

JESUS LUQUE MORENO, *Hablar y cantar. La música y el lenguaje (concepciones antiguas)*, Granada: EUG, 2014, 476 pp. ISBN: 978-84-338-5650-0.

Jesús Luque vierte a lo largo de este libro una excelente confrontación y visión de conjunto más o menos metódica de estudios ya publicados con otros inéditos relacionados con el ramo de las teorías musicales, las doctrinas fónico-prosódicas y el análisis del lenguaje forjado en las gramáticas antiguas. De toda esta *poikilia*, el autor presenta en este libro un nuevo y original enfoque, a los ojos de hoy, sobre el lenguaje y la música, por un lado, y sobre las disciplinas o ciencias encargadas de ambas antaño y actualmente, por otro.

Con un total de once capítulos más una introducción y un catálogo bibliográfico final, el propio autor esboza y explica el orden de su exposición en un prólogo que podría ser considerado como programático. Así, luego de unas páginas con tintes propedéuticos en las que recuerda ciertas nociones básicas en el estudio del sonido visto desde el prisma de la acústica y la fonética modernas, el profesor Luque revisa las facetas varias que representan la música y el lenguaje, esto es, dos sistemas originados sobre material sonoro: la voz y el sonido (*vox /sonus*) y el sonido de la voz. Es precisamente en el binomio voz-sonido (de la voz) en lo que el autor, desde una perspectiva de latinista y filólogo, centra su atención en el primer capítulo, si bien ahonda en cada uno de estos conceptos en otras partes de su estudio.

En el apartado dedicado a las “Premisas”, el interés del autor está en aclarar al lector el concepto de sonido, en su sentido más amplio, y el de sonido de la voz. Efectivamente, el elemento sonoro es compartido tanto por la música como por el lenguaje, siendo el medio material transmisor del mensaje y productor de la comunicación. Por tanto, y como aconseja el profesor Luque, para comprender los sonidos es menester conocer y reconocer los factores que los definen, además de los conceptos y términos relacionados con ellos, es decir, los conceptos de fuerza, energía, potencia, presión, medio de transmisión y proceso ondulatorio. En este sentido, tras la definición de “sonido” según la física acústica, de sus rasgos propios como movimiento harmónico (amplitud de onda, frecuencia de onda y resonancia) y tras diferenciarlo de “ruido”, el autor destaca los tres rasgos que, a su modo de ver, más se relacionan con el estudio del lenguaje: intensidad, tono y timbre, a los que añade la duración o dimensión temporal. En cuanto al sonido de la voz, sin duda el epígrafe más extenso de todo el capítulo, es definido haciendo referencia a los aspectos recién dados. Con todo, este amplísimo análisis incluye diversos apartados en los que el autor dedica unas palabras a la producción del sonido de la

voz, recordando brevemente el proceso de fonación humana representado por Trubetzkoy, así como los seis aspectos de la producción del habla humana diferenciados por los fonetistas; a su capacidad semántica, en cuanto que la voz conforma la materia fónica del lenguaje proveyendo los códigos lingüísticos y en cuyo proceso de fonación se diferencian rasgos vocálicos, consonánticos y prosódicos; a los fonemas y prosodemas, donde se hace mención de los cuatro criterios básicos que intervienen en las diferencias de timbre, además de otros factores que participan en la producción del sonido de la voz, como el tiempo, la intensidad y el tono, que constituyen los prosodemas; a la prosodia, sin duda un *excursus* para puntualizar el sentido mismo de términos empleados hasta ahora, cotejando la concepción que de ellos se tenía en época antigua; a la articulación del flujo sonoro, a saber, fonemas, sílabas, palabras y frases, con un pormenorizado análisis y explicación de cada uno de estos elementos; y, en fin, a los prosodemas. En este último apartado que pone fin al primer capítulo, el profesor Luque se muestra más fonetista que musicólogo, pues profundiza en un exhaustivo examen de los rasgos y/o factores que intervienen en las unidades prosódicas distintivas, o sea, la altura tonal, la intensidad, ambos elementos como factores lingüísticos, la prosodia de la frase, con todo lo que ello implica, y el concepto de duración y sus tipos.

El capítulo II, “*Ars grammatica y Ars musica*”, pretende demostrar la hermandad entre la lingüística o filología –esto es, el lenguaje– y la musicología o música en el mundo antiguo, para lo cual el profesor Luque reúne una serie de consideraciones generales acerca de los estrechos vínculos que guardan una y otra disciplina. Dicha relación, patente ya en las más antiguas reflexiones conocidas al respecto, perduró en escritos de la Antigüedad tardía y se transmitió a otros medievales y modernos, convirtiéndose, así, en una tradición multiseccular. Prueba de ello son los trabajos de autores de época varia, aunque de temática común y compartida, como los de Quintiliano, Adrasto, Teón de Esmirna, Calcidio o Favonio Eulogio, el *Somnium Scipionis* de Macrobio, el *De musica* y el *De ordine* de Agustín de Hipona, las *Nuptiae Philologiae et Mercurii* de Marciano Capela, la *Musica disciplina* de Aureliano de Réôme o el *De musica libri septem* de Francisco de Salinas. De todo este material, el autor selecciona no pocos pasajes en los que evidencia y sustenta la tesis propuesta a lo largo de todo su estudio. Culmina este capítulo con unas breves anotaciones acerca de otros puntos de vista relacionados con el estudio de la gramática desde el prisma del análisis del lenguaje. En este sentido, pues, su atención se centra en el componente prosódico-fonológico y en la articulación rítmica del flujo sonoro del habla, aspectos en los que, desde la época antigua, se combinan las disciplinas gramatical, musical y rítmica, entendida esta última como independiente de ambas, aunque estrechamente vinculada a ellas. Habida cuenta de que Cicerón y después Quintiliano ya fueron conscientes de la manifiesta relación entre música y retórica –un aspecto que remonta a Isócrates y a los primeros sofistas–, autores anteriores,

como Platón, Aristóteles, Demócrito o Hippias ya dieron fe de ello. Surgió, así, una tradición en la que las letras se acabaron concibiendo como los signos gráficos de los sonidos del lenguaje, de la música e incluso de los números, un aspecto que se estudiará más detenidamente en el capítulo VII y, como colofón, en el último.

En el tercer apartado, “*Vox / Sonus: definición*”, Jesús Luque hace un magnífico análisis de este concepto músico-gramatical tras diferenciar, de las muchas acepciones de *vox*, la que coincide con el concepto de *sonus*. Sabiendo que, en el ámbito latino, *vox* alternó con *sonus* para hacer referencia a todo tipo de sonido, en el ámbito griego, en cambio, dicha alternancia se vio más limitada, pues el campo semántico de φωνή es mucho más restringido y especializado, concurrendo con φθόγγος, ψόφος y ἦχος, esto es, ‘sonido, nota musical’, ‘sonido inarticulado, ruido’ y ‘resonancia’, respectivamente. Autores tardíos, como Boecio, corroboran la confluencia de estos términos y conceptos griegos y latinos, así como el empleo de φωνή y *vox*, especialmente, en otros ramos distintos de la realidad sonora. Así las cosas, y teniendo en cuenta que la definición más antigua de sonido, común para griegos y latinos, es de origen estoico, llegando a remontar al primer pitagorismo en lo que a sus conceptos y principios base se refiere, los escritos técnicos gramaticales, musicales y otros de índole diversa fueron su vía de transmisión y difusión. De todos ellos, Jesús Luque presenta en estas páginas la definición que de *vox* se conserva al comienzo de los tratados de gramática y, a partir de ahí, analiza muy concienzudamente la que ha sido considerada por la tradición como la definición canónica de *vox*, presente en las obras de Mario Victorino, Prisciano, Carisio, Donato, Dosíteo, Audax, Máximo Victorino y Diomedes, cuya definición se hace remontar a Varrón, *fons et origo* de toda la tradición. Las variantes que pudieran aportar y conservar los seguidores de cada uno de estos hombres letrados se incluyen, asimismo, en el estudio del profesor Luque. En este sentido, el grueso del capítulo está dedicado a analizar todos y cada uno de los sintagmas y expresiones que conforman aquella definición canónica, para lo que el autor se apoya en el testimonio y explicación de autoridades de la Antigüedad grecolatina. Concluye este epígrafe con una pequeña muestra de la difusión de esta misma definición en otros campos de estudio, como la música. Así, además del testimonio del pseudoplatarqueo *De musica*, se encuentra en la tradición pitagórica y en la aristoxénica de época varia.

Como complementación del anterior, el capítulo cuarto, “*Vox /sonus: Clasificación*”, trata los tipos de voz y la articulación del *sonus vocis*. Tomando como base aquellos textos griegos y latinos de tradición estoica y gramatical, la propuesta clasificatoria del profesor Luque es doble, aunque ajustada a parejas de opuestos. Así, partiendo de la capacidad de estar o no vinculada a un significado y de la capacidad de ser o no escrita –criterios que remontan a Prisciano–, el primer par de términos que conforman la primera

tipología de *vox* es *articulata / confusa*, denominaciones que leemos en los gramáticos latinos, salvo en Prisciano, quien prefiere *inarticulata a confusa*, mostrando una vinculación más estrecha con el correlato griego ἔναρθος / ἄναρθος, sin duda de tradición estoica. La segunda pareja, en cambio, resulta ser *litterata / illiterata*, términos que evocan, aun en parte, la clasificación de voz propuesta por Diógenes: articulada (ἔναρθος) e inarticulada (ἄναρθος), siendo aquella susceptible de ser o no escrita (ἔγγράμματος / ἀγγράμματος) y, por ende, significativa (σημαντική) o no significativa (ἀσήμαντος). Henos, por tanto, ante dos tradiciones distantes en el tiempo aunque relativamente cercanas en sus propuestas: mientras que Diógenes diferencia entre la voz de los animales y la de los hombres, pudiendo ser ésta no articulada o articulada y portadora o no de significado, Prisciano distingue entre articulada letrada o iletrada e inarticulada letrada o iletrada. Sea como fuere, y en vista del empleo, por parte de los autores antiguos, de términos tan alejados y, a la vez, tan próximos, el profesor Luque se detiene a aclarar las interpretaciones que del término *articulata* se han ofrecido a lo largo de los tratados por él manejados. Así, esta voz es empleada con el sentido de *explanata*, con el de *scriptilis* y contenida, de alguna manera, en la oposición esotica λέξις / λόγος, esto es, la secuencia fónica material y el enunciado portador de significado (*dictio / oratio*). El capítulo culmina con unas palabras acerca de la articulación del *sonus vocis*, o sea, el aspecto fónico del habla, en general, y de la voz humana, en particular, concebido como articulado.

Es un hecho ampliamente demostrado que el sonido musical es obviado en las clasificaciones de *vox / sonus* que se han conservado. De ahí, la pretensión del capítulo quinto, “La música y el estudio del lenguaje”, de ahondar en este aspecto. El vínculo tan estrecho que existía entre el sonido del habla y el sonido de la música no pasaba inadvertido para los hombres de estudio de la Antigüedad, como lo demuestra la combinación de la teoría lingüística y de la musical en el ámbito fonético, prosódico y musical. Un buen ejemplo de ello es la doctrina sobre el acento, donde gramáticos y músicos comparten y enlazan no solo denominaciones, sino también conceptos. Con todo, Mario Victorino y Diomedes son los únicos autores de textos sobre el lenguaje que incluyen, en sus páginas, la relación entre el sonido del habla y el de la música. Si bien Probo aparenta seguir esta misma tendencia, es un hecho aceptado hoy en día que en su tratado no aparece una alusión explícita a los sonidos de la música *sensu stricto*. De esta manera, partiendo de aquella clasificación de la *vox* en *articulata* y *confusa*, la novedad de Mario Victorino radica en diferenciar en la primera dos *species*, el sonido musical de los instrumentos (*vox articulata musica*) y el del lenguaje (*vox articulata communis*). Por su parte, Diomedes, aun identificando el sonido musical con el de los ὄργανα, cataloga este sonido como *vox modulata* y como un tercer tipo independiente de los otros dos. Así, Diomedes designa aquellas *vox confusa*, *vox articulata* y *vox modulata* como *eloquium*, *tinnitus* y *sonus*,

respectivamente, dependiendo de la función que cada voz desempeñe: sonido del lenguaje, sonido de la música o ruido. La voz del habla y la música, por tanto, fueron consideradas y tenidas en cuenta tanto en tratados musicales, en los que sus autores dejan a un lado la *vox confusa*, el sonido no articulado y el ruido, como en los rítmicos, retóricos, poéticos, ortográficos y métricos.

Sea como fuere, todos aquellos que en la Antigüedad se dedicaron al estudio del sonido del lenguaje y de la música evidencian en sus escritos un sistema jerárquico de sus constituyentes, un aspecto considerado igualmente por el profesor Luque en el sexto capítulo de su trabajo, “La articulación jerárquica”. Partiendo de la concepción del lenguaje y de la música como un sistema gradual en el que unos componentes mínimos e indivisibles se integran en otros y éstos, a su vez, en otros y así sucesivamente, Jesús Luque aborda a lo largo de estas páginas la problemática que presenta la determinación de los conceptos empleados por griegos y romanos en esta visión jerárquica de los componentes del lenguaje (letra, sílaba, palabra, oración) en claro paralelo con los constituyentes del μέλος (nota, intervalo, sistema). Dicho enfoque presenta una dilatada tradición que parece remontar, aun sin datos fehacientes, a la doctrina estoica, entre cuyas filas se pronunció al respecto Diógenes de Babilonia, si atendemos a Diógenes Laercio. Con todo, según el profesor Luque, se ha querido ver el *origo* de esta jerarquía en el ámbito músico-pitagórico, siendo el trasunto lingüístico una progresión similar a aquella. No faltan, en cambio, quienes estiman la cuna de dicha organización en la enseñanza elemental del lenguaje y de la lectura, una postura respaldada por la idiosincrasia de la escritura. Para Jesús Luque, en fin, la jerarquía lingüística es consecvente en sí misma desde el punto de vista fónico prosódico, pues sus elementos resultan ser las tres unidades rítmicas naturales en la articulación del habla, esto es, en la producción del lenguaje. De ahí que, para él, su complicidad en la escritura y en la lógica sea tenida como un rasgo secundario y ulterior en el análisis gramatical.

Aunque Hipias se mostraba en la misma línea estoica, el profesor Luque trata por separado la estructura lingüística y la estructura rítmica, por un lado, y la estructura lingüística y la estructura harmónica, por otro, para hacer comprender el tratamiento de esta ordenación escalonada en el lenguaje y su correlato en la armonía. Así, Aristóxeno de Tarento fue el primero que, tras discriminar entre ritmo de la música y elementos del lenguaje – algo que no encontramos ni en Platón ni en Aristóteles–, presentó ordenados jerárquicamente los constituyentes de la voz articulada en el habla normal, en claro paralelo con los de la melodía. A partir de Platón, además, las analogías entre el habla y la melodía o el canto son cada vez más frecuentes. En este sentido las encontramos en Aristóteles y en los tratados técnicos musicales de Aristóxeno, Adrasto, Nicómaco de Gerasa, Arístides Quintiliano, Calcidio, Favonio Eulogio, Macrobio y Baquio Geronte, en cuyo texto reconoció las mismas tres características que los gramáticos también registraron en las

letras: figura (σχήμα), nombre (ὄνομα) y capacidad (δύναμις) en cuanto a valor fónico. Con todo, el alcance y difusión de esta ordenación gradual tuvo una inmensa trascendencia en el antiguo análisis lingüístico, cuya inclusión en tratados de índole retórica, gramatical y métrica deja clara huella al respecto.

En el capítulo siguiente, “Letras y notas: los «elementos» del sistema”, el profesor Luque se detiene en el concepto de unidad mínima y en los aspectos o facetas que en ella se reconocen. Aun con una organización que dificulta la lectura del mismo, dados los saltos en la explicación y/o concreción de algunos de los conceptos tratados en él, su análisis comienza con un detenido examen de esos “elementos” en su máxima expresión y concluye con lo que él llama los “accidentes” de la letra o *elementum*. Tras una breve reflexión acerca del origen y evolución de la escritura alfabética, Jesús Luque ofrece un somero repaso de la reflexión teórica de la(s) letra(s) en Grecia y en Roma. Mientras que aquí dicha teorización aparece tanto en tratados de gramática como en escritos de ortografía o métrica, destacando nombres de estudiosos interesados en la materia (Apio Claudio, Fabio Píctor, Cincio Alimento, Ennio, Accio, Lucilio, César, Varrón, Mesala Corvino o el propio emperador Claudio), allí se presenta contenida en la doctrina estoica de la teoría de la voz / sonido y en los manuales de gramática, retórica, música y rítmica. De otra parte, la letra entendida como στοιχείον –esto es, como componente mínimo del habla– es algo que remonta a Platón. Habida cuenta de que este término también se empleaba para designar los primeros principios del mundo físico, Eudemo de Rodas, discípulo de Aristóteles, siguió al filósofo de Atenas en lo que a la denominación de las letras se refiere, si bien él, como más tarde Dionisio de Halicarnaso, alternó este término con ἀρχή en cuanto que alude a los comienzos. No obstante, aunque el origen y ámbito primigenio de tamaño empleo ha originado posturas y opiniones varias, los usos que de στοιχείον da Platón en *Crátilo* son los que, en realidad, interesan al profesor Luque, pues son los que influyeron en la tradición del análisis lingüístico. Es más, es en Platón donde se dan los primeros ejemplos del empleo de στοιχείον / γράμμα para indicar una misma realidad. En este sentido, mientras que la aportación estoica en el estudio de la voz y de su componente mínimo es capital, para Aristóteles el término στοιχείον no indica sino el componente elemental de alguna entidad en la que se analiza y descompone. En estrecha relación con esta concepción aristotélica está Dionisio de Halicarnaso, cuyo tratamiento de estos elementos se asemeja en demasía al que, más tarde, presentarán los manuales de gramática. El interés del profesor Luque en este concepto se refleja en el análisis de la propia voz *littera*, de la que afirma ser un tecnicismo vulgarizado en Roma desde tiempos antiguos y muy difundido en la lengua coloquial, llegando a adoptar todos los sentidos del griego γράμμα. La etimología de una y otra forma es algo esperado, por parte del profesor Luque, justo a continuación, aunque es pospuesto para más adelante: mientras que γράμμα presenta una raíz fiable, la etimología de *littera* es más compleja,

dando lugar a diversas teorías, entre las que destaca aquella que hace derivar el término de *legitera*, en general, o en alguna de sus facetas, tal y como lo entendieron Diomedes, Mario Victorino o Isidoro de Sevilla. A ello han de añadirse las definiciones de letra dada por los teóricos antiguos, para quienes, bajo esta denominación, se combinaban dos acepciones: la de ser tenida como sonido o fonema y la de designar los signos gráficos de tales sonidos. No obstante, se echa en falta en este análisis del profesor Luque otro semejante aplicado al término *elementum*, algo que relega a otra parte más avanzada de su estudio. Con todo, su oscura etimología propició, desde antiguo, que se hicieran diversas propuestas.

Sea como fuere, *littera* (γράμμα) y *elementum* (στοιχείον) son empleados por los artíficos para indicar diferentes aspectos de los componentes del lenguaje oral y escrito, por lo que no son tenidos como sinónimos. Serán los gramáticos quienes diferenciarán ambos conceptos: *elementum* resulta ser la articulación mínima del *sonus vocis* –o sea, una entidad fónica– y *littera*, en cambio, el signo gráfico que representa dicho sonido en la escritura. Esta diferenciación se mantuvo durante un tiempo, como lo evidencian las obras de los artíficos griegos, Prisciano, Marciano Capela y Boecio, si bien se acabó perdiendo con el tiempo.

En cuanto a los accidentes, tradicionalmente se reconocían en la Antigüedad tres: el nombre, la figura o grafema y la entidad fónica y valor funcional. A ellos se añadió una cuarta propiedad: la “posición” o puesto que ocupa la letra en el orden alfabético y sus posibilidades combinatorias. Aunque este último no es considerado propiamente un accidente, es un hecho que en la tradición gramatical griega se llegaron a contar hasta seis, entre los que se incluía aquella “posición”. De cualquier manera, luego de aclarar que por ἐκφώνησις / *pronuntiatio* –variante fónica que escapa a la representación gráfica alfabética– se entiende toda variante prosódica (acento, cantidad y aspiración), el profesor Luque plantea la cuestión de si estos accidentes son propios de las letras o de los elementos. Según él, vista la concreción conceptual de *littera* (γράμμα) y *elementum* (στοιχείον), estas peculiaridades son, en realidad, las de los *elementa*, si bien, cuando se aplican a las letras, no es sino como resultado de la abusiva identificación que de ambos términos llegó a hacerse en la Antigüedad. Con todo, aunque según Dionisio de Halicarnaso esta doctrina está vinculada al ramo de la enseñanza elemental, se han visto en ella raíces estoicas. Las definiciones de letra a lo largo de la época antigua y tardoantigua dan fe, no obstante, de las modificaciones hechas, por parte de los gramáticos, en las enseñanzas y concepciones estoicas y aristotélicas al respecto. En los escritos de música, empero, también se tienen en cuenta los accidentes del sonido considerando la significación que de *στοιχείον* presenta cada musicólogo. Así, mientras que Aristóxeno, Nicómaco de Gerasa, Arístides Quintiliano o Boecio lo identifican como “comienzo” o “rudimento”, Baquío el Viejo y los *Excerpta*

ex Nicomacho lo toman como “elemento constituyente”. Es más, el propio Baquio afirma que la nota consta de tres accidentes, que resultan ser los mismos que los vistos en la letra por los gramáticos y por Varrón en las prosodias. En el ámbito gramatical latino se documentan dos sistemas de accidentes: uno que comprende un solo objeto (*littera*) con tres aspectos y que presenta dos variantes, y otro que propone tres objetos distintos y que, como el anterior, también incluye dos variantes. El más antiguo de estos sistemas, llamado por Jesús Luque “primer sistema” y atestiguado en el siglo II, es la primera versión del primer sistema, más cercana a la doctrina estoica y conocida por los latinos a través de los gramáticos griegos. La segunda versión, en cambio, es la “doctrina vulgata” presentada por los gramáticos latinos de los siglos IV y V y el de Donato y sus seguidores. Antes de explicar el segundo sistema, el profesor Luque vuelve a hacer un *excursus* para precisar nuevamente el nombre de las notas, lo que complementa aquellos apartados del comienzo de este capítulo donde ya se trató este aspecto de manera más detenida. A Asper se debe la primera versión del segundo sistema, donde se reconoce la *littera* de tres maneras y aplicable a tres cosas distintas: al nombre, a la figura y al valor, a lo que se podría añadir la posición o distribución. Escauro, en fin, es el responsable de la segunda versión del sistema, donde se sugiere una nueva tríada terminológica para designar tres realidades diferentes. Sin embargo, como ya hiciera en otras ocasiones, el profesor Luque relega la explicación de este sistema a un apartado más adelantado y no ahora, como se esperaría.

La última sección del capítulo aborda la cuestión del vínculo que debe mediar entre el *sonus vocis* y su representación escrita, es decir, entre la escritura y la pronunciación. Desde la época de la República, se reconocían en Roma dos tendencias al respecto: la capitaneada por Accio, defensor de una escritura fonética, que subordinaba lo escrito a lo oral, a lo que se acogieron luego Cicerón y César; y la presidida por Lucilio, que ponía la escritura al servicio del significado de las palabras, una tendencia seguida por Nigidio Fígulo y Varrón. Aunque los tratadistas de la primera época imperial conocieron, combinaron y conciliaron ambas posturas, se acabó imponiendo una ortografía normativa que trató de solucionar los problemas de la corrección gráfica distinguiendo lo oral de lo escrito y analizando todo lo susceptible de ser registrado por la escritura. Así, los ortógrafos partieron del alfabeto y tomaron conciencia de sus valores fónicos para usarlo con eficacia y corrección, paliando las dificultades que pudieran surgir en esta correspondencia, acudiendo a criterios semánticos o gramaticales, como hicieron Velio Longo y Agustín. El capítulo culmina con la concreción y matización de “nota”, en su aspecto gramatical, en los autores latinos antiguos y tardoantiguos.

Visto y estudiado todo lo pertinente al sonido de la voz, materia prima originaria del sistema lingüístico y del musical, el profesor Luque trata en el octavo capítulo, “El ritmo”, precisamente este constituyente formal de

dicho material sonoro. A pesar de que Aristides Quintiliano ya fue consciente de la complejidad en el uso del término ῥυθμός, cuya multiplicidad de significaciones hizo que se aplicara a diversos ámbitos más allá del de los fenómenos audibles, la definición aristoxénica de ritmo como “ordenación de los tiempos” sufrió sucesivas reelaboraciones, aunque no modificaciones. Aceptando, además, la cualidad connatural que implica el ritmo, las definiciones modernas continúan insistiendo en el factor motriz o temporal, evocando, así, al tarentino. Centrados en el ritmo del lenguaje, de las fases de la producción del habla, el profesor Luque únicamente analiza al detalle tres: la organización temporal, marcada por patrones de tono vocal, ritmo e intensidad; la organización prosódica, donde se manejan factores de tono e intensidad considerados como rasgos suprasegmentales diferentes a los rasgos de tono, sonoridad o intensidad; y la organización rítmico-métrica, fundamentada en la determinación de la producción o percepción del ritmo. Así, todo este amasijo en lo que a la articulación del *sonus vocis* se refiere se complica un poco más cuando se pretende hacer un uso artístico del habla. El lenguaje versificado no es sino el resultado de un proceso de estilización y estereotipación de determinadas formas del habla normal, pudiendo llegar a fijarse algunas de ellas como “formas métricas”. Este proceso, en fin, es denominado por el profesor Luque como “habla marcada” y es tenida como *origo* del sistema musical y del sistema versificatorio. En este sentido, el estudio de sus componentes fónicos comporta la dificultad, que no la imposibilidad, de la conciliación de conceptos y, especialmente, términos con la música. Jesús Luque dedica la última parte del capítulo a ciertos aspectos de la teoría rítmico-métrica, que finalmente se consolidó en el seno de las antiguas artes musicales y se difundió, más tarde, al ámbito de la retórica y de la gramática. Ritmo y metro, por tanto, se contraponen como género y especie, como serie infinita y serie finita, como secuencia indefinida y secuencia definida o delimitada. Sus grados de abstracción, además, también difieren entre sí, ya que, mientras que éste es un ritmo secundario lingüísticamente determinado y realizado a base de materiales lingüísticos, aquél es algo más abstracto y genérico que la métrica. Nótese, en definitiva, la imbricación mutua de sendos conceptos, provocando dificultades terminológicas ulteriores. De ahí que el profesor Luque se detenga en los dos últimos epígrafes de este capítulo a explicar y a aclarar los orígenes de la noción de “ritmo” (ῥυθμός), “número” (ἀριθμός) y “harmonía” (ἁρμονία), en el ámbito griego, y las denominaciones *rhythmus* y *numerus* en el latino.

Teniendo como base todas las nociones relacionadas con el ritmo presentadas y analizadas hasta ahora, Jesús Luque aborda en el capítulo noveno, “El fraseo: miembros de la articulación de la cadena fónica (*carmen, colon, caesura, melos*)”, ciertos juicios acerca de los segmentos mayores en la articulación rítmica de la cadena fónica, esto es, las unidades musicales del lenguaje superiores a la palabra. Semejante reflexión girará en torno a una

serie de términos y conceptos de un alcance incuestionable en este ámbito: *carmen*, patrón básico en la organización artística (poética) de la cadena hablada y génesis de su organización temporal; y *colon*, o sea, la articulación básica en dicha organización, un término que remite al anterior y que conecta, empero, con *melos* y con *caesura*. Todo ello, según el profesor Luque, situará al lector en una perspectiva adecuada para retomar la organización rítmica del lenguaje artístico, el *numerus* y el ritmo. Aunque al comienzo del capítulo dedica unas páginas al concepto *carmen*, indicando la complejidad semántica que aporta este término, su etimología y su consideración al respecto por parte de obras léxicas y de autores antiguos, no será hasta más adelante cuando Jesús Luque vuelva a analizar con más detalle este concepto vinculado ahora con los de *colon* y *melos*. Estas vueltas hacia atrás y hacia delante en la lectura de ciertos pasajes de este ingente estudio dificulta la línea conductora y de comprensión de su contenido. Algo parecido ocurre con la inclusión del segundo epígrafe de este capítulo (“*In principio vox*”), más adecuado, quizá, cuando trató el lenguaje versificado en el capítulo anterior. Sea como fuere, el autor analiza y presenta, desde diversas perspectivas, los miembros del sonido vocal. Por un lado, se ocupa del *colon* y *comma*; por otro, de la *caesura*, *colon* y *comma*; y por otro, en fin, del *colon*, *melos* y *carmen*. La primera pareja –*colon* y *comma*–, junto con otras unidades, se incluyen en un sistema jerárquico de entidades que los métricos reconocen en la articulación del lenguaje versificado y que, al mismo tiempo, mantienen una estrecha relación con lo que el profesor Luque llama la “doctrina sobre el poema”, un apartado autónomo en el ámbito de los metricólogos alejandrinos. Con todo, tales conceptos no presentan un rasgo de exclusividad para dicha doctrina, ni para la métrica, ni para la retórica ni tampoco para la gramática. La doctrina articularia, en fin, desciende de las primeras etapas de la teoría musical.

El segundo grupo de términos –*caesura*, *colon*, *comma*– no son considerados sino como entidades distintas desde el punto de vista de su relación con el esquema rítmico, si bien en otros ámbitos la diferenciación que pudiera haber existido entre ellos se fue difuminando, provocando, así, la intercambiabilidad entre ellos. Para el profesor Luque, la antigua doctrina rítmica de la *μουσική* está detrás de la doctrina métrica. A partir del último pasaje del tratado de Aftonio dedicado a Horacio, el autor analiza el tercer y último grupo de términos y conceptos –*colon*, *melos*, *carmen*– desde el punto de vista de la dicción, la melodía y el ritmo, por un lado, y desde el pormenorizado estudio y etimología de cada uno de ellos, por otro. En dicho examen, ostenta un especial interés por la forma *carmen*, poniéndola en relación con *carpere* y con *canere*, dedicando unas líneas a tratar de aclarar qué se entiende por cantar y en qué se diferencian el canto y el habla.

El capítulo décimo, “La oralidad del lenguaje literario”, mantiene una conexión, si no una continuación más precisa, del anterior, pues en él el autor

plantea cuestiones relacionadas con la ejecución oral de los textos literarios tanto en verso como en prosa, lo que adquiere capital trascendencia en el caso de la antigua literatura grecorromana si se tiene en cuenta el carácter oral que la revestía y la imposibilidad de conocer directamente dicha ejecución oral. En este sentido, es más que necesario para un correcto análisis de los textos antiguos tener presente que fueron concebidos en y para una interpretación oral, siendo siempre recitados o leídos en voz alta. El profesor Luque, por tanto, aborda este penúltimo capítulo desde dos perspectivas: desde la de la ejecución oral de los versos y desde la de la articulación y ejecución de la prosa. En el primer caso, advierte que, a día de hoy, ha de plantearse considerando sus justos términos y sabiendo discernir los fenómenos de dicho nivel de funcionamiento de análisis de otros. Para ello, dice, es menester atender a las unidades rítmicas naturales y a las unidades del sistema métrico, en cuanto que se trata de una ejecución propia del terreno de las relaciones entre las unidades rítmico-métricas del sistema versificatorio y las unidades rítmicas naturales de la producción del habla. El profesor Luque incluye, asimismo, en este contexto la cuestión de hasta qué punto la ejecución oral del verso recitado, y no cantado, implica o no una entonación y/o acentuación peculiar, una práctica a mitad de camino entre el habla normal y lo que actualmente se concibe como canto. Este aspecto cobra capital interés en el caso de los versos antiguos, sobre cuya entidad fónica únicamente se pueden hacer conjeturas. Habida cuenta de que en la antigua Grecia y en Roma las divergencias entre los conceptos de canto y habla no eran las mismas que las que se tienen a día de hoy, y teniendo presente la vacilación, a lo largo del tiempo, en lo que a la relación entre música y poesía se refiere, para Jesús Luque la historia de las formas métricas es la historia del proceso de su paso desde el canto al recitado. Para ello, aporta testimonios de Quintiliano, Persio, Arístides Quintiliano y Boecio, principalmente.

El segundo enfoque implícito en este análisis de la oralidad del lenguaje versa sobre la articulación y ejecución de la prosa, es decir, sobre su estructura rítmica general. La amplitud, dificultad y complejidad de semejante estudio es innegable, vista la presencia de conceptos y términos que no han sido bien definidos ni definibles y que se hallan inmersos en un vasto marco temporal. A toda esta complicada situación ha de añadirse la polivalencia de las disciplinas y la multiplicidad de los términos, así como la continua incorporación de nuevos ramos y enfoques de estudio a una *tradio* ininterrumpida. A una vertiente teórica tal se une otra práctica basada en el análisis de los propios textos, en cuyo examen es indiscutible la dificultad de reconocimiento de las unidades articulatorias. En vista de la enormidad que supone el estudio y la exposición de este complejo proceso, el profesor Luque lo emprende desde la más elemental y primitiva formalización del habla, designada por él “habla marcada”, desde el *carmen*, desde la antigua *μουσική* griega al verso recitado –con los problemáticos conceptos implícitos de *στίχος*, *versus*,

periodus, colon, comma y caesura en el lenguaje versificado–, a la prosa artística –donde se incluye la *compositio*, la *concininitas* y el *numerus*–, a la codificación escrita de ese verso y de esa prosa y a la ulterior lectura y análisis de dichos textos escritos. La parte final del proceso aquí descrito tampoco puede obviar el desarrollo y perfeccionamiento de la escritura, en general, ni de la actividad filológica, en particular. Esta última implica, a su vez, tener en cuenta las diversas técnicas de depuración, fijación, presentación, copia y lectura de los textos, donde la evolución en lo que a la funcionalidad, representación y teorización de la puntuación de éstos se refiere pone punto y final al capítulo.

Como cierre a todas las reflexiones hechas a lo largo de estas páginas, el profesor Luque no quiere dar por concluido su estudio sin antes hacer unas últimas consideraciones al respecto desde el punto de vista de la astrología y la magia o la religión. Así, en el capítulo final, “A modo de corolario: letras y notas”, el autor se refiere a las letras y sonidos o notas musicales que, a su vez, dada la concepción metafísica que de la música se tenía en la Antigüedad, están implícitamente relacionadas con los astros. En este sentido, el profesor Luque no puede obviar el número siete, al que dedica un epígrafe como cifra mágica, cósmica y mística, según testimonios de Filón de Alejandría, Plutarco y Marcos el Mago. Tras estas palabras preliminares, el resto del capítulo gira en torno a ese misticismo de la música y el lenguaje. Así, sabemos por diversas fuentes –Amiano Marcelino, Demetrio o Nicómaco de Gerasa– que combinaciones varias de las vocales griegas fueron empleadas como fórmulas de plegarias o como imprecaciones mágicas. Sabiendo de la correspondencia entre astros y vocales por parte de los antiguos griegos, testimonios de Aristides Quintiliano, Porfirio o Juan Lorenzo Lido, que se muestra pitagórico al respecto, demuestran que el orden de éstas en equivalencia con aquéllos no fue siempre el mismo. Otros documentos, en cambio, afirman que lo que en realidad se asigna a cada planeta no es una vocal, sino una ordenación determinada de vocales. Así lo manifiesta una inscripción de un teatro de Mileto y las explicaciones de Pausanias, Jámblico y Teodoreto. Eusebio de Cesarea, además, refiere que ciertas fórmulas vocálicas se emplean asociadas a nombres indecibles de ciertas divinidades y personajes propios de la mitología judía, en vez de a los planetas. Sea como fuere, el número siete aparece asociado, como se ha visto, a las vocales y a los planetas.

Aunque el profesor Luque no lo menciona en estas páginas, esta cifra se tenía por sagrada y venerada, ya que, además, era el número de los sabios, el día del nacimiento del dios Apolo (el séptimo día del mes *Bysios*), el número de las puertas de Tebas y el de las cuerdas de la lira. Con todo, el autor se detiene en la integración de las siete vocales en el sistema armónico cósmico, obviando la cuestión planetaria, sus respectivas esferas y cómo éstas, con sus sonidos aritméticamente sistematizados en aquella armonía cósmica, se representan en las siete cuerdas de la lira, proveyendo, en fin, los siete

tonos de la octava. El pilar de su análisis, por tanto, es doble: por un lado, tiene en cuenta la base alfabética del sistema de siete vocales, evocando, así, lo dicho en el capítulo sexto; y por otro, las concibe como el alma y vida del sonido del lenguaje, en cuanto que éstas son las únicas que tienen voz propia y que pueden, por ello, ser nombradas por sí mismas y formar una sílaba sin el apoyo de ninguna otra letra. En este sentido, para el profesor Luque los elementos vocálicos conforman lo esencial de la *vox / φωνή*. La parte final del capítulo y del libro está dedicada a la metafísica de los sonidos de la música y del lenguaje, bajo el prisma pitagórico, y a la identificación entre letras y notación musical, un epígrafe que el propio profesor Luque reconoce que queda fuera del campo de estudio presentado a lo largo de estas páginas. El pensamiento pitagórico llegó a reconocer, a través de los escritos de sus adeptos más destacados, una entidad metafísica en cuanto trascendencia cosmológica tanto para los sonidos de la música como para los del lenguaje y sus constituyentes mínimos, llegando a equiparar las notas musicales con los elementos de la lengua.

Amén de dos erratas localizadas (“avarios”, en la página 345, y “las antiguas concepciones del respecto”, en la página 352), se echan en falta un índice temático o de términos y otro onomástico previos a la bibliografía, una herramienta de innegable valor para el futuro lector interesado en esta materia. No obstante, y pese a la ausencia de un último apartado que compendie las principales conclusiones de este denso estudio, el valiosísimo catálogo bibliográfico citado a lo largo de las páginas de este libro supone un magnífico epílogo al conjunto de esta obra, a cuya distribución contribuirá la excelente edición, presentada en un formato pulcro, elegante y cuidado.

FUENSANTA GARRIDO DOMENÉ
Universidad de Huelva
fuensanta.garrido@dfesp.uhu.es

