

Jorge BERGUA CAVERO, *La música de los clásicos. Versiones de la poesía antigua, de la Edad Media al Renacimiento tardío*, Valencia: Pre-Textos 2012. 308 pp. ISBN: 978-84-15297-67-3.

Mientras que el canon literario heredado de los clásicos ha orientado y condicionado en gran medida la creación literaria de Occidente hasta al menos el siglo XVIII —y, con menos intensidad, sigue siendo hoy día un referente importante—, no ha sucedido lo mismo con la música de los antiguos griegos y romanos. En este terreno, a pesar de que conservamos un cierto número de tratados teóricos de los antiguos (Boecio, Aristóxeno, Pseudo-Plutarco), que nos permiten hacernos una buena idea de sus teorías musicales, la falta de ejemplos concretos con notación musical original que imitar —apenas conservamos unos pocos restos de Mesomedes de Creta, poeta y músico griego activo en la corte de Adriano y Antonino Pío, del que se siguieron copiando en la Edad Media cuatro himnos e invocaciones con sus notas musicales originales por constituir éstos un apéndice a un tratado de teoría musical— ha propiciado que la música europea culta se fundara sobre bases propias, independientes en esencia de modelos antiguos.

A pesar de esta innegable independencia, desde el Medievo, en particular, desde la etapa poscarolingia, se conservan muestras de textos líricos profanos latinos acompañados de notación musical, neumática en este caso, que revelan un interés por recuperar de alguna manera la música con la que estos textos debieron, o pudieron, ejecutarse en su momento. Ese sueño, o más bien utopía, por recuperar o reconstruir la música de los antiguos se prolongó en el tiempo, según el autor, hasta al menos el Renacimiento tardío, el siglo XVII, coincidiendo con el nacimiento de la ópera, aunque es cierto que en los siglos siguientes, de modo más esporádico, siguieron apareciendo ejemplos de escritura musical sobre textos grecolatinos hasta al menos el siglo XX. Por ello el arco temporal que abarca este libro<sup>2</sup> se extiende, esencialmente, del siglo X al XVII.

El enfoque dado al tema deja bien a las claras la formación del autor: filólogo clásico de dilatada trayectoria —que en el terreno de la investigación se ha movido, entre otros, por los ámbitos de la tradición clásica y de la pervivencia del legado antiguo—, pero también con unos sólidos conocimientos musicales. Sin duda, por ello este trabajo no está dirigido en principio a musicólogos, sino que se plantea desde la perspectiva más amplia de la recepción de la Antigüedad. No obstante, hay que tener unas ciertas nociones de teoría musical para seguir el comentario musicológico de las piezas reunidas —así como de métrica clásica, sobre todo latina, pues los autores de las partituras musicales tenían muy presentes, en la mayoría de los casos, los metros y ritmos originales de los poemas musicados.

A la exposición teórica propiamente dicha, que comprende las páginas 9 a 230 —divididas en una introducción, tres capítulos (Medievo, Renacimiento y Barroco) y un epílogo—, le siguen una breve sección de «ejemplos musicales» (pp. 247-266) —donde se traslada a un pentagrama la partitura, parcial o completa, de las piezas más relevantes de esta particular historia, piezas que, por otro lado, en la exposición teórica llevan asignado un número entre corchetes en negrita, precedidas a su vez de la sigla P sólo cuando se incluye su partitura en ese apéndice final—, una bibliografía y discografía (pp. 267-289) —esta última comentada, con todos los datos precisos para que aquellos lectores interesados puedan acceder a una versión grabada, si la hay, de la pieza en cuestión— y el habitual índice de nombres (pp. 291-300).

Como última cuestión metodológica, hay que señalar que cuando se cita algún estudio en otras lenguas se hace siempre en traducción española, para facilitar la lectura al no especialista interesado en el asunto. Además, los pasajes en verso, generalmente en latín, que se incluyen

<sup>2</sup> Esta reseña se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación FFI2011-27645, financiado por el MICINN.

van acompañados de una versión española también en verso —evitándose las «filológicamente correctas» por ser más prosaicas—, provenientes sobre todo de Fernández-Galiano para Horacio y de Espinosa Pólit para Virgilio.

Descendiendo a cuestiones de detalle, entre los siglos x y xii, como resultado quizás de las reformas emprendidas por Carlomagno, conservamos un cierto número de manuscritos con pasajes escogidos de poetas latinos (Horacio, Virgilio, Terencio, Lucano o Estacio) acompañados de notación musical, en concreto neumas, que plantean la cuestión de su posible origen, pues parece que los músicos profesionales antiguos habían dejado de utilizar este tipo de notas sobre el siglo iv d. C., mientras que en el mundo bizantino, aunque a partir del s. ix se usó una notación neumática, no se conoce ni un solo ejemplo de música compuesta para textos clásicos griegos, paganos, durante el Medievo. Por tanto, todo apunta a que se trata de una refundación medieval de la notación mediante neumas independiente de la herencia antigua, si bien el hecho de usarse el mismo tipo de notación demostraría una cierta continuidad entre las tradiciones musicales tardoantiguas y medievales, más que el radical hiato que tradicionalmente se supone.

Del grueso de melodías conservadas, son las de Horacio las que merecen más atención (conservamos editadas hasta ahora unas cincuenta con notación neumática), pertenecientes todas ellas a las *Odas*, salvo un par sacadas de los *Epodos*. La melodía horaciana más famosa es la del poema sáfico *Est mihi nonum* (*Od.* 4, 11). Parece que el criterio métrico tuvo que ver en la selección de las piezas, y, aunque suele invocarse que su finalidad sería didáctica, según el autor, la calidad y sutileza de muchas de las melodías desmienten su uso exclusivamente escolar.

Como señala el profesor Bergua, esta tradición termina en el siglo xii, precisamente cuando los poetas latinos se estudiaron y copiaron cada vez más. No están claros los motivos de tal desaparición, si bien pudieran influir, entre otros, el hecho de que el aprendizaje del latín y del canto se convirtieran en tareas independientes y llevadas a cabo por profesionales distintos; y, más aún, que el desarrollo de la polifonía y de una escritura diastemática<sup>3</sup> y mensural imposibilitó seguir escribiendo los neumas entre las líneas de unos textos ya de por sí densamente apretados<sup>4</sup>.

La siguiente parada en este recorrido se sitúa en plena época del humanismo renacentista. En este caso, la minuciosa investigación del profesor Bergua ayuda a despejar dudas y a matizar —cuando no desmentir— ideas muy arraigadas en cierta crítica, según la cual ni el humanismo aportó nada significativo a la música ni en este campo se verifica la indudable impronta italiana que sí se percibe en otros dominios como la literatura o el arte.

De entrada, al igual que en la literatura floreció el género de la oda, cultivado ya por Píndaro y Horacio, en la música surgió la llamada «oda humanista», que en su versión polifónica floreció en territorio germánico, aunque sus raíces últimas se hundan en la Italia del Quattrocento.

Buscando los orígenes de este género musical, aunque se cite como posible precedente la *Grammatica brevis* de Francesco Negro —que incluía pequeñas adaptaciones musicales a una sola voz, bastante rudimentarias, de unos pocos versos de Horacio, Virgilio u Ovidio, entre otros, con finalidad escolar—, su verdadero iniciador fue Petrus Tritonius, que trabajó con Conrad Celtis, el padre del humanismo alemán, y que puso música a cuatro voces a un número

<sup>3</sup> En música, se entiende por escritura diastemática la que emplea signos gráficos especiales para representar de forma precisa las alturas (intervalos) de las notas.

<sup>4</sup> Sin olvidar que entramos en una época de profundos cambios políticos, sociales y culturales que debieron conllevar también un cambio de gustos, de forma que estas viejas melodías debían resultar ya poco atractivas. Una buena muestra de esos nuevos gustos, que supusieron un acercamiento diferente a lo antiguo (nunca una ruptura violenta), lo representan por ejemplo los poemas de los *Carmina Burana*.

importante de odas horacianas. Quizás lo más destacado de su trabajo es que ejerció una influencia notable en grandes compositores como Senfl o Hofhaimer.

Entre finales del xv y comienzos del xvi, los compositores de procedencia franco-flamenca dominaban el panorama musical europeo, y también italiano, como demuestra la presencia de Josquin Desprez por esos años en la capilla papal de Roma o en la Ferrara del duque Ercole d'Este. Este compositor es conocido por su versión musical de las *Dulces exuviae*, el último monólogo de Dido, que inaugura una larga serie de versiones musicales sobre este pasaje virgiliano durante el xvi. Otra pieza suya, *Fama malum* (versión a cuatro voces de un pasaje del libro IV de la *Eneida*), supone uno de los primeros ejemplos de descripción musical del texto, el *word-painting* de los anglosajones.

Éstas y otras composiciones de autores como Josquin se pueden considerar ya música «humanista», porque combinan la polifonía propia de la música franco-flamenca con el interés de los humanistas por dar una expresión musical plena al texto subyacente. Según apunta el autor, es muy posible que estas versiones musicales de fragmentos virgilianos tuvieran su origen en la Ferrara de Ercole d'Este, donde entre 1503 y 1505 coincidieron compositores como Josquin y Verbonnet. Por ello se trata de una actividad vinculada con los círculos aristocráticos y dirigentes de las ciudades italianas de finales del xv y comienzos del xvi.

Casi simultánea a la labor de los compositores franco-flamencos en Italia, músicos italianos componían también versiones musicales de textos clásicos recogidas luego en colecciones de *frottole*, término genérico que alude a formas muy heterogéneas, de aspecto popular, con una cierta dosis de improvisación sin dejar de ser por ello un producto cortesano. La ejecución a veces corría a cargo de una voz solista con acompañamiento de laúd o de otros instrumentos. Como ejemplos, podemos citar las versiones de Michelle Pesenti y Bartolomeo Tromboncino para el horaciano *Integer vitae*, o la versión de Tromboncino del *Adspicias utinam quae sis*, procedente de la carta de Dido a Eneas en las *Heroidas*. En la mayoría de estos ejemplos el interés por conservar la métrica latina original es muy relativo.

La influencia humanista también alcanza a compositores oriundos de los Países Bajos, como Adriaan Willaert y Cipriano de Rore. De este último se han destacado sus dotes para la dramatización del texto —por lo que ha sido considerado el padre espiritual de la ópera— y su tendencia a la homofonía de las voces, de sesgo claramente humanista, en su versión del horaciano *Donec gratus eram tibi*.

La opinión tradicional sobre la oda humanista es negativa, al considerarla como un producto tedioso y trivial con finalidad didáctica. La valoración del profesor Bergua es más positiva, pues destaca de ella que, por su interés por preservar la primacía del texto, fue una forma de contrarrestar la dominante música polifónica, donde el texto resultaba casi imposible de seguir. Asimismo, para él ésta sería un buen ejemplo de cómo debía sonar la poesía antigua desde el punto de vista rítmico, desmintiendo así la tesis, profundamente arraigada, de que tal cosa no es posible.

El siguiente hito en este estudio tiene que ver con el nacimiento del madrigal, género que muestra una gran preocupación por la dimensión expresiva del texto y por su inteligibilidad. Uno de los padres del género fue el francés Jacques Arcadelt, quien es autor de cinco composiciones sobre textos clásicos de Virgilio, Marcial y Horacio, de estilo homofónico, con algunos melismas, de forma que el texto es fácil de seguir. Como ejemplos citemos su versión del *Integer vitae* de Horacio o el *At trepida et coeptis* de Virgilio.

Aportación fundamental del humanismo fue la edición y casi inmediata traducción al latín de los principales tratados musicológicos griegos, a resultas de lo cual a mediados del xvi

abundaban en Italia las fuentes sobre teoría musical griega<sup>5</sup>. En este ámbito de la teoría musical hay que mencionar el trabajo de Alipio, la *Eisagogé Musiké*, que ofrece las tablas con la descripción de quince *tónoi*, tablas con las que fue posible descifrar definitivamente la notación griega<sup>6</sup>.

El último gran núcleo temático de este libro gira en torno al nacimiento de la ópera, aunque no se dedica mucho espacio a esta cuestión, porque este tipo de representación escénica, si bien recreaba temas del mundo clásico como la mitología, no se construía a partir de versiones en latín (y menos aún en griego) y tampoco puso música a los dramas antiguos traducidos a las lenguas vulgares.

Para Bergua, la ópera no surgió como un intento de resucitar la antigua música griega ni tampoco las tragedias griegas. Tampoco cree que fuera un experimento erudito, sino que tuvo su origen en los ambientes cortesanos: fue fruto de los imperativos de imagen de las cortes italianas. Para su conformación se recurrió a géneros musicales y formas métricas ya consolidados en el siglo xvi, como el empleo de versos de siete y once sílabas para las partes dialogadas y narrativas, y de estrofas rimadas para los pasajes más líricos.

Los primeros ejemplos de piezas asimilables a esta clase de representaciones escénicas son las *favole in musica*, como la *Dafne* de Jacopo Peri, *L'Euridice* de Giulio Caccini y sobre todo *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, que es la que disfruta de mayor consideración por la relevancia de su autor. Entre los precedentes también habría que recordar el carácter abiertamente teatral de algunas *frottole* o las espectaculares puestas en escena de obras teatrales antiguas traducidas con ocasión de la inauguración de teatros, como en el caso del Teatro Olímpico de Vicenza en 1585 —donde se representó el *Edipo tiranno* de Sófocles en la traducción italiana de Orsatto Giustiniani con música de Andrea Gabrieli.

En fin, el último acto de esta ya larga historia de las adaptaciones musicales de textos antiguos viene representada por las magníficas «falsificaciones» musicales del jesuita alemán Athanasius Kircher, en particular, las melodías que supuestamente acompañaban a dos fragmentos poéticos, uno de Gregorio de Nacianzo y otro de Píndaro. Tales melodías demuestran un conocimiento tan preciso de la música antigua que ha hecho falta un buen número de estudios para desmentir su supuesta autenticidad. Curiosamente, en la senda de Kircher, se ha compuesto a lo largo del siglo xx un gran volumen de música pseudo-griega y pseudo-romana, destinada a las representaciones teatrales de obras antiguas y al cine de romanos.

En los dos últimos siglos, la tradición de poner música a textos latinos sólo se ha conservado en el ámbito religioso, si bien de vez en cuando se encuentran ejemplos notables que parecen querer contradecir la tendencia de los tiempos, como el *Carmen saeculare* en versión coral-orquestal de François-André Danicam, estrenado en Londres en 1779, o los *Catulli carmina* de Carl Orff en versión original, de 1943.

Como señala muy bien el autor, la abrupta ruptura a comienzos del xvii de la costumbre de musicar textos clásicos, que contaba ya con casi siete siglos de tradición, sólo se explica

<sup>5</sup> La abundancia de fuentes no supuso un beneficio importante para los profesionales de la música de entonces por la difícil asimilación de la teoría griega, como demuestra la polémica sobre el cromatismo protagonizada por Nicola Vicentino y Vicente Lusitano en Roma sobre los años centrales del siglo xvi.

<sup>6</sup> Otra aportación del humanismo en el ámbito musical fue la creación de «academias», que servían a los artistas como plataformas para difundir o promocionar sus obras. En su trabajo, Jorge Bergua se detiene en particular en la llamada «Academia de Poesía y Música», fundada en 1570 en Francia por el poeta Jean-Antoine de Baïf y el músico Thibault de Courville. Su objetivo era crear una poesía musicada que despertara en el hombre los intensos efectos de los que hablaba la teoría musical griega. Los compositores adscritos a esta singular academia son autores de *vers mesurés*, es decir, de versiones musicales de versos en francés escandidos según los principios cuantitativos de la métrica clásica.

si entendemos que para entonces el latín había perdido su papel de instrumento válido para la literatura creativa, sustituido por las lenguas vulgares, un claro síntoma de la decadencia que esperaba a esta lengua clásica en prácticamente todos los terrenos, incluido el de la enseñanza, donde a lo largo del XIX se convierte en mero objeto de la especulación filológica dejando de ser así un instrumento vivo de comunicación.

Por todo lo ya dicho nos queda únicamente concluir que el trabajo del profesor Bergua supone un estimable acercamiento a un tema que hasta ahora apenas había sido el objeto de interés de algunos musicólogos, pero nunca del investigador de la filología clásica. Su exposición es muy clara y hace accesible un tema de por sí arduo a un público no especialista sin caer por ello en las banalidades, simplificaciones y tópicos de muchas obras de divulgación.

Cristóbal MACÍAS  
Universidad de Málaga

Carlos ALCALDE MARTÍN y Luísa DE NAZARÉ FERREIRA (coords.), *O sábio e a imagem. Estudos sobre Plutarco e a arte*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra 2014. 194 págs. ISBN: 978-989-26-0933-1

Bajo el título *O sábio e a imagem. Estudos sobre Plutarco e a arte* se presentan tres estudios en español y cuatro en portugués con el arte en la obra plutarquea como hilo conductor. Tal y como refiere S. Said en la presentación del libro (pp. 9-15), es este un aspecto de la obra de Plutarco que, salvo el importante artículo de L. van der Stockt de 1967, no había recibido un tratamiento detenido hasta fechas recientes, si bien en estos momentos asistimos a un aumento considerable de la bibliografía al respecto. Ocurre que las artes en sentido amplio fueron el tema escogido para el Congreso internacional de la Sociedad española de Plutarquistas celebrado en noviembre de 2012, y cuyas actas, aparecidas en 2013, suponen el más reciente y completo tratamiento del tema: G. Santana Henríquez (ed.), *Plutarco y las artes, XI simposio internacional de la Sociedad española de plutarquistas*, Madrid, 2013.

La cercanía temporal de la aparición de esas actas hace necesario plantearse la pertinencia del volumen que nos ocupa, máxime cuando ambos volúmenes comparten cuatro autores y sus respectivos temas. Los estudios editados en *O sábio e a imagem* tienen en cuenta las conclusiones del citado congreso y, en el caso de los cuatro autores indicados, estamos ante trabajos que desarrollan y completan notoriamente los presentados al congreso.

Además, la pertinencia del volumen se ve reforzada por la naturaleza de la publicación, que es en sus tres últimos capítulos —al menos en teoría— un monográfico sobre la *Vida de Alejandro* de Plutarco y el tema de las artes en época moderna y contemporánea. A pesar de esa aparente relación con el mundo plutarqueo, se ha de advertir, como señalan los autores de las colaboraciones de esta sección, que la vinculación de estos trabajos con la obra plutarquea es, en gran medida, circunstancial. Por tanto, y dado que nos movemos en el ámbito de los estudios sobre Alejandro Magno, esta parte de la obra es quizá, y como señala la propia S. Said en su presentación (p. 13), de menor novedad si la comparamos con la primera sección, sobre todo si atendemos a la reciente eclosión de estudios sobre la figura de Alejandro desde perspectivas si se quiere más innovadoras. A pesar de ello, y dado lo específico de los temas abordados, esta segunda parte del volumen no deja de tener interés y novedad en el campo de los estudios sobre el macedonio.

El primero de los capítulos, debido a J. Ribeiro Ferreira, «As artes plásticas em Plutarco: três exemplos, quatro obras, três autores» (pp.19-29), es el más breve del volumen, y como el propio autor indica, supone un complemento a la comunicación que presentó al congreso