado en Música Antigua; Jaime Carreras, trompista; José Vicente León, docente de conservatorio; M^a Lorena Suárez, directora de orquesta; y José Luis Torá, compositor. Participó también el psicólogo Alberto Soto, intérprete autodidacta y amateur de guitarra.

Las cuestiones que les planteamos, fueron las siguientes:

1. Más allá de los tipos de análisis de índole formal o armónica que se emplean habitualmente en relación a la obra musical, ¿Te habías planteado alguna vez que en la música pudiera subyacer un tipo de estratificación con estas características?
2. En cuanto a la aplicación de la Teoría de Estratos de Hartmann a la composición musical, ¿qué opinas de los paralelismos que se pueden establecer entre los cuatro elementos esenciales de ésta para Copland (timbre, ritmo, melodía y armonía) y su asociación con cada uno de los cuatro estratos?
3. ¿Crees que el orden de correspondencia entre cada uno de los cuatro estratos y estos cuatro parámetros debería ser otro? Es decir, que cada elemento musical se situase en un estrato diferente. Si fuera así, explícanos por qué.
4. Por otra parte, ¿cuál es tu opinión sobre las afinidades que hemos observado que podrían darse entre cada uno de los cuatro estratos con las cuatro categorías musicales indispensables de Copland y las cuatro familias de instrumentos?
5. En tu opinión, ¿estarías de acuerdo con este orden?, ¿por qué?
6. Si no fuera así, ¿qué disposición propondrías?, ¿por qué?

7. Para ti, ¿consideras que este tipo de estructuración para pensar la música podría tener algún interés o aplicación en la interpretación/dirección/composición/enseñanza musical o de otro tipo?, ¿por qué?
8. Si no piensas así, ¿tendrías alguna otra propuesta a raíz de lo leído en estas páginas?
9. ¿Conoces algún tipo de teoría musical, psicológica o del cualquier otro tipo de características similares?
10. Proponnos tus observaciones o las ideas que te hayan podido surgir al haber leído nuestros planteamientos.

A continuación, recogemos las respuestas de cada uno de ellos, en orden alfabético, y precedidas por un breve *curriculum vitae*.

Gabriel Atienza: director e intérprete de Música Antigua

Gabriel Atienza Valero es músico profesional, natural de Soria, especializado en oboe barroco, oboe moderno y chirimía. Estudia la especialidad de oboe en el Conservatorio Profesional de Música “Oreste Camarca” de esta ciudad. Tras licenciarse en Oboe y Pedagogía del Oboe en el Conservatorio Superior de Música de Navarra bajo la tutela del profesor Juan Mari Ruiz, se traslada a Italia donde se centra en sus estudios de oboe barroco con el profesor Andrea Mion en el *Istituto Superiore di Musica* “G. Briccialdi” de Terni. Durante su estancia en este país, se inicia también en el aprendizaje de la chirimía con el profesor Vladimiro Vagnetti en la ciudad de Asís.

Posteriormente, participa en varias ediciones del Curso Internacional de Música Antigua de Daroca. Al poco tiempo, finaliza con éxito el Máster Universitario en Musicología, Educación musical e Interpretación de la Música Antigua en la *Escola Superior de Música de Catalunya* (ESMUC), siguiendo las enseñanzas del profesor de oboe barroco Xavier Blanch, además de contarse entre sus enseñantes a personalidades de la talla de Juan Carlos Asensio o Josep Borràs. Es con éste último maestro con quien continúa formándose más adelante en el perfeccionamiento de la praxis interpretativa de

la chirimía durante los siglos XVI y XVII, hecho que le ha permitido quedar como finalista del COVID-MAG: Concurso vídeos Música Antigua Gijón/Xixón 2020.

Ha colaborado con diversas agrupaciones de música barroca de España e Italia. Asimismo, en el año 2017 participa como instrumentista de chirimía en el concierto inaugural del Festival de Órgano “Provincia de Palencia” junto al organista Bruno Forst con el proyecto *Música para un Siglo de Oro*. En 2015 funda el grupo de música antigua *Stella Splendens*, del que es su director musical y artístico.

Valoraciones Gabriel Atienza

1. Más allá de los tipos de análisis de índole formal o armónica que se emplean habitualmente en relación a la obra musical, ¿Te habías planteado alguna vez que en la música pudiera subyacer un tipo de estratificación con estas características?

No me lo había planteado más allá de la Teoría del *Ethos* y el empleo de un determinado tipo de instrumentos para evocar los diferentes afectos o la vinculación que podía existir entre éstos y los dioses griegos y los cultos y prácticas que derivaban de cada uno de ellos.

2. En cuanto a la aplicación de la Teoría de Estratos de Hartmann a la composición musical, ¿qué opinas de los paralelismos que se pueden establecer entre los cuatro elementos esenciales de ésta para Copland (timbre, ritmo, melodía y armonía) y su asociación con cada uno de los cuatro estratos?

Es una ordenación acertada, aunque la matizaré en mi siguiente respuesta.

3. ¿Crees que el orden de correspondencia entre cada uno de los cuatro estratos y estos cuatro parámetros debería ser otro? Es decir, que cada elemento musical se situase en un estrato diferente. Si fuera así, explícanos por qué.

Aquí, sugeriría un cambio y situaría el ritmo en el estrato inorgánico y el timbre en el orgánico, con lo que me adelanto a la siguiente respuesta.

4. Por otra parte, ¿cuál es tu opinión sobre las afinidades que hemos observado que podrían darse entre cada uno de los cuatro estratos con las cuatro categorías musicales indispensables de Copland y las cuatro familias de instrumentos?

En este caso, quizá ubicaría el ritmo en el estrato inorgánico y el timbre en el orgánico, más que nada por la asociación intrínseca que se produce entre percusión y ritmo y la labor habitual de esta familia de instrumentos como soporte rítmico.

5. En tu opinión, ¿estarías de acuerdo con este orden?, ¿por qué?

Sí, sobre todo por su propia emergencia y evolución histórica, incluso, por su tratamiento orquestal, al menos, hasta el siglo XX, donde, los metales se encargan de la armonía y las notas largas, las maderas, melodías, hasta llegar a los instrumentos con más peso y más numerosos, que son los de cuerda.

6. Si no fuera así, ¿qué disposición propondrías?, ¿por qué?

Como ya he indicado, estoy de acuerdo.

7. Para ti, ¿consideras que este tipo de estructuración para pensar la música podría tener algún interés o aplicación en la interpretación/dirección/composición/enseñanza musical o de otro tipo?, ¿por qué?

Creo que es muy interesante a nivel teórico, pero, a la hora de extrapolarlo a la práctica, podría ser más complicado. En mi caso, cuando realizo transcripciones y arreglos de la música medieval, no me planteo esa relación entre los estratos, si bien, en cierto modo, me decanto por un determinado instrumento en base a los afectos.

8. Si no piensas así, ¿tendrías alguna otra propuesta a raíz de lo leído en estas páginas?

No, me ha parecido muy interesante.

9. ¿Conoces algún tipo de teoría musical, psicológica o del cualquier otro tipo de características similares?

Ahora mismo no recuerdo ninguna, además de la teoría del *Ethos*, como ya he citado, aunque es posible que, en la carrera de Pedagogía del Oboe, se estudiaran otras con las que compartiera algunas similitudes.

10. Proponnos tus observaciones o las ideas que te hayan podido surgir al haber leído nuestros planteamientos.

No, además de muy interesante, me ha parecido un buen trabajo.

Jaime Carreras: intérprete

Jaime Carreras Álamo nace en Segovia en 1983 y comienza sus estudios de trompa en el Conservatorio Profesional de Música de Segovia a los ocho años con el profesor Arturo Nogués. Ingresó dos años después en el Taller Municipal de Música de Segovia recibiendo clases de Josué Martínez. Tras concluir las actuales enseñanzas profesionales en el Conservatorio Profesional de Segovia, ingresa en el Real Conservatorio Superior de música de Madrid, obteniendo la titulación en el año 2007.

Ha participado en diversas agrupaciones, tanto de cámara como orquestales, destacando la JOUVA (Joven Orquesta de la Universidad de Valladolid) siendo miembro de la misma durante seis años; Joven Orquesta de Estudiantes, “*Aula Quattuor*” y Cía. Asociación Lírica Francisco Barbieri. Además, ha sido miembro de diversas bandas de Segovia y de la banda del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, así como miembro del grupo *Free Folk*.

Ganador del concurso Nicomedes García del año 2004. Ha realizado cursos de perfeccionamiento con catedráticos de conservatorios superiores como Miguel Ángel Colmenero y José A. Sánchez-Ballesteros, y con solistas de orquestas como Salvador Navarro y Peter Merry, así como cursos de práctica orquestal. Participante del X Festival Joven organizado por la fundación Don Juan de Borbón en calidad de grupo de cámara trompa-piano en el año 2005.

Tras ser docente durante seis años, aprobó la oposición como músico militar en el 2008 en el grado de suboficial con plaza en Madrid, donde se encuentra actualmente desempeñando su función.

Valoraciones Jaime Carreras

1. Más allá de los tipos de análisis de índole formal o armónica que se emplean habitualmente en relación a la obra musical, ¿Te habías planteado alguna vez que en la música pudiera subyacer un tipo de estratificación con estas características?

No me lo había planteado como tal, ya que, como desde que comenzamos los estudios de música te enseñan otras “ideas” y otras maneras de dividir o segmentar la música, no dedicas tiempo en investigar o discernir si puede haber otras. Aun así, creo que es lógico pensar en una estratificación basada en modelos filosóficos de pensamiento, ya que, para diversos ámbitos de nuestra vida y cultura, ha sido la manera de explicar muchas teorías, ¿por qué no para la música?

2. En cuanto a la aplicación de la Teoría de Estratos de Hartmann a la composición musical, ¿qué opinas de los paralelismos que se pueden establecer entre los cuatro elementos esenciales de ésta para Copland (timbre, ritmo, melodía y armonía) y su asociación con cada uno de los cuatro estratos?

Es una asociación lógica, teniendo en cuenta la complejidad de cada estrato y la superposición de los siguientes, entendiendo el timbre como lo más básico, pero a la vez la base de todo, al igual que lo inorgánico como pilar sustentador de los superiores.

3. ¿Crees que el orden de correspondencia entre cada uno de los cuatro estratos y estos cuatro parámetros debería ser otro? Es decir, que cada elemento musical se situase en un estrato diferente. Si fuera así, explícanos por qué.

En mi opinión, y siguiendo el pensamiento de la aparición de cada una de las categorías musicales y basándome en la tabla de Copland, quizás habría unido en

la parte más baja, tanto el timbre, como el ritmo, luego habría colocado la armonía, (en el estrato orgánico), luego la melodía (estrato psíquico) y por último habría añadido un punto más que podríamos llamar Sensibilidad o espiritualidad, refiriéndonos a la manera en que la música hace expandir nuestros sentidos y sentimientos.

4. Por otra parte, ¿cuál es tu opinión sobre las afinidades que hemos observado que podrían darse entre cada uno de los cuatro estratos con las cuatro categorías musicales indispensables de Copland y las cuatro familias de instrumentos?

Es una afinidad lógica partiendo de las bases descritas

5. En tu opinión, ¿estarías de acuerdo con este orden?, ¿por qué?

Creo que la música actual, entendiendo actual como la música desde el siglo XIX, los diferentes elementos no están anclados a un tipo determinado de instrumento; por poner un ejemplo, John Williams utiliza a los instrumentos de cuerda para tocar ritmos y a la percusión, con sus instrumentos idiófonos, para hacer melodías dependiendo del contexto de la obra y lo que quiera exponer.

6. Si no fuera así, ¿qué disposición propondrías?, ¿por qué?

Creo que todos los elementos están interrelacionados entre sí y entre los diferentes instrumentos. Eso es lo que a mi parecer le ha dado una riqueza mayor a la que creo que es la música clásica más escuchada actualmente, que es la música de cine.

7. Para ti, ¿consideras que este tipo de estructuración para pensar la música podría tener algún interés o aplicación en la interpretación/dirección/composición/enseñanza musical o de otro tipo?, ¿por qué?

Puede ser. A mi entender, las enseñanzas musicales están enfocadas en adquirir conocimientos técnicos individuales y el hecho de establecer una “pirámide” en la que debes prestar atención a todos los elementos, ya que todos son

imprescindibles y básicos, podría ser muy beneficioso a la hora de interpretar y entender la música como un todo y no como un papel individual.

8. Si no piensas así, ¿tendrías alguna otra propuesta a raíz de lo leído en estas páginas?

No

9. ¿Conoces algún tipo de teoría musical, psicológica o del cualquier otro tipo de características similares?

No

10. Proponnos tus observaciones o las ideas que te hayan podido surgir al haber leído nuestros planteamientos.

No tengo nada más que añadir.

José Vicente León: profesor de conservatorio

Profesor Superior de Oboe. Máster en Psicopedagogía. Máster en Gestión Cultural, Máster en Marketing Digital. Inicia sus estudios musicales en la Banda Primitiva de Llíria, finalizando la carrera con brillantes calificaciones en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia. Asimismo, también ha ampliado estudios de: Música de Cámara, Música Contemporánea, Técnica Alexander, Repertorio Orquestal, Dirección, Canto Gregoriano, Análisis Musical y Diagnóstico de Aptitudes Musicales. Posee el Título de Monitor de Musicoterapia.

Profesor de Oboe en diferentes Conservatorios de la geografía española, entre ellos, Soria, Salamanca y Cartagena. En la actualidad tiene destino definitivo por oposición en Barcelona, encontrándose en excedencia voluntaria. Imparte cursos de Formación Musical en el *Palau de les Arts Reina Sofía* de Valencia. Actualmente es Profesor de Oboe y Música de Cámara en el Conservatorio Profesional de Música de Godella (Valencia).

1. Más allá de los tipos de análisis de índole formal o armónica que se emplean habitualmente en relación a la obra musical, ¿Te habías planteado alguna vez que en la música pudiera subyacer un tipo de estratificación con estas características?

La verdad es que no me había planteado una clase de estratificación así.

2. En cuanto a la aplicación de la Teoría de Estratos de Hartmann a la composición musical, ¿qué opinas de los paralelismos que se pueden establecer entre los cuatro elementos esenciales de ésta para Copland (timbre, ritmo, melodía y armonía) y su asociación con cada uno de los cuatro estratos?

Los veo apropiados y correctamente razonados.

3. ¿Crees que el orden de correspondencia entre cada uno de los cuatro estratos y estos cuatro parámetros debería ser otro? Es decir, que cada elemento musical se situase en un estrato diferente. Si fuera así, explícanos por qué.

Creo que el orden de correspondencia es idóneo.

4. Por otra parte, ¿cuál es tu opinión sobre las afinidades que hemos observado que podrían darse entre cada uno de los cuatro estratos con las cuatro categorías musicales indispensables de Copland y las cuatro familias de instrumentos?

Muy acertadas y analizadas con sentido común.

5. En tu opinión, ¿estarías de acuerdo con este orden?, ¿por qué?

Sí. Además, está defendido con lógica.

6. Si no fuera así, ¿qué disposición propondrías?, ¿por qué?

No propondría otra disposición.

7. Para ti, ¿consideras que este tipo de estructuración para pensar la música podría tener algún interés o aplicación en la interpretación/composición/dirección/enseñanza musical o de otro tipo?, ¿por qué?

Podría ser interesante para profundizar más a fondo en cualquier partitura. Conocer otros planteamientos o estructuración siempre es positivo y enriquecedor.

8. Si no piensas así, ¿tendrías alguna otra propuesta a raíz de lo leído en estas páginas?

No

9. ¿Conoces algún tipo de teoría musical, psicológica o del cualquier otro tipo de características similares?

Aunque no tiene nada que ver, conocía la Teoría del Aprendizaje de Piaget y la Teoría de la *Gestalt*.

10. Proponnos tus observaciones o las ideas que te hayan podido surgir al haber leído nuestros planteamientos.

La verdad es que son unos planteamientos muy interesantes que, sinceramente, no me había cuestionado. Personalmente, creo que estas ideas necesitan de un periodo de asimilación y maduración, para, si se diera el caso, poder aplicarlas en la interpretación o en la enseñanza musical.

Alberto Soto: psicólogo

Diplomado en Fisioterapia (2003) y Licenciado en Psicología (2010) por la Universidad de Oviedo, también es Máster en Investigación en Neurociencias (2011) por la misma universidad y en ella ha obtenido el grado de Doctor en Psicología Básica

(2015). Como fisioterapeuta, ha trabajado varios años en diferentes centros asistenciales y hospitalarios de Tenerife y Asturias, así como en diferentes entidades deportivas como la Real Federación Española de Fútbol y el Real Oviedo SAD.

En el Departamento de Psicología de la Universidad de Oviedo ha impartido clase durante tres años, tanto en la Licenciatura como en el Grado en Psicología, en asignaturas como Aprendizaje y Condicionamiento, Emoción y Motivación o Psicología del Pensamiento y del Lenguaje. En 2018 se incorpora al Departamento de Psicología de la Universidad de Valladolid en el Campus Duques de Soria, donde lleva a cabo sus labores docentes e investigadoras en las Facultades de Ciencias de la Salud y Educación y, de esta última, es también Vicedecano de Prácticas y Extensión Universitaria. Por otro lado, desde 2018 es igualmente Profesor Colaborador de la *Universitat Oberta de Catalunya*.

En cuanto a su trayectoria investigadora, ha realizado una estancia de investigación en el “*Behavioural Neuroscience Lab*” de la Facultad de Psicología de la Universidad de Cardiff (Gales), ha presentado comunicaciones y posters en multitud de congresos nacionales e internacionales y ha publicado diversos libros y capítulos de libro en editoriales de prestigio en el ranking *Scholarly Publishers Indicators* (SPI), como Dyckynson, Pirámide u Octaedro. Asimismo, ha publicado diversos artículos científicos en revistas con un gran índice de impacto en el *Journal Citation Reports* (JCR) para el campo de la Psicología, como *Psicothema*, *Neuroscience Letters* o *Computers in Human Behavior*, entre otras, dentro de las áreas de la educación, el aprendizaje, la conducta y la neurociencia.

Valoraciones Alberto Soto

1. Más allá de los tipos de análisis de índole formal o armónica que se emplean habitualmente en relación a la obra musical, ¿Te habías planteado alguna vez que en la música pudiera subyacer un tipo de estratificación con estas características?

Desde la más completa ignorancia entendía que sí tendría que subyacer una cierta estratificación, sobre todo a nivel orquestal aludiendo a los estratos; desde una base, de forma acumulativa, para conformar un todo, aunque no había pensado

qué tipo de instrumentos serían los encomendados a cada uno de los parámetros musicales.

2. En cuanto a la aplicación de la Teoría de Estratos de Hartmann a la composición musical, ¿qué opinas de los paralelismos que se pueden establecer entre los cuatro elementos esenciales de ésta para Copland (timbre, ritmo, melodía y armonía) y su asociación con cada uno de los cuatro estratos?

Para mí, me resultaría más adecuado situar el ritmo en el estrato inorgánico, sobre todo, en relación con la siguiente analogía propuesta, por la cual se ubican los instrumentos de percusión en el estrato inferior, como base rítmica.

3. ¿Crees que el orden de correspondencia entre cada uno de los cuatro estratos y estos cuatro parámetros debería ser otro? Es decir, que cada elemento musical se situase en un estrato diferente. Si fuera así, explícanos por qué.

Como decía en mi respuesta anterior, creo que mi orden de correspondencia haría anterior el ritmo al timbre como base, principalmente, aludiendo también a la explicación del nacimiento de los instrumentos, una explicación evolutiva, donde los instrumentos de percusión fueron, posiblemente, los primeros que nacieron y, a partir de ahí, se articularía todo lo demás.

4. Por otra parte, ¿cuál es tu opinión sobre las afinidades que hemos observado que podrían darse entre cada uno de los cuatro estratos con las cuatro categorías musicales indispensables de Copland y las cuatro familias de instrumentos?

Me parece más acertada la explicación evolutiva/ontológica donde, en primer lugar, fue la percusión y, posteriormente, encajarían los instrumentos de viento y cuerda, también desde un punto de vista orgánico y ontológico del propio instrumento.

5. En tu opinión, ¿estarías de acuerdo con este orden?, ¿por qué?

Estoy de acuerdo con el orden evolutivo de los instrumentos, pero no tanto con la propuesta en relación a Copland, donde situaría, como ya he citado, en primer lugar, el ritmo, después el timbre y sí mantendría el orden de melodía y armonía.

6. Si no fuera así, ¿qué disposición propondrías?, ¿por qué?

Como decía en la respuesta anterior, intercambiaría los parámetros de ritmo al estrato inorgánico y el timbre, al orgánico. Sí estoy de acuerdo en la asociación con la disposición de instrumentos en cada uno de los estratos.

7. Para ti, ¿consideras que este tipo de estructuración para pensar la música podría tener algún interés o aplicación en la interpretación/dirección/composición/enseñanza musical o de otro tipo?, ¿por qué?

En cuanto a la interpretación y dirección entiendo que sí tiene relevancia, dado que las orquestas se distribuyen en función de los tipos de instrumentos y se disponen, a nivel físico, donde la percusión se sitúa en un lugar estratégico para dar cuerpo a todo, y se cierra el ámbito, paulatinamente, donde lo más cercano al director son los instrumentos de cuerda. Implícitamente, esta estructuración, intuyo que se realiza en base a estas teorías para que la sonoridad de la orquesta pueda funcionar mejor, y está distribuida, también, a nivel estratificado, quizá, no directamente relacionado con la Teoría de Estratos de Hartmann, pero sí que es cierto que la orquesta constituye una estratificación en sí y bebe de este tipo de teorías o de otras análogas para conseguir su mejor sonoridad.

8. Si no piensas así, ¿tendrías alguna otra propuesta a raíz de lo leído en estas páginas?

Creo que ya he respondido en la pregunta anterior. Supongo que este tipo de teorías u otras análogas sirven para entender cómo se estructura una orquesta o cualquier agrupación musical, donde la batería y el bajo se sitúan detrás, envuelven todo, mientras que la parte melódica y armónica, voz y guitarra, se posicionan delante.

9. ¿Conoces algún tipo de teoría musical, psicológica o del cualquier otro tipo de características similares?

Como músico amateur y autodidacta, me apasiona la música, pero no he podido profundizar en su estudio. A nivel psicológico, sólo con ver la pirámide, se me antoja una analogía con la pirámide de las necesidades Maslow, en la cual, hay una serie de necesidades primarias, más básicas, en la parte inferior, relacionadas con las funciones básicas para vivir, y, después, según se asciende en la pirámide, otras que se van satisfaciendo en función de si las que están en un estrato inferior van siendo ya satisfecha. No deja de ser una analogía, con la música también, pero en función de las necesidades de Maslow, que engloba desde el todo a lo más específico, hasta las necesidades superiores, asociadas con la seguridad, afiliación, apoyo social, hasta las relacionadas con la autorrealización y el reconocimiento. Es decir, es una analogía a nivel de teoría psicológica, pero, que, en la actualidad no se entiende de forma tan jerárquica como cuando Maslow la postuló, ya que no es necesario que tengan que cubrirse todas las necesidades de los estratos inferiores para poder alcanzar los superiores, por lo que entiendo, que, en una estratificación a nivel musical, sí debe existir, o no es exactamente igual, para que la música pueda funcionar.

10. Proponnos tus observaciones o las ideas que te hayan podido surgir al haber leído nuestros planteamientos.

Desde mi formación musical autodidacta no puedo aportar mucho más a nivel musical, aunque estoy de acuerdo con la distribución de las familias de instrumentos para cada estrato y, por otra parte, no creo que se trate de observaciones nuevas que me hayan podido surgir a mí, sino que, estará estudiada desde hace mucho tiempo esa distribución para que pueda sonar todo de la mejor manera posible en función de los estratos que se plantean.

M^a Lorena Suárez: directora de orquesta

M^a Lorena Suárez Molina nace en Quito (Ecuador), ciudad en la que comienza sus estudios musicales, obteniendo un Bachiller Técnico en guitarra (2008) y el

Tecnológico Superior en piano (2011), en el Conservatorio Superior de Música Jaime Mola. En la Universidad de Quito, finaliza en 2010 su Licenciatura en Música Contemporánea, en la especialidad de Intérprete de Piano de Jazz. Posteriormente, se traslada a Florencia (Italia) donde, en 2015, se licencia en la Especialidad de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Luigi Cherubini de la citada ciudad. Seguidamente, en Estados Unidos, finaliza sus estudios de Máster en Música, en la Especialidad de Dirección de Orquesta, en 2018, en la *University of Minnesota Duluth* (UMD).

Entre sus principales Maestros se encuentran Thomas Cockrell, Rudy Perrault, Luciano Garosi o Pablo Vascónez. En cuanto a su experiencia en dirección de orquesta, ha estado al frente de diversas formaciones, orquestales, camerísticas y corales, en Ecuador, Italia, Estados Unidos y Suiza. Asimismo, ha recibido varios premios de la Universidad San Francisco de Quito, del gobierno italiano y de las universidades de Minnesota y Arizona. En la actualidad, realiza su Doctorado en Artes Musicales, especialidad en Dirección de Orquesta, con la subespecialidad de Teoría de la Música en la *University of Arizona* y es directora asistente y bibliotecaria de la *University of Arizona Symphony Orchestra*.

Valoraciones M^a Lorena Suárez

1. Más allá de los tipos de análisis de índole formal o armónica que se emplean habitualmente en relación a la obra musical, ¿Te habías planteado alguna vez que en la música pudiera subyacer un tipo de estratificación con estas características?

Sí, sabemos que una obra de arte requiere de un proceso complejo, por lo tanto, existen muchas maneras en las que se puede categorizar, explicar o estratificar. Considero muy natural plantear una estratificación en elementos musicales, puesto que éstos son, relativamente, de fácil análisis.

2. En cuanto a la aplicación de la Teoría de Estratos de Hartmann a la composición musical, ¿qué opinas de los paralelismos que se pueden establecer entre los cuatro elementos esenciales de ésta para Copland

(timbre, ritmo, melodía y armonía) y su asociación con cada uno de los cuatro estratos?

Pienso que la asociación entre los elementos de la música y estos estratos funciona de una manera muy orgánica. Me encanta la idea de cómo el timbre, que es la materia principal de la música, se ha relacionado con lo presente, con lo que está, con el cosmos. Además, entender como a partir de éste, emergen los demás elementos. El concepto de relacionar la melodía con lo psíquico, con la memoria, es muy interesante y acertado. Al final de esta cadena, es adecuado poner a la armonía, mucho más elaborada y que ha tomado cientos de años en desarrollarse; en otras palabras, comparar este elemento con los más elevados del pensamiento humano, resulta natural.

3. ¿Crees que el orden de correspondencia entre cada uno de los cuatro estratos y estos cuatro parámetros debería ser otro? Es decir, que cada elemento musical se situase en un estrato diferente. Si fuera así, explícanos por qué.

No, pienso que el orden planteado funciona perfectamente con la realidad misma de la música.

4. Por otra parte, ¿cuál es tu opinión sobre las afinidades que hemos observado que podrían darse entre cada uno de los cuatro estratos con las cuatro categorías musicales indispensables de Copland y las cuatro familias de instrumentos?

En un principio me ha costado dividir a la familia de viento, pero, al mismo tiempo me es claro el porqué de esta división. El uso en general y la proveniencia de maderas y metales es sin duda diferente, pero, existe el elemento unificador e imprescindible como es el aire, lo que le da un color particular, y lo que, desde mi punto de vista, los une.

5. En tu opinión, ¿estarías de acuerdo con este orden?, ¿por qué?

Siempre he pensado que el sonido base de una orquesta es la cuerda, pero me parece muy interesante poner a la percusión como soporte en este complejo instrumento. La manera de explicar que el ritmo es el que mantiene al grupo unido, es simple, pero a la vez muy real en la práctica. El paralelismo entre la cuerda y la divinidad es fenomenal, especialmente por los varios ejemplos encontrados en la mitología.

6. Si no fuera así, ¿qué disposición propondrías?, ¿por qué?

Pensaría solamente en una división en tres grupos: percusión, vientos y cuerda. Por lo mencionado previamente.

7. Para ti, ¿consideras que este tipo de estructuración para pensar la música podría tener algún interés o aplicación en la interpretación/dirección/composición/enseñanza musical o de otro tipo?, ¿por qué?

En el ámbito de la interpretación siempre es conveniente tener conexiones externas, y tratar de relacionar, ya sea un pasaje musical o un acorde, a alguna imagen o idea, entonces podría ser útil en este aspecto.

8. Si no piensas así, ¿tendrías alguna otra propuesta a raíz de lo leído en estas páginas?

No, estoy de acuerdo.

9. ¿Conoces algún tipo de teoría musical, psicológica o del cualquier otro tipo de características similares?

- La pirámide de las figuras musicales (una redonda, dos blancas, cuatro negras, etc.)

- El proceso que pone a la composición como la cúspide musical (escuchar, imitar, interpretar, inventar)

- La pirámide de las necesidades de Maslow.

10. Proponnos tus observaciones o las ideas que te hayan podido surgir al haber leído nuestros planteamientos.

Me gustaría leer más conexiones o ejemplos entre los estratos y los elementos musicales.

José Luis Torá: compositor

Nace en Madrid en 1966. Realiza estudios musicales en convocatoria libre en el Real Conservatorio Superior de dicha ciudad. Recibe clases de composición de, entre otros, Mauricio Sotelo. Asiste a numerosos cursos y seminarios impartidos por compositores como: Luis de Pablo, Emmanuel Nunes, Salvatore Sciarrino, Brian Ferneyhough, Gerard Grisey o Tristan Murail. Participa igualmente en los *Internationale Ferienkurse Darmstadt*. En 1994 es seleccionado por Brian Ferneyhough para recibir la beca-encargo otorgada por el CDMC y la Universidad de Alcalá de Henares. Ese mismo año es finalista del Concurso SGAE de Composición. En 1995 se traslada a Stuttgart, becado por la Fundación *Alexander von Humboldt*, para realizar estudios de postgrado de composición con Helmut Lachenmann en la *Musikhochschule* de dicha ciudad, diplomándose en 1998; simultáneamente trabaja en el laboratorio de música electroacústica con Reiner Wehinger. En 1998 se traslada a Freiburg im Breisgau, becado como compositor por la Fundación *Heinrich Strobel*, ciudad en la que asiste hasta 1999 a los seminarios de composición de Mathias Spahlinger.

Sus obras han sido interpretadas en, y encargadas por, numerosos festivales y grupos, así como de solistas de España, Alemania, Austria, Suiza, Finlandia, Escocia o México. De sus obras se han realizado grabaciones y producciones para RNE, WDR, SR, ORF, DRS2 o YLE. Ha impartido cursos, conferencias y seminarios en España, Alemania, Austria, Suiza y México. Ha sido profesor invitado de composición en la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMuC, Barcelona) durante el curso 2004-2005. Actualmente es codirector del Máster de Composición Instrumental Contemporánea en el Centro Superior Katarina Gurska (CSKG) en Madrid.

1. Más allá de los tipos de análisis de índole formal o armónica que se emplean habitualmente en relación a la obra musical, ¿Te habías planteado alguna vez que en la música pudiera subyacer un tipo de estratificación con estas características?

Como compositor, reflexionar sobre los diferentes estratos que conforman una obra durante el proceso compositivo es una tarea constante: las interrelaciones entre todos son, a fin de cuentas, el eje central sobre el cual se construye una obra.

2. En cuanto a la aplicación de la Teoría de Estratos de Hartmann a la composición musical, ¿qué opinas de los paralelismos que se pueden establecer entre los cuatro elementos esenciales de ésta para Copland (timbre, ritmo, melodía y armonía) y su asociación con cada uno de los cuatro estratos?

No voy a entrar a opinar sobre la Teoría de Estratos de Hartmann, ya que no la conozco lo suficiente como para hacerlo. Pero la división en cuatro elementos que hace Copland es una división absolutamente centrada en una época de la historia de la música occidental, lo cual la inhabilita para poder tener pretensiones de universalidad. Hablar de melodía, hablar de armonía, en el siglo XXI, como si fueran categorías *sine qua non*, cuando podemos y debemos tener una perspectiva histórica y cultural amplia, es, cuando menos, negarle el derecho a ser consideradas como “música” a tantas y tantas tradiciones musicales de otros tiempos y cultural, a tantas y tantas realidades musicales de nuestro tiempo presente; tradiciones y realidades que no se articulan en esas cuatro categorías de Copland.

3. ¿Crees que el orden de correspondencia entre cada uno de los cuatro estratos y estos cuatro parámetros debería ser otro? Es decir, que cada elemento musical se situase en un estrato diferente. Si fuera así, explícanos por qué.

Por lo expresado en la respuesta anterior, para mí no es que debiéramos situar los cuatro parámetros en una correlación diferente con los cuatro estratos de

Hartmann; simplemente es que deberíamos abandonar una categorización paramétrica fija, como si fuera aplicable a toda música pasada, presente y futura.

4. Por otra parte, ¿cuál es tu opinión sobre las afinidades que hemos observado que podrían darse entre cada uno de los cuatro estratos con las cuatro categorías musicales indispensables de Copland y las cuatro familias de instrumentos?

En relación con las cuatro familias de instrumentos, creo que se ha dado una interpretación todavía basada en una idea de la Historia típicamente decimonónica: cuando, desde la Ilustración del XVIII comienza a afianzarse la idea de Progreso, y esta noción se introduce en el concepto hegeliano de historia como ascenso, como despliegue del espíritu absoluto (algo que reaparecerá en Marx y, desde luego, en la Teoría de Estratos de Hartmann). Una visión de las familias instrumentales entendida así, de una forma que podríamos denominar «evolutiva», creo que no hace justicia realmente con las posibilidades de cada uno de sus miembros.

5. En tu opinión, ¿estarías de acuerdo con este orden?, ¿por qué?

Creo que, tanto a esta pregunta como a la siguiente, no puedo dar una respuesta concreta. Cualquier clasificación que se quiera hacer no puede sino basarse en un momento histórico concreto. Sólo un ejemplo: incluir la percusión en el estrato inorgánico con el timbre, sólo porque, evolutivamente hablando, fueron probablemente los primeros instrumentos en utilizarse, es algo que no entiendo. La relación de la percusión con el timbre puede tan sólo tomarse desde principios del siglo XX, con la nueva valoración del timbre y la progresiva inclusión de los instrumentos de percusión (hasta entonces con un papel mínimo en la música occidental); durante los últimos 50 años sí podemos hablar de la radical variedad tímbrica que presentan los instrumentos de percusión (a diferencia de, por ejemplo, los de cuerda), pero antes lo veo muy difícil.

6. Si no fuera así, ¿qué disposición propondrías?, ¿por qué?

Como decía en la respuesta anterior, toda clasificación debe ser histórica.

7. Para ti, ¿consideras que este tipo de estructuración para pensar la música podría tener algún interés o aplicación en la interpretación/dirección/composición/enseñanza musical o de otro tipo?, ¿por qué?

No creo que una clasificación que categorice la música, toda la música, de una única forma, y de una forma ascendente, pueda tener utilidad en los diferentes campos mencionados.

8. Si no piensas así, ¿tendrías alguna otra propuesta a raíz de lo leído en estas páginas?

Tan sólo la lectura atenta de cada partitura, incardinada a una época histórica, con sus propias categorías, y la ruptura, en el caso de las grandes obras, de las mismas.

9. ¿Conoces algún tipo de teoría musical, psicológica o del cualquier otro tipo de características similares?

No.

10. Proponnos tus observaciones o las ideas que te hayan podido surgir al haber leído nuestros planteamientos.

Creo que mis ideas (si las hay) ya han quedado reflejadas en las respuestas anteriores.

Resultados encuesta

Resulta curioso que sean coincidentes algunas de las valoraciones de los diferentes profesionales de la música y la psicología que nos han ayudado en este trabajo en relación a la Teoría de Estratos y las posibles analogías que se podrían establecer entre los parámetros musicales de Copland, en correspondencia a cada uno de los estratos, propuestos por Jordi Claramonte, a la que añadimos en estas páginas las diferentes familias de instrumentos. Para la primera cuestión, en la que les preguntábamos sobre si se da una estratificación en la composición musical, nuestros entrevistados están de

acuerdo en que, ha de subyacer, siempre presente y de una forma acumulativa para conformar el todo que es la obra musical, si bien, tres de ellos, los relacionados más directamente con la interpretación, son quienes menos se lo habían planteado, pero, a raíz de esta lectura, se han percatado de que podría ser así, bien para establecer una relación con la Teoría del *Ethos* y los diferentes afectos, o como resultado del condicionamiento de los propios estudios oficiales de los Conservatorios, sobre todo, como decíamos, en el caso de la interpretación, que se enfoca hacia otro tipo de cuestiones dirigidas al perfeccionamiento de la técnica instrumental.

En cuanto a los paralelismos entre los estratos y los elementos musicales de Copland, suscitaron una mayor disparidad. La directora de orquesta y el profesor de Conservatorio manifestaron estar de acuerdo con la ordenación planteada; tanto el psicólogo como el especialista en Música Antigua abogarían por un intercambio en la ubicación de los dos primeros estratos, con el ritmo en la base y el timbre como emergente de él, mientras que el intérprete propone un primer estrato resultado de la conjunción de timbre y ritmo, la armonía en el segundo, la melodía en el tercero, para que en el cuarto aflorara una nueva categoría: la sensibilidad o espiritualidad, relacionada directamente con la expresión. La interpretación del compositor es, sin duda, la más alejada a la del resto, puesto que considera válidos estos planteamientos tan sólo para la música culta de Occidente hasta el siglo XIX, y cree que cualquier ordenamiento inmutable debería ser desterrado, idea afín a la teoría del cambio frente a una concepción estática. Su apreciación es similar para nuestra aplicación de los estratos a las familias de instrumentos, donde la línea evolutiva planteada se antojaría insuficiente y la ubicación conjunta de timbre y percusión sólo la cree posible en los últimos 50 años. Para la directora de orquesta y el docente, es una categorización acertada, ella, apunta además a una difícil bifurcación en la familia de viento, por su funcionamiento elemental análogo por medio del aire, sin embargo, sí considera, pese a que en su pensamiento es la cuerda la que confiere cohesión a la masa orquestal, que el ritmo es la base de cualquier grupo. Por otra parte, el intérprete destaca que, en la música de los siglos XX y XXI, en algunas escuelas compositivas, los instrumentos pierden sus roles tradicionales e intercambian los papeles y reflexiona acerca de esta utilización en la música de cine. El profesional de la Música Antigua y el psicólogo coinciden de nuevo y también lo hacen con nuestra propuesta, así como en consonancia con nuestro planteamiento evolutivo.

En lo que respecta a la extrapolación de estas ideas a los respectivos terrenos profesionales de nuestros colaboradores, todos ellos admiten que podrían ser de utilidad, si bien, cada uno lo hace desde su punto de vista. El compositor vuelve a ser el más crítico, sobre todo en relación a un único modelo que pueda incluir a todos los tipos y estilos de música, para lo que propone un tipo de estudio para cada obra en concreto, con sus propias categorías, en relación con su contexto histórico, una postura que confluye, hasta cierto punto, con algunos de los planteamientos de Dahlhaus que hemos expuesto en este trabajo, lo que podría deberse a la formación alemana de este compositor. La directora, por su parte, lo lleva al terreno interpretativo e indica que puede servir de utilidad tener imágenes o referentes externos, de lo que se deduce que sus hipótesis se remiten a la música absoluta, que podrían hallar ese referente en una categorización como la que nosotros presentamos y, así, conseguir que la presunta asemantividad de este tipo de composiciones pueda ser comprendida desde unos criterios estéticos más que propiamente del lenguaje musical, reflexión que, en este punto, es coincidente con la del docente, para el cual sería enriquecedor un tipo de análisis como el que formulamos para desentrañar los entresijos de cualquier composición. El intérprete también ve provechosa una estructuración de estas características que sea capaz de integrar todos los elementos que componen la música y conforman un todo, es decir, la estratificación y su comprensión le confieren una entidad holística a la propia interpretación. El psicólogo, por otro lado, entiende cualquier agrupación, tanto orquestal o no, como un todo estratificado en sí, en el que cada familia instrumental tendría un papel y ubicación específicos que darían sentido a este tipo de teorías, mientras que, por último, el especialista en Música Antigua, aunque cree que trasladar estas ideas a la práctica podría resultar algo complejo, admite que en las transcripciones que lleva a cabo, son los afectos los que le guían a decidirse por un determinado instrumento.

Sobre si conocen alguna teoría musical o psicológica de similares características nos remiten a varias y, tanto la directora como el psicólogo apuntan a la pirámide de las necesidades de Maslow para explicar la conducta humana, por la cual, nuestras diferentes necesidades, desde las más básicas hasta las más específicas, se ven satisfechas a partir de si las que se sitúan en los peldaños inferiores, lo están, aunque el psicólogo advierte que esta concepción piramidal no tiene el mismo sentido que cuando su autor la postuló, en 1943, debido a que, para poder avanzar en esta ordenación no es necesario que se vean

cubiertas todas las necesidades de los estratos inferiores para alcanzar los superiores⁴⁷⁶. La directora, además, hace alusión a la pirámide de las figuras musicales pero que, en esta ocasión, tendría una disposición inversa a la teoría de estratos hartmanniana, en la cual, la figura que se toma como base es la redonda, la de mayor duración y, a partir de ésta, derivan todas las demás al dividir la redonda en dos tiempos, de donde resultan dos blancas, que, a su vez, equivalen a cuatro negras, dos negras por cada blanca, así hasta las figuras más pequeñas, por lo que, en lugar de con un sentido de estratificación, sería más útil entenderla como un proceso pero sin el nivel de emergencia que plantean los estratos, a lo que hay que sumar que en las diferentes composiciones no tienen por qué aparecer todas las figuras que incluye este diagrama. Es interesante la última idea propuesta por la directora que, asimismo, está en consonancia con algunos de los pensamientos que hemos recogido en este trabajo, por la cual, el proceso compositivo se ubicaría en la cúspide musical, en base a los parámetros de escuchar, imitar, interpretar e inventar, a los que, de igual modo, hemos dedicado nuestras reflexiones en páginas anteriores. El docente, por su parte, nos remite a dos teorías psicológicas, la de la *Gestalt*, que hemos mencionado en relación con la música, pero que, desde el punto de vista de la psicología, tiene un sentido de aprendizaje acumulativo, desde el todo a lo particular, y la del aprendizaje de Piaget, más exactamente su teoría de los estadios en el desarrollo de la inteligencia infantil, que comparte con la anterior el proceso sumatorio adaptativo, mediante la asimilación y la acomodación en la búsqueda de un equilibrio, por medio de cuatro diferentes fases, donde cada una conduce a la siguiente: sensoriomotora, preoperacional, la de las operaciones concretas y la de las operaciones formales. Por último, nuestro director e intérprete de Música Antigua retoma nuevamente la Teoría del *Ethos*, enfocado en los afectos que el empleo de los diferentes instrumentos puede evocar.

De estas observaciones, deducimos que la dicotomía entre músicos prácticos y músicos teóricos continúa vigente hoy en día en la formación musical, en la cual, la perspectiva de los segundos es, al menos en apariencia, de una mayor profundidad que la de los primeros; todo apunta a que esta situación sea el resultado de la organización de los planes de estudio de los Conservatorios. Dicho todo lo anterior, nos han parecido muy

⁴⁷⁶ Las cinco capas de esta pirámide, desde la base hasta la cúspide, son: las necesidades básicas o fisiológicas; necesidades de seguridad; necesidades sociales; necesidades de estima o reconocimiento y necesidades de autorrealización.

provechosas y enriquecedoras todas estas reflexiones, al igual que todas las ideas que nos han aportado, para intentar desarrollarlas y mejorarlas, lo que nos anima a continuar trabajando sobre ellas para, en un futuro, poder trasladarlas a la práctica.

La disposición que sugeríamos de las familias instrumentales se ha erigido como una herramienta de trabajo muy valiosa, más de lo que cabría esperar, de la misma manera que las valoraciones de nuestros especialistas, ya que, gracias a ellas, nos dimos cuenta de que la forma en la que expusimos algunos de nuestros planteamientos eran confusos e, incluso, erróneos. Cuando nos referíamos al papel y a la evolución de las familias de instrumentos, tal y como se encuentran recogidas en las Conclusiones, a nuestros expertos de la música y la psicología no les habíamos indicado que esta taxonomía no tuviera que ser inmutable, algo que, en cierta manera, fue apreciado por el compositor y el intérprete, principalmente. Estas reflexiones acerca de los instrumentos consisten, en realidad, en una aproximación general, realizada a modo orientativo, si bien es cierto que, con un sentido evolutivo, siguiendo la estela de nuestras ideas formuladas en la Introducción⁴⁷⁷, que no constituyen, ni pretendían hacerlo, una verdad inamovible, sino, más bien, todo lo contrario, con la intención de poner en prueba nuestras ideas, y mantener, de este modo, la complejidad de esta estratificación viva y abierta, donde la percusión puede ser melódica o la cuerda rítmica, en la que, todos los instrumentos tienen cosas en común, como su propia y necesaria materialidad, pero hay otras tantas que los diferencian, es decir, no es posible efectuar una sistematización rígida de los instrumentos, porque varía con el paso del tiempo atendiendo a unas u otras categorías, y es decisivo que esa complejidad no se pierda y que incluya todos estos elementos: estas aportaciones instrumentales deben ser entendidas desde la diversidad, que es, precisamente, donde reside su interés y riqueza.

⁴⁷⁷ Donde recordemos que asociábamos los diferentes estadios de la evolución de la Humanidad y la propia del ser humano, desde los albores de la primera y antes del nacimiento en la segunda, con los parámetros musicales de Copland.

Por otro lado, a nuestros colaboradores, les presentamos las siguientes figuras:



Figura 19. Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann en Ontología III. Los cuatro estratos categoriales.



Figura 20. Estratos, elementos musicales y familias de instrumentos.

Gracias a sus respuestas a nuestra encuesta pudimos cerciorarnos de que algo no terminaba de encajar en nuestras hipótesis originales. En primer lugar, acabamos de incidir en que la ordenación y clasificación de las familias de instrumentos no estaba pensado como algo inalterable, pero, además de que no les había sido expresamente indicada esa condición, nos percatamos de que una estratificación con su correspondiente

representación piramidal no se ajustaba a las ideas que queríamos transmitir y llevaba a equívocos. Es posible que la Teoría de Estratos hartmanniana y sus Leyes (Materialidad, Fortaleza, Indiferencia y Autonomía) nos remitan visualmente en primera instancia a una pirámide, dado que cada uno de ellos tiene una mayor extensión que los siguientes, mas, justamente, ahí reside el error, lo que, en consecuencia, nos llevó a cambiar estas figuras piramidales por otras más convincentes inspiradas en los cuadrigramas del *I Ching*, como ya indicamos en la exposición de la Teoría de Estratos de Hartmann en páginas anteriores, y que hemos representado a lo largo de estos capítulos de la siguiente manera:

Social-Objetivado	-----
Psíquico	-----
Orgánico	-----
Inorgánico	-----

Tabla 22. Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann en Ontología III. Los cuatro estratos categoriales.

ESTRATOS		ELEMENTOS MUSICALES/INSTRUMENTOS
Social-Objetivado	-----	Armonía/Cuerda
Psíquico	-----	Melodía/Viento Madera
Orgánico	-----	Ritmo/Viento Metal
Inorgánico	-----	Timbre/Percusión

Tabla 23. Estratos, elementos musicales y familias de instrumentos.

Así las cosas, constatamos cómo esta última Tabla no funciona, debido a los equívocos que causa, con lo cual, nos pareció más conveniente no mantener esa asociación entre los elementos indispensables de cada sonido para Copland y las familias de instrumentos, y que cada una de estas categorías tuviera su propio diagrama, en relación a sus propias categorías y problemáticas, con el siguiente resultado:

ESTRATOS		ELEMENTOS MUSICALES
Social-Objetivado	-----	Armonía
Psíquico	-----	Melodía
Orgánico	-----	Ritmo
Inorgánico	-----	Timbre

Tabla 24. Estratos y elementos musicales.

ESTRATOS		FAMILIAS DE INSTRUMENTOS
Social-Objetivado	-----	Cuerda
Psíquico	-----	Viento Madera
Orgánico	-----	Viento Metal
Inorgánico	-----	Percusión

Tabla 25. Estratos y familias de instrumentos.

Con este modo de representación estratificado, pero no tanto jerarquizado, encontramos una solución más convincente que fuera reflejo del juego de esa complejidad no reduccionista a la que hemos intentado apelar en este trabajo.