

Magia y efectos de la música en Marciano Capela (MART. CAP. 9, 922-929)*

Magic and effects of music in Martianus Capella (MART. CAP. 9, 922-929)

FUENSANTA GARRIDO DOMENÉ

Departamento de Estudios Filológicos y Literarios.

Área de Filología Latina.

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad de Córdoba.

Plaza del Cardenal Salazar s/n.

14071 Córdoba

fgdomene@uco.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9895-2936>

Recibido: 17.07.2021 | Aceptado: 25.10.2021

Cómo citar: Garrido Domené, Fuensanta, “Magia y efectos de la música en Marciano Capella (MART. CAP. 9, 922-929)”, *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 34 (2021) 33-51.

DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.34.2021.33-51>

Resumen: Este trabajo ofrece una presentación general de *Las nupcias de Filología y Mercurio*, de su último libro y de su autor, Marciano Capela, una obra alegórica y enciclopédica de la Latinidad tardía. De ella se estudiarán los epígrafes 922-929, donde el autor muestra la naturaleza de la música, sus beneficios y efectos sobre hombres, animales y seres inanimados y en la que se incluía un discurso sobre los orígenes de la música y algunos *exempla* sobre su poder universal y mágico. Se analizarán dichos *exempla* y *mirabilia* y se cotejarán con otras fuentes, advirtiendo sus peculiaridades, semejanzas y/o discrepancias.

Palabras clave: Marciano Capela; música antigua; magia de la música; efectos de la música; *exempla* et *mirabilia* musicales.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Edición crítica, traducción y comentario filológico del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capela. Libros VI-IX: el *Quadrivium*” (FFI2016-75840-P) del Ministerio de Economía y Competitividad. Se conservará la *h* etimológica en *harmonía* y en sus derivados (salvo en los títulos con *armónico* y en *enarmónico*) por tratarse de un concepto netamente griego entendido como ‘ajuste’ o afinación de los distintos grados de la escala, diferente de la moderna *armonía*, ‘emisión simultánea’ de varios sonidos musicales. Asimismo, se mantendrá la forma etimológica *tetracordo*, más correcta que *tetracordio* (con la inserción de una -i- sin justificación fonética y evolutiva), procedente del griego τετραχορδον y del latín *tetrachordum*. El mismo criterio se ha mantenido para *pentacordo* (πεντάχορδον, *pentachordum*).

Abstract: This work offers a general presentation on *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, its latest book and its author, Martianus Capella. The text is an allegorical and encyclopedic work from late Latinity. The focus of the study will be on Epigraphs 922-929. In them, the author shows the nature of music, its benefits and effects on humankind, animals, and inanimate beings. They also include a speech on the origins of music and some *exempla* on its universal and magical power. These *exempla* and *mirabilia* will be analysed and compared to other sources, noting their peculiarities, similarities and / or discrepancies.

Keywords: Martianus Capella; ancient music; magic of music; effects of music; musical *exempla et mirabilia*.

Sumario: INTRODUCCIÓN | 1. UNA APROXIMACIÓN AL *DE NVPTIIS* DE MARCIANO CAPELA | 2. *LIBER NONVS DE MVSIKA* | 3. LOS PODERES DE LA MÚSICA | 3.1. La música y su relación con el hombre | 3.2. La música y su relación con la naturaleza | CONCLUSIONES | BIBLIOGRAFÍA

Summary: INTRODUCTION | 1. AN APPROACH TO MARTIANVS CAPELLA'S *DE NVPTIIS PHILOLOGIAE ET MERCURII* | 2. *LIBER NONVS DE MVSIKA* | 3. THE POWERS OF MUSIC | 3.1. Music and its relationship with humankind | 3.2. Music and its link with nature | CONCLUSIONS | BIBLIOGRAPHY

INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente se ha considerado al pueblo romano como imitador del griego en materia musical, sin capacidad para entender y disfrutar cualquier tipo de expresión musical en tanto que este pueblo, para muchos, carecía de una música propia ya que la acogió y la adoptó de otras culturas. Esta reflexión generalizada bien puede estar motivada por los versos de Horacio *Graecia capta ferum victorem cepit et artis / intulit agresti Latio*¹, pero no deja de ser una observación hartamente injusta, como muy bien ha defendido Valverde Abril: “los estudios sobre música romana en los últimos años (...) han puesto en evidencia no solo la afición de los romanos por la música, sino también la existencia de una música romana autóctona”².

Por suerte, en los últimos años, y gracias a las fuentes literarias y a otras fuentes de información —como las evidencias arquitectónicas, iconográficas, epigráficas, pictóricas o musivas—, se ha podido demostrar la existencia de una música romana originaria de la península Itálica y se ha evidenciado una afición del pueblo romano por toda manifestación musical propia o importada de otras culturas, como la griega, la etrusca, la egipcia o la oriental. Así las cosas, y en vista de los últimos estudios bastante afortunados sobre este tema, sería ilógico no reconocer ni considerar qué influjo pudieron tener estos pueblos en la configuración y en el desarrollo de la música romana y, a su vez, censurar y subestimar todo lo relacionado con este complejo aspecto de la cultura romana. Piénsese, por ejemplo, en la evolución del propio

¹ HOR. epist. 2, 1, 156-157: “la conquistada Grecia conquistó a su fiero vencedor e introdujo las artes / en el agreste Lacio”. Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son propias.

² VALVERDE ABRIL (2017) 351.

concepto de *música* en este pueblo, un concepto más cercano al actual que al griego (combinación de danza, ritmo y palabra), o en la importancia que se le concedió en la formación del *civis*, otorgándole a la música un lugar destacado en los planes de educación. De ahí que se reconozcan ciertos documentos o parte de ellos como tratados de teoría musical en lengua latina y que se institucionalizara como disciplina, como más tarde se confirmó con su inserción entre las artes del *Quadrivium* al final de la Antigüedad³.

A todo este acervo hay que añadir otras inquietudes más populares y tradicionales, es decir, todo tipo de manifestaciones musicales llevadas a cabo y celebradas en situaciones cotidianas y a las que los romanos le otorgaron una espectacularidad no vista antes por ningún pueblo⁴.

El foco de este trabajo es un documento de la Latinidad tardía en el que, como en otros escritos coetáneos, se concibe la Música como disciplina y como parte de un conjunto enciclopédico más vasto. En sus páginas se ofrece una preciosa síntesis de las teorías musicales antiguas que incluyen, a su vez, las principales técnicas elementales y las especulaciones músico-matemáticas de mayor influjo y arraigo.

1. UNA APROXIMACIÓN AL *DE NVPTIIS* DE MARCIANO CAPELA

Capela compone su *De nuptiis Philologiae et Mercurii* como un relato que Sátira le cuenta y que él, a su vez, narra a su hijo, a quien está dedicada la obra⁵. Su autor se sirve de este personaje, precisamente, para dar forma y definir el género de su escrito: una sátira menipea con la que combina el *prosímtron*⁶. Esta obra, llamada por el propio Capela *fabula* ('relato fantástico', 'narración mitológica' o 'cuento

³ Entre esos textos se pueden destacar el libro VII de las *Disciplinae* de Varrón, quizá el primer tratado de teoría musical en latín y conocido por transmisión indirecta gracias a Plinio, Quintiliano, Censorino, Marciano Capela, Agustín, Casiodoro o Isidoro de Sevilla, entre otros (cf. HADOT [1984] 156-190 y SCHIEVENIN [2009] 31-45); *Leges* (especialmente los ecos de Platón relacionados con el *ethos* musical), *De natura deorum* y *Somnum Scipionis* de Cicerón, junto con el amplio comentario a cargo de Macrobio (Sat. 2, 1-4); el libro V del *De rerum natura* de Lucrecio; diversos pasajes del *De architectura* de Vitruvio; el libro II y el comienzo del V de la *Naturalis historia* de Plinio; parte del libro I de la *Institutio oratoria* de Quintiliano; *Commentarius in Platonis Timaeum* de Calcidio; algunos epígrafes del *De die natali* de Censorino; *De musica* de Agustín de Hipona; el libro IX del *De nuptiis* de Marciano Capela; *De institutione musica* de Boecio; el libro II del *De institutione divinarum litterarum* de Casiodoro; y, aun con reservas, el libro II de los *Origines* de Isidoro de Sevilla. Estos escritos comparten una visión de la música como ciencia griega, compleja y difícil, y solo apta para especialistas.

⁴ Es decir, los *carmina popularia*, *convivalia* o *trimpalia*, los cantos de boda, la música militar y la del culto, las *neniae* y la música del *funus*, los sonos de los espectáculos escénicos o los propios recitales líricos, música, en definitiva, del y para el ocio. Todas ellas son analizadas acertadamente, desde el punto de vista musical y cultural, por VALVERDE ABRIL (2017) 352-368.

⁵ Este título aparece registrado por primera vez en FVLG. serm. ant. 45.

⁶ Sobre la sátira menipea, vid. SHANZER (1986) 29-44, REHILAN (1993) y DE SMET (1996); sobre el *prosímtron*, vid. PABST (1994).

alegórico’), ocupa nueve libros enmarcados por la descripción de las bodas místicas entre Filología y Mercurio⁷.

Este escrito narra cómo un Mercurio que busca esposa, tras rechazar a Sofía, Mántica y Psiqué, conoce, gracias a Apolo, a Filología, una joven mortal recién aceptada entre los dioses que, tras beber la copa de la inmortalidad, asciende con Juno Prónuba al palacio de Júpiter a través de las siete esferas celestes acompañada de su cortejo, las Artes Liberales, siete doncellas que son la dote de Mercurio a su esposa: Gramática, Dialéctica, Retórica (disciplinas del *Trivium*), Geometría, Aritmética, Astronomía y Música (disciplinas del *Quadrivium*). Ya en la Vía Láctea concluyen los esponsales sacros (libros I-II). Es a partir de aquí cuando Capela presenta y trata cada Arte, pues una a una ha de explicar su saber ante la asamblea divina (libros III-IX).

Las características que sobresalen en esta obra son cuatro: su mira enciclopédica (*ἐγκύκλιος παιδεία*), que pretende recoger todo el saber de su tiempo⁸; su técnica literaria, con una prosimetría menipea que mezcla verso y prosa, lo serio y lo cómico y ciertos motivos, como la asamblea de los dioses, las riñas entre filósofos, los viajes celestes y la parodia de religiones místicas⁹; el estilo hermenéutico¹⁰; y su palio alegórico, presente en todo momento, de estilo apuleyesco¹¹, y tan del gusto de la época¹². Su lenguaje, además, es retórico, enigmático, con períodos largos y complejos y con un léxico petulante, inusitado, anómalo, arcano y aparentemente erudito, con arcaísmos, helenismos, neologismos y un marcado gusto por los polisílabos¹³.

Las *subscriptions* de algunos de los códices que recogen esta obra alegórica indican a un tal Marciano Min(n)e(y)o Félix Capela como su autor¹⁴. Asimismo, junto a este nombre se lee el gentilicio *Afer Carthaginiensis*, ‘africano de Cartago’, lo que no implica que fuera oriundo de allí, pero sí que pasó la mayor parte de su vida allí¹⁵, trabajando —según la opinión común— como jurista, procurador, abogado o,

⁷ Esta descripción vuelve a aparecer en los libros VI, VII y en la conclusión final.

⁸ Sobre el enciclopedismo en la obra de Capela, *vid.* BOVEY (2003) y GUILLAUMIN (2008), y en la Antigüedad, *vid.* FUCHS (1960) y KÜNHNER (1961) 31-35.

⁹ *Cf.* BARTONKOVÁ (1977-1978), BENNETT (1991) y DE SMET (1996) 24, 48, 52-53, 55-56 y 67.

¹⁰ *Cf.* STAHL *et al.* (1971) 28-39, SHANZER (1986) 3-4 y CHANG (1998).

¹¹ Así lo cree RAMELLI (2001) XIII-XIV; *cf.* GUILLAUMIN (2003) XXII, n. 52. Apuleyo describe su relato como *amilibus (...)* *fabulis* (“cuentos de viejas”, met. 4, 27, ed. Gaselee), mientras que Capela lo presenta como *senilem fabulam* (“un cuento de viejo”, §9.997). Para este y para todos los pasajes citados de Marciano Capela, sigo la edición de Teubner a cargo de WILLIS (1983).

¹² Para una profundización de estas características, *vid.* NAVARRO ANTOLÍN (2016) XXI-XXXII.

¹³ Un listado de estos neologismos y términos tremendamente extraños —especialmente de los libros VI al IX— lo recogen STAHL *et al.* (1971) 250-252.

¹⁴ Así al final del libro IX, por ejemplo, en los códices *Harleianus* 2685, *Bambergensis Msc. Class.* 39 (= M. V. 16), *Vesontinus* 594, *Bodleianus Laudensis lat.* 118, *Leidensis B. P. L.* 36, 88 y *Leidensis Vossianus lat. F.* 48, *Parisinus lat.* 8669, 8670 y 8671, *Reichenauensis* 73 y *Vaticanus Reg. lat.* 1987. *Cf.* LEONARDI (1959) 443, n. 2 y NAVARRO ANTOLÍN (2016) XV-XXI.

¹⁵ En §9.999 se refiere a sí mismo como *beata alumnus urbs Elissae quem videt* (“al que la floreciente ciudad de Elisa ha visto como hijo suyo”).

quizá, rétor; en cualquier caso un oficio dedicado a la abogacía y que le permitía defender casos ante un procónsul, como indica el propio Capela en la *σφραγίς* final (*proconsulari vero dantem culmini*, “dirigiéndose, en realidad, a la bóveda proconsular”, §9.999)¹⁶. Desde la edición de Grocio, en 1599, Capela fue considerado natural de Madaura, pero esta localización es errónea a pesar de que se ha mantenido como cierta hasta hace relativamente poco¹⁷. Sin saber, por tanto, cuál fue la ciudad que lo vio nacer, lo único seguro que se sabe es el gentilicio indicado en las *subscriptions*, una hipótesis reforzada por la semejanza de su estilo con el de otros autores africanos —como Tertuliano, Arnobio, Macrobio, Fulgencio o Apuleyo— y por su conocimiento de los *Oráculos Caldeos*, rasgo igualmente compartido entre los autores de esta zona y época¹⁸.

Aunque la fecha de nacimiento no se puede establecer con seguridad, la crítica, así como la mayoría de los editores, tienden a datar la composición de *Las nupcias* entre los años 410 y 439 o 429, fechas que abarcan dos (o tres) acontecimientos importantes: el asalto de Roma por Alarico (410)¹⁹ y el cruce del estrecho por Genserico (429) o la toma de Cartago por los vándalos (439)²⁰. Otras dos alusiones a la composición de *Las nupcias* se encuentran al comienzo y al final de la obra: en el libro I, *respersum capillis albicantibus verticem incrementisque lustralibus decuriatum* (“una cabeza salpicada de cabellos blanquecinos y enrollada por diez lustros”, §1.2)²¹; y cuando describe su obra como *senilem fabulam* (“un cuento de viejo”, §9.997). Así las cosas, y en definitiva, sería posible situar la vida de Marciano Capela entre la segunda mitad del siglo IV y mediados del siglo V, por lo que, de ser así, sería contemporáneo de Agustín de Hipona, de Servio, de Símaco, de Macrobio y de Rutilio Namaciano.

Hasta la fecha, *Las nupcias* es la única obra que se conoce de este autor pagano de tendencia neoplatónica y neopitagórica. Sin embargo, De Nonno atribuye a Capela un tratado sobre métrica conservado en el ms. *Oxford, Bodl. Libr.* add. C 144, del siglo XI, como más adelante se concretará.

¹⁶ Sobre esta expresión, *vid.* SCHIEVENIN (1986) 803-805, CRISTANTE (1987) 387-388 y GUILLAUMIN (2011) 292, n. 8. Otros lo han considerado un campesino sin recursos y autodidacta (PARKER [1890] 442-444), un hombre con formación (SHANZER [1986] 2, n. 2) de humilde condición (STAHL *et al.* [1971] 9) o quizá un miembro de la alta sociedad de su ciudad vista su enorme erudición (GREBE [1999] 14).

¹⁷ Esta noticia de Grocio fue difundida por Fabricio en *Bibliotheca Latina*, 305-306 y mantenida por RABY (1957²) 100.

¹⁸ Así lo asegura DES PLACES (1971) 29ss.

¹⁹ *Cf.* §6.637: *Ostia Tiberina dehincque ipsa caput gentium Roma, armis, viris, sacrisque, quamdiu viguit, caeliferis laudibus conferenda* (“la desembocadura del Tíber y, de ahí, la misma Roma, capital de los pueblos, a la que se debían dispensar alabanzas celestiales por sus armas, sus hombres y sus cultos, mientras estubo en pie”).

²⁰ *Cf.* MONCEAUX (1894) 445, CAPPYUNS (1949) col. 838, WILLIS (1952) 6-8, PRÉAUX (1955), RABY (1957²) 100, LEONARDI (1959) 443, STAHL *et al.* (1971) 12, CAMERON (1986) 327-328, RAMELLI (2001) VII y GUILLAUMIN (2003) XII-XIII.

²¹ Traducción de NAVARRO ANTOLÍN (2016) 4.

El *De nuptiis* fue obra capital en la formación del individuo medieval por recoger el saber de las antiguas Artes Liberales, expresión que remonta a los *Disciplinarum libri novem* de Varrón, disciplinas que más tarde configuraron el *Trivium* y *Quadrivium* medievales. Aunque lamentablemente hoy apenas se conoce el escrito de este “Marciano”, pocas obras han sido tan fundamentales en la conservación y transmisión de los saberes antiguos y, en especial, del sistema educativo de las Artes Liberales como esta, llamada por Ghellinck “Larousse des médiévaux”²². Hoy se considera uno de los cimientos sobre los que descansa la cultura europea y la civilización occidental. La importancia de *Las nupcias*, además, radica en la interconexión que ejerce entre la cultura pagana de la Antigüedad tardía y la del primitivo Occidente cristiano, en la que tuvo una gran influencia y fortuna en la Edad Media²³.

2. LIBER NONVS DE MVSICA

El libro IX de *Las nupcias*, con el que culmina la obra de Capela, tiene la peculiaridad de ser la conclusión alegórica de la *fabula* que comenzó en los libros I y II y un magnífico ejemplo de estética literaria como sátira menipea por su *prosímtron*. Para su composición Marciano Capela se sirve, la mayoría de las veces, del texto de Arístides Quintiliano desde una perspectiva ecléctica, acogiendo en ocasiones elementos aristotélicos y, más esporádicamente, ciertos aspectos de otros autores, como Gaudencio, Alipio o Censorino²⁴.

Asimismo, aunque el personaje alegórico de este libro es presentado como *Harmonia* y no como *Musica*, muchas ediciones titularon este libro así, *De Harmonia*. Este personaje de *Harmonia* es incompatible con lo que se dice al final del libro III, donde Minerva alude a la ira de Música si Gramática se atreve a tratar cuestiones de Rítmica y Métrica, disciplinas que, junto con la Harmónica y la Orgánica o parte dedicada a los instrumentos, forman el *ars musica: si rhythmicum quid metricumque, sicut inter cirratos audes, assumpseris, profecto Musices impetu, cuius praevertis officium, discerperis* (“si tomaras a tu cargo explicar qué es el ritmo y el metro, como te atreves a hacerlo entre párvulos de pelo ensortijado, sin duda serías desplazada por el ataque de Música, cuyo oficio usurpas”, §3.326)²⁵. Habida cuenta de que a lo largo del discurso de *Harmonía* esta aborda la ciencia harmónica propiamente dicha y también la Rítmica, así como otras cuestiones al margen de los ámbitos técnico y filosófico de la música, como las relacionadas con sus poderes y efectos en seres animados e inanimados, es más correcto titular este libro como *De Musica* mejor que *De Harmonia*. Marc Meibom, en su edición de 1652, ya corrigió acertadamente el título de

²² GHELLINCK (1939) 74.

²³ Cf. NAVARRO ANTOLÍN (2011) y (2016) XLII-LIX.

²⁴ Cf. DEITERS (1881) 3-6, WINNINGTON-INGRAM (1963) XXII-XXIII, CRISTANTE (1987) 67-72, GREBE (1993) y GUILLAUMIN (2011) LXXXVI-XCIV.

²⁵ Traducción de MACÍAS ROSENDO (2018) 104.

este libro *De Harmonia*, que aparecía en los códices *Leidensis 36* y *88* que colacionó, por *De musica*.

Este libro cuenta con un total de 112 epígrafes, según la división canónica que reflejan las ediciones modernas desde Dick (1925, edición revisada en 1978 por Préaux) hasta Guillaumin (2011). Su contenido se articula en cuatro grandes secciones, la primera de las cuales es una amplia introducción (§9.888-929) en la que Venus, cansada de tanta erudición, interrumpe el discurso de Astronomía y provoca un debate que termina con la decisión de rechazar las exposiciones de Medicina y Arquitectura —ciencias de dominio humano y terrenal— y de las artes adivinatorias, decisión esta última a petición de Luna motivada por su imposibilidad de escuchar a las restantes doncellas. Por tanto, y ante una aparente justificación de la complejidad y la dilación del argumento, con explicaciones múltiples y variadas²⁶, Júpiter decreta que el tiempo que queda es exclusivo para Harmonía, la última de las *Mercurialis ministrae* descrita al detalle (ἔκφορασις) y que, ya desde su primera aparición, se gana el favor, la aprobación y la admiración de todos los presentes. Como hija de Venus, en su séquito hay personajes que también aparecen en el cortejo de su madre y otros con un carácter más docto. Su primera intervención es un canto de elogio a Júpiter y a la asamblea divina y un *carmen nuptiale* con un estribillo de dos versos y con una serie de *exempla* mitológicos sobre el poder del amor provocado por la música²⁷.

La segunda sección es precedida por un breve discurso en el que Harmonía habla de su naturaleza y de su papel en los mecanismos cósmicos y de sus beneficios y efectos sobre hombres, animales y seres inanimados, que es lo que aquí interesa (§9.921-929). Esta especie de introducción o preludeo al discurso técnico propiamente dicho era una práctica habitual dada entre los antiguos tratadistas y entre los enciclopedistas, una casi convención confirmada en otros textos de la época o de épocas cercanas a este²⁸.

En el inmenso discurso de Harmonía (§9.930-995) se pueden diferenciar dos partes: una dedicada a la teoría harmónica (§9.930-966) y otra a la teoría rítmica (§9.967-995). Ambas presentan una estructura similar: una introducción inicial que adelanta definiciones y preceptos de la disciplina en cuestión y la enumeración y desarrollo de las partes que la componen: las notas, los intervalos, las escalas, los géneros, los tonos —incluido un rápido y elemental tratamiento de los tetracordos y pentacordos—, la modulación y la composición melódica²⁹, en el caso de la Harmónica; y el tiempo

²⁶ CRISTANTE (1987) 10.

²⁷ Concretamente, los ejemplos de las Camenas, Galatea y Forco, Pan y Siringa, Cupido cautivado por el sonido de instrumentos musicales, Leda y Luna y Endimión.

²⁸ Por ejemplo, al inicio de la temática musical que abordan los textos de MACR. somn. 2, 3, 1-10; CENS. 13-14; S.E. M. 6, 7-18 y 34; CASSIOD. inst. 2, 5, 1-3 y 9; e ISID. orig. 3, 15-17. En ellos se pueden encontrar pequeños relatos sobre el origen de la música y/o *exempla* que testimonian sus poderes mágicos y terapéuticos.

²⁹ Estos siete tópicos canónicos fueron establecidos por primera vez por Aristóxeno (*harm.* 2, 35-38) con el siguiente orden: géneros, intervalos, notas, escalas, tonos, modulación y composición melódica. Otros

primero, la combinación de tiempos y ritmos, los pies, sus géneros rítmicos —subdivisión de cada uno y géneros mixtos—, la composición rítmica, la *agoge rhythmica* o *tempo* rítmico y las modulaciones rítmicas, en el de la Rítmica. Como estas dos últimas se han perdido y dado que la exposición de los géneros mixtos está interrumpida por una laguna, la mayoría de la crítica ha considerado que, probablemente, en ella se completaría dicha explicación y culminaría, a su vez, con el tratamiento de las dos partes perdidas. Cristante presupone en dicha laguna el desarrollo de la tercera parte del arte musical, la Métrica, anunciada por el autor en §9.969³⁰. De Nonno, en cambio, atribuye a Capela un tratado sobre métrica conservado en el ms. Oxford, Bodl. Libr. add. C 144, del siglo XI, tomando como base algunos testimonios internos, como la referencia al *De nuptiis* con el título de *Philologia*. Esto ha llevado a algunos, como De Paolis o Guillaumin, al convencimiento de que Capela no abordó esta materia en *Las nupcias* y sí en otro texto³¹.

El relato alegórico culmina, tras la exposición de Harmonía, cuando esta y su séquito se dirigen a la cámara nupcial (§9.996). Los últimos versos son una dedicatoria del autor a su hijo, un último diálogo con Sátira y la *σφραγίς* final autobiográfica (§9.997-1000)³².

3. LOS PODERES DE LA MÚSICA

Siete son los epígrafes dedicados a la naturaleza y a los efectos de la música sobre los hombres, los animales y los seres inanimados (§9.921-929)³³, encabezados por otros dos sobre la naturaleza de la Harmonía y su papel en el cosmos, algo que le ha reportado a la propia doncella problemas e inconvenientes de los que se lamenta en más de una ocasión³⁴. Tras estos dos epígrafes en los que se revisa la *Harmonia Mundi*, Capela introduce los efectos y poderes mágicos y místicos de la música organizados en dos bloques, uno dedicado a la relación entre la música y el hombre y otro, a la relación entre la música y la naturaleza:

§9.923-926: La música y su relación con el hombre:

Relación entre música y ἦθος.

autores imitaron al músico de Tarento en dicha enumeración en sus tratados, aunque con variaciones de ordenación. *Vid.* GARRIDO DOMENÉ (2016) 373-375.

³⁰ *Cf.* CRISTANTE (1987) 48-52, especialmente 51. La división de la Música en Harmónica, Rítmica y Métrica es tradicional en los teóricos musicales desde Aristóxeno (*harm.* 2, 32) y, aunque Marciano la conoce, la atribuye a la antigua clasificación de Laso de Hermíone.

³¹ *Cf.* DE NONNO (1990 y 2014), DE PAOLIS (2015) y GUILLAUMIN (2011) 281, n. 8.

³² *Cf.* NAVARRO ANTOLÍN (2016) XVI-XXI.

³³ De los diversos comentarios sobre el texto de Capela y sobre estos pasajes en particular, *vid.* GREBE (1993).

³⁴ Tales problemas e inconvenientes han motivado el lamento y el rechazo de Harmonía hacia los hombres por la incapacidad de estos para entender sus beneficios, *melicorum indocilis* (§9.899).

Práctica musical, es decir, la música como don para la Humanidad, creación de instrumentos y su vinculación con determinadas divinidades y determinados pueblos.

Relación entre música y ocasiones públicas y privadas (culto, leyes y decretos).

Música en tiempos de guerra.

Música en tiempos de paz.

Poder sanador de la música.

§9. 927-929: La música y su relación con la naturaleza:

Animales.

Plantas.

Rocas.

3.1. La música y su relación con el hombre

De los efectos y beneficios reivindicados por Harmonía y dados por ella a la *ingrata mortalitas*, el primero de ellos es la relación entre la música y el ἦθος (§9.923-929). Aunque tradicionalmente se ha pensado que la fuente de Capela en este contexto es el libro II de Aristides Quintiliano, sobre el ἦθος musical, la falta de correspondencia precisa entre ambos textos confirma que esta no es su fuente³⁵. Homero ya da muestras de esta relación, de base pitagórica, entre música y ἦθος, si bien es cierto que no fue hasta Damón de Oa, en el siglo V a.C., cuando se localiza su primera formulación *sensu stricto*. Tras él, esta faceta y otras relacionadas con el valor ético y educativo de la música ocuparon un lugar destacado en el pensamiento de autores como Platón, Aristóteles o Aristides Quintiliano, por ejemplo. En la práctica musical, este aspecto de la música se refiere a las propiedades y efectos provocados en el alma tras escuchar una determinada melodía³⁶. Como *exemplum* de esta propiedad musical Capela menciona a Teofrasto y a los pitagóricos, que aplacaban “la fiereza del alma con tibias y cuerdas”:

Quam rem didere mortalibus universis Theophrastus laboravit; Pythagorei etiam docuerunt, ferociam animi tibiis aut fidibus mollientes, cum corporibus adhaerere nexum foedus animarum. Membris quoque latentes interserere numeros non contempsit; hoc etiam Aristoxenus Pythagorasque testantur (§9.923-924)³⁷.

Teofrasto se esforzó en revelar a todos los mortales, sin excepción, esta realidad; los pitagóricos también enseñaron, aplacando la fiereza del alma con tibias o cuerdas, que

³⁵ Cf. CRISTANTE (1987) 310-314 y GUILLAUMIN (2011) 193-196.

³⁶ Cf. CRISTANTE (1987) 310-314, GUILLAUMIN (2011) 193-196 y GARCÍA LÓPEZ *et al.* (2012) 96-118.

³⁷ Sobre esta anécdota de Teofrasto, cf. D.L. 3, 47 y CENS. 12, 1. Y sobre la de los pitagóricos, cf., entre otras referencias, ATHEN. 14, 623f-624a; IAMBL. VP 25, 110-111; y BOETH. mus. 1, 1, 186. En cuanto al testimonio de Aristóxeno y de Pitágoras al que alude Capela, cf. ARISTID. QVINT. 2, 17; IAMBL. *de an. apud* STOB. 1, 364, 19 (ed. Wachsmuth); MACR. somn. 1, 13, 11; PLOT. 1, 9, 4-9; y BOETH. mus. 1, 1.

el vínculo de las almas con los cuerpos está unido como un nudo. No he rehusado entremezclar también los números ocultos con los miembros; esto también lo testimonian Aristóxeno y Pitágoras.

Sin embargo, en §9.956, donde Capela aborda la cuestión de los géneros, evita, intencionadamente o no, el ἦθος propio de cada uno de ellos, a diferencia de su fuente y de los demás musicólogos. Una posible explicación podría ser que la consideración del ἦθος en el ámbito musical se vinculó, tradicionalmente (como en Platón y Aristóteles, por ejemplo), a la influencia favorable o desfavorable que podía ejercer, a la larga, en la formación del individuo, un aspecto filosófico, educacional y ético no contemplado ni considerado, al menos explícitamente, por Capela en la composición de este libro IX, que es eminentemente técnico, salvo los pasajes tratados en este trabajo. En ellos, su interés se centra en la curación física y psicológica-moral del individuo a través de la música, no en su efecto y utilidad para la educación.

Según Porfirio, el efecto de la música sobre las tres emociones del alma (tristeza, deleite y entusiasmo) es para Teofrasto una realidad, efecto que provoca una liberación que modera tales emociones y reprime posibles efectos negativos³⁸. Para aplacar la fiereza del alma, los pitagóricos, como dice Capela, aplicaban los sonidos de las tibias y de las cuerdas, *fides*, un término tremendamente interesante en este autor, que lo emplea para indicar cualquier tipo de instrumento de cuerda, sin especificación alguna, en oposición a *calamus*, referido, de manera general, a los de viento. Guillaumin ha querido ver en esta atribución del poder *sanador* de cordófonos y aerófonos (en este caso, de la tibia) una contaminación con otro episodio narrado por Jámblico, pero protagonizado por Damón, en §9.926, y del que más adelante se hablará³⁹.

En cuanto a la disposición de los miembros del cuerpo según una relación numérica, Capela ya se refirió, en el libro VII, sobre Aritmética (§7.739), a la cifra *mágica*, para musicólogos y filósofos antiguos, de siete y a su importancia para la vista, en particular, y para el cuerpo humano, en general⁴⁰. La naturaleza de la Harmonía como estructura matemática que da forma a la materia pertenece, según Capela, al pensamiento musical de Pitágoras y de Aristóxeno, representantes, respectivamente, de las dos escuelas musicales de la Antigüedad.

La música es presentada, además, como un don para la Humanidad: *benignitate largissima sensim ipsa notionem meae oblectationis aperui*, (“por mi generosísima benevolencia yo misma he hecho accesible, poco a poco, el conocimiento de mi arte”, §9.924). Para este ‘pasatiempo’ o ‘entretenimiento’ (*oblectatio*), Harmonía concede

³⁸ PORPH. *in Harm.* 60, 16-65, 20 (ed. Düring).

³⁹ GUILLAUMIN (2011) 131, n. 2.

⁴⁰ El carácter sagrado y venerable de esta cifra se basaba, además, por ser este el número de los planetas, de los Sabios, el del día del nacimiento del dios Apolo (el séptimo día del mes *Bysios*, mes délfico equivalente al Elafebolión [Ἐλαφηβολιών] ateniense, o sea, segunda mitad de marzo y primera de abril), el de las puertas de Tebas y el de las vocales del alfabeto griego que los hombres sabios no deben pronunciar en voz alta. Cf. NICOM. *Exc.* VI (Jan, 276, 8-278, 9).

la creación de instrumentos musicales vinculados a determinadas divinidades, como Marsias y Palas⁴¹, al tiempo que menciona ciertos pueblos que destacaron en un aspecto concreto del arte musical: los mariandinos, un pueblo de Bitinia, célebres por la aulodia trenética⁴², y los aonios, habitantes de la Aonia, el reino de Aón, personaje epónimo de esta región y sobrenombre mitológico de Beocia o, según Ateneo, de Lacedemonia⁴³. La benevolencia de Harmonía permitió que los egipcios tocaran la pandura y que los pastores emplearan la fístula.

Calamos Mariandyni et Aones in laudes inflavere caelestium; panduram Aegyptios attemptare permisi ipsisque me pastoralibus fistulis vel cantus avium vel arborum crepitus vel susurros fluminum imitantibus non negavi. Psaltas, chordacistas, sambucos, hydraulas per totum orbem ad commodum humanae utilitatis inveni (§9.924).

Los mariandinos y los aonios tocaron los cálamos en honor de los celestiales; he permitido a los egipcios tañer la pandura y no me he negado a las fístulas de los pastores que imitan, ellas mismas, los cantos de las aves, los crujidos de los árboles o los murmullos de los ríos. Por todo el orbe he creado, para beneficio del interés humano, a los tañedores de instrumentos de cuerda, a los cordacistas, a los tañedores de sambucas y a los de hidráulos.

De los instrumentos mencionados en este pasaje, de nuevo *calamus* indica cualquier instrumento de viento. Ahora bien, en la enumeración de los músicos ejecutantes al final del epígrafe, la crítica ha discutido la forma *chordacistas*, frente a la corrección *cordacista*⁴⁴. Aunque la diferencia entre ambas es gráfica, semánticamente *chordacista* es un *hapax* de Capela sobre χορδή, ‘tripa, tendón’, de donde ‘cuerda’ del cordófono; el equivalente griego de este término sería χορδακίστης, no atestiguado en los documentos conservados, lo que no quiere decir que este término no exista. El segundo es la forma latina de κορδακίστης, propiamente ‘danzante de la *kórdax*’, una danza cómica empleada a veces en la Comedia Antigua por ser jocosa, vulgar e

⁴¹ Marsias era oriundo de Frigia y no de Lidia, como indica aquí Capela: *fides apud Delphos per Deliacam citharam demonstravi; tibiae per Tritonidam nostri comitem Marsyamque Lydium sonuerunt* (“he dado a conocer un instrumento de cuerda en Delfos a través de la cítara de Delio; las tibias han sonado gracias a la Tritónida, nuestra compañera, y a Marsias el Lidio”). De hecho, junto con Hiagnis y Olimpo forma parte de la primera tríada de músicos frigios. Hijo de aquel, es considerado el inventor del auló (Ps.PLV. *Musica*, 1133F; *Marmor Parium*, 10, ed. Jacoby) y conocido por la disputa musical que protagonizó, con este instrumento, frente a Apolo y su cítara, disputa en la que Marsias, pastor y músico, fue vencido por el dios y condenado a morir desollado vivo (OV. met. 6, 391ss.; PAVS. 10, 30, 9; y D. S. 3, 58-59, 6). Otra leyenda transmitida por Plutarco (*Moralia*, 456B-C; cf. Pl. P. 12) hace a Atenea la inventora del auló, la cual, enojada, lo arrojó lejos al ver su rostro reflejado en el agua y deformado cuando lo tocaba. El auló llegó a Frigia, donde Marsias lo recogió. Cf. HDT. 7, 26, 3; APOLLOD. 1, 4, 2; HYG. fab. 165; y PLIN. nat. 16, 89.

⁴² Cf. *Schol. Aesch. Pers.* 937.

⁴³ ATHEN. 4, 185d. Según Máximo de Tiro (17, 2b), los tebanos eran afamados por su práctica con el auló.

⁴⁴ Por ejemplo, CRISTANTE (1987) 269 y GUILLAUMIN (2011) 133, n. 6.

incluso impúdica⁴⁵. Obviamente, esta diferencia en la lectura del término ha motivado diferentes traducciones. Sin embargo, lo más sencillo es mantener *chordacistas* e interpretarlo como ‘tañedor de instrumentos de cuerda con plectro’, por oposición a *psaltas*, de ψάλλω, propiamente ‘tocar un instrumento de cuerda con los dedos, sin plectro’⁴⁶. Téngase en cuenta que el empleo o no del plectro en la ejecución de una melodía con un cordófono llegó a ser un criterio de clasificación de los instrumentos de cuerda, como más tarde lo fue el número de cuerdas.

Los *exempla* sobre el empleo de la música en ocasiones públicas y privadas se reducen a la celebración de la *nenia* en §9.925 (*per me quippe vestrum homines illexere succursum irasque inferas per naeniam sedavere*, “lo cierto es que, por mí, los hombres han atraído vuestra ayuda y han refrenado, a través de la *nenia*, la cólera de los dioses infernales”) y a la costumbre de dictar y difundir leyes y decretos valiéndose de la lira en §9.926 (*Graecarum quippe urbium multae ad lyram leges decretaeque publica recitabant*, “en verdad, muchas de las ciudades griegas recitaban leyes y decretos públicos al son de la lira”), una costumbre mencionada de pasada.

Teniendo en cuenta la finalidad de la *nenia* tal y como la describe Macrobio — canto fúnebre entonado a los difuntos hasta la sepultura para que sus almas vuelvan *ad originem dulcedinis musicae, id est, ad caelum* (“al origen de la dulce música, o sea, al cielo”)⁴⁷—, es muy probable que Capela la emplee para recordar el origen cósmico de la música⁴⁸. Aulo Gelio concreta que tales cantos eran acompañados por los *siticines*, los que tocan en presencia de los que han muerto y han sido enterrados (*sitos*, ‘apartados’); estos *siticines* eran sonadores de un instrumento de viento distinto a la *tuba* y a la *tibia*⁴⁹. La Ley de las Doce Tablas da fe de la importancia que tuvo en estas ocasiones el sonido de los aerófonos, limitando a 10 los permitidos en la celebración de funerales⁵⁰.

Como ejemplo de música en tiempos de guerra, Capela recoge en §9.925 el caso de los cretenses, los lacedemonios y las Amazonas, cada uno acompañado al combate con un tipo de instrumento que marcaba la marcha militar y transmitía valor y coraje.

Quid quod bella victoriaeque undique meis cantibus conquistae? Nam Cretes ad citharam dimicabant, Lacedaemonii ad tibias (...). Quid Amazones? Nonne ad calamos arma tractabant? (...) Lacedaemonios in Graecia, in Italia Sybaritas tibicines ad proelia praeire

⁴⁵ Cf., por ejemplo, LVC. *salt.* 22; ARISTOPH. *neph.* 540; y PAVS. 6, 22, 1.

⁴⁶ Así en LSJ y MICHAELIDES (1978) s.v.

⁴⁷ MACR. *somm.* 2, 3, 6. Cf. FEST. 161: *naenia est carmen quod in funere laudandi gratia cantatur ad tibiam* (“la *nenia* es un canto que se entona en el funeral, acompañado de la tibia, con la intención de alabar”).

⁴⁸ RAMELLI (2001) 994, en cambio, ve en este canto una alusión al canto de Orfeo y su poder para mitigar a los dioses infernales.

⁴⁹ GELL. 20, 2, 3.

⁵⁰ CIC. *leg.* 2, 59. Cf. BOETH. *mus.* 1, 1 e ISID. *orig.* 3, 16, 3. Sobre los aerófonos y las *neniae*, vid. WILLE (1967) 69ss.

quis nesciat? Tubas non solum sonipedes atque bella, sed agonas acuere certamenque membrorum nunc quoque compertum (§9.925).

¿Qué decir del hecho de que las guerras y las victorias se han conquistado en todos los aspectos gracias a mis cantos? Los cretenses, de hecho, combatían al son de la cítara, los lacedemonios al de las tibias (...). ¿Qué decir de las Amazonas? ¿Acaso no manejaban las armas al son de los cálamos? (...) ¿Quién podría ignorar que los sonadores de tibias precedían en el combate a los lacedemonios en Grecia, a los sibaritas en Italia? Ahora también se sabe que las tubas no solo animan las patas sonoras (de los caballos) y los combates guerreros, sino también las competiciones deportivas y las pruebas pugilísticas.

Diversas referencias recogen esta noticia de los lacedemonios y, en general, del papel de la música en la guerra y en la milicia, referencias que añaden o excluyen ciertos instrumentos. Por ejemplo, Sexto Empírico añade a los αὐλοί (o *tibiae*) la lira y Pausanias excluye la *salpinx* (o *tuba*) y habla de aulós, liras y cítaras⁵¹. Quintiliano, por su parte, recuerda la costumbre espartana de acompañar sus combates con música⁵². De la caballería del ejército de los sibaritas y de su relación con la música hablan Plinio y Ateneo, de donde se explica *sonipedes*, unas campanillas o *tinnabula* multiformes que adornaban las patas de los caballos⁵³. Autores como Virgilio, Estacio, Sidonio Apolinar o Boecio hablan del uso de estos instrumentos, también, en juegos y pruebas deportivas⁵⁴.

Sin duda, uno de los poderes mágicos y místicos más destacados de esta selección es el que procura la sanación del cuerpo y las emociones del alma (§9.926). Entre las dolencias del alma, Capela cuenta cómo la música puede sanar a los enloquecidos, a una plebe airada contra el orden establecido e incluso a los borrachos⁵⁵. Para ello, recurre a los *exempla* de Asclepiades y la sanación de los enloquecidos por medio de consonancias, así como al de Teofrasto y a una anécdota de Damón de Oa —famoso músico del siglo de Pericles— que la tradición había atribuido a Pitágoras: para calmar a unos jóvenes ebrios, da órdenes de ejecutar un espondeo con la *tibia*:

Perturbationibus animorum corporeisque morbis medicabile crebrius carmen insonui; nam phreneticos symphonia resanavi, quod Asclepiades quoque medicus imitatus. Cum consulentibus urbium patribus plebis inconditae vulgus infremeret, seditiones ac censas

⁵¹ S.E. *M.* 6, 9 y 24 y PAVS. 3, 17, 5. Cf. TH. 5, 70 (recogido luego por GELL. 1, 11, 1-7); ATHEN. 14, 627d; y PHLD. *mus.* 28.

⁵² QVINT. inst. 1, 10, 14.

⁵³ PLIN. nat. 8, 157; cf. ATHEN 12, 520c-d. Sobre el papel de la música en la guerra, cf., además de los ya citados, CIC. *Tusc.* 2, 37; PLV. *Lacon.* 238B; PS.PLV. *Musica* 1140B-D; VAL. MAX. 2, 6, 2; CENS. 12, 3; ARISTID. QVINT. 2, 4; MACR. *somm.* 2, 3, 9; BOETH. *mus.* 1, 1; e ISID. *orig.* 3, 17, 2. Sobre la interpretación de estos *exempla*, vid. GUILLAUMIN (2011) 135-136.

⁵⁴ VERG. *Aen.* 5, 113; STAT. *silv.* 3, 1, 139; SIDON. *carm.* 23, 339-341; y BOETH. *mus.* 1, 1.186.

⁵⁵ Cf. PS.PLV. *Musica*, 1146B, donde se cuenta cómo la música de Terpandro puso fin a la guerra civil espartana.

crebrior cantus inhiibuit. Ebrios iuvenes perindeque improbius petulantes Damon, unus e sectatoribus meis, modulorum gravitate perdomuit; quippe tibicini spondeum canere iubens temulentae dementiae perturbationis infregit (§9.926).

Yo he hecho resonar muchísimas veces un canto sanador para las emociones del alma y para las enfermedades del cuerpo; en efecto, he sanado a los enloquecidos con una consonancia, cosa que también Asclepiades, el médico, copió. Cuando la multitud de la plebe desordenada bramaba contra los padres de las ciudades reunidos en asamblea, un canto muy intenso reprimió las revueltas encolerizadas. Damón, uno de mis seguidores, redujo con la seriedad de las cadencias musicales a unos jóvenes ebrios y también muy descaradamente insolentes; lo cierto es que, al ordenar al sonador de la tibia que tocara un spondeo, anuló la demencia del alboroto provocado por la embriaguez.

Según las fuentes, la música podía aliviar a los enfermos de φρενίτις, una fiebre muy elevada causada por el delirio y cuya cura consistía en la audición de intervalos o acordes armoniosos (*symphonia*), un remedio que empleó el médico del siglo I a.C. Asclepiades de Prusa o de Quíos⁵⁶.

En cuanto a la anécdota de Damón, probablemente esté tomada de una fuente muy antigua, pese a que podría considerarse errónea en Capela; de hecho, la mayoría de las fuentes atribuyen este episodio a Pitágoras⁵⁷. Ahora bien, como Galeno hace una atribución similar⁵⁸, el error, si es que lo hay, no sería atribuible a Capela. Además, dado que, según Jámblico, Pitágoras odiaba el auló⁵⁹ y, por lo que se sabe, Damón dio un discurso en el Areópago en el que ponderó la música para tratar los desórdenes de la juventud, es posible pensar que la anécdota, en su origen, estaría ligada a Damón y luego, por confusión, se habría atribuido a Pitágoras. Si así fuera, Galeno y Capela serían, por tanto, los dos únicos transmisores de la versión original de esta anécdota, lo que prueba el conocimiento por parte de Capela de una fuente muy antigua y desconocida, probablemente Varrón, quien pudo conocer ambas versiones. No sería desatinado pensarlo, sobre todo si, como dice Cristante, lo que se expone en estos epígrafes es *materia topica* en Vitruvio, Censorino, Macrobio, Favonio Eulogio, Boecio, Casiodoro e Isidoro de Sevilla, cuyos *exempla* sobre el poder universal de la música procedían de Varrón, según Deiters⁶⁰.

Junto al nombre de Damón, Capela registra otros de reputados médicos que en alguna ocasión hicieron uso de este poder sanador de la música con sus enfermos: el

⁵⁶ R.E. (s. v.). Cf. CENS. 3, 18 y 13, 4; QVINT. inst. 1, 10, 14 y 32; CASSIOD. inst. 2, 5, 9; e ISID. orig. 3, 13, 3.

⁵⁷ Cf. QVINT. inst. 1, 10, 32; IAMBL. VP 112; S.E. M. 6, 8; BOETH. mus. 1, 1 (que dice tomarla del *De consiliis* de Cicerón, hoy perdido); y PHLD. mus., col. 42.

⁵⁸ GALEN. *de plac. Hipp. et Pl. libri novem* 5, 6, 21 (453 Müller).

⁵⁹ VP 111.

⁶⁰ DEITERS (1881) 4 y 21 y WILLE (1967) 413-420, tesis ante la que CRISTANTE (1987) 71, HADOT (2005) 168 y GUILLAUMIN (2011) XCII son más prudentes. Cf. GUILLAUMIN (2011) LXXXIX-XCI y RAMELLI (2001) LXXXII. Por su parte, BARKER (2005) 75-95 alude al trasfondo popular sobre el que se forjó la meloterapia pitagórica.

canto cura la fiebre y las heridas; Asclepiades sanaba a los sordos con el sonido de la tuba y Teofrasto usaba el sonido del auló para calmar los dolores de la ciática, una noticia transmitida también por Aulo Gelio⁶¹. El uso de instrumentos musicales para aliviar enfermedades era igualmente empleado por los médicos Jenócrates de Afrodiasias⁶², de la época de Augusto, y Taletas de Creta, famoso músico y aedo del siglo VII a. C.: este usaba la cítara para ahuyentar la enfermedad y la peste, y aquel, otros instrumentos para liberar a los rabiosos⁶³. Incluso hubo quien, como el médico del siglo IV-III a. C. Herófilo del Calcedonia, se sirvió de la música y de su ritmo para medir el pulso a sus enfermos. Herófilo, de hecho, implantó este tratamiento en el que se especializaron en Roma los llamados *musici medici*⁶⁴.

Quid afflictationibus corporeis? Nonne assidua medicatione succurri? Febrem curabant vulneraque veteres cantione; Asclepiades item tuba surdissimis medebatur; ad affectiones animi tibias Theophrastus adhibebat. Ischiadas quis nesciat expelli aulica suavitate? Xenocrates organicis modulibus lymphaticos liberabat; Thaletem Cretensem citharae suavitate compertum morbos ac pestilentiam fugavisse. Herophilus aegrorum venas rhythmorum collatione pensabat (§9.926).

¿Qué hay de las aflicciones del cuerpo? ¿Acaso no las he aliviado con un remedio continuo? Los antiguos curaban la fiebre y las heridas con un canto; Asclepiades también curaba a los más sordos con la tuba; Teofrasto empleaba las tibias para las afecciones del alma. ¿Quién podría ignorar que la ciática se cura con la dulzura del auló? Jenócrates liberaba a los rabiosos con las cadencias de los instrumentos musicales; es sabido que Taletas de Creta ahuyentó la enfermedad y la peste con la dulzura de la cítara. Herófilo medía el pulso de los enfermos con una comparación de sus ritmos.

3.2. La música y su relación con la naturaleza

Los últimos epígrafes (§9.927-929) recogen, de manera más compacta, los efectos de la música sobre el mundo natural. Con una clara alusión a Orfeo (*Thracius citharista*) y a Arión con la mención de los delfines, Harmonía muestra ahora su influjo sobre

⁶¹ GELL. 4, 13, 1-3.

⁶² Su obra se conserva de manera fragmentaria en PLIN. nat. 20-30.

⁶³ *Lymphaticus*, relacionado con νυμόληπτος en PAVL. FEST. 107, es sinónimo de *loco* en Isidoro (orig. 4, 6, 15 y 10, 16), que lo hace corresponder con ὑδροφόβος, 'rabioso'. La hidrofobia, según Plutarco, es una enfermedad estomacal aguda o de melancolía (PLV. conv. 732A).

⁶⁴ Cf. PLIN. nat. 11, 219 y 29, 6; GELL. 3, 10, 13; CENS. 12, 3, 4; e ISID. orig. 3, 17, 3. Sobre el papel de la música en la curación física y psicológica-moral con instrumentos y encantamientos (*carmen* y *cantio*), vid. PL. *Chrm.* 155e; ARIST. *Pol.* 1340b; PLIN. nat. 28, 21; SEN. dial. 3, 9, 1; QVINT. inst. 9, 4, 12; PLV. *de Is. et Os.* 384A; APVL. apol. 4, 4; GELL. 4, 13. Cf., en el ámbito neoplatónico, PORPH. *VP* 30 y 33; IABL. *myst.* 3, 9 y *VP* 114 y 164; MACR. *somm.* 2, 3, 9; S.E. *M.* 6, 8; ARISTID. *QVINT.* 2, 7; y BOETH. *mus.* 1, 1.184-187. Cf. GIL (1969) 281-326.

los animales, seres animados despojados de razón, ζῷα ἄλογα o *animalia ratione carentia*, según Macrobio⁶⁵.

Animalium vero sensus meis cantibus incunctanter adduci saltem Thracius citharista perdocuit (...). Vnde enim cervi fistulis capiuntur, pisces in stagno Alexandriae crepitu detinentur, cycnos Hyperboreos citharae cantus adducit? Elefantos Indicos organica permulsos detineri voce compertum, fistulis aves allici comprobatum (...); fides delphinis amicitiam hominum persuaserunt. Quid? Canticis allici disrumpique serpentes (§9.927-928).

Incluso el citarista tracio demostró que los sentidos de los animales son conducidos sin vacilación por mis cantos (...). De hecho, ¿por qué los ciervos son cazados con fístulas, por qué los peces son retenidos en la laguna de Alejandría por el sonido de un golpe seco, por qué el canto de la cítara atrae a los cisnes hiperbóreos? Es sabido que los elefantes de La India son retenidos cuando son encantados con el sonido de un instrumento musical, se ha comprobado que las aves son atraídas por las fístulas (...); los instrumentos de cuerda convencieron a los delfines de su amistad con los hombres. ¿Por qué? Cuentan que, con mis cánticos, las serpientes son atraídas y hechas reventar.

De los prodigios del poder del canto o del sonido instrumental con encantamientos (*cantus, carmen*), el más maravilloso de los recogidos por Capela es el de la isla de las Ninfas, atestiguado por Varrón, según el propio Capela. El Reatino dijo haber visto en Lidia las islas ‘danzantes’ (*Saliares*) cuando estuvo allí en el 67 a. C. o 66 a. C. como legado de Pompeyo⁶⁶. Asimismo, la música podía detener las cosechas, una noticia que recuerda una de las creencias más antiguas sobre encantamientos mágicos: la Ley de las Doce Tablas prohibía, según Séneca, el uso de encantamientos para perjudicar la cosecha⁶⁷.

Ferunt (...) manes cieri lunamque laborare. Nonne ipsius vetustatis persuasione compertum in Lydia Nympharum insulas dici, quas etiam recentior asserentium Varro se vidisse testatur, quae in medium stagnum a continenti procedentes cantu tiliarum (...) dehinc ad litora revertuntur? In Actiaco litore mare citharam sonat; Megaris saxum ad ictum pulsus cuiuscumque fidicinat (§9.928-929).

Cuentan que (...) los manes son invocados y que la luna sufre eclipses. ¿Acaso no es sabido, según una creencia de la propia Antigüedad, que en Lidia se llaman “islas de las Ninfas” –también Varrón, el más reciente de los que lo testimonian, da fe de haberlas

⁶⁵ MACR. somm. 2, 3, 8. Sobre el efecto de la música en estos animales, *vid.* VARRO rust. 3, 17, 4; PLIN. nat. 8, 114 y 9, 24; STR. 15, 1.42; MART. 14, 216, 1 (218); MACR. somm. 2, 3, 10; SOLIN. 12, 7; CASSIOD. inst. 2, 5, 8; e ISID. orig. 3, 17, 3.

⁶⁶ VARRO rust. 3, 17, 4. Esta misma noticia la da Plinio en nat. 2, 209 y la explica Séneca en nat. 3, 25, 7. En ella, atribuye el comentario a Teofrasto, a partir de lo cual GUILLAUMIN (2011) 144, n. 6, plantea la explicación de *ipsius vetustatis persuasione*. *Cf.* RAMELLI (2001) 996, n. 50.

⁶⁷ SEN. nat. 4, 7, 2; *cf.* PLIN. nat. 18, 18. Sobre las diferentes lecturas del texto latino, *vid.* GUILLAUMIN (2011) 142.

visto en persona— a aquellas que, avanzando desde el continente hasta el centro de una laguna gracias al canto de las tibias (...) regresan desde ahí al mar? En la costa de Accio el mar suena como una cítara; en Mégara una roca resuena como un instrumento de cuerda al golpe de cualquier vibración.

Sobre este prodigio de la costa de Accio, no recogido por otros autores, Estrabón, Plinio y Suetonio hablan de un santuario consagrado a Apolo, dios vinculado a la cítara en época romana⁶⁸. Y sobre el de la roca de Mégara, Pausanias afirma que ocurría así si se golpeaba (*pulsus*, propiamente ‘efecto de hacer vibrar las cuerdas de un instrumento de cuerda’ por golpearlo con el dedo o con el plectro) con una piedrecita, lo que producía una vibración sonora⁶⁹.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha visto cómo Capela recoge una serie de *exempla* que muestran el poder de la música sobre hombres, bestias y seres inanimados. Para ello, se han ubicado los pasajes analizados en el marco general de su obra y se ha intentado datar a su autor para justificar su inclusión en el último libro de *Las nupcias*, algo que se convirtió en una práctica consuetudinaria de tratadistas antiguos y enciclopedistas coetáneos o no a Capela.

Con una visión general y más próxima que otros escritos a la música práctica, los epígrafes tratados son una reivindicación de Harmonía de sus beneficios (*commoda*) dados a la ingrata Humanidad y presentada en forma de *exempla* sobre los efectos que la música puede ejercer sobre cualquier ente. De estas anécdotas se han ofrecido, en las notas explicativas, paralelos en otros autores, generalmente latinos. Este *corpus* de *exempla*, reinterpretados desde la perspectiva filosófica neoplatónica y con posible origen varroniano o incluso pitagórico, recoge los efectos morales y terapéuticos de la música, obviando los efectos educativos de la misma, una materia aparentemente sin interés para Capela.

Todos estos ejemplos sobre los efectos de la música en cualquier acción del hombre, en plantas, animales y seres inanimados y, principalmente, los efectos sobre la *meloterapia*, refleja tanto el influjo que la tradición anterior ejerció en Capela como la que él mismo tuvo en autores posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

BARKER, Andrew (2005), *Psicomusicologia nella Grecia Antica*, a cura di Angelo MERIANI, Napoli, Guida.

⁶⁸ STR. 10, 2, 1; PLIN. nat. 4, 5; y SVET. Aug. 18.

⁶⁹ Cf. OV. met. 8, 14-16 y PS. VERG. Ciris 105-109. Vid. WILLE (1967) 416 y 517, n. 258 y SCHNEIDER (1999).

- BARTONKOVÁ, Daša (1977-1978), “Prosimetrum. The mixed style in Martianus Capella's work *De nuptiis Philologiae et Mercurii, liber secundus*”, *Sborník Prací Filosofické Fak. Brněnské Univ., Rada Archeol. klas.* 22-23, 205-215.
- BENNETT, Beth S. (1991), “The Rhetoric of Martianus Capella and Anselm de Besate in the tradition of Menippean Satire”, *Philosophy and Rhetoric* 24.2, 128-142 (disponible en <https://www.jstor.org/stable/40237666>, fecha de consulta: 11.01.2021).
- BOVEY, Muriel (2003), *Disciplinae cyclicae: l'organisation du savoir dans l'oeuvre de Martianus Capella*, Trieste, Edizioni Università di Trieste.
- CAMERON, Alan (1986), “Martianus and his First Editor”, *Classical Philology* 81, 320-328 (disponible en <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/367009>, fecha de consulta: 13.01.2021).
- CAPPUYNS, Maïeul (1949), “Capella (Martianus)”, *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, Paris, vol. XI, cols. 835-848.
- CHANG, Han-Liang (1998), “The Rise of Semiotics and the Liberal Arts: Reading Martianus Capella's *The Marriage of Mercury and Philology*”, *Mnemosyne* 51.5, 538-553 (disponible en <https://www.jstor.org/stable/4432880>, fecha de consulta: 26.10.2021).
- CRISTANTE, Lucio (1987), *Martiani Capellae De Nuptiis Philologiae et Mercurii Liber IX*, Padova, Antenore.
- DE NONNO, Mario (1990), “Un nuovo testo di Marziano Capella: la metrica”, *Rivista di filologia e di istruzione classica* 118, 129-144 (disponible en <https://www.proquest.com/docview/1302928505?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&imgSeq=1>, fecha de consulta: 20.03.2021).
- DE NONNO, Mario (2014), “Manuali brevi di metrica latina e caratteristiche d'autore: con anticipazioni sul *De arte metrica* di Marziano Capella”, en Concetta LONGOBARDI, Christian NICOLAS y Marisa SQUILLANTE (eds.), *Scholae discimus. Pratiques scolaires dans l'Antiquité tardive et le Haut Moyen Âge*, Lyon, ed. CEROR, 67-92.
- DE PAOLIS, Paolo (2015), “Tra esegesi e filologia: la difficile sfida del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella”, *Rivista di filologia e di istruzione classica* 143.1, 202-213 (disponible en https://www.academia.edu/12995938/Tra_esegesi_e_filologia_la_difficile_sfida_del_De_nuptiis_Philologiae_et_Mercurii_di_Marziano_Capella, fecha de consulta: 03.02.2021).
- DE SMET, Ingrid. A. R. (1996), *Menippean Satire and the Republic of Letters 1581-1655*, Genève, Librairie Droz.
- DES PLACES, Edouard (1971), *Oracles Chaldaïques*, Paris, Les Belles Lettres.
- DEITERS, Hermann (1881), *Studien zu den Griechischen Musikern. Über das Verhältnis des Martianus Capella zu Aristides Quintilianus*, Programm des Marien-Gymnasiums, Posen (disponible en <https://archive.org/details/studienzudengrie00deit>, fecha de consulta: 14.12.2020).
- DICK, Adolf (1978), *Martianus Capella*, ed. stereotypa correctior editionis anni 1925, addenda et corr. iterum adiecit Jean Préaux, Stuttgartiae, Teubner.
- FUCHS, Harald (1960), “Enkyklios Paideia”, *Reallexikon für Antike und Christentum* 5, 365-398.
- GARCÍA LÓPEZ, José, Francisco Javier PÉREZ CARTAGENA y Pedro REDONDO REYES (2012), *La Música en la Antigua Grecia*, Murcia, Editum.
- GARRIDO DOMENÉ, Fuensanta (2016), *Los teóricos menores de la música griega*, Barcelona, Cérix.
- GIL, Luis (1969), *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, Guadarrama.
- GHELLINCK, Joseph (1939), *Littérature latine au Moyen-Âge*, I, Paris, Bloud et Gay.
- GREBE, Sabine (1993), “Die Musiktheorie des Martianus Capella: eine Betrachtung der in 9, 921-935 benutzten Quellen”, *International Journal of Musicology* 2, 23-60 (disponible en <https://www.jstor.org/stable/24617980>, fecha de consulta: 12.02.2021).
- GREBE, Sabine (1999), *Martianus Capella, De nuptiis Philologiae et Mercurii: Darstellung der Sieben Freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander*, Stuttgart-Leipzig, Teubner.
- GUILLAUMIN, Jean-Baptiste (2008), “Néoplatonisme et encyclopédisme dans l'oeuvre de Martianus Capella”, *Revue des études latines* 86, 167-190.
- GUILLAUMIN, Jean-Baptiste (2011), *Martianus Capella. Les noces de Philologie et de Mercure. Tome IX. Livre IX. L'Harmonie*, Paris, Les Belles Lettres.

- GUILLAUMIN, Jean-Yves (2003), *Martianus Capella, Les noces de Philologie et de Mercure. Livre VII. L'Arithmétique*, Paris, Les Belles Lettres.
- HADOT, Ilsetraut (1984), *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, Paris, Études Augustiniennes.
- HADOT, Ilsetraut (2005), *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, Paris, Vrin.
- KÜHNERT, Friedmar (1961), *Allgemeinbildung und Fachbildung in der Antike*, Berlin, Akademie.
- LEONARDI, Claudio (1959), "I codici di Marziano Capella", *Aevum* 33, 443-489.
- MACÍAS ROSENDO, Baldomero (2018), "*Liber tertius. De arte grammatica*. Libro tercero. Sobre la gramática", en Fernando NAVARRO ANTOLÍN (ed.), *Las nupcias de Filología y Mercurio*, introducción, edición crítica, traducción y notas, vol. II: *Libros III-IV: el Trivium*, Madrid, Alma Mater, CSIC, 2-104.
- MEIBOM, Marc (1652), *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit, Amstelodami, I-II vols. Apud Ludovicum Elzevirium*.
- MICHAELIDES, Solon (1978), *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London, ed. Faber and Faber.
- MONCEAUX, Paul (1894), *Les Africains. Étude sur la littérature latine d'Afrique: Les Pâiens*, Paris, Lecène et Oudin.
- NAVARRO ANTOLÍN, Fernando (2011), "Marciano Capela, *disciplinarum fons uberrimus*. Pervivencia y tradición clásica", *Calamvs Renascens* 12, 43-61.
- NAVARRO ANTOLÍN, Fernando (2016), *Las nupcias de Filología y Mercurio*, introducción, edición crítica, traducción y notas, vol. I: *Libros I-II: Las bodas místicas*, Madrid, Alma Mater, CSIC.
- PABST, Bernhard (1994), *Prosimetrum. Tradition and Wandel einer Literaturform zwischen Spätantike und Spätmittelalter*, I-II, Köln-Weimar-Win.
- PARKER, Henry (1890), "The Seven Liberal Arts", *The English Historical Review* 5, 417-461 (disponible en <https://doi.org/10.1093/ehr/V.XIX.417>, fecha de consulta: 30.01.2021).
- PRÉAUX, Jean (1955), "Un nouveau texte sur la Vénus androgyne", *Mélanges Isidore Lévy, Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves de la Université de Bruxelles* 13, 479-490.
- RABY, Frederic James E. (1957²), *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, I, Oxford, Clarendon Press.
- RAMELLI, Ilaria (2001), *Marziano Capella, Le nozze di Filologia e Mercurio*, Milano, Bompiani.
- REHLAN, Joel C. (1993), *Ancient Menippean Satire*, Baltimore-London, Johns Hopkins Univ. Press.
- SCHIEVENIN, Romeo (1986), "Marziano Capela e il *proconsulare culmen*", *Latomus* 45, 797-815.
- SCHIEVENIN, Romeo (2009), *Nugis ignosce lectitans. Studi su Marziano Capella*, Trieste, Edizioni Università di Trieste.
- SHANZER, Danuta (1986), *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus' Capella's De nuptiis Philologiae et Mercurio Book I*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- SCHNEIDER, Werner J. (1999), "Gegenwärtige Vergangenheit: Zu einer mißdeuteten Wendung bei Martianus Capella (9,928 f.)", *RhM* 142.1, pp. 93-110.
- STAHL, William Harris, Richard JOHNSON y Evan Laurie BURGE (1971), *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts. Volume I: The Quadrivium of Martianus Capella*, New York-London, Columbia University Press.
- VALVERDE ABRIL, Juan J. (2017), "La música en la Roma antigua", en Andrés POCIÑA PÉREZ y Jesús M^a GARCÍA GONZÁLEZ (eds.), *En Grecia y Roma, VI: más gentes y más cosas*, Granada, Universidad de Granada, 351-375 (disponible en https://www.academia.edu/33782450/La_música_en_la_antigua_Roma, fecha de consulta: 06.12.2020).
- WILLE, Günther (1967), *Musica Romana*, Amsterdam, Schippers.
- WILLIS, James (1952), *Martianus Capella and his early commentators*, Ph. D. Diss., University of London.
- WILLIS, James (1983), *Martianus Capella*, Leipzig, Teubner.
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald Pepys (1963), *Aristidis Quintiliani: De Musica, libri tres*, Leipzig, Teubner.