

**ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
SOBRE
HUMANISMO Y RENACIMIENTO**

Volumen II

Coordinadores

JUAN MATAS CABALLERO
JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO
MARÍA LUISA GONZÁLEZ ÁLVARO
MAYUELA PARAMIO VIDAL
(GRUPO DE INVESTIGACIÓN G.E.L.S.O.)

**Universidad de León
Secretariado de Publicaciones
1998**

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE HUMANISMO Y
RENACIMIENTO (1996. León)

Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y
Renacimiento. - León: Universidad, 1998

682 p.: il.; 24 cm.

Bibliogr.-Contiene: Vol II / coordinadores Juan Matas Caballero ...
[et al.]

ISBN 84-7719-675-3

1. Humanismo-Congresos. 2. Renacimiento-Congresos. I. Matas
Caballero, Juan. II. Universidad de León

008"14/15"(063)

Cubierta: E. Casas.

© by UNIVERSIDAD DE LEÓN

Secretariado de Publicaciones

I.S.B.N.: 84-7719-675-3

Depósito Legal: M-14.782-1998

Printed in Spain - Impreso en España

Realización editorial: Ediciones Lancia, S.A.

SUMARIO

PREÁMBULO

Juan Matas Caballero 13

PONENCIAS

EXTENSIÓN DEMOCRÁTICA DEL RENACIMIENTO

Antonio Prieto 17

EL LEGADO RENACENTISTA EN LOS SONETOS DE GÓNGORA

Angelina Costa 27

EL MITO CLÁSICO COMO LENGUAJE SIMBÓLICO Y ALEGÓRICO.
NOTAS HERMENÉUTICAS SOBRE LA CONTEMPLACIÓN EN LA
EPÍSTOLA A ARIAS MONTANO DE FRANCISCO DE ALDANA

José Lara Garrido 39

MISCELÁNEAS Y POLIANTEAS DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Isaías Lerner 71

EL CANON LITERARIO EN LAS GRAMÁTICAS CASTELLANAS
DEL RENACIMIENTO

Miguel Ángel Pérez Priego 83

DE LOS "LIBROS DE..." A LA NOVELA: DON MIGUEL DE CERVAN-
TES Y EL QUIJOTE

José-María Reyes Cano 99

LA «FÁBULA DE ADONIS, HIPÓMENES Y ATALANTA» DE DIEGO
HURTADO DE MENDOZA: GRADOS DE LA IMITACIÓN RENACEN-
TISTA

Joaquín Roses 123

COMUNICACIONES

LA ENSEÑANZA DE LAS LENGUAS VERNÁCULAS EN EL RENACI-
MIENTO: A PROPÓSITO DE JACQUES DE LIAÑO

Isabel Acero Durantez 151

THE SILVER SWAN: ANÁLISIS MÚSICO-LITERARIO DE UN
MADRIGAL DE O. GIBBONS

Silvia Alonso Pérez 161

EL HUMANISMO EN LAS FUENTES GRÁFICAS DEL EMBLEMA. UNA APROXIMACIÓN A LOS MODELOS ICONOGRÁFICOS EN LA "PICTURA" DEL EMBLEMA HISPANO DE TEMÁTICA PROFANA <i>Rafael Lamarca Ruiz de Egúílaz</i>	403
EL TRATADO DE PRAECELLENTIA SEXUS FOEMINEI DE H. AGRIPA <i>Guadalupe Lopetegui</i>	433
LA TELA RECOMPUESTA POR EL ARTE: LA ÉGLOGA III DE GARCILASO COMO TEXTO METAPOÉTICO <i>Francisco López Blanco</i>	441
GIL VICENTE Y LA POESÍA CANCIONERIL <i>Armando López Castro</i>	451
LAS OTRAS FIGURAS DEL RENACIMIENTO. DE LA PROMOCIÓN DEL HUMANISMO AL OLVIDO <i>Jesús Llanos García</i>	467
LAS IDEAS PEDAGÓGICAS DEL DR. VEGA <i>Ana Isabel Martín Ferreira</i>	473
LA RECEPCIÓN DEL RENACIMIENTO EN LA OBRA DE ANTONIO COLINAS <i>José Enrique Martínez Fernández</i>	487
EL SISTEMA VERBAL EN EL ARTE BREVE I CONPENDIOSSA, DE JUAN DE LUNA <i>José Francisco Medina Montero</i>	495
DE AYALA A JORGE MANRIQUE <i>Castmíro Melgar Hoyos</i>	503
VARIACIONES RENACENTISTAS SOBRE UN TEMA DE PITÁGORAS <i>Francisco Molina Moreno</i>	509
BAJO EL PSEUDÓNIMO DEL REMITENTE DE UNA CARTA A ERASMO <i>Enrique Morales Lara</i>	519
COMMENTO EN DEFENSA DEL LIBRO CUARTO DEL ARTE DE NEBRIS- SA, DE DIEGO LÓPEZ: SALAMANCA, (1610); Y MADRID, (1652) <i>Guadalupe Morcillo Expósito</i>	527
ESBOZO DE UNA TEORÍA PSICOLINGÜÍSTICA EN JUAN LUIS VIVES <i>Carlos Padilla Carmona</i>	535
MISTICISMO EN LA OBRA POÉTICA DE RICARDO MOLINA <i>Mayela Paramio Vidal</i>	541

LA IMPRENTA, MADRE DEL HUMANISMO <i>Pedro Pascual</i>	555
SUPUESTOS FILOSÓFICOS DE LA TEORÍA DEL ARTE EN EL RENACIMIENTO <i>Ricardo Piñero Moral</i>	565
DE CICERÓN A PONTANO: LA ADAPTACIÓN RENACENTISTA DE LA TEORÍA RETÓRICA DE LA RISA <i>Juan Carlos Pueo</i>	573
NOTAS ROMANCES EN LAS YSAGOIE [SIC] AD GRAMMATICAM PRECIANI [SIC] CESARIENSIS DE IOHANES DE AURIMONTIBUS (1477) <i>Pilar Pulido Corrales</i>	581
EL LÉXICO DE UN HUMANISTA TARDÍO: PEDRO FERNÁNDEZ DE PULGAR <i>Beatriz Quintana Jato</i>	591
ACOTACIONES A LA: "NOVELLA I, QUINTA DECA, DEGLI HECA-TOMMITT" <i>Irene Romera Pintor</i>	603
DON JUAN CUSANZA, ALIAS DE LEÓN, PRECURSOR DEL HUMANISMO EN EL MONASTERIO DE SAN ISIDORO DE LEÓN <i>Consuelo Sánchez Cabezas</i>	613
UNA PASIÓN INVENTADA POR BARONIUS EN EL RENACIMIENTO: EL MARTIRIO DE NAMPHAMÓN Y COMPAÑEROS <i>Juan Carlos Sánchez León</i>	621
EL CONCEPTO DE MÉTODO EN EL RENACIMIENTO <i>Carmen Seisdedos Sánchez</i>	629
ANÁLISIS Y PEDAGOGÍA DE UNA TRADUCCIÓN DIECIOCHESCA DE LOS MONUMENTA DE ARIAS MONTANO <i>Juan Carlos Sesé Sanz</i>	639
EL ADJETIVO EN LA POESÍA MORAL DE FRAY LUIS DE LEÓN Y DE QUEVEDO <i>María José Tobar Quintanar</i>	649
DE VIENTO, LOCURA Y OTROS DESATINOS EN EL VIAJE DEL PARNASO <i>José Manuel Trabado Cabado</i>	661
EL JOANE O PARVO GIL VICENTINO Y EL ELOGIO DE LA LOCURA DE ERASMO DE ROTTERDAM <i>Joaquim Ventura</i>	675

VARIACIONES RENACENTISTAS SOBRE UN TEMA DE PITÁGORAS

FRANCISCO MOLINA MORENO.
Universidad Complutense.

PRELUDIO

El "tema de Pitágoras", al que alude el título de esta comunicación, es la doctrina de la armonía de las esferas. En las líneas que siguen, tras una breve exposición de dicho tema, escucharemos -por seguir con la alegoría musical- tres variaciones sobre éste. Dos de ellas fueron compuestas por poetas, en pleno Renacimiento español. La tercera fue obra de un astrónomo alemán de época barroca, pero dotado de actitudes renacentistas.

Los dos poetas españoles son San Juan de la Cruz y Fray Luis de León. Sus variaciones se hallan en el *Cántico espiritual*, vv. 68-9, y en la *Oda a Salinas*, vv. 16-25, respectivamente. Sus fuentes fueron, verosímilmente, más patristicas que clásicas; pero ambos escucharon esa música en un contexto como aquel en el que lo hicieran los antiguos (un "vuelo del alma", en palabras del profesor Luis Gil).

La tercera variación es la compuesta por Johann Kepler, uno de los corifeos de la revolución científica. Su versión de la armonía de las esferas se encuentra en el libro V de su obra *Harmonice Mundi*, y se basó, según propia confesión del autor, en los *Harmonica*, de Claudio Ptolomeo. No fue ya el raptó místico de dos poetas, sino la observación rigurosa de un científico. Pero también Pitágoras había sido un científico, y la resonancia de los motivos de uno en la obra del otro permite ver cómo, en la evolución del pensamiento occidental, la ciencia quiso alcanzar resultados poéticos, y la poesía pudo inspirarse en la ciencia.

TEMA

ad harmoniam canere mundum, ut Pythagoras existimat.
(Cicerón, *De nat. deor.*, 3, 11).

VARIACIÓN I:

La música callada,
la soledad sonora...
(San Juan de la Cruz)

Los vv. 68-9 del *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz, aluden, según creemos, si no a una música producida por los astros, sí a lo que puede llamarse "música cósmica":

vista la "declaración" que el mismo autor hizo de esos versos, parece claro que ha atribuido al universo una naturaleza armoniosa y, más concretamente, musical. En efecto, el comentario del santo a su verso "la música callada" es muy significativo:

En aquel sosiego y silencio de la noche ya dicha y en aquella noticia de la luz divina echa de ver el alma una admirable conveniencia y disposición de la Sabiduría en las diferencias de todas sus criaturas y obras; porque todas ellas y cada una dellas dotadas con cierta correspondencia a Dios, cada una en su manera dé su voz de lo que en ella es Dios; de suerte que le parece una armonía de música subidísima...

La música aparece aquí como una metáfora para referirse al orden del universo, a la armonía que relaciona lo diverso. Ya Heráclito consideró ese equilibrio entre elementos contrapuestos como el fundamento del universo¹, y lo designó con la palabra *harmonia*, cuyo sentido primario era el de "ensamblaje". Se había dado así el primer paso para que la consideración de la naturaleza armónica del mundo se convirtiera en la creencia de que éste era como una escala musical, pues los sentidos de "ensamblaje" y de "sonido afinado" o "escala musical" confluyen en la misma palabra *harmonia*². Los mismos sentidos se mantuvieron cuando esa palabra pasó, como préstamo, al latín³. Y un proceso análogo de asociaciones semánticas, si bien no en torno a una palabra, ha dado lugar a que San Juan emplee la música como una metáfora del equilibrio por el que la multiplicidad de los seres del mundo forma un todo unitario.

Descendamos ahora al detalle. Y, con él, a las diferencias. Lo que el alma ha percibido es, en palabras del santo, "una admirable conveniencia y disposición ... en las diferencias de todas sus criaturas y obras". Idea afín a ese equilibrio entre elementos contrapuestos, al que nos hemos referido. Pero, además, esa "admirable conveniencia y disposición en las diferencias" da a conocer la sabiduría de Dios, se muestra como obra divina: es como si la naturaleza hablara; por esto, *cada una (sc. de las criaturas) en su manera dé su voz de lo que en ella es Dios*. Ha aparecido la voz y, con ella, la música; "de suerte que le parece una armonía de música subidísima, ..." Así, el santo ha podido asirse a la *interpretatio christiana* de la armonía -y, dando el salto metafórico que permite la tradición,

de la música- del universo, igual que la literatura patristica se sirvió de imágenes musicales para expresar cómo las criaturas dan a conocer la esencia de la divinidad. Veamos algunas muestras.

El apologeta griego Atenágoras emplea la metáfora del universo como un instrumento de cuerda, cuyo ritmo le hace inclinarse ante la habilidad del que lo toca, e. d., Dios (*Legatio*, 16, 3^a). Luego, Clemente de Alejandría dice que la *symphonia* de los cuerpos celestes llevó a Abraham al conocimiento de Dios (*Strom.*, 6, 10, 80, 3). Y el mismo motivo aparece muy claramente en Eusebio de Cesarea, *De laud. Const.*, 11, 14. En párrafos precedentes, el autor ha puesto, como prueba de la existencia de Dios, algunos ejemplos de la cohesión que media entre los distintos elementos de la naturaleza⁴, y que permite que lo múltiple constituya una unidad⁵. Pero, en el pasaje citado, Eusebio de Cesarea describe alegóricamente la creación del universo por Dios, a través del proceso de construcción y afinación de un instrumento musical, con una referencia explícita al curso de los astros como una muestra de la sabia disposición del mundo. La fuente remota de esta alegoría está en el *Timeo* platónico. Y la analogía se desarrolla en el cap. 12, seccs. 10-11, con la imagen del Verbo pulsando la lira que es el mundo, y en el que, así, resuena la música apropiada para el Padre. Podemos entender que esa música cósmica expresa una alabanza a Dios, y no otra cosa es lo que representa en el texto de San Juan. Entre los Padres latinos, la idea de la música cósmica como expresión metafórica del armonioso equilibrio del mundo, aparece, p. e., en San Agustín⁶ y San Ambrosio (*Hexaem.*, 2, 2, 6-7).

En fin, podemos ver, en último extremo, la ascendencia pitagórica⁷ de esa "música callada", una música que, como la de las esferas -en la concepción pitagórica-, no se escucha con los sentidos, sino con el espíritu. Así dice San Juan de la Cruz, en su comentario al verso "la soledad sonora":

¹ Esta idea (conocer a Dios a partir de su obra) tuvo que llegar al pensamiento de estos autores a partir del texto bíblico -p. e., *Sap.*, 13, 2-; pero también se dio en el mundo clásico: Cicerón, *De nat. deor.*, 2, 7, dice que *haec ita fieri omnibus inter se concinentibus mundi partibus profecto non possent nisi ea uno divino et continuato spiritu continerentur* (aunque aquí se aluda al concepto estoico del alma del mundo, el razonamiento es el mismo, y también aquí se halla la referencia a la música de las esferas). Por otra parte, en los testimonios paganos de la lira como imagen del Universo, aparecen a veces dioses que tocan esa lira cósmica (Apolo, en Escitino, fr. 1 West). Entre los textos paganos que presentan la lira como imagen del Universo -aparte de los citados testimonios de Heráclito-, vid. el fr. 21 SH, de Alejandro de Éfeso, y Macrobio, 1, 19, 15.

² *Enantion syndromé*, dice Eusebio; en la Edad Media occidental, se hablaba de *coincidentia oppositorum*. En cualquier caso, he aquí una continuación del concepto heraclítico de armonía -conexión de tendencias contrapuestas- como fundamento del universo: vid. los frs. 8 y 53 DK, y cf. con los frs. 10 y 51 DK, en los que ya se pone la música -y más concretamente la lira, en el fr. 51- como ejemplo de algo en lo que los opuestos se relacionan y conforman un todo unitario, como ocurre en el universo. La lira como imagen del universo fue una analogía de la que hay múltiples testimonios en el pensamiento antiguo, acerca de lo cual vid. nuestro trabajo de 1995, pp. 157 y ss.

³ El mismo motivo ya apareció en el s. II (p. e., en San Atanasio, *Contra gentes*, 36).

⁴ El concepto de *carmen universitatis* aparece en *De mus.*, 6, 11, y, referido al equilibrio y a la adecuación entre las partes del mundo, en *Epist.*, 3, 138, cap. 1, 5.

⁵ O, más en general, presocrática, a la vista de los testimonios heraclíticos de la lira como imagen del Universo.

¹ Vid. los frs. 10 y 50-51 DK.

² Para la historia y la semántica de esa palabra, vid. MacLachlan, B., 1991, pp. 10 y ss., y nuestro trabajo "Somnium pythagoreum: en torno a la armonía de las esferas" (en prensa, en las actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos).

³ Desde la época de Cicerón, la palabra *harmonia* tiene los sentidos: a) general ("emparejamiento", p. e., en Lucrecio, 4, 1.248); b) fisiológico ("equilibrio entre las partes del cuerpo", que Cicerón, *Tusc.*, 1, 41, toma como base de la existencia del alma, a la que Lucrecio, 3, 98-100, denomina *harmonia* siguiendo declaradamente el uso griego: *sensum animi ... harmoniam Graeci quam dicunt*); y c) musical ("escala", desde Cicerón, *Tusc.*, 1, 41, con una referencia a la unidad constituida por esa multiplicidad de sonidos: *harmonian ... autem ex intervallis sonarum nosse possumus, quorum varia composita etiam harmonias efficit pluris*). Cicerón también emplea ya el término para aludir a la música de los astros, en *De nat. deor.*, 3, 11, texto con el que hemos presentado el "tema de Pitágoras", al comienzo de esta exposición. Acerca de cómo Roma recibe los conceptos griegos de la armonía, vid., p. e., el trabajo de Luque Moreno, J., 1994, pp. 118 y ss. En la Edad Media, la palabra "harmonia" siguió entendiéndose como sucesión de sonidos (sc. pertenecientes a la misma escala); p. e., Egidio de Zamora (*Ars Musica*, de ca. 1270), definió la armonía como "melodía con ritmo, cantable, producida por cuerdas que vibran o por campanas".

...porque, aunque aquella música es callada cuanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales, porque, estando ellas solas y vacías de todas las formas y aprehensiones naturales, pueden recibir bien el sentido espiritual sonorísimamente en el espíritu de excelencia de Dios en sí y en sus criaturas...

Hemos dicho que la música de las esferas no es objeto de la percepción sensible normal. En efecto, en los testimonios antiguos, dicha música no se escucha en el estado de conciencia habitual: p. e., en el sueño de Er (Platón, *Rep.*, 616 c-617 d), el alma escucha esa música en el más allá, y lo mismo sucede en la más famosa réplica latina del sueño de Er (otro sueño, el de Escipión, en el tratado ciceroniano *De rep.*, 6, 18), y en un texto conocido como sueño de Timarco (Plutarco, *De gen. Socr.*, 589 f-592 c). Y, desde luego, cuando se dice que Pitágoras escuchó la música de los astros, se añade que lo hizo *exo genômenos toû sômatos*¹⁰. De modo similar, San Juan ha escuchado la música cósmica durante una experiencia mística, y, en su poema, esa música forma parte de la vía unitiva¹¹: su alma se encuentra *exo toû sômatos*, unida ya con Dios.

Mas hay, en esta música, un eco que no se hallaba en la Antigüedad pagana; pero que aparece, como hemos visto, en los Padres de la Iglesia: esa música del universo expresa una alabanza a Dios. Este aspecto, que nosotros sepamos, no halla, en la literatura pagana, ningún antecedente¹² del que pudiera pensarse que haya surgido, después de pasar por algún tipo de *interpretatio christiana*. Pero el mismo San Juan, en la "declaración" del verso "la soledad sonora", indica la pieza del rompecabezas, que permite explicar cabalmente su uso de esta celeste música: la soledad sonora es la del alma cuando está "sola y vacía de todas las formas y aprehensiones naturales", porque, en ese estado

...pueden recibir bien el sentido espiritual sonorísimamente en el espíritu de excelencia de Dios en sí y en sus criaturas, según aquello que dijimos arriba haber visto San Juan en espíritu en el Apocalipsis: conviene a saber voz de muchos citareros que citarizaban en sus cítaras (14, 2); lo cual fue en espíritu y no de cítaras materiales, sino cierto conocimiento de las alabanzas de los bienaventurados que cada uno en su manera de gloria hace a Dios continuamente.

Nuestro autor ha aludido a *Ap.*, 14, 2-3. Pero hay más precedentes bíblicos de la idea de que el universo representa una alabanza de la sabiduría divina, y, a partir de aquí -puesto que la alabanza se canta-, la idea de que el universo canta para Dios: así, p. e., en *Ps.*, 18, 2, los cielos dan a conocer la gloria de Dios; en *Ps.*, 148, se exhorta a toda la creación a que alabe al Señor (*ainén tòn kyrion*)¹³, y, entre los exhortados, figuran el Sol, la

¹⁰ Vid., p. e., Aristóteles, *De caelo*, 290 b 12; Cicerón, *De rep.*, 6, 5, 18, y Censorino, *De die nat.*, 13, 1.

¹¹ Cf. escolie a la *Odisea*, I, 371.

¹² Cf. con la *Anotación* que el autor antepuso a su comentario de las estrofas 13-14 (pp. 738-9 Ruano).

¹³ También el filósofo judeo-helenístico Filón de Alejandría había asociado ya el motivo bíblico de la música del Universo, en alabanza de Dios, a la doctrina griega de la armonía de las esferas (*De somn.*, I, 6-7).

¹⁴ Otros pasajes de los *Salmos* indican que dicha alabanza se canta: en *Ps.*, 104, 1-2, se exhorta a alabar a Dios y anunciar sus obras, y, a continuación, a cantar en su honor (*asate, psálte*); por *Ps.*, 150, 3-5, conocemos los instrumentos que acompañan ese canto.

Luna, los astros y los cielos (vv. 3-4). Por último, en *Dn.*, 3, 62-3, se exhorta al Sol, a la Luna y a los astros, a cantar himnos a Dios (*hymneîn*).

Creemos, en fin, que San Juan de la Cruz habría conocido el motivo de la armonía de las esferas a través de la *Biblia*, en primer lugar, y que a esa fuente remontan las manipulaciones patrísticas de la doctrina pitagórica. Por lo demás, el motivo de la música del universo fue común a los ámbitos hebreo y griego, sobre la base de procesos de asociación conceptual bastante parecidos, aunque con unas implicaciones teológicas mucho más acusadas entre los hebreos que entre los griegos.

VARIACIÓN II:

Aquesta inmensa cítara

(Fray Luis de León).

Fray Luis de León alude también a la armonía de las esferas, en la *Oda a Salinas*, vv. 16-25¹⁴:

Traspasa el aire todo,
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música que es de todas la primera.

Ve cómo el gran maestro,
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado
con que este eterno templo es sustentado.

Y sugiere que la ha escuchado (vv. 18 y ss.) en el curso de una experiencia que, si no mística en sentido estricto, sí podemos llamar "suprasensible", o, en cualquier caso, de distanciamiento de la realidad inmediata, una experiencia en la que el alma accede a un conocimiento vedado al hombre en condiciones normales ("torna a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primero esclarecida", vv. 8-10). De análoga índole son los contextos en los que Er, Timarco y Escipión escuchan la armonía de las esferas, como hemos dicho antes, al comentar el texto de San Juan de la Cruz. Y, como los paganos, también Fray Luis escucha esa música al término de una ascensión celeste (vv. 16 y ss.).

La alusión va mucho más allá que en San Juan, y se manifiesta en una forma muy específica, ya desarrollada por los antiguos: la de la lira -en este caso, la cítara- como imagen del mundo, y la de Dios como el maestro que afina y tañe ese instrumento. En el apartado anterior, hemos indicado algunos textos patrísticos por los que el motivo pudo

¹⁴ Acerca de los problemas de crítica textual que plantean los vv. 21 y ss., vid. los trabajos, ya clásicos, de Alonso, A., 1950, p. 391 y ss.; del otro gran Alonso, D., 1950, pp. 183 y ss. de la ed. indicada en bibliografía, y de Orozco Díaz, E., 1954, pp. 133 y ss., que establecieron, en forma que creemos convincente, la autenticidad del pasaje. El último trabajo citado aduce con suma oportunidad ciertos *loci similes* de otras obras de Fray Luis, en las que las metáforas musicales reaparecen y muestran que la imagen de la cítara era coherente con el pensamiento del autor.

llegar a estos autores, así como sus antecedentes clásicos; a ellos remitimos también en el caso de Fray Luis de León. Éste, por cierto, no dejó un comentario propio a su obra en el que dijera dónde le había sido sugerida la idea de esa música cósmica; así que tales referencias son especialmente oportunas ahora. Porque es que, además, en el pasaje que ahora nos ocupa, la música de las esferas no es un canto del universo a su Creador. En este sentido, Fray Luis de León está más lejos de la tradición bíblica, y más cerca de la clásica.

El magnífico comentario de D. Alonso¹⁵ no entra en la cuestión de las fuentes -lo que, sin duda, no resta un ápice a la agudeza, finura y hombría de bien de su análisis-. Pero ha insistido en la ascendencia pitagórica de la metáfora de la inmensa cítara, y señala algunos textos que es muy fácil que Fray Luis leyera: entre otros, los de San Agustín, a los que nos hemos referido al hablar de San Juan de la Cruz. La influencia de San Agustín era de esperar en un agustino cuyo temperamento, como ha señalado E. Orozco¹⁶, estaba muy próximo al del obispo de Hipona.

Al margen de esto, y de las obras de Platón y Aristóteles en las que se habla de la doctrina en cuestión, debemos recoger aquí la muy interesante aportación de E. Orozco¹⁷, que ha señalado, con convincentes argumentos, la posibilidad de que la fuente de Fray Luis sea la *Quaestio II del Liber XII quaestionum*, de Honorio de Autun, un destacado platónico del s. XII, y el único autor de su época del que se sabe positivamente que comentó a Platón¹⁸. Este autor fue muy leído en el s. XVI¹⁹, y, aparte de una exposición sumaria de la armonía de las esferas, en *De imagine mundi*, 80-1 (PL, 172, 140), empleó la imagen de la cítara en el citado *Lib. XII Quaest.*, II (PL, 172, 1179), en forma tal que parece que Fray Luis lo tradujo en el pasaje que hemos comentado.

VARIACIÓN III:

Johannis Kepleri

Harmonices Mundi liber V.

Veamos ahora la obra de un astrónomo cuyo nombre está unido a la "revolución científica", en la historia de la cultura occidental: hablamos de Johann Kepler, asociado normalmente, como Galileo y Copérnico, a los conceptos de observación empírica, método experimental, etc. Esta revolución científica no supuso, por cierto, una ruptura con la tradición: las doctrinas de Copérnico y de Galileo parecían a sus coetáneos una renovación de la ciencia pitagórica²⁰.

Y es que el Renacimiento volvió a tradiciones del mundo antiguo que no habían sido las predominantes en la Edad Media: las del platonismo, el neoplatonismo y el pitagorismo. Copérnico había hecho de la idea de la armonía universal la base de su argumentación a favor del heliocentrismo, con lo que había sustituido el sensismo y el empirismo

aristotélicos por el matematismo platónico y pitagórico²¹. Afortunadamente para él, los hechos le dieron la razón.

Un caso análogo fue el de Kepler: con modernos elementos arquitectónicos (la matemática y el método científico), aunque sobre la base de ideas místicas preconcebidas (la armonía universal), construyó un edificio en el que se superponían dos actitudes mentales²². Así, junto a su descubrimiento de las leyes de las órbitas elípticas, Kepler también "creyó" en la armonía de las esferas, de la que dio su personal versión el libro V de su *Harmonice Mundi*. Según él, las proporciones entre las velocidades angulares máxima y mínima de los planetas, observados desde el Sol, se corresponden con gran aproximación con las proporciones entre las longitudes de distintas cuerdas que, al ser pulsadas, producen sonidos cuyas frecuencias se expresan con números que son múltiplos unos de otros. Como vemos, en el caso de Kepler, la armonía de las esferas no es parte de la experiencia mística. Es el fruto de la especulación matemática; aunque la mentalidad de su autor seguía imbuida de prejuicios religiosos, y, también en el proemio de su libro V, afirma que ese libro expresa una alabanza a la perfección de la obra divina, con lo que se acerca a las concepciones bíblicas y patrísticas que hemos descrito antes. Además, el epígrafe del cap. 4º de este libro alude a que las consonancias armónicas han sido expresadas por el Creador en los movimientos celestes.

Para investigar las correspondencias entre fenómenos acústicos y celestes, nuestro autor halló su estímulo en la obra de un científico, imbuido también de prejuicios sobre la armonía del universo. En el proemio a su libro V, Kepler dice que lo que le animó a ese trabajo fue precisamente la lectura de los *Harmonica* de Ptolomeo, en un manuscrito que le regaló el Canciller de Baviera. Demuestra conocer asimismo el *Somnium Scipionis*, al decir que había querido adaptar a Ptolomeo a los avances de la astronomía de su tiempo, pues Ptolomeo parecía haber relatado "un bello sueño pitagórico", como el de Escipión, en la obra ciceroniana, más que haber hecho progresar la filosofía. También adaptó el "tema de Pitágoras" a la práctica musical de su época, al atribuir a la música astral una verdadera polifonía (caps. 7-8).

Para terminar, podemos intentar identificar el manuscrito de Ptolomeo que leyó Kepler. Para ello, debemos decir algo sobre la transmisión del cap. 16 del libro 3º de la obra ptolemaica, pasaje en el que se trata de la armonía de las esferas.

Van der Waerden (1959), señala que la más antigua familia de manuscritos de esta obra (la llamada familia *m*²³) no conserva ese pasaje, que figura, sin el nombre de Ptolomeo, en el ms. *Neapolitanus*, III C 4. En la familia *f*, que remonta a una "edición" del período bizantino primitivo, según Düring, el pasaje está interpolado en el capítulo 9 del libro III, donde no parece que tenga coherencia, según vio ya Nicéforo Grégoras (s. XIV), que lo trasladó a III, 16, en su copia. Según Jan²⁴, esa falta de coherencia se confirma por un escolio recogido por Wallis de los mss. G y J, y por razones internas, de orden lingüístico²⁵: el uso de *mousikê* en lugar de *harmonikê*: de *lógos análogos* en lugar de *hóros análogos*; de *diastêmata lógon* en vez de *diaphorai lógon*. Además, según Jan, 1894, p. 35, la nota "re", y la cuerda llamada *nête synemmenon* son, para el autor de los

¹⁵ 1950, pp. 170-88 y 619-21 de la ed. citada en bibliografía.

¹⁶ 1954, p. 145.

¹⁷ 1954, pp. 133-150.

¹⁸ Vid. PL, 172, pp. 47 A y 245-6.

¹⁹ Según los *Prolegomena* al tomo 172 de la PL, muchas de sus obras se editaron precisamente durante el s. XVI.

²⁰ Burkert, 1962, p. 1.

²¹ Garin, 1984, pp. 266 y 282.

²² Koestler, 1959, pp. 144 y 152 de la trad. esp.

²³ Sobre la transmisión manuscrita de los *Harmonica*, vid. el prólogo de Düring (ed.), 1930.

²⁴ 1894, p. 33, n. 79.

²⁵ Jan, 1894, p. 34, n. 84.

Harmonica, sonidos inestables que Ptolomeo no podría haber asignado a ningún cuerpo celeste¹⁶.

Así pues, el manuscrito que Kepler leyera debe pertenecer a la familia *f* de los manuscritos de Ptolomeo. Sin embargo, la identificación es problemática, pues se trata de un manuscrito perteneciente a la colección privada del astrónomo, y no sabemos lo que ocurrió con él a la muerte de su dueño. Las últimas pistas que tenemos¹⁷ indican que, en el último de sus viajes, Kepler dejó sus pertenencias en Leipzig, antes de continuar hacia Ratisbona, donde murió. No hemos tenido acceso al testamento del astrónomo, en el que pudo indicar a quién legaba su biblioteca. No sabemos, en fin, lo que ocurrió con el código a la muerte de Kepler.

CODA

Debemos concluir nuestra exposición. A lo largo de ella, hemos visto algunos ejemplos de pervivencia de un motivo clásico en el Renacimiento, en los ámbitos de la mística y de la ciencia, aproximadas por el influjo combinado de la tradición clásica y cristiana.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A., 1950: "Fray Luis de León: *Ve cómo el gran maestro ...*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 4, pp. 391-4.
- , 1950 (4ª rpr., de 1987, de la ed. de 1966): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- BOGAERT, P. M. et al. (Centre Informatique et Bible, Abbaye de Maredsous), 1987: *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, Turnhout, N. V. Brepols I. G. P. (trad. esp. de M. Gallart, rev. por Isidro Arias, Barcelona, Herder, 1993).
- BURKERT, W., 1962: *Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*, Nuremberg, Verlag Hans Carl. Hay trad. ingl. de E. L. Minar: *Love and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1972.
- DGE = RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (dir.) et al., 1980 y ss.: *Diccionario Griego-Español*, Madrid, C. S. I. C.
- DUERING, I. (ed.), 1930: *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaeus*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- FRAY LUIS DE LEÓN: *Poesías*, en la ed. de F. García, Madrid, B. A. C., 1957.
- GARIN, E., 1984: *La revolución cultural del Renacimiento*, Trad. esp. de Domènec Bergadà, Barcelona, Crítica (sobre el original italiano publicado entre los años 1967-75 en Florencia, G. C. Sansoni SpA; Nápoles, Morano Editore, y Roma, Gius. Laterza e Figli SpA).

¹⁶ Como en Kepler, aquí también aguaron prejuicios para-científicos.

¹⁷ Koestler, 1959, p. 154-65 e la trad. esp. Lamentamos no haber podido consultar la obra de M. Caspar, *Johannes Kepler*, Stuttgart, 1948, citada por Koestler como la biografía mejor documentada del astrónomo.

- GLARE, P. G. W., 1985 (rpr. de la ed. de 1982): *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.
- JAN, C. von, 1894: "Die Harmonie der Sphären", en *Philologus*, 52, pp. 13-37.
- KEPLER, J., 1619: *Harmonices Mundi libri V*; vid. *Opera omnia*, ed. de Ch. Frisch, Frankfurt-Erlangen, 1858-71. Hay trad. ingl. de WALLIS, CH. G., et al. (trans.): *Ptolemy: The Almagest. N. Copernicus: On the Revolutions of Heavenly Spheres. J. Kepler: The Harmonies of the World*, V. Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago, 1991.
- KOESTLER, A., 1959: *The Sleepwalkers*, Londres, Hutchinson Publishing Group Ltd. Los capítulos que esa obra dedica a Kepler han sido traducidos al español por D. de Santos y publicados con el título *Kepler*, Barcelona, Salvat, 1985.
- LSJ = LIDDELL, H. G.; SCOTT, R., y JONES, H. S., 1985 (rpr. de la ed. de 1940): *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press.
- LUQUE MORENO, J., 1994: "Música celestial: astronomía y psicología en la teoría musical de los romanos", en PÉREZ JIMÉNEZ, A. (ed.), 1994: *Astronomía y astrología. De los orígenes al Renacimiento*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 111 y ss.
- MACLACHLAN, B., 1991: "The Harmony of the Spheres: *dulcis sonus*", en Wallace, R. W., y MACLACHLAN, B. (eds.), 1991: *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell' Antichità - Music and Philosophy in the Ancient World*, Roma, Edizioni dell' Ateneo, pp. 7 y ss.
- MOLINA, F., 1995: "La analogía entre la lira y el universo, en el pensamiento antiguo", en "Aetherea": *el mundo celeste en la Antigüedad. Actas del VII Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica (Valdepeñas, 5-7 de julio de 1995)*, = *Universidad abierta*, serie R, núm. 15, 1995, pp. 157 y ss.
- , (en prensa): "Somnium pythagoreum: en torno a la armonía de las esferas". Comunicación presentada en el IX Congreso Español de Estudios Clásicos.
- MORENO, A., 1996: "Música y literatura: la armonía de las esferas, de la Antigüedad al Renacimiento", conferencia dada el 22 de febrero de 1996, en el curso "El mundo clásico en la tradición literaria. I: Edad Media y Renacimiento" (Madrid, U. N. E. D., 21-23 de febrero de 1996).
- OROZCO, E., 1954: "Sobre una posible fuente de Fray Luis de León. Nota a la estrofa quinta de la *Oda a Salinas*", en *Revista de Filología Española*, 38, pp. 133-50.
- STRAYER, J. R. (ed.), 1982 y ss.: *Dictionary of the Middle Ages*, Nueva York, Charles Scribner's Sons.
- SAN JUAN DE LA CRUZ: *Obras*, en Ruano, L. (ed.), 1973: *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, Madrid, B. A. C.
- VV. AA., 1963: *Enciclopedia de la Biblia*, Barcelona, Eds. Garriga.
- WAERDEN, B. L. van der, 1959: "Klaudios Ptolemaios, Harmonika", en *RE*, Stuttgart, Alfred Druckenmüller Verlag, 1893 y ss., s. v.