

L'EDAT MITJANA EN EL CINEMA
I EN LA NOVEL·LA HISTÒRICA

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica / edició a cura de Josep Lluís Martos i Marínela Garcia - la ed. -
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009. - 592 p. ;
23 x 17 cm - (Symposia philologica ; 18)

ISBN: 978-84-608-0956-2

1. Edat Mitjana en el cinema. 2. Edat Mitjana en la literatura. I. Martos, Josep Lluís. II. Garcia Sempere, Marínela. III. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. IV. Sèrie

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

EL CANTO DE LAS PIEDRAS.
PRESENCIA DEL PENSAMIENTO MUSICAL MEDIEVAL
EN LA NOVELA HISTÓRICA.
CERCAMÓN

Cercamón es de las raras novelas históricas que ofrece elementos del pensamiento musical medieval. En ella hay referencia a lo sonoro como búsqueda sensual y como búsqueda trascendente. Nos remite a la cualidad sonora de las palabras, al mito pitagórico de las proporciones, a la música de las esferas y a la sugestiva idea de una posible interpretación melódica de los claustros a partir de las figuras esculpidas en sus capiteles. Pero antes de abordar estas cuestiones considero oportuno señalar algunas ideas marco que, no por conocidas, contribuyen menos al adecuado enfoque del tema propuesto. Me refiero a esos dos aspectos que enmarcan genérica y sustantivamente esta novela y las de su género: el pasado en la literatura de ficción y lo histórico como objeto de investigación y como objeto imaginado. Ciertamente dos cuestiones que podrían resumirse en esta pregunta: *¿Qué hace falta para construir una buena Edad Media?*

EL PASADO EN LA LITERATURA DE FICCIÓN

Eco (1984: 78-81) distingue tres modos de abordar el pasado en la literatura de ficción: lo que denomina *romance*, que se sirve del pasado como un pretexto, una escenografía, una construcción fabulosa habitada por la imaginación (desde el ciclo bretón a las novelas de Tolkien o la *novela gótica*) y que define como «la historia de un *en otro lugar*». La llamada novela de *capa y espada*, en la que un determinado momento histórico, claramente reconocible, sirve de escenario a una serie de personajes, históricos y ficticios fruto de la imaginación del escritor, quienes, señala Eco, «expresan sentimientos que podrían atribuirse también a personajes de otras épocas». Por último, la *novela histórica* propiamente dicha, que, «no sólo debe localizar en el pasado las causas de lo que sucedió después, sino también delinear el proceso por el que esas causas se encaminaron lentamente hacia la producción de sus efectos».

ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN

A mi entender, lo que otorga a este género su fascinación es la potencialidad que tiene para iluminar con los más vivos colores un pasado que se quiere verosímil. Ciertos acontecimientos y personajes pueden ser inventados, pero pueden explicarnos con mayor claridad hechos que, otros textos que se quieren menos literarios y más científicos, no logran, atrapados en su lógica y en su discurso academicista, en la inevitable disección parcial y pormenorizada de los factores y elementos del devenir de los acontecimientos. Como bien han observado otros antes que nosotros, historiador y novelista se acercan al personaje histórico en un proceso semejante, aunque la finalidad y los métodos difieran, pero esa es la fuerza de la creación artística. No comenta, encarna.

La novela histórica pretende una integración del elemento ficticio y el material histórico, de manera que, tal como señala Román Álvarez a propósito de Walter Scott, auténtico padre del género, «de la conveniente proporción de ambos y del logro de un equilibrio adecuado dependerá la calidad de la obra resultante» (1988: 10).¹ ¿De qué depende, pues, su poder evocador? ¿De un contexto objetivo? ¿De la verosimilitud? ¿Del psicologismo de la emoción atemporal y universal? Preguntas que nos llevarían muy lejos si intentáramos responderlas. Como fuere, lo que parece cierto es que, en palabras de Chesterton, «el arte no consiste en expandir las cosas. El arte consiste en recortarlas» (2005: 177). Y ese «recortarlas» lo hace especialmente apto como forma de conocimiento.

Díaz Minoyo, en su ya clásico estudio *Estructura de la novela* (1978: 131), apunta la sugestiva idea de los textos como «un reflejo no de la realidad sino de la idea que el lector se hace de la realidad». A los niveles de «realidad natural» y «realidad cultural» añade Díaz Minoyo el de «realidad literaria», una noción difusa que actúa como coordenadas y permite al lector la adscripción del texto a un género determinado. Anthony Burgess cuenta en sus memorias como, en 1964, trató de recitar públicamente a Shakespeare en fonemas isabelinos y que aquello no gustó a casi nadie. «La gente prefería creer que Shakespeare hablaba como John Gielgud,² no como un bostoniano irlandés. Era como rebajarlo a oídos del público, haciendo que sonase paleta y provinciano» (1993: 125). Y en *La deshumanización del arte* (1983: 358), Ortega y Gasset viene a señalar que la facultad de conmovir de la obra artística pasa por que se le tome como realidad. «El retratado y el retrato son dos objetos completamente distintos».

Por otro lado, el desarrollo de los diversos subgéneros de la novela histórica y especialmente la que bebe del universo medieval, viene determinado por el mayor o menor predominio de los aspectos fantásticos o racionales y verosímiles. Unos textos, como la conocida novela de Eco, *El nombre de la rosa*, o los paradigmáticos trabajos de Margerite Yourcenar, contienen la fantasía en

1. Sobre esta cuestión es abundante la bibliografía, baste citar aquí algunos estudios referenciales como los de Menéndez y Pelayo (1942), Lukács (1976), Ortega y Gasset (1983), Alonso (1984).

2. Actor y director inglés especialista en Shakespeare.

los estrictos límites de la historicidad y la verosimilitud. Otros, se caracterizan por el predominio de la fantasía y una mayor presencia de lo feérico y maravilloso en sus personajes y en las sociedades que recrean,³ tal como ocurre con la emblemática serie de *El Señor de los Anillos*, de J. R. R. Tolkien, o en reconstrucciones más históricas, como *Las nieblas de Avalon*, de Marion Zimmer Bradley, o *La piedra y la espada*, primera de las entregas de las llamadas Crónicas de Camelot, de Jack Whyte, en torno al ciclo artúrico.

EL ESCENARIO HISTÓRICO. OBJETO DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA Y OBJETO IMAGINADO

«¿Qué hace falta para construir una buena Edad Media?», nos preguntábamos al iniciar esta comunicación y retomábamos con ello la misma pregunta que se formulara Eco hace unas décadas. Este maestro de la observación y la recreación concluía: «Ante todo una gran Paz que se desmembra» (1974: 13). Con lo cual venía a situar la idea esencial del concepto de Edad Media en su propio origen y la palabra clave para entenderla no podía ser otra que *crisis*. En efecto, la respuesta de Eco nos sitúa en el final de un gran poder internacional que venía unificando un mundo complejo y diverso, que caía víctima de esa misma complejidad y tamaño. Ahogado en un imparable sincretismo que había minado las viejas estructuras y había abierto las puertas a un proceso de aculturización que permitía la aceptación de las teologías y costumbres más dispares. De ese escenario de crisis militar, económica, social y cultural, como es bien sabido, arrancará ese mundo nuevo que llamamos Edad Media. Pero, aun admitiendo ese escenario de crisis, habremos de convenir fácilmente que un tan largo período de mil años no puede constituir un todo homogéneo y ha de ofrecer, necesariamente, distintas manifestaciones de los procesos de transformación propios del devenir histórico. Otra cosa es la idea sintética que alimenta la imaginación de un público lector o espectador. Idea sintética que, a partir del texto de Racionero, puede articularse en tres niveles o planos de desarrollo: un primer nivel, que atiende las circunstancias históricas; un segundo, que lo hace respecto de los sentimientos colectivos dominantes, y por último, un tercero, que dirige su mirada a los planteamientos estéticos de la época.

En efecto, la re-construcción literaria o cinematográfica de lo medieval suele partir de un entorno de crisis. Un universo en el que estarán presentes en mayor o menor medida algunos o todos los elementos contextuales que ustedes conocen: Deterioro del territorio, decadencia tecnológica, empobrecimiento general, caída del contingente demográfico y, al tiempo que se da la fijación

3. Responden muchas veces a la etiqueta creada en los 60 por Fritz Leiber: *sword and socery*, «espada y brujería».

ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN

de los individuos a la tierra, ese otro fenómeno que algunos historiadores han venido a denominar neonomadismo.

En un segundo nivel de contextualidad podemos establecer la *insecuritas* como sentimiento dominante y junto con ella está presente la *auctoritas*, real o inventada, como forma de reacción ante el desorden y que, más allá de los ordenamientos jurídicos, se convierte en manifestación genuina del pensamiento medieval. Y también la esperanza o tal vez fuera mejor decir la presencia de espacios para la esperanza. Los monasterios. Espacios estimulantes por tantos aspectos, del que no es el menor su tarea de registro, conservación y transmisión de la cultura pasada, al tiempo que inquietantes, porque esa labor de conservación sistemática obedece en realidad más a una «destrucción casual y de conservación desordenada», como es de todos conocida.

Todavía hemos de señalar un tercer nivel, el referido a las experiencias de lo bello, o plano estético cuya presencia ayuda a configurar la novela que nos ocupa. Entramos con ello en un mundo aparentemente contradictorio, en el que no hay distinción entre el objeto estético y mecánico, entre lo artístico y lo artesanal, al tiempo que se da un constante intercambio y reciprocidad entre lo elitista y lo vulgar. Sin menoscabo de que se tenga, al mismo tiempo, una clara conciencia de la distinción entre «*scientiae ministrandi ea quae sunt necessaria*», la ciencia que suministra lo que es necesario o *artes mechanicae*, y aquellas orientadas al deleite, *appenditia artium*. Lo medieval, contrariamente a esa idea tan divulgada de una edad oscura, participa, como bien conoce nuestro lector, de un agudo sentido de la luz y de las sutilezas sonoras. De todo ello nos habla *Cercamón*.

CERCAMÓN, de Lluís Racionero

La novela *Cercamón*, de Lluís Racionero i Grau (1940), fue Premi Prudenci Bertrana 1981. Se trata de un texto escrito en catalán que nos ofrece de forma singular algunos aspectos del pensamiento musical medieval. El texto presenta una doble estructura desigual. Una primera parte, titulada «La Solana 967-1045», que concentra la información objeto de nuestras reflexiones, y una segunda, «L'Obaga 1212-1264», más extensa, que funciona como consecuencia de aquellos acontecimientos que se fueron gestando en el paso del siglo x al xi. A modo de síntesis, cabe decir que si por un lado es una historia de individuos, por otro es una historia colectiva, es el sueño de una nación.

En los capítulos que nos interesan, Racionero se esfuerza por retrotraernos a sucesos supuestamente ocurridos hacia el año 1000, en el espacio abierto entre el Pirineo y el Mediterráneo que configura Catalunya. Ya en las primeras páginas podemos encontrar muchos de los elementos característicos de ese mundo medieval esbozado más arriba, aunque, como el mismo autor viene a señalar, con las oportunas licencias literarias, se permite ciertos ajustes cronológicos y

biográficos para adaptar las distintas piezas a las necesidades de la narración.⁴ No obstante, y a mi entender, ima ausencia notable lastra ese poder de evocación del mundo pretérito que Racionero intenta re-componer: la no presencia de lo divino y lo santo. Ciertamente se trata de una elección legítima del autor, pero no deja de ser curiosa esa ausencia cuando uno se adentra en el mundo de las ideas del largo milenio, tal como pretende Racionero, y, consecuentemente, termina por debilitarse el poder de evocación que sustancia esta novela histórica tan meritoria en otros aspectos.

Como quiera que el objeto de nuestro interés se encuentre muy localizado en el texto, centraremos nuestra atención sobre los tres primeros capítulos de esta novela. Los dos primeros porque enmarcan la cuestión y la orientan. El tercero porque nos ofrece un material poco común, y por ello de interés, referido al pensamiento musical medieval. Las coordenadas o líneas maestras que establece Racionero para el desarrollo de su trama pretenden un mundo explicable, aunque parta de un presupuesto falso; un reto que da sentido a la aventura, aunque sea un sinsentido histórico, y un contenido ideológico a partir de los espacios y la simbología, que aúna certeza y especulación con proporción desigual. Es, precisamente, en este ámbito de la simbología donde se situarán las ideas musicales de la novela. Pero observemos más de cerca estas coordenadas:

1. Un mundo explicable: *Mundus senescit*. «Tot va començar quan els terrors de l'any 1000». Así arranca Racionero esta búsqueda novelada de las raíces de nuestra cultura. Ciertamente, más allá de la fuerza de esta imagen, los historiadores hace tiempo que han venido debatiendo el problema de la cronología y los terrores del milenio, para terminar desmitificando tal supuesto a partir de un hecho fundamental: tal como atestiguan los documentos de la época, las gentes de la antigua Marca solían contar los años por el reinado de los reyes carolingios y comenzaban el año con la Pascua y no en Navidad.⁵ Pero literariamente es innegable el poder sobrecogedor de esta evocación temporal.

2. Toda aventura implica un reto: en nuestro caso el reto viene claramente explicitado: «bastir un món nou». Esa es, y no otra, la idea que recorre toda la novela. Esa es la misión de los protagonistas de esta historia. Me atrevería a decir que el futuro (*versus* felicidad) depende de la acción acertada o errada de estos personajes, y esta circunstancia no deja de estar, como es bien sabido, en el núcleo de todos los cuentos infantiles. Se trata de enderezar un mundo que está «fuera de juicio». Porque, a pesar de la contención de su autor, la base

4. No es el menor de estos recursos el que sitúa al propio Cercamón, trovador occitano del siglo xii, en acontecimientos que tienen lugar en el xm.

5. Sobre esta cuestión remito a la copiosa bibliografía existente. Siguen siendo fundamentales los clásicos trabajos de Focillon (1962 y 1987), Cohn (1981 y 1995), Riché & Georges (1974).

ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN

mística de esta novela nos lleva al límite entre lo racional y una alocada visión del mundo. Hay un mundo de maravilla y, a la vez, de conflicto.⁶

3. Importancia de los espacios: hay, a lo largo de *Cercamón*, una especial preocupación por la descripción del espacio geográfico, incluso de los ecosistemas, de manera que, en ocasiones, se trasciende el mero paisajismo colorista que apunta a los efectos emotivos, para entrar en la específica descripción física, más propia del geógrafo, tal como se pone de manifiesto en diversas ocasiones. Pero, junto con los espacios naturales, otros espacios merecen la especial atención de Racionero: los arquitectónicos y los llamados de poder, aunque a veces coincidan en un mismo lugar. Ambos servirán para introducir el elemento extraordinario y maravilloso en el texto. Así, la llegada al monasterio de Sant Pere de Roda viene precedida de una magnífica descripción del paisaje y del atardecer invernal e introduce un elemento nuevo: la admiración por los elementos constructivos.⁷ Por su parte, la abadía benedictina de Sant Quirze de Colera, en l'Alt Empordà, le permitirá a Racionero entrar en el detalle de ciertas dependencias monacales, de la vida de sus gentes, incluso de vinos y viandas, «lligava un allioli groguenc, odorant i espès que se'm posà a la gola», mientras que, en el exterior, ha dibujado con precisión el asentamiento humano. Nos lleva, también, a los pies del Canigó, donde se encuentra el rico monasterio benedictino de Sant Miquel de Cuixà, cuna de la historiografía catalana, en un entorno amable, que contrasta con la posición difícil «i torturada» del priorato de Serrabona, en el Rosselló. Uno de esos lugares feéricos, si se quiere más modestos, pero donde los espíritus atentos pueden recibir las fuerzas de la tierra, «cal passar hores en certs indrets per rebre les forces de la terra», y que servirá a Racionero de escenario para exponer la curiosa idea del canto de las piedras, de la que más adelante me ocuparé.⁸

6. «Ara, deixeu-me, senyors. Sóc home que ja només viu de records i poc podria interessar-me pel futur: intueixo un món envellit, decadent, que ja no veuré mai. Potser a vosaltres tocarà redreçar-lo. Necessitareu tota la ciència i la saviesa que ací hem preservat nosaltres. I amb això, partim, senyors». *Cercamón*, p. 21 y ss. (en adelante indico las páginas citadas entre paréntesis). «¿Per què ens mostreu tot això, perquè ens assigneu una missió que no hem demanat i que potser no podrem acomplir? ¿Per què heu vingut al Pirineu a sembrar una nova civilització en comptes de fer-ho a Venècia?» (p. 34).

7. «Oliba, Ermengol i jo voltàrem la fàbrica del monestir quan la nit ja tancava; els murs emmerletats retalaven un cel paorós, esdevingut més pesant pel soroll del vent fred que tot ho agitava. Entràrem al pati d'armes i només aleshores ens adonàrem de les dues torres altíssimes bastides amb uns arcs subtils que en cap lloc no havíem vist» (p. 19).

8. Pero es en palabras de Ursèol, uno de los personajes que se quieren históricos en esta novela, donde realmente queda de manifiesto la importancia de lo arquitectónico: «Jo et dono, Oliba, els secrets dels constructors, perquè puguis fer bastir la volta, l'absis i la cúpula. Troba dins del teu país la rel d'aquestes formes: en la cabana circular dels pastors, bastida amb pedres, i en la volta allargada dels pescadors que serveix de soplug a les naus, tens els elements primordials de la cúpula i la volta, utilitzats des de temps immemorials al teu país, on Pirineu i Mediterrani, pastor i mariner, es troben i s'ajunten» (p. 32).

4. Importancia de los símbolos. Con todo, y aun siendo importantes los espacios arquitectónicos, no son suficientes sus maravillosos artificios. «Cal també el símbol», explicará Urséol (p. 33). «Nihil visibilium rerum est quod non incorporale quid et intelligibile significet» (No hay ninguna cosa visible que no sea símbolo de algo incorporal e incomprensible), dirá Plotino (De Bruyne 1994: 95). Y conocida es la idea de que la iglesia de piedra es ciertamente una forma arquitectónica que es apreciada en su materialidad, pero también como símbolo de un mundo invisible. El simbolismo medieval, como señalara el maestro belga, es a la vez teológico y filosófico; ama su imagen pero busca la justificación racional.⁹ En ese sentido didáctico, la «teología monumental» se concebía como complemento y auxiliar de la predicación. Son abundantes los textos de la época que lo justifican, «ad aedificationem intuentium» se dirá en el s. X y, más tarde, Santo Tomás de Aquino explicará la utilidad de las imágenes en términos que parecen aflorar directamente en el texto de Racionero: «ad excitandum devotionis affectus qui ex visis efficacius excitantur quam ex auditis» (Réau 1996: 12, n. 4). Aun así, en *Cercamón*, la simbología tiene un origen sorprendente y extraordinario que actúa como *Deus ex machina*. Se trata de un objeto singular a partir del que se pretende crear un mundo iconográfico que nutra de imágenes y símbolos el nuevo mundo que estos personajes tienen por misión y destino crear. La llamada arqueta de Gilgamesh.¹⁰

5. Pensamiento musical medieval en *Cercamón*. La Edad Media distingue entre música *especulativa* y música *sonora* y dentro de ésta, a su vez, entre *naturalis* y *artificialis*. Vocal, la primera. Instrumental, la segunda. Se trata de una música que se siente atrapada entre la sensación sonora y la proporción justa. Una, que se deleita en el placer inmediato del oído. La otra, en permanente crítica, que se complace en el placer «filocósmico», en el goce intelectual. La música medieval, como no podría ser de otra manera, conlleva también un significado alegórico, sin el que esa estética sería incompleta. Fundamental la música como imagen del universo o el paralelismo que, en Escoto y Guillermo de Auvergne, viene a identificar las notas más agudas de la armonía con las criaturas más sublimes y los sonidos más graves con «los seres sensibles degradándose progresivamente hasta la materia inanimada» (De Bruyne 1994: 244 y ss.).¹¹

9. «La gent no sap llegir, han de sentir i comprendre pels ulls i les oïdes, el nas, les mans, la pell; necessiten imatges, cants olors, tactes i ambients que els portin als sentiments que volem nosaltres. Cal un art que empleni l'espai d'imatges, sorolls i sentors vives». *Ibid*, p. 33

10. «La història ara no fa el cas, el que us interessa són les figures: aquesta arca us donarà els motius per a fer un art escultòric i gràfic que parli al cor de la gent, tal com els cors són fets ara. Preneu-la, Oliba, dins hi ha els càlculs de construcció: tot ho fareu servir quan arribi l'hora» (pp- 33 y ss).

11. En realidad este paralelismo metafórico se remonta a la identificación quironómica mesopotámica que asocia lo agudo con un movimiento ascendente y lo grave con un movimiento descendente. Cielo y Tierra.

ANTONIO GARCÍA MONTALBAN

Lo realmente extraordinario de la propuesta de Racionero es que convierte este pensamiento musical en elemento narrativo: La campana y la piedra. «Musicam in omnibus quae sunt condita, effulgere». La música resplandece en toda criatura.

Lo sonoro deviene en *Cercamón* búsqueda sensual, por un lado, y búsqueda trascendente, por otro. Hay una directa referencia a la cualidad sonora de las palabras y a la llamada música de las esferas, preocupación que constituye lugar común en el pensamiento musical medieval y que, a través de los siglos, llegará hasta nosotros desprendiéndose de su carga teórica, transformándose en imágenes, en *topos*, que encontrarán su lugar especialmente en la creación poética.

Como es bien conocido, el modernismo hará de la cualidad sonora de las palabras unadesus fundamentales señas de identidad, al igual que, para una parte importante de la poesía inglesa, devendrá en elemento estructural (Eco 1994). Pero también la música de todos los tiempos ha manifestado su especial preocupación por el maridaje sonoro con los textos. Preocupación que llegará a su momento álgido en el siglo xx, cuando la música buscará en esa cualidad un medio de expresión, incluso más allá de toda semántica o, en ocasiones, como ocurre con Luciano Berio, yendo más allá de las palabras e incorporando un amplio abanico de ruidos de tragar, de hipos, arcadas...¹²

Timó i vela del versificar, que com els rems colpejant l'aigua, porta endavant el vaixell de la poesia. El nostre art de trobar vol que vestim les idees amb un soroll sonor que, entrant per l'orella, embaumi tot el cervell, deixant-lo emocionat i, per tant, més tendre a la impressió de la idea que volem donar-li.

(p. 17 y ss.)

12. Ilustrar debidamente este maridaje sonoro excede con mucho el propósito de esta comunicación, nos bastarán aquí unos pocos trazos. Uno de los ejemplos más sugestivos, pese a su brevedad, nos lo proporciona la aparición de las ninfas del Rin en *Gotterdammerung*, la última parte de la tetralogía *El Anillo de los nibelungos*, de Richard Wagner: *Weialala leia / Wallala leialala*. Repite su estribillo que no es otra cosa que una onomatopeya que quiere imitar el sonido del agua y, a la vez, expresar la alegría y la tragedia. Pero no es casual que Wagner se sirva de la partícula «weia» puesto que, además de su valor sonoro, expresa en alemán dolor y desdicha. Con todo, hemos de hacer notar que, junto con el Renacimiento, es en el s. xx donde se han dado, tal vez, los ejemplos más notables de esta búsqueda de las cualidades sonoras de las palabras desde el ámbito de la música. Unas veces, el punto de partida serán los imaginativos efectos sonoros de un poeta simbolista ruso, Konstantin Dimitrievich Balmont, sobre *Las Campanas* de Poe, lo que llevará a Sergei Rachmaninov a escribir su sinfonía coral homónima. Otras, estilísticamente más trascendentes, la necesidad de cauces de expresión nuevos, como el «sprechgesang» de Arnold Schönberg, procedimiento que se inaugurará con sus *Gurrelieder* y cuyo nombre viene a describir una expresión vocal a medio camino entre la canción y la palabra hablada. Y tampoco podemos dejar de hacer referencia a la enorme riqueza expresiva de Giacomo Baila en sus *Parole in liberta*, donde explorará los valores onomatopéyicos y sonoros de las sílabas e incluso las letras como elementos creativos de una música vocal singular. O de Gyorgy Ligeti, quien, en composiciones vocales como *The Alphabet*, construirá todo su discurso sonoro y armónico a partir del elemental principio generador de la paulatina aparición de cada una de las letras del alfabeto.

La imagen del «timó i vela del versificar» que Racionero pone en boca del personaje Oliba, no puede dejar de evocarnos aquella otra fascinante imagen surgida de los felices versos de Shakespeare en *Antonio y Cleopatra*. «Purple the sails, and so perfumed that / The winds were lovesick with them; the oars were silver, / Which to the tune of flutes kept stroke, and made / The water which they beat to follow faster, / As amorous of theirs strokes».¹³

Encontrar la idea, encontrar la imagen que la haga visible, y encontrar «les paraules sonores i el ritme escaient per a fer més suggestiu allò que ja veus en la ment». *Nitor, color rhetoricus* y *color rythmicus* son ingredientes esenciales de toda obra literaria, tal como señalan numerosos autores medievales (De Bruyne 1994: 246-259) y Racionero sintetiza hábilmente. Pero las ideas, en no pocas ocasiones, surgen de los rincones más desconocidos de nuestra mente, de la atracción eufónica de unas palabras nacidas, no se sabe bien cómo, de nuestra actividad imaginativa y creadora.¹⁴ De ahí que siga sin resolverse el dilema: *Rem tene, verba sequuntur. Verba tene, res sequuntur*. Diré más, todavía puede irse más lejos en la búsqueda de aquello más sugestivo que ya ves en la mente. Me refiero a la «conciencia lírica», la que se abre a la realidad de lo inexpresable, donde los significados persisten todavía aunque las palabras fallen.

Explica Lewis Rowell (1999: 31) que hay en el pensamiento musical medieval algo esquizoide: por un lado, la *musica speculativa*, una disciplina intelectual, con un fuerte toque diletantista, basada en las matemáticas y asociada con una especulación cosmológica. Por otro, la *musica practica*, ocupando una posición muy inferior. A la primera, pertenece la llamada «música de las esferas», que constituye la segunda de las referencias musicales que nos ofrece *Cercamón*.

La atribución de sonidos a los astros es anterior a la Edad Media¹⁵ y llega al pensamiento musical medieval a través de Boecio, como reino de la armonía, de la proporción y el número. Esa música inaudible para el común de los mortales es evidencia de la belleza de un mundo puramente inteligible de los números y reflejo de la armonía del amor de Dios. De la misma manera que, pensará el hombre medieval, la armonía humana es la justa adaptación de cuerpo y alma ya que existe una correspondencia entre el hombre «exterior» y el hombre «interior».¹⁶

13. «Las velas, púrpura, y tan perfumadas que incluso los vientos / enloquecían de amor; los remos eran todos de plata, / y acordaban su ritmo con el sonido de las flautas, / haciendo que las aguas en donde golpeaban los siguieran deprimida, como si enamoradas de los golpes» (Shakespeare, William 2001: h, ii: 203-207).

14. Bástenos el conocido caso del título de la obra de Ravel *Pavana para una infanta difunta*, que no obedece a otra cosa que al hechizo que producía en este autor la sonoridad y ritmo surgidos de la naturaleza y proximidad de las palabras que lo integran.

15. Sobre la asignación de sonidos a los astros véase en Von Jan, Karl (1895 [1962]): Ptolomeo, *Armónica*, 100 y ss. y Nicómaco, *Manual de Armónica*, 241 y ss.

16. «Escolteu la veu dels estels, és un so tan dolç que confonem el seu cant amb el silenci. Però tot és fet de nombre i harmonia, el moviment dels estels, regulat per lleis matemàtiques, produeix un so com el que ix dels intervals regulats de la lira. En la gran lira dels cels polsa el

Es en Aristides Quintiliano,¹⁷ donde encontramos la más clara correspondencia y explicación del texto que nos ofrece Racionero. «Hay también, así pues, en el cuerpo del universo un claro paradigma de la música —explica Quintiliano— [...] Los poetas, movidos por la inspiración musical, constantemente cantan a este movimiento llamándolo "coro de astros"; pero hombres sabios que buscan la verdad lograron apresarlos» (1996: ni, 119 - 120).¹⁸ La Edad Media asumió enteramente las teorías de las armonías celestes y se limitó a designar esa otra realidad como «música celestial» o «música mundana». Pero el éxito de esta imagen no se detuvo aquí. La teoría musical devendrá, en ese sentido, tema poético. De manera que puede observarse el universo simbólico de una concepción teológica de la teoría musical latiendo, todavía, en la estética de ese tiempo crucial, a caballo entre los siglos xvii y xviii, en el que se acelera el proceso de cristalización de la armonía moderna. Ocurre así con el ilustrativo pasaje de Shakespeare en *The Merchant of Venice*: «Sit, Jessica. Look how the floor of heaven / Is thick inlaid with patines of bright gold: / There's not the smallest orb which thou behold'st / But in his motion like an angel sings, / Still quiring to the young-eyed chérubins; / Such harmony is in immortal souls; / But whilst this muddy vesture of decay / Doth grossly close it in, we cannot hear it».¹⁹

cor de l'Artífex suprem. Matemàtica, Música i Astronomia són una i la mateixa llei: compareu els estels a les cordes i sentireu el plaer intel·lectual de la música dels cels. Pitàgores va ensenyar que els sons corresponen a llargades de corda mesurades amb nombres; també al cel les llargades de les òrbites mesurades amb nombres més grans fan sonar l'espai immens. No ho sentiu? Apreneu a escoltar la veu dins el silenci, apreneu a mirar. Sapigueu viure!», (p. 26).

17. Se desconoce con exactitud su época, pues los estudiosos sólo se atreven a afirmar que es posterior a Cicerón y anterior al *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capela (principio del s. v dC).

18. Continúa Quintiliano: « [...] Dicen que tal como el aire de aquí —que es simple y tiene una naturaleza adecuada a nuestros órganos— suena de diferentes modos [...], así también allí el éter es simple, pero al ser muchos y variados los cuerpos que hay en él, como es evidente —en extensión y apariencia, en actividades y emanaciones— cada uno de esos cuerpos lo golpea, según su propia potencia y naturaleza. Y dicen que esos sonidos son imperceptibles para nosotros (pues nuestros oídos no son adecuados para ello, ya que, debido a la gran distancia y a la mezcla con el cuerpo, están demasiado turbios, tal como aquellos de nosotros que tienen sus oídos peor formados no oyen nuestra propia voz ni, lo que es más, truenos y estruendos semejantes), si bien para los mejores de quienes han vivido entre los hombres sin vileza estos sonidos golpean de cerca el oído y en absoluto quedan excluidos de tal felicidad. Ciertamente dicen, del mismo modo que para nosotros es difícil por naturaleza llegar a ser videntes de las realidades superiores, mientras que a quienes han alcanzado la cima de la virtud y de la ciencia de lo apropiado les es posible observar sin daño la presencia de las formas divinas, así también nos es completamente imposible oír de manera espontánea el sonido del universo».

19. «Ven, Jessica, contempla el firmamento / adornado con resplandecientes esferas doradas / en él no hay ni una sola estrella / que, en su girar, no cante como un ángel / que no pertenezca al coro de los querubines. / Esta misma armonía está en nuestra alma / y sólo cuando el triste harapo de la maldad / la cubre, somos incapaces de oírla» (acto 5, escena 1).

O en el no menos conocido poema de John Dryden (1613-1700) «A song for St. Cecilia's Day» (1687),²⁰ texto a partir del que Haendel compondrá su famosa *Oda para el día de Sta. Cecilia* (1739). En el poema, el autor se complace en la concepción pitagórica, agustiniana y boeciana de la música como duplicado de una realidad superior y de la armonía como ley universal. Subyace también esa concepción medieval y tripartita de la música *mundana, humana et instrumentons*. «From harmony, from heav'nly harmony, / This universal frame began», son los versos que inician el poema de Dryden. ¿Cuánto hay de pose estética? ¿Hasta dónde creen Shakespeare o Dryden que la música *mundana* trasluce directamente el orden divino? Cuestiones cuya respuesta nos llevaría irremediablemente mucho más allá de los límites de nuestras reflexiones de hoy.

Pero esta «armonía celestial» también puede rastrearse en el ámbito de las ciencias en fecha tan tardía como 1619, cuando Johannes Kepler escriba su *Harmonices Mundi*, donde todavía encontrarán cabida los cálculos astronómicos de los que se desprenden voces perceptibles por el intelecto y no por el oído.²¹ «Los movimientos en el Universo [afirma Kepler en el libro v, cap. 7 de su *Harmonices*] son como una canción continua para múltiples voces que se percibe por el intelecto y no por el oído. Es una música que, aunque de forma natural tenga tensiones disonantes, síncopas y cadencias, progresa hacia ciertas cadencias predeterminadas (de seis voces) y por tanto estable acontecimientos en el infinito fluir del tiempo».²² Hace unas décadas, *American Scientist* publicó un interesante y casi desapercibido trabajo fonográfico de Willie Ruff y John Rodgers (1979), miembros de la Universidad de Yale, a propósito de los cálculos keplerianos y la música de las esferas. Ruff y Rodgers lograron por primera vez hacer audibles esos sonidos usando un ordenador IBM 360/91 y aplicando dichos cálculos al programa MUSIC4BF.

No podría cerrar este punto sin aludir a una notable referencia cinematográfica que ilustra la pervivencia, bien que estilizada y retórica, de la música de las esferas. Me refiero al magistral film de Stanley Kubrick *2001 una odisea del espacio* (1968), que arranca con un guiño al más poético de los mitos musicales medievales. En un sorprendente contraste, la primera secuencia de la película nos ofrece las imágenes espectaculares de unas naves que flotan en el universo de negritud infinita al repetitivo ritmo de vals: *Un-dos-tres, Un-dos-tres*. Y es que de esa sutil y sencilla manera se está evocando el carácter cíclico de los fenómenos cósmicos. Sucintamente, el razonamiento que parece seguirse es este: Pitágoras creía que los planetas guardaban relación con las proporciones

20. Escrito para celebrar la festividad de la patrona de la música por encargo de los Gentlemen Lovers of Music.

21. Paul Hindemith escribirá una ópera basada en la vida de Kepler titulada precisamente *Die Harmonie der Welt*.

22. La traducción es nuestra, pero una versión completa del texto kepleriano puede verse en Stephen Hawking (2003: 555-642).

ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN

de longitud de las cuerdas y que estas, a su vez, se correspondían con los movimientos del alma humana. La idea de la relación entre el movimiento de los planetas y la música estriba en que ambos fenómenos son periódicos, es decir, son fenómenos que se repiten con cierta regularidad. En definitiva, hay un ritmo, una ordenación de lapsos de tiempo, una división en unidades que contienen un determinado número de notas. Es lo que nuestros teóricos terminarán llamando compases. En un ritmo básico la nota más importante está situada al comienzo de esas unidades y uno de esos ritmos que mejor ilustra en nuestra cultura la distribución de acentos regulares es el vals. El resto es historia del cine.

Pero la más inusual de las sugerencias musicales de *Cercamón* es la idea del «canto de las piedras». Idea que, contra lo que pudiera pensarse, quiere tener un fundamento etnomusicológico más que fantasioso, aunque no por ello es menos discutible. Se trata, ciertamente, de una teoría que no ha acabado de encontrar la aceptación de la musicología tradicional y, de hecho, hasta donde conozco, desde el estudio de Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, no ha vuelto a ser objeto de análisis y eso ocurrió en 1946.

La teoría de Schneider parte de que «en el lenguaje místico el son (el plano acústico) de una palabra importa más que su significado semántico, cuya precisión responde a un plano paralelo, pero inferior al puramente musical». Para Schneider la iconografía románica no es una creación *fortuita*, fruto de la *selección* histórica, sino que son productos ideológicos que responden a principios musicales. «Estas figuras místicas y estos dioses tallados en la piedra no son sino sonidos o planos acústicos materializados [...] Para dicha mística [antigua] el son es el plano perceptible más trascendental y la oreja [sic] el órgano esencial de la percepción mística. También sirven los otros sentidos, pero más es lo que estorban que lo que ayudan.²³ Oír con los ojos cerrados es además simbólico de gran concentración interior, ya que el plano acústico en el cual se desarrollan el sonido y el lenguaje es el plano principal del ser humano. Esta concepción seguirá reflejándose durante siglos en la posición excepcional del músico, especialmente del músico ciego» (1988: 152 y ss.).

Racionero toma, pues, directamente de Schneider esta idea del «canto de las piedras». Una idea doble, puesto que conlleva el sentido místico sensorial de los sonidos producidos por la piedra al ser golpeada y el simbólico musical referido a una iconografía lítica que actúa, según Schneider, al modo de los tonarios al uso.²⁴

23. En efecto, la experiencia auditiva conlleva algo cenestésico, hay una cualidad erótica y mágica. Por algo la primera de las acepciones del verbo «encantar», de *incantare*, significa «obrar maravillas por medio de fórmulas y palabras mágicas, y ejerciendo un poder preternatural sobre cosas y personas según la creencia del vulgo» (*DRAE*). «Su alma pasó por sus orejas y sus ojos. Creyó oír con cada uno de sus poros», escribe Balzac en *Sarrasine*.

24. Libro litúrgico medieval que recoge repertorios gregorianos y se ordenan en función del modo.

Ciertamente, cuando el texto de Racionero deviene más explícito y didáctico nos remite a experiencias más propias del ámbito de los maestros constructores y escultores que de los maestros músicos. En todo caso, hemos de observar que los litófonos son extraños a las prácticas musicales de Occidente,²⁵ a pesar de la evocación del mito pitagórico del descubrimiento de las proporciones sonoras, a partir del martilleo de los canteros que trabajan la piedra dando forma a los capiteles, que recoge nuestra novela.²⁶

25. Se entiende por litófonos aquellos objetos musicales consistentes en una o varias piedras que producen sonidos musicales al ser golpeadas. Las piedras pueden ponerse sobre un armazón o colgarse de cuerdas y se afinan tallándolas. El caso más notable es el del Ch'ing (qing), piedra resonante china que se utiliza en los rituales de los templos confucianos. En el caso de la cultura occidental se ha preferido la indagación sobre la naturaleza sonora de las piedras. Y si por un lado se habla de «muda piedra», $\text{W}\omega\omicron\varsigma \ \acute{\alpha}\text{c}(\text{0})\omega\gamma\omega\varsigma$, (Teognide 568-569), por otro no faltan referencias a voces que provienen de la piedra (Pausanias). Voces y piedras han tenido una conexión profunda, tal como demuestra el fenómeno del eco. En efecto, a partir del s. v, Píndaro personifica el fenómeno (Ol. xiv 21) y como personaje aparece también en el prólogo de la *Andrómeda* de Eurípides, en *Adone* de Tolomeo Filopatro y en la comedia de Eubulo, *Eco*, y en *Tesmoforiante* de Aristófanes. Pero más interesantes aún son los intentos de definirlo: «Depósito de la voz» (*Antología Planudea* 154.3, 155). «Parata...expectare sonos» [ella está pronta a esperar sonidos a los que pueda devolver sus propia palabras] (Ovidio, *Metamorfosis*, ni, 377-378). «Vocalis imago» (Ausonio, ep. 34.10). Una realidad imposible pero sugestiva es la del epigrama de Ausonio: «Yo, Eco, habito en lo profundo de vuestra oído». En Tolomeo Chenno se trata de un *alterum nomen* del griego $\text{c}\iota\chi\omega\upsilon\omicron\pi\iota\pi\omega\varsigma$. (Od. iv, 279). Una prodigiosa imitación de la voz de otro.

Racionero dedica párrafos muy sugestivos a la relación con las piedras:

«— [...] Cal ésser pacient, calmat, lent, cal sentir allò que vol la pedra, sentir-ho amb l'orella i amb el cor. Podríeu dir-me quantes cares té una pedra?

—Naturalment, sis —respongué Oliba, ràpid.

—Set, jove amic, set. Les sis es poden veure, però n'hi ha una altra, la que fa set, que dóna la clau per col·locar la pedra . Nosaltres, els qui sabem fer paret seca, parlem a les pedres, escoltem el seu soroll en ser col·locades i aquest so ens indica quan la pedra és assentada per bé. L'encaix, el fa la séptima cara que no es veu, sinó que s'escolta, se sent» (pp. 40 y ss.)

También, más adelante:

«—Les pedres són com campanes, una bona pedra, penjada, fa un so net, tens, metal·lie; si en colpir una pedra no sona bé, ja la podeu deixar per dolenta: és que té vetes a dins que faran que es trenqui a les mans quan sigui picada. Nosaltres treballem amb l'orella tant com amb l'ull, per això podem aclarar els ulls quan la pols ens molesta, la pedra ens diu si anem bé. Ara, un company meu que es va quedar sord, va haver de pegar no fa gaire» (p. 42).

26. «En aquell indret, uns picapedrers treballaven capitells de marbre. Gerbert ens féu un gest de silenci i atenció i restà un cert temps per adonar-se que el soroll de les eines, en martellejar el roc, guardava una relació ritmada; a poco a poco prestaren atenció i descobriren un ordre dins el soroll continuat d'eina i pedra. Aquells treballadors, amb els ulls aclucats, colpejaven destrament com si les mans fossin guiades pel soroll més que no pas per la vista. Els picapedrers, pel soroll de l'eina, entraven en un somni despert que els revelava la línia a picar i el tirat de la forma. Aquell treball miraculós, com de blonda, era guiat pel so ans que per la llum i la forma! La forma sortia del so, puix la forma era cos visible del so. Aquelles fabuloses figures eren imatges del somni del so!

Ermengol prengué Gerbert pel braç i el feu sortir del pòrtic per parlar-ne.

—Com és possible treballar amb l'ull clos i assolir una tal perfecció en la forma? Aquí hi ha quelcom de prodigiós que tu ens has de fer comprendre» (p. 39).

ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN

Pero lo más extraordinario de la teoría schneideriana, y que Racionero incorpora al contenido ideológico de su novela, es la explicación de la simbología animal presente en los claustros. Así, el bestiario de los capiteles, que constituye el universo iconográfico románico, surge, no de una tradición iconográfica propia, sino de una tradición china e hindú, cuyo proceso de asimilación Schneider deja sin explicar y en el texto de Racionero va remitida a la arqueta de Gilgamesh, tal como vimos más arriba. Un bestiario que en Schneider tiene traducción sonora, pero cuya teoría no ha encontrado, hoy por hoy, seguidores. Sabido es que las especulaciones musicales medievales beben de las doctrinas griegas y a ellas se aferran. También que, en una sociedad tan poco permeable como la medieval, las influencias ajenas a la cultura occidental, especialmente en lo simbólico e iconográfico, difícilmente pueden ir más allá de los aspectos decorativos. La explicación es, a mi entender, muy sencilla: esas novedades difícilmente podrían ser comprendidas e ideológicamente aceptadas: «Recorda les lliçons de música», dirá uno de los personajes.²⁷ Pero «les lliçons de música» del hombre culto medieval parten de los modos eclesiásticos, traducción a su vez de los griegos y de una estructura perfectamente conocida de tetracordos. Incluso, en el mismo momento en que ocurre la acción de la novela, está naciendo en occidente la solmisación guidoniana a partir del himno *Ut que ant laxis*,²⁸ que no es otra cosa que un recurso mnemotécnico ajeno, como puede entenderse, a la simbología animal sugerida por Schneider y Racionero.

Ciertamente, la emblemática cristiana se nutre de la simbología del Antiguo Testamento (Arbol de la Vida, Arca de Noè, Nube luminosa, Serpiente,...) de los Evangelios (Cordero de Dios,²⁹ Vid, Lámpara, Levadura, Espiga, Pan,...) y también acude a las fuentes profanas, a los libros de los antiguos naturalistas, Aristóteles, Plinio, Dioscórides y Eliano, en lo que es un revoltijo de verdades e ilusiones. Añádase a ello el imaginario de cada uno de los pueblos en los que nació y creció la Iglesia, y las sucesivas modificaciones e interpretaciones surgidas de la gnosis, las ciencias herméticas y los estudios medievales (Charbonneau-Lassay 1996: 115). En definitiva, es fácil concluir que, sin una causalidad histó-

27. «—Els símbols dels capitells, les imatges animals, les quimeres que veureu als claustres, pòrtics i gàrgoles, són representacions musicals, sons posats en imatges. Recorda les lliçons de música i repassa l'escala de notes: una àguila és el so fonamental, el lleó la nota més pròxima, la següent és el bou i, pujant l'escala musical, corder, paó, cavall alat, serp, unicorni» (pp. 39 y ss.).

28. La solmisación guidoniana se basa en una serie de hexacordos entrelazados a partir del texto y melodía de un himno a San Juan de época carolingia atribuido a Pablo Diácono: «Ut queant laxis / resonare fibris / Mira gestorum / famuli tuorum, / Solve polluti / labii reatum, / Sane te Ioanes». Cada uno de los seis versos comienza un grado más agudo que el verso anterior, de manera que las sílabas iniciales van asociadas a una entonación determinada constituida por las sílabas *ut, re, mi, fa, sol y la*. Sobre este *Ut queant laxis* y los himnos latinos en general puede consultarse Asensio, Juan Carlos (2003).

29. La imagen del Buen Pastor parte de una clara asociación entre Orfeo y Jesús que ha sido exhaustivamente estudiada.

rica que pueda justificarlo, una sociedad difícilmente podrá aceptar un código iconográfico ajeno, máxime si ese código va asociado a otro sonoro.

En modo alguno pretendo alejarme de mi objetivo y nos bastará con recordar que la presencia de ciertos seres, reales o quiméricos en la simbología occidental, en general, responde a su propia lógica histórica. El águila, el león, el buey, el cordero, la serpiente o la pléyade de seres fabulosos que pueblan los capiteles, en todo caso podrían remitir a una notación global. Esto es, ser referencia a unos determinados cantos, pero ello conlleva una dificultad. Como ocurre con ese tipo de notaciones musicales, resultan indescifrables para todos aquellos que no conozcan esas determinadas melodías, ni añaden mayor información sobre ritmos y alturas determinadas. De esa manera y no otra se podría admitir la interpretación «melódica» de los claustros.³⁰

Entiendo que la presencia de estas ideas tiene una doble función en el texto. Por un lado, contribuir a una atmósfera de maravilla. Por otro, dotar de profundidad espiritual a unos personajes, que adolecen de una construcción muy esquemática. En definitiva, por último, a pesar de ciertas ingenuidades, como aquella de «Esclarmonda el rebé en sa cambra; estava llegint un pergami de música» (Racionero 1984: 115), situación poco menos que improbable en la Edad Media, Racionero ha sabido manejar con habilidad su documentación y logrado un texto coherente y verosímil, también en lo musical.

I alçant una gran pedra amb la curia, Mestre Jan em donà el malí perquè la colpís. Un so com de campana retrunyí per l'espai com si esclatés dins el meu cap. Com un soroll real que s'endinsa en la consciència adormida, tot anant a l'encontre del cabdell dels somnis, fins a coincidir-hi misteriosament, així xocaren dintre meu la campana i la pedra: de sobte, vaig despertar-me. Era a la Seu, a la catedral i el món no havia finit.

(P- 42)

ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN
IES L'Almadrava de Benidorm
Universidad de Valencia

30. «Cada renglera de capitells és una frase, cada pòrtic un cant, cada passeig un himne, per això es canta caminant. Així haureu de bastir, Oliba, els grans claustres del temps futur, per a un món que cal fer néixer. Caminant per ells, mirareu i cantaran les pedres. La imatge es farà so i el cant imatge, tal com sentiren els iniciats en els antics misteris de Grècia. El misteri del món és sempre el mateix, només canvien les formes d'apropar-s'hi: ara seran els claustres i el cant inventat per Boeri» (p. 40).

ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Amado (1984), *Ensayo sobre la novela histórica*, Madrid, Gredos.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Román (1988), «Walter Scott y la novela histórica» en Walter Scott (1988), *El corazón de Mid-Lothian*, Madrid, Cátedra, pp. 9-15.
- ARÍSTIDES QUINTILIANO (1996), *Sobre la Música*, ed. de Luis Colomer y Begoña Gil, Madrid, Gredos, Lib. in, pp. 119-120.
- ASENSIO, Juan Carlos (2003), *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid, Alianza, pp. 288-296.
- BURGESS, Anthony (1993), *Ya viviste lo tuyo*, Barcelona, Grijalbo/Mondadori, p. 125.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1996), *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Barcelona, José J. de Olañeta.
- CHESTERTON, Gilbert Keith (2005), *Correr tras el propio sombrero y otros ensayos*, ed. de Alberto Manguel, Barcelona, Acantilado, p. 177.
- COHN, Norman (1995), *El cosmos, el caos y el mundo venidero*, Barcelona, Crítica. [Resume muchas de las ideas de su *The Pursuit of the Milenium*, Oxford, Oxford University Press, 1992 (1937).]
- (1981), *En pos del milenio*, Madrid, Alianza.
- DE BRUYNE, Edgar (1994), *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor. [Edición reducida por el propio autor de su *Estudios de Estética Medieval*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1958-1959. 1ª ed., 1947.]
- DÍAZ MINOYO, Gonzalo (1978), *Estructura de la novela. Anatomía del Buscón*, Madrid, Fundamentos, p. 131.
- Eco, Umberto (1984), *Apostillas a 'El nombre de la rosa'*, Barcelona, Lumen, pp. 78-81.
- (1994), *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, Barcelona, Crítica.
- Eco, Umberto, Furio COLOMBO, FRANCESCO ALBERONI & Giuseppe SACCO (1974), *La nueva Edad Media*, Madrid, Alianza.
- FOCILLON, Henri (1987), *El arte de los escultores románicos*, Madrid, Akal.
- (1962), *L'an mil*, Paris, Colin.
- HAWKING, Stephen, ed. (2003), *A hombros de gigantes. Las grandes obras de la física y la astronomía*, Barcelona, Crítica, pp. 555-642.
- LUKÁČS, Giórgy (1976), *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1942), «La historia considerada como obra de arte», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Obras Completas*, Santander, Aldus/CSIC, voi. VII, pp 3-30.
- ORTEGA Y GASSET, José (1983a), «Ideas sobre la novela» en *Obras Completas*, Madrid, Alianza Editorial / Revista de Occidente, vol. in, pp. 387-419.
- (1983b), «La deshumanización del arte» en *Obras Completas*, Madrid, Alianza Editorial / Revista de Occidente, vol. ni, p. 358.
- RACIONERO I GRAU, Lluís (1984), *Cercamón*, Barcelona, Edicions 62.
- RÉAU, Louis (1996), *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ed. del Serbal, tomo i / vol. i, p. 12, n. 4.

- RICHE, Pierre & Georges TATE (1974), *Textes et Documents d'Histoire du Moyen Âge: Milieu VIIIè.— Xè. Siècle*, Paris, SEDES.
- ROWELL, Lewis (1999), *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona, Gedisa, p. 31.
- RUFF, Willie & John RODGERS, (1979), «The Harmony of the World. A Realization for the Ear of Johannes Kepler's Astronomical Data from *Harmonices Mundi* 1619», *American Scientist*, vol. 67, n. 3, May/June, Sigma Xi, North Caroline, pp. 286-292. [Incluye disco.]
- SCHNEIDER, Marius (1998), *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela. [la éd., 1946]
- SHAKESPEARE, William (2000), «The Merchant of Venice», en *The Complete Works of William Shakespeare*, edición digital de Jeremy Hilton. [<http://shakespeare.mit.edu/>], V, i.
- (2001), *Anthony and Cleopatra*, ed. de Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, II, 11: 203-207.
- VON JAN, Karl (1962), *Musici Scriptores Graeci*, Leipzig, Teubner. [la ed., 1895]