

LAS VENAS DE GALATEA: DE LA MÚSICA HUMANA A LA CÁMARA ANECOICA

Ángel Medina
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Se analiza el significado del pulso arterial en el tránsito de la estatua a la vida, según Ovidio y Jean de Meun, y el valor del mismo como elemento recurrente en la tratadística musical de la Antigüedad al Renacimiento, en el marco de la teoría del *éthos* y de la llamada música *humana*. Relacionamos lo anterior con las experiencias de J. Cage en la cámara anecoica y la música del silencio. Las esculturas sonoras y la animación tecnológica abren otras lecturas de la leyenda para, finalmente, presentar algunos títulos del repertorio musical sobre el mito.

Palabras clave: Pigmalión, pulso, música humana, Cage, esculturas sonoras

ABSTRACT

This study analyses the significance of the pulse in the statue's coming to life, according to Ovid and Jean de Meun, and its value as a recurring element in musical treatises from ancient times to the Renaissance, within the framework of the theory of *ethos* and so-called *human* music. We relate the above to J. Cage's experiences in the anechoic chamber and the music of silence. Sound sculpture and computer animation open the way for other readings of the legend and we conclude by presenting some of the musical works on the myth.

Keywords: Pygmalion, pulse, human music, Cage, sound sculpture

I. Laten las venas

Cuando Pigmalión vuelve de las fiestas de Venus, presiente (y casi sabe) que su petición a la diosa ha sido satisfecha. Las primeras sensaciones, tal como nos lo cuenta Ovidio, son táctiles: el estatuario, desencantado de las mujeres y ayuno de esposa por decisión propia, advierte que el frío marfil de la estatua por él cincelada —blanca y aún no Galatea— alcanza la tibieza de la humanidad y que se ablanda la dura y ebúrnea materia de la que está hecha. Mas el escultor finísimo, enamorado de su obra, parece dudar. Hace falta que la estatua, ya casi mujer, le dé alguna otra señal. Y se la da. El poeta exclama:

*corpus erat: saliunt temptatae pollice
[venae]¹.*

O sea:

*Era un cuerpo: laten las venas palpadas por
[el pulgar.*

Aclaremos que Ovidio y, en general, los autores antiguos y medievales que citamos más adelante aluden a las venas como conductos generales de la sangre, sin distinguirlas de las arterias, que son las que realmente nos permiten tomar el pulso. No es que se desconociese entonces esta diferenciación, aunque sin llegar obviamente a la comprensión plena del fenómeno circulatorio, hallazgo muy posterior, pero lo cierto es que no la usan sistemáticamente. Son las *venas*, pues, con su flujo de vida, con sus ecos de la máquina del corazón marcando un pulso que, no sin acierto, muchos

consideraron como el *tactus* o compás natural de toda música, las que confirman el prodigio. Galatea —nombre que no adquiere carta de naturaleza hasta Rousseau— vive.

II. *Per musicos rythmos*

Los dedos (el pulgar, por seguir el texto latino literalmente) han palpado las venas. Seguimos en el mundo de la percepción táctil, pero el lado rítmico del pulso otorga a la experiencia un sentido distinto. No escasean los testimonios acerca de lo que podríamos denominar *estatuto musical de la vida* y, en particular, de la circulación sanguínea. Primero vienen las observaciones científicas y para este asunto ha de mencionarse al médico alejandrino Herófilo (s. III a. C.), muy citado ya en las fuentes antiguas, a quien se atribuye la formulación más concluyente acerca del pulso arterial en el mundo clásico. Pronto el pulso va adquiriendo un matiz musical. Aristides Quintiliano (probablemente en el siglo III), por ejemplo, estaba convencido de la asociación entre salud y homogeneidad rítmica en el marco de la teoría del *éthos* de los distintos géneros rítmicos. “Todo ritmo —escribe— se percibe por estos tres sentidos: por la vista, como en la danza; por el oído, como en el *mélós*, o por el tacto, como en las pulsaciones de las arterias”². Consideramos igualmente fundamental la figura del gramático Censorino (s. III), en función de los ecos posteriores de su obra, para que estas ideas pasasen, *musicalizadas*, a la Edad Media. En su singular y célebre *De die natali liber* cita a Herófilo, autoridad indiscutible al respecto, como ya se dijo, pero alude claramente a los ritmos musicales del pulso de las venas (“*venarum pulsus rhythmis musicis*”)³.

Uno de los testimonios más claros en esta misma línea se lo debemos a Casiodoro (ss. V-VI), quien acepta, por decirlo en una lectura libre, que las pulsaciones de nuestras venas muestran por sus ritmos musicales estar manifiestamente asociadas a las virtudes de la armonía⁴. San Isidoro se apropia de la frase sin cambiar una coma y, ciertamente, acabaría siendo mucho más citado que Casiodoro en la tratadística musical. En el parágrafo 17 del libro tercero de las *Etimologías* (libro en el que reco-

ge ideas clásicas sobre la música, tomando de aquí y de allá, a veces como quien aún encuentra alguna cosa de valor buscando entre ruinas y, además, en tiempos difíciles para la transmisión de la cultura), Isidoro reitera el papel de esos ritmos arteriales de la vida, cadenciosos, musicales, *per musicos rythmos*, como luego tantas veces se dirá, y ve en ellos la cifra del poder de la armonía musical⁵. Y no nos extraña que Isidoro considere que la vida humana se explica en términos musicales si líneas atrás ya había establecido el fundamento musical de todo saber y de toda realidad, en clave manifiestamente pitagórica: “ninguna disciplina puede ser perfecta sin la música. Sin ella nada existe”⁶.

La historia preferida durante los siglos medios para hablar del pulso de las arterias como elemento que implica vida y capacidad de recibir y transmitir efectos y afectos benéficomusicales es la del rey Saúl, aliviado, gracias a la música que interpretaba David, del espíritu maligno con que había sido castigado por Dios. Son muy numerosos las menciones a esta historia del primer *Libro de los Reyes* en la tratadística musical (y no sólo musical) de la Edad Media e incluso del Renacimiento, que la cuentan siempre con la coletilla de “*per musicos rythmos*” ya mencionada. A veces, sin referirse a Saúl, repiten las mismas palabras sobre la simpatía entre virtud, armonía musical y ritmo del pulso⁷. Víctor I. Stoichita, quien, por supuesto, enmarca la animación por el pulso en el contexto de la llamada música *humana*, dedica especial mención a Petrus Abano (siguiendo a Nancy G. Siraisi), médico que floreció hacia 1300 y que establece relaciones muy precisas entre el pulso sanguíneo, los intervalos de la teoría clásica e incluso la funcionalidad de los instrumentos, lo que permite hablar de “música del pulso”⁸. Y todo esto, cabe advertir, como un tema de largo recorrido que se ha desarrollado en los aproximadamente dos mil años que preceden a la comprensión científica del sistema circulatorio ya en el siglo XVII. Un hermoso verso de los *Carmina* de Jean Gerson, canciller de la Universidad parisina, poeta y teólogo, que vivió a caballo de los siglos XIV y XV, sintetiza las ideas anteriores y nos sirve para cerrar este epígrafe: “*Colligitur pulsu venarum musica cordis*”⁹, o, lo que vale



Fig. 1. El taller de Pigmalión. Miniatura del siglo XV del manuscrito de *Le Roman de la Rose* de la Universidad de Valencia. Ms. 387, folio 142 rº. Universitat de València, Biblioteca Histórica. Agradecemos a la universidad valenciana las facilidades dadas para reproducir esta valiosa miniatura.

tanto, “se reconoce la música del corazón por el pulso de las venas”. Música del corazón enamorado de Pigmalión y música del corazón, que se abre a la vida y al amor, desde las venas de la que mucho más tarde acabaría llamándose Galatea.

III. Cuando Pigmalión se hace músico para animar a Galatea

No había habido detalles musicales en la relación de Pigmalión con su estatua previos al tránsito de ésta de la materia inanimada a la carne viva, verificado definitivamente con el pulso arterial. Mas sólo si nos ceñimos a la versión ovidiana. Pues, como se sabe, esta bella historia circuló también en otras épocas y en otras lenguas con diversas variaciones.

Así, la copiosa aportación de Jean de Meun al célebre *Roman de la rose*, escrita en *langue d’oil* en el tercio postrero del siglo XIII, incluye el

episodio de Pigmalión, cuya unidad y autonomía han sido destacadas por el profesor Luis Cortés Vázquez¹⁰. La versión de Jean de Meun sigue a Ovidio, pero, como insiste el estudioso citado, entre otros, la amplifica enormemente, en el sentido de la *amplificatio* de la retórica y no simplemente queriendo decir que se trata de una redacción más prolija en detalles. En tanto que Ovidio relata escuetamente cómo Pigmalión adorna su estatua con ropajes y joyas (pero no dice nada de que le ofreciese música), la versión amplificada del autor medieval (hijo, por cierto, del renacer ovidiano propio de los siglos XII y XIII)¹¹ presenta a un escultor enamorado que dota a su estatua de un completísimo ajuar, propio de una reina, a la que deleita, por otra parte, con cantos, bailes y con un generoso desfile de instrumentos musicales que él mismo tañe, como si fuese tan buen músico como escultor (Fig. 1).

Pigmalión empieza por entonar cantares profanos y deja bien sentado que no quiere jerarquías eclesiásticas en sus esponsales. Acto seguido irrumpe la ronda de instrumentos, que toca, al decir del poeta, con maestría mayor que la de Anfión de Tebas. Como es sabido, Anfión tocaba la lira con tanta destreza que hacía volar piedras y sillares hasta dejarlos convenientemente ubicados en la muralla que se estaba construyendo en Tebas. Es, por tanto, un *señor de la piedra*, como los escultores, un animador de la naturaleza muerta en la más pura tradición de Orfeo, que una vez más bordea y colinda con nuestro mito a través de la magia y el poder de la música.

Luego salen a relucir arpas, gigas, rabeles, guitarras, laúdes, relojes de carillón que suenan por las diversas estancias, órganos que se transportan con una sola mano, címbalos, zampañas, caramillos, tambores, flautas, sonajas, cítoles, trompas, odrecillos, salterios, vihuelas, cornamusa y gaitas de Cornualles, en total veinte instrumentos distintos¹² que, menos una vez (la cornamusa), cita siempre en plural, acaso como símbolo de una magnificencia que parecería más propia del Pigmalión rey de Chipre (enamorado de una estatua de Afrodita/Venus, en clave hierogámica presumiblemente) que del Pigmalión escultor (enamorado de su propia obra), dos tradiciones sólo aparentemente distintas que tienen demasiados puntos en común como para no aparecer mezcladas en algunas exposiciones de la historia, por ejemplo haciendo que el rey de Chipre sea también experto escultor (y no sólo poseedor) de su estatua, si bien no es ese el caso en la versión ovidiana. Por fin, volviendo al poema medieval, Pigmalión baila solo y luego con ella.

El editor y traductor de este texto al español dedica amplio comentario a este pasaje. Alude a enumeraciones anteriores y a algunas posteriores de instrumentos en la literatura medieval, entre ellas las que figuran en el *Libro de Alexandre*, del siglo XII, en el *Poema de Alfonso XI* o en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, ya en siglo XIV, por sólo citar aquí las aportaciones hispánicas¹³. Digamos de paso que este autor se refiere también a una larga relación de instrumentos de Guillaume de Machaut, el más grande compositor del siglo XIV. Ello nos recuer-

da que el citado Machaut compara a su dama, en la balada 115 (*Je puis trop bien ma dame comparer*), con la estatua de Pigmalión antes de ser animada, por lo fría y poco complaciente que se muestra, acaso en la primera composición musical de autor relacionada de algún modo con este mito. Sin duda, la amplia difusión de que gozó *Le Roman de la Rose*, incluyendo la vertiente plástica a través de las miniaturas, explica la comparación introducida por el poeta y músico francés.

Analiza también Cortés Vázquez muchos otros aspectos puramente literarios, por ejemplo, la verbalización de los sustantivos alusivos a los instrumentos: "con tambores, flautas y sonajas, / que tamborea, flautea y sonajea"¹⁴. Trata igualmente de clarificar el tipo de instrumentos, si bien reconoce que este intento escapa a su especialidad.

Además de los cantos profanos del principio y de los instrumentos múltiples que hace comparecer, probablemente para acompañarle o, en el caso de instrumentos en los que acompañarse a sí mismo no es posible —como la flauta— para tocar de manera autónoma, Jean de Meun describe la estructura de un típico motete de la segunda mitad del siglo XIII. Podemos encontrar esta forma musical, por ejemplo, en el códice de Montpellier, con su *triplum* (triple), motete y *tenor*. Se trata de tres voces que habrían de sonar simultáneas pero que Pigmalión (pues está solo) ha de hacer consecutivamente con el apoyo del órgano portátil antes citado. El comentario y la propia traducción ofrecen algunos problemas¹⁵.

La lectura del elemento musical de este pasaje por parte de uno de los más brillantes analistas de la historia de Pigmalión, Victor I. Stoichita, tampoco entra en demasiados detalles. Es digna de cita, en todo caso, su reflexión sobre el reloj de carillón. En realidad, su objetivo se centra en la repercusión de la historia en la miniatura medieval, así como, subsidiaria y muy sugerentemente, en el significado de los músicos y bufones con que Leonardo da Vinci se acompañó, según Vasari, en las sesiones de posado de Mona Lisa, en el sentido de que la música no pretende *animar*, como en Jean de Meun, "sino ayudar a un *transfert* del alma del modelo hasta el cuadro"¹⁶.

La riqueza de referencias musicales de este pasaje de *Le Roman de la Rose* muestra a un autor absolutamente al día de lo que se hacía musicalmente en su época, incluyendo los estilos compositivos más elaborados y minoritarios, cual es el repertorio profano del momento. Éste no podía ser otro que el de los trovadores y troveros y ha de verse aquí no sólo (según apunta Stoichita) como parodia (que lo es) de un género sacro —innecesaria en el fondo en un texto explícitamente irreverente—, sino también como una ofrenda amorosa con la técnica propia del momento en este género de música. Lo mismo cabe decir sobre el uso del motete, detalle absolutamente elegante por parte de Jean de Meun, por cuanto el motete (en este caso se supone que con textos amorosos, lo que tampoco implica ninguna parodia pues es del todo ordinario en las fuentes) es el máximo exponente de la música académica del momento, un género que, con su simultaneidad de textos distintos, requiere un auditorio en la élite de la cultura de fines del XIII.

Jean de Meun, tras las largas ampliaciones de los versos dedicados a describir las joyas y prendas con que agasaja a Galatea, los cantos y sonos con que la venera, lleva a Pigmalión, siguiendo el guión ovidiano, a implorar el prodigio a Venus (a Santa Venus, nada menos, por ser más exactos) y pronto vemos que Pigmalión retorna ansioso y esperanzado a su casa para descubrir que Galatea “está viva y es carnosa”¹⁷. Por fin, confluendo con Ovidio, nos ofrece su animada visión de la estatua nacida a la vida con la concluyente prueba del pulso:

*el sant les os et sant les vaines,
qui de sanc ierent toutes plaines,
et le pous debatre et mouvoir*¹⁸.

que Cortés Vázquez traduce con finura:

*y siente en ella hueso y siente venas
que ya todas de sangre estaban llenas
y ve que el pulso se debate y mueve*¹⁹.

La estatua que Jean de Meun nos había presentado, al principio del episodio, como “sorda y muda /que no palpita ni mostró meneo”²⁰, se

anima para siempre. Venus ha sido decisiva, naturalmente, pero la soledad de Pigmalión, su deseo, su paroxismo (cantando, tocando y bailando por las vacías estancias de su casa, taller o casi palacio) no podía dejar de quedar sin efecto.

IV. En el falso silencio de la cámara sorda

Son también venas y arterias (y nervios) las que casi dos mil años después de que Ovidio labrase con versos de oro su célebre versión de la leyenda de Pigmalión —las mismas venas llenas de música de las que habló Casiodoro y tantos otros, las venas hinchidas de vida que describió Jean de Meun en su parte de *Le Roman de la Rose*— las que llevan a John Cage a una conclusión más radical: todo late en el mundo y no ha lugar para el silencio desde el momento en que uno sea simplemente consciente de su cuerpo. John Cage, sin duda el creador con más capacidad revulsiva en la música de la segunda mitad del siglo XX, se dio cuenta del *potencial sonoro de la vida* (digámoslo así) cuando se introdujo en 1951 en la cámara anecoica (o cámara sorda) de la Universidad de Harvard —un lugar para experimentos acústicos supuestamente del todo silencioso— en el que, sin embargo, dice Cage, “oí dos sonidos, uno agudo y otro grave. Cuando los describí al ingeniero encargado, me explicó que el agudo era mi sistema nervioso en funcionamiento; el grave, mi sangre circulando”²¹. El compositor americano concluye: “Hasta que muera habrá sonidos. Y éstos continuarán después de mi muerte”²².

Obviamente, su célebre 4’33’’, de 1952, es el correlato artístico de esta experiencia decisiva. La edición de la obra ha generado algunas controversias, pero para los asuntos de los que aquí se trata resulta más que suficiente la propuesta de la editorial Peters²³. En ella queda claro que el título es el que estamos usando y que la obra está concebida “para cualquier instrumento o combinación de instrumentos”²⁴. Dedicada a Irwin Kremen, una nota previa indica que 4’33’ es, traducimos, “la duración total en minutos y segundos de su estreno”²⁵, que tuvo lugar el 29 de agosto de 1951 en Woodstock (Nueva York), estreno que corrió a cargo del pianista David Tudor. Este intérprete, prosigue la nota

introdutoria, distinguió las tres partes de que consta la obra cerrando la tapa del teclado al principio y abriéndola al final de cada una de dichas partes, cuyas duraciones fueron: 33'', 2'40'', y 1'20'' respectivamente, a lo que hay que sumar los segundos restantes entre parte y parte para que salga el tiempo total ya citado de 4'33''. El dedicatario, según se desprende de la nota citada, Irwin Kremen, realizó una copia en notación ordinaria con otras duraciones. También Tudor rehízo alguna versión en esta línea. En estos casos, la partitura consta de varias páginas y el ruido de su paso ha de sumarse al resultado. En la partitura editada por Peters se lee (en una sola cara)²⁶:

I
TACET
II
TACET
III
TACET

Calle el intérprete, pues, en todas y cada una de las partes. La opción de cerrar y abrir la tapa del teclado para distinguir la estructura tripartita de la obra es cosa de David Tudor y es la manera clásica de interpretarla (ya hace tiempo que existen interpretaciones *históricas* de Cage, no lo olvidemos), aunque no la única posible, ni en cuanto a tiempos, efectivos instrumentales o complementos gestuales.

4'33'' es el prototipo de obra en la que se cuela la vida, del mismo modo que vemos cosas y personas (como también ha reconocido Cage, aunque este detalle sea menos citado que su célebre experiencia en la cámara sorda) a través de las esculturas alámbricas de Richard Lippold o, por reflejo, en las casas de cristal de Mies van der Rohe²⁷. Y si se nos apura diremos que aún nos parece más conveniente la mención a Lippold que a Mies van der Rohe o a las pinturas de Rauschenberg.

4'33'' es, pues, una *obra-galatea*. Es el prototipo de la identidad arte-vida, uno de los grandes temas en la estética (musical y no musical) del siglo XX: ahí tenemos a los futuristas, ya desde el comienzo de la centuria, lanzando a los cuatro vientos un canto a la vida como materia

de sus creaciones. Claro que, para ellos, la vida era, ante todo, la vida urbana, la vida moderna de las ciudades, los automóviles, los aviones, los trasatlánticos y la guerra. Las propuestas musicales apenas conservadas de Luigi Russolo, con la inclusión de los *intonarumori*, son una ventana abierta al pulso de la vida contemporánea. Por otra parte, ahí están (e inexplicables sin Cage) las aportaciones de Fluxus o Zaj en los sesenta, donde la simple descontextualización de los gestos de la vida cotidiana *vivifica* sus propuestas artísticas hasta extremos difícilmente superables. Y, volviendo a Cage, tras décadas de interpretaciones sobre 4'33'' parece oportuno regresar a la fase de *poiesis*, realmente impregnada, en las intenciones del compositor, de valores *zen*, por más que Cage distase tanto de ser un maestro *zen* como de incurrir en un aprovechamiento meramente superficial de esta filosofía de vida. Escribir música ya no es entonces cuestión de formas y estructuras "sino simplemente un modo de despertar a la vida misma que vivimos, que es maravillosa una vez que apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y la dejamos actuar por sí sola"²⁸. Por eso decimos que 4'33'' es una *obra-galatea*, dado que (como es sabido y consta en diversos testimonios ya clásicos, entre ellos los de David Tudor) todo lo que sucede en el interior del oyente, más los ruidos de los vecinos de experiencia, junto a los sonidos múltiples que pueden llegar del exterior, se convierte en la música/vida que percibimos a través de la desnuda propuesta que realiza el intérprete, la cual sólo entenderíamos como silencio en una lectura superficial. Hay en esta obra una pasividad, una renuncia, una aceptación que, a la postre, convoca y deja paso a la vida, tan maravillosa como la que Pígalión consigue para Galatea por las vías (en este caso sumamente activas) de la desesperación, el ruego y, naturalmente, el deseo por la obra bien hecha.

V. De humana música

En realidad, ese latido de vida que Pígalión siente al tocar la carne y las arterias de la doncella que había sido hasta entonces estatua de marfil (y que, ya viva, pasará a regirse, como cualquier mortal, "*per musicos rythmos*") y ese *continuum* dúplice de su propio cuerpo que

Cage descubrió en la cámara anecoica son manifestaciones físicas de una concepción metafísica que recorre la teoría de la música y que está en la base del pensamiento místico y simbólico de muy diversas culturas. En la nuestra, lo podemos traer a colación con el nombre afortunado que le diera Boecio: la música *humana*, con la que se alude, naturalmente, a realidades de la especulación musical y cosmogónica anteriores y posteriores al autor de *La consolación de la filosofía*. A realidades que, si arrancamos de los pitagóricos y nos detenemos en el muy empírico siglo XVII, superan con creces los dos milenios de vigencia, tradición o incluso simple supervivencia.

En efecto, Boecio es el gran formulador de una división ternaria de la música (no original en su fondo) que habría de tener gran predicamento en los siglos posteriores. A la música de las esferas (*mundana*), que está por encima de cualquier otra, le sigue la música humana (*humana*), para descender, por fin, a la música instrumental (*quae in quibusdam constituta est instrumentis*), entendida en el sentido de la música que realmente suena²⁹.

Para la música humana propone un punto de partida, una especie de introspección, que, en más de un sentido, habría de complacer a Cage: "Cualquiera que profundiza en sí mismo, percibe la música humana"³⁰. Y luego habla del equilibrio entre lo agudo y lo grave que produce una armonía por la que se "comunica al cuerpo esa incorpórea vivacidad de la razón", merced a la que se funden lo racional y lo irracional, así como las distintas partes del ser en una "armonía fija"³¹.

Los tres niveles boecianos de la música no están comunicados. Antes al contrario, unos llevan a otros y entre ellos hay sutiles correspondencias y simpatías. La relación es jerárquica y se da en las dos direcciones: de abajo hacia arriba y de arriba hacia abajo. En ambos casos, la base es netamente platónica. Y la música humana es siempre el paso intermedio entre ambos extremos. Algunas ilustraciones que representan la música humana, como ocurre en el ejemplo de Robert Fludd que reproducimos (Fig. 2), ya en el XVII, no se olvidan de incluir el corazón, cuyos latidos son el síntoma de la animación y la vida por antonomasia a lo largo de la historia.

El primer itinerario es el más ordinario y se encuentra en la tratadística musical, en la literatura y en la filosofía. Responde al clásico principio platónico de que desde lo sensible se llega a lo inteligible. Así, por ejemplo, Regino de Prüm explicó en su *Epístola de armonica institutione* (s. IX) la existencia de dos músicas claramente jerarquizadas, la artificial y la natural. Podemos llegar a la segunda (y superior) desde la primera, al igual que podemos demostrar lo invisible por medio de una cosa visible ("per rem visibilem invisibilem demonstrare valeamus"³²). No se puede ser más platónico, lo que tampoco extraña en el contexto del renacimiento carolingio en que se mueve este tratadista. Pero pocos lo expresaron tan hermosamente como Fray Luis de León en la célebre oda dedicada a Salinas, donde el alma, movida por los sonos del diestro músico, recobra la memoria de su origen y se eleva hasta la unión con la música "no perecedera" de la divinidad, en la que se anega con éxtasis místico. En otros términos: la música instrumental hace resonar la música humana que, a su vez, añora, busca y encuentra la música de la celeste armonía.

El camino inverso ha sido descrito por Aristides Quintiliano en su *Sobre la música*. Es, probablemente, la más lograda visión acerca de la *constitución musical del ser humano*. Inicialmente, el alma está girando en las regiones etéreas. Es un alma pura que, en un momento dado, es atraída por lo que ocurre abajo. Esa curiosidad le lleva a descender y a medida que se acerca a lo terreno pierde parte de su pureza por olvido de la belleza suprema de donde venía. El alma está buscando un cuerpo y, al descender, "toma y arrastra consigo de cada una de las regiones superiores algunas partes del ensamblaje corpóreo"³³. De las regiones del éter toma el elemento de la luminosidad y el calor. "Pero —prosigue Quintiliano— cuando el alma se precipita a través de las regiones lunares —que son de aire y están asociadas a un viento que de aquí en adelante es consistente— poco a poco es hinchada por el viento que está debajo, produciendo un intenso y estrepitoso silbido a causa de su natural movimiento"³⁴.

Funciona aquí un principio clásico en el imaginario de la caída entendido en el sentido de Bachelard. La caída del alma es verdaderamente

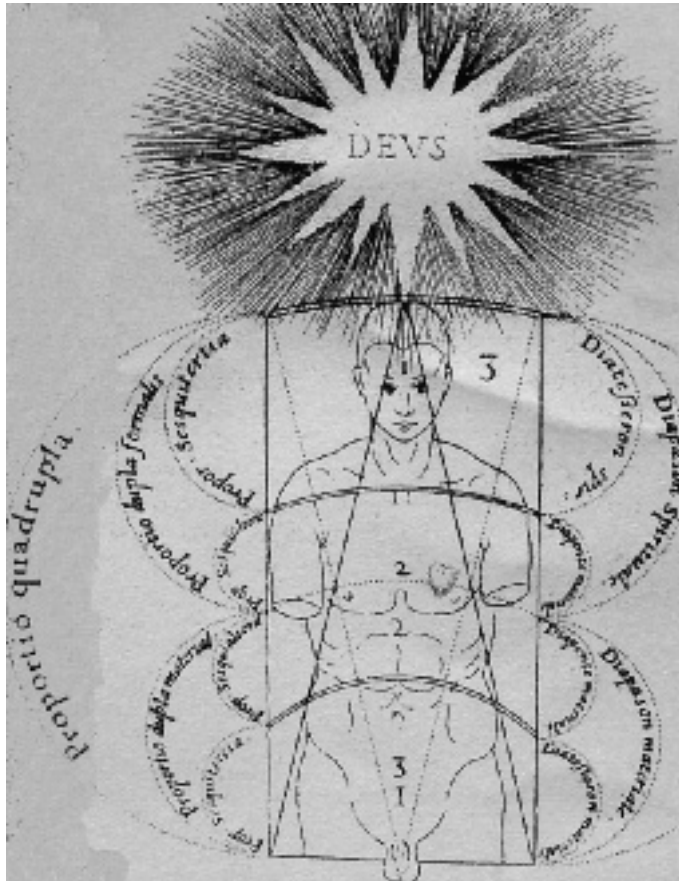


Fig. 2. Representación de la *musica humana* en un tratado de Robert Fludd (*Utriusque cosmii maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*. Oppenheim, 1617-1618).

dinámica porque el alma ha de atravesar una serie de incidencias que la transforman. Se trata estrictamente de una metamorfosis. En Ovidio es el paso del marfil a la carne, en tanto que en Quintiliano se opera la transformación de una entidad pura en una especie de cuerpo astral que, finalmente, se materializa en un ser humano a medida que sobreviene el descenso. Es preciso, dice Bachelard, "comunicar la *diferencial de la caída viva*, es decir, el cambio mismo de la sustancia que cae y que, al caer, en el instante mismo de su caída, se hace *más densa, más pesada, más culpable*"³⁵.

De modo que lo que inicialmente es un alma pura adquiere después la textura de una red esférica de nervios, obtenida a su paso por las regiones cálidas superiores, pero la tendencia hacia abajo, compensada con el recuerdo de las regiones superiores de su origen, estira dicha estructura y la hace membranosa, sumando luego el elemento aéreo de las regiones frías, ventosas y lunares hasta constituirse en un ser humano. En dicho ser humano hay nervios y aire. Quintiliano concluye: "¿Qué hay de asombroso en que el alma, que ha tomado físicamente un cuerpo semejante a las cosas que

mueven los instrumentos (nervios y viento) se mueva al mismo tiempo que éstas se mueven...?”³⁶. Lo que vale tanto como decir que el sonido de los instrumentos hace resonar por simpatía al ser humano y, como era de esperar, los instrumentos de cuerda promueven una resonancia en nuestro interior de índole superior, puesto que las cuerdas/nervios tienen origen etéreo, cálido, solar y, en suma, apolíneo; mientras que los instrumentos de viento son dionisiacos, lunares, fríos y apegados a la tierra, marcados por un estigma que cruzará los siglos³⁷. Y de nuevo ocurre que lo que hay de musical en nuestra constitución humana vibra con la música de verdad y nos eleva o nos recuerda el paraíso perdido. No otro era el deseo del Pigmalión músico de Jean de Meun: la cuerda, el aire, la percusión, todo ello busca afanosamente encontrar un eco y una correspondencia en el interior de una estatua a la que se desea vivificar, a la que se quiere ver (aunque se resiste) convertida en carne, huesos, venas y nervios, en una armonía que el concierto instrumental y la estatua animada sólo pueden recibir de un orden celeste y suprasensible, en suma, cuando se escenifica al completo la teoría de las tres músicas.

VI. Algo sobre esculturas sonoras

La animación de las estatuas no sólo se opera mediante los elementos táctiles y rítmicos que hemos visto hasta ahora. Lo más normal es que estatuas *con vocación de seres animados*, si se nos permite la expresión, manifiesten su vitalidad por medio del movimiento. Las figuras articuladas (desde las simples muñecas infantiles hasta las dramáticas figuras de ciertas celebraciones de Semana Santa) ejemplifican ese ideal. Pero este tipo de proyectos se hacen mucho más creíbles y se tornan más efectivos cuando interviene el sonido, la palabra o la música.

Además de los innumerables ingenios sonantes que con objeto de entretenimiento, ahorro, broma o simple ostentación se han realizado a lo largo de la historia, existen obras escultóricas con capacidad musical (o simplemente sonora) pero con pleno sentido estético como obra plástica. Es verdad que también existen instrumentos con evidente valor plástico.

Por ejemplo, el órgano barroco y posterior, elevado como un gran ídolo en lo alto de las naves de los templos, majestuosamente arquitectónico y escultórico, con sus tubos, castillos, escudos nobiliarios y angelotes de cuyas bocas salen sonoras trompetas, es admirado incluso cuando está en silencio, como quien contempla un retablo. O, por poner otro ejemplo aún más claro, las formidables arpas eólicas del tipo de las ideadas por Athanasius Kircher para instalar en campo abierto o en los jardines de los grandes señores (Fig. 3). El hecho de que el primero lo toque una persona y el segundo suene con el aire que lo atraviesa otorga un valor más pleno de animación casi mágica a este último. Pero, a la postre, no dejan de ser instrumentos musicales con cualidades plásticas significativas, ciertamente, pero que no son esenciales para su propia definición organológica.

En el extremo opuesto (a veces no estrictamente opuesto sino más bien complementario) tenemos las esculturas concebidas desde esta disciplina de las artes plásticas entre cuyas potencialidades se encuentra algún tipo de aprovechamiento sonoro. El siglo XX ha sido el período de mayor creatividad en este terreno, pues ha traído una auténtica revolución en la relación de los conceptos de escultura y música. Las fronteras entre ambos parecen diluirse. Los futuristas, tantas veces olvidados por sus excesos políticamente muy poco correctos, tuvieron en este campo aportaciones clarividentes. Se suele aludir al valor escultórico de los *intonarumori* de Russolo, pero en realidad los entonarruidos del pintor y músico italiano caen mucho mejor dentro de la línea antes señalada de instrumentos musicales con sugerencias plásticas. En efecto, las cajas que alojaban el mecanismo de estos instrumentos estaban pintadas de colores muy intensos y chillones: “los rojos, rojísimos”, postularon los futuristas en alguno de sus manifiestos sobre pintura. Sin embargo, hubo otra perspectiva más acorde con lo que analizamos en este apartado. Enrico Prampolini escribió en 1914 el manifiesto “Un’ arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore”, cinco años después del “Manifiesto futurista” de Marinetti. Prampolini propone aunar en una sola síntesis las sensaciones de luz, color, movimiento, sonido, forma, etc., en sus sugerentes

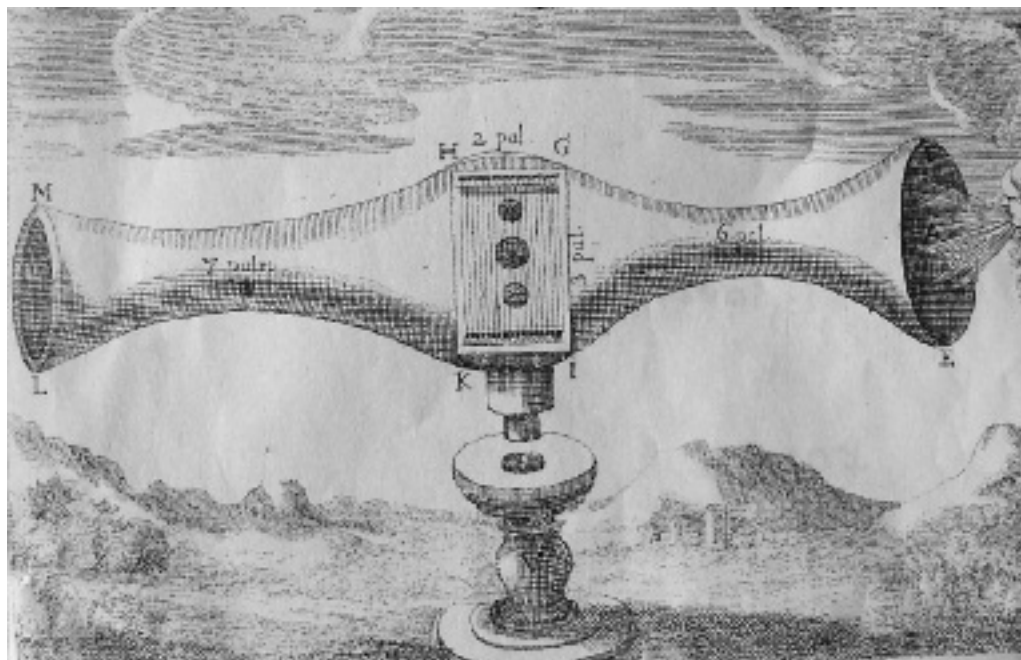


Fig. 3. Arpa eólica según Athanasius Kircher (*Phonurgia nova*. Kempten, 1673).

complejos plásticos o *construcciones absolutas de movimiento-ruido*. En suma, un paraíso de la sinestesia.

En las décadas centrales del XX tenemos dos nombres de referencia en lo concerniente a las esculturas sonoras: Jean Tinguely y Alexander Calder. Lo bueno del caso es que el ya citado John Cage escribe una pieza que incluye móviles de Jean Tinguely para un documental sobre el escultor, de 1944. Otro mito de la vanguardia musical, Earle Brown, hace lo propio en 1966 sobre el móvil "Chef d'orchestre", de Calder³⁸. Por su parte, las estructuras plástico-musicales de los hermanos Baschet, creadas a partir de los años cincuenta, han alcanzado amplia difusión merced incluso a una cierta incardinación de tales esculturas en proyectos pedagógicos internacionales. Son, sin duda, las esculturas sonoras más emblemáticas del siglo XX, quizá por su logrado equilibrio entre las modernas formas que poseen y la alta capacidad sonora que permiten sus materiales y articulaciones. Este tipo

de creaciones de los hermanos Baschet tiene plena *poiesis* escultórica, pero sus prestaciones sonoras no sólo permiten que se *animen* mediante el sonido, sino que incluso han sido utilizadas por los compositores como instrumentos en la plantilla de algunas composiciones o como base sonora de determinadas creaciones. Así, *Baschetiada* (1980) de Andrés Lewin-Richter, pionero de la música electroacústica española, es un montaje con las tomas de los sonidos producidos por las esculturas Baschet en una exposición barcelonesa. Y es curioso cómo los dedos, una vez más, convenientemente humedecidos, extraen sutiles sonoridades de las varillas de vidrio de que algunas de estas piezas están construidas, animándolas en ese roce que es toda una caricia a la que el silente vidrio responde *per musicos ryhtmos*.

Mucho más cercano es el caso de Espacio Permeable, inserto igualmente en preocupaciones pedagógicas. Diversos escultores y pintores, con epicentro en Lugo y bajo el impulso de

Inmaculada Cárdenas, crearon piezas de amplio formato y dotadas de posibilidades de emisión de sonido mediante procedimientos estrictamente acústicos, en relación, además, con las correspondientes realizaciones pictóricas. Educar, en suma, es dotar no ya de vida al educando, pero sí de más vida que la puramente biológica. Lo cual, si bien lo miramos, también encaja muy bien con determinadas lecturas del mito.

En las últimas décadas las posibilidades tienden a infinito. Unas veces es el propio cuerpo el que se ofrece como obra plástica llena de posibilidades sonoras. Otras veces, las nuevas tecnologías vienen en auxilio de los creadores y asistimos a todo tipo de *instalaciones* interactivas, donde el espacio y los objetos dialogan e interactúan con sonidos grabados o generados tecnológicamente por la propia presencia del público mediante los correspondientes sensores, entre otras muchas opciones. Todo este juego de interacciones entre formas, sonidos, colores, etc. revela un concepto del arte que, insistimos, trata de superar los compartimentos estancos clásicos (pintura, escultura...) y constituye, sin duda, una seña de identidad del siglo XX. El premio Arco/BEEP de 2008, por poner un último ejemplo, se lo llevó la instalación sonora *Luci*, de José Manuel Berenguer, en la que el sueño de una vida autónoma y autoalimentada de la propia obra enlaza con nuestra temática. El viejo sueño pigmaliónico de que la piedra, el marfil, el metal, el vidrio o los componentes electrónicos nos manden señales sonoras, como confirmando con ese plus de vida lo acertado de las búsquedas del creador, sigue siendo un recurso totalmente a la orden del día.

Más allá de los instrumentos con méritos plásticos y de las modernas esculturas o creaciones multimedia con capacidades sonoras, puede aislarse otra tradición referida a productos de formato realista/humanoide en los que las nuevas tecnologías intentan insuflar algo parecido a la vida mediante la animación por el movimiento, el sonido o el tacto de los nuevos materiales. Habría que ir muy atrás para hablar del tema, pues sólo partiendo del período alejandrino, en pleno helenismo (o sea, en los siglos IV y III a. J. C.), la lista de esculturas u objetos inanimados a los que se dota de algunas características de la vida resulta sencillamente admirable. Ahí están

los árboles de mentira con falsos pájaros que cantan melodiosamente, las más variadas tipologías de monstruos o animales ficticios que emiten sus sonidos característicos, las cabezas parlantes, la caterva de autómatas, marionetas, androides, muñecos y fantoches de toda laya que se mueven y fingen tocar diversos instrumentos; todo ello como elemento de animación (en el sentido de adquisición de alguna manera de alma o vislumbre de humanidad) que el artífice ha querido insuflar en sus obras³⁹. Se trata, pues, de imitar, superar, sustituir e incluso aniquilar al género humano.

En efecto, la apuesta de estos artistas/inventores no es del todo inocente. Subyace en ella, las más de las veces, no sólo el deseo de usurpar el primer atributo de Dios (la creación), sino también la negación del propio ser humano, sustituido por autómatas supuestamente más perfectos. Llama la atención que muchos inventores hayan creado ingenios cuya principal aportación consistía en prescindir del elemento humano. Y ello se advierte en la industria o en la música. Así, en diversos anuncios aparecidos en la *Gaceta de Madrid* en el último cuarto del siglo XVIII se publicitaban órganos que eran capaces de atender los servicios litúrgicos de una iglesia sin necesidad de organista, simplemente accionando una manivela. Como en el caso de los inventos industriales, la cuestión parece consistir en un intento de abaratar costes. Pero tras esta idea late el oculto deseo de llevar la obra del artífice a un grado de perfección inviable en la condición humana, la idea de crear objetos que puedan prescindir del ser humano por la sencilla razón de que lo superan. La armonía que rige las esferas celestes, lo que Boecio llamó la "machina coeli" (máquina del cielo) tiene su correlato en la fe de los inventores por los objetos mecánicos, pequeños microcosmos de total perfección por los que el ser humano pretende superar sus propias limitaciones⁴⁰. No deja de ser curioso, como nos recuerda Alfredo Aracil, que ciertos instrumentos automáticos incorporasen la figura del intérprete, convenientemente articulada, para que simulase la ejecución musical⁴¹. No era necesaria dicha figura, pero, naturalmente, la representación del músico convertía un simple ingenio mecánico en todo un simulacro.

Las figuras animadas a las que estamos aludiendo no pasan muchas veces del simple entretenimiento infantil, pero en algunas ocasiones llegan a ser peligrosas. Pongamos un ejemplo. Pomponina es la particular Galatea creada por el Señor de Pigmalión, nombre del protagonista con el que Jacinto Grau tituló también su célebre pieza teatral, subtitulada "Farsa tragicómica de hombres y muñecos, en tres actos y un prólogo", estrenada en París en 1923 (Fig. 4). En el tercer acto, escena segunda, hay un diálogo ilustrativo:

Julia.- ¿Tiene usted música dentro?

*Pomponina.- ¿No lo oyes?*⁴².

La pregunta dirigida por un personaje humano a la bella muñeca surge al advertir el "musiqueo metálico" que producía ésta al sentarse. El sonido de los engranajes de la muñeca equivale al pulso arterial de Galatea y en ambos casos se insiste en el soporte sonoro y musical del cuerpo y de la vida. La música es, pues, un elemento de humanización a la vez que un indicio del poder de fascinación ejercido por la frívola, hermosísima y cruel muñeca Pomponina, Galatea negativa que, junto con otras creaciones del Señor de Pigmalión, acaba volviéndose contra él, reclamando la vida en libertad frente a la tiranía en que los tiene sumidos su dueño y hacedor. Dicho en otras palabras, el "musiqueo" del interior mecánico de Pomponina no es sino su manera de ejercer de sirena, siempre peligrosa para el incauto que no sabe taparse los oídos.

La idea de que los humanoides de cualquier tipo se rebelen contra sus constructores debía gustar en esos años, pues la obra teatral que da carta de naturaleza a la palabra *robot*, la célebre *R.U.R. Robots Universales Rossum*, de Karel Capek, estrenada en 1920, presenta esta casuística. Por eso, no extraña que Ana Rueda empareje ambas obras en un sugerente apartado de su libro y señale: "Sus sorprendentes afinidades revelan el *Zeitgeist* o espíritu de los comienzos de los años veinte: la deshumanización del hombre y las nuevas conductas que iban apareciendo bajo el imperio de las masas y de los progresos técnicos"⁴³.

La historia ovidiana de Pigmalión acaba bien porque, en definitiva, el hecho de que Galatea viva no es tanto fruto del deseo de su creador como de la intervención de Venus. Pero el inventor de muñecos animados que protagoniza la farsa de Jacinto Grau se erige en dios único de su creación. Entonces se asemeja a Prometeo y, como es previsible, acaba pagando su soberbia, asesinado por sus propios fanticos. Este moderno Pigmalión, como todo artista, estaba volcado incondicionalmente en su obra. En una de sus primeras intervenciones en la farsa, el Señor de Pigmalión señala: "Lo que más me interesa de todo en el mundo son mis muñecos"⁴⁴. Y, acto seguido, da cuenta de la siempre dura fase de la *poiesis*: "Yo los inventé entre anhelos y fiebres..."⁴⁵.

Muñecos, robots, humanoides: siempre los mismos sueños, pero cada vez más perfeccionados. Ya hace casi un siglo que Marinetti llegó a intuir un nuevo reino de la Naturaleza: el mecánico, poblado por seres desmontables, perfectos y excluidos de la muerte y de los sentimientos. Constatemos una evidencia: no pasa un año sin que aparezca un nuevo robot en las ferias tecnológicas, con formas androides cada vez más perfeccionadas, que limpia la casa, baila, toca la trompeta o se pone, batuta en tuerca, al frente de una orquesta.

Y ello nos lleva a insistir en la importancia de la apariencia humanoide para que la simulación de vida adquiera mayor credibilidad. Pero la gran novedad de determinados robots de última generación es que no son ya una especie de obreros esclavizados y mecánicos (como en la obra fundacional de Capek) sino unas creaciones a veces sumamente realistas que cada vez desarrollan más ciertas cualidades de compañerismo, de las que se deriva de inmediato la posibilidad de algo parecido al amor e incluso al sexo⁴⁶. O sea, que podríamos estar pasando de los robots esclavizados como obreros industriales de la ficción a robots reales empleados como esclavos sexuales. En este sentido, las nuevas creaciones tecnológicas de androides empiezan a parecerse a Galatea, a la que Pigmalión ama, pero con la que también desea vínculos sexuales muy explícitos en las fuentes que venimos citando de la leyenda. En un libro que es ágil, documentado, a ratos divulgativo y a ratos sen-



Fig. 4. La muñeca Pomponina. Ilustración de Salvador Bartolozzi para el vestuario. Reproducida en la edición de la obra de Jacinto Grau: *El Señor de Pigmalión. Farsa trágicómica de hombres y muñecos en tres actos y un prólogo*. Madrid, La Farsa, 40, 1928.

sacionalista, David Levy (experto en inteligencia artificial y pionero en la vertiente sexual de los robots) aprovecha con habilidad el conocido principio de Turing y profetiza, con bastante fundamento, que las relaciones con robots podrán tener pleno cariz sexual en breve y que

podrían ser habituales a mediados del siglo XXI. Dado que las fases de apego (en el sentido psicológico), compañerismo, afecto, cercanía, asiduidad en el trato, entre otras, ya están presentes en las relaciones de los seres humanos con las máquinas de tipo humanoide, nada

impide, según este autor, que se alcance en unas décadas la plena realización sexual con robots en determinadas sociedades y sin que ello limite las prácticas naturales ordinarias⁴⁷. Las nuevas construcciones de robots femeninos apuntan a una Galatea que es capaz de aprender, de analizar el interior de su dueño/pareja, de captar sus estados de ánimo y actuar para complacerle. Es decir, se trata de una Galatea estilo Rameau o Bernard Shaw (como se verá más adelante) a la que hay que enseñar para que pueda actuar debidamente en sociedad. Si las tuercas, los tornillos y los muelles fueron el distintivo y las tripas de los robots clásicos, los futuros humanoides esconderán los secretos de su actividad en el *software* y en la inteligencia artificial. Esas serán las venas de las futuras *galateas*, cuyo desarrollo, a principios del siglo XXI parece avanzar por el momento como una continuación hipertecnológica de las muñecas fornicarias antes que como cualquier otra cosa⁴⁸. Aquí lo musical será una posibilidad más de la animación, un recurso programable.

VII. La leyenda como tema de inspiración musical

Una historia como ésta no podía caer en saco roto en el ámbito de la creación sonora, muy en particular en el terreno del teatro musical. Se trata de un argumento que adquiere valor de arquetipo y cuyo tratamiento musical no implica, en principio, ninguna singularidad en razón del tema. Ahora bien, sin traicionar el estilo de época e incluso de autor, el simple argumento obliga a una cierta retórica musical (una cierta personalización) por parte de los músicos que se acercaron al mismo. En ese sentido, indagar sobre el repertorio basado en el mito de Pigmalión y su estatua es una cuestión que excede las posibilidades de estas páginas, pero es evidente que algunas realizaciones musicales sobre la célebre historia, particularmente en el campo del teatro lírico o el ballet, merecen al menos una pequeña mención, en función de su trascendencia, y nos sirven para poner un cierto fondo sonoro a los aspectos más especulativos tratados hasta aquí.

Que hayamos aludido al teatro musical, no quiere decir que éste sea el único territorio en el

que se plasman las realizaciones musicales del mito. De hecho, ya hemos citado una balada de Machaut (s. XIV). Por su parte, Johann Christoph Friedrich Bach tiene una cantata con libreto de Ramler, de 1768, titulada *Pygmalion*. Bastante antes, en 1713, consignamos la cantata *Pigmalion*, en esta ocasión de Clérambault. No son casos aislados, pero no resultan comparables al éxito escénico de la historia. Así, no faltan ballets alusivos a este asunto. Son muy numerosos los coreógrafos de fines del siglo XVIII que se enfrentaron a este ballet, muchas veces sobre adaptaciones de la obra de Rousseau a la que aludiremos en breve. Ya en el XIX destaca *Pygmalion ou la statue de Chypre* (1883), de Marius Petipa, con música de Trubetzkoy. Serge Lifar, por poner un buen ejemplo de mediados del XX, coreografió un ballet titulado *Pygmalion*, con música de Prokofiev, música que en realidad no fue concebida para el ballet, pues Lifar utilizó la célebre *Sinfonía Clásica* del compositor ruso⁴⁹.

Sin duda alguna, ya en el terreno de la ópera, el *Pygmalion* de Rameau (una ópera-ballet o "acte de ballet", por ser más precisos, de 1748) es acaso la obra más emblemática del repertorio dedicado a este mito. Con texto de Ballot de Sovot, esta creación es, en primer lugar, una pequeña ópera, con coro y varios personajes que cantan, siguiendo, en sentido amplio, el argumento ovidiano. Es también un ballet y, para este fin, incluye una suite de danzas a cargo de la orquesta. En suma, un producto para la escena muy del gusto francés. Naturalmente, el compositor fue muy consciente de los momentos decisivos de la historia a la hora de proponer una música para ellos. Y resulta que el asunto encajaba muy bien con algunas premisas de su sistema teórico, que, dicho en pocas palabras, supone la consagración y plena sistematización del sistema tonal y de la armonía funcional. Por eso, ya en 1752 Melchior Grimm había reparado en el efectista paso de Sol mayor a un luminoso Mi mayor en los compases donde sucede la animación de la estatua, como suelen recordar infaliblemente los estudiosos del compositor francés. Obviamente, ello se opera en el marco de las teorías de Rameau sobre el afecto de los distintos modos (que ya no son los eclesiásticos, sino el

mayor o el menor aplicados sobre las distintas notas). En el caso del *Mi mayor*, los afectos de "lo grande y lo magnífico"⁵⁰.

Brian Hyer, que recoge la observación de Grimm, va más allá y analiza las organizadas sucesiones (y funcionamiento) de tónica, subdominante y dominante como un metalenguaje, en el sentido de que la *naturalidad* del sistema armónico funcional es al mismo tiempo la cifra de algo que tiene un comportamiento similar al de la propia vida. De ahí que lo que Hyer denomina "las metáforas biológicas que impregnan su discurso teórico"⁵¹ [el de Rameau] vengan pintiparadas para una historia como la de Pigmalión y superan los posibles recursos simplemente miméticos característicos de la época y que Rameau también emplea en ésta y otras obras. En suma, la pretensión de ser como la *naturaleza* que irradia el sistema de Rameau es el mayor apoyo para una música que trata precisamente de contar el paso a la vida de la estatua. Ello explica la efectividad de la sutil retórica desplegada en diversos pasajes de la obra. Anotemos, por último, que la serie de danzas que siguen a la animación de la estatua no son sino la instrucción que las Gracias brindan a la recién llegada a la vida para culminar el milagro de Amor. Aquella aprende rápido y participa más a medida que se suceden: queda, pues, trazado el modelo para las *galateas* a las que se instruye para su adecuado comportamiento en sociedad.

El otro gran hito dieciochesco del repertorio de teatro musical sobre la leyenda del escultor cretense es el *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau, obra estrenada privadamente en Lyon en 1770 y cuya génesis se remonta ocho años atrás. Musicalmente es inferior a la obra de Rameau, pero su proyección fue infinitamente mayor. Se trata de una "escena lírica" en prosa y en un acto. Merece cita obligatoria porque del mismo modo que el escultor trajo una nueva mujer al mundo, animado por el deseo y la voluntad de la obra bien hecha, Rousseau dio vida en esta pieza a una nueva criatura de la dramaturgia: el melodrama. El autor de la mayoría de la música es Horace Coignet, si bien siempre bajo la supervisión y guía de Rousseau, a quien el propio Coignet atribuye dos de los veintiséis "ritournelles" de la parte musical. La

novedad consistía en que el texto era declamado, en tanto que la música, por decirlo con palabras del propio Coignet "no sirve más que para rellenar los intervalos de los reposos necesarios para la declamación"⁵². La música de los "ritournelles" es un comentario sonoro a las palabras de Pigmalion, en el sentido de la teoría de los afectos, pero además, el protagonista se mueve en el escenario y, mediante la pantomima, rubricará plásticamente lo que ya se ha dicho verbalmente y ha sido comentado por la música, siguiendo las numerosas indicaciones escénicas ("se sienta...") y anímicas ("dulcemente", "impetuosamente", etc.) que jalonan la obra. Galatea sólo se mueve al final, apenas con tiempo para decir un par de frases. El hallazgo fue considerado del todo revolucionario ya en su propio tiempo y tuvo una gran fortuna. Lo vemos en Bruselas (1772), Venecia (1774), Palermo (1776), San Petersburgo (1777) y en otros muchos lugares hasta la primera década del siglo XIX⁵³. Es una obra viva, que en unos sitios se presenta en la prosa original francesa, aunque muy pronto se crean versiones en verso, igualmente en francés. La tendencia a traducir la obra a las diversas lenguas triunfa después plenamente, bien en prosa o en verso, de manera literal o amplificadora respecto al original de Rousseau. La vemos subir a la escena con variantes y añadidos, incluso se escriben nuevas músicas y coreografías. Una de las versiones alemanas del melodrama de Rousseau mereció una partitura para la parte vocal, obra de Benda (1799), lo que no deja de desvirtuar la idea del ginebrino pese a su mérito. Si la estatua de Pigmalión no sólo le da amor sino también descendencia tras la metamorfosis, la obra de Rousseau produjo toda una serie de hijuelas y derivaciones, en suma, una descendencia que aseguró a su autor un puesto de oro entre los mejores intérpretes del mito.

Frente al mundo galante de Rameau, Rousseau opone un sentido de la trascendencia, una reflexión sobre la soledad y el sufrimiento del artista que le hace brillar a gran altura. Tanto la parte musical (la partitura de Coignet no se conserva completa) como la textual han tenido muchos problemas críticos, para lo que hay que remitirse a los abundantes trabajos de Jacqueline Waeber.

España no quedó al margen del furor pigmaloniano que sacudió a Europa (con ecos en América) a fines del siglo XVIII a raíz del melodrama de Rousseau; de forma que en enero de 1788 se presenta en francés en el teatro de los Caños del Peral. Luego vendrán diversas versiones, traducidas y versificadas más o menos libremente, incluso con otras músicas de las que nos han dado cuenta José Subirá⁵⁴ y Juan Fernández Gómez⁵⁵. Este último recoge el tropiezo de *Pigmalión* con la Inquisición. Se refiere a la versión "parafástica" de Juan Ignacio González del Castillo, impresa en Cádiz en 1788. Su idea de convertirla en un libro, hacia 1792, chocó con la Inquisición, que la encuentra inmoral, nada cristiana y dotada de "conceptos impulsivos de lascivia y amores torpes"⁵⁶, entre otras apreciaciones semejantes. Este detalle nos hace pensar que, en la España de esa época, el argumento no dejaba de tener la posibilidad de lecturas escabrosas, en el sentido de la agalmatofilia o amor a las estatuas, asunto que nos vuelve a relacionar al Pigmalión escultor con el Pigmalión rey de Chipre y tema sobre el que cabe citar el artículo de José Luis González García⁵⁷.

La ópera decimonónica no abusó de los argumentos mitológicos, pero no faltaron creaciones dramático-musicales que siguieron la historia de Pigmalión y Galatea. Luigi Cherubini escribe su ópera *Pimmalione* para una representación privada ante Napoleón (1809) y cuya base sigue siendo rousseauiana. Un Gaetano Donizetti aún en fase de aprendizaje concluye *Il Pigmalione* en 1816, sobre un libreto que, dicho sea de paso, ya había sido utilizado por Giovanni Battista Cimador (1790) y por Bonifacio Asio-li (1796). No se estrenaría hasta 1960.

La historia de Pigmalión dio lugar a otros tipos de producción para el escenario. Hubo escenas dramáticas, juguetes cómicos, operetas, etc. No faltó incluso la parodia. De 1883 registramos *Galatea, or Pygmalion Reversed*, una parodia musical con libreto de H. P. Stephens y W. Webster y música de W. M. Lutz. No hay de qué extrañarse, en realidad las parodias ya habían aparecido en los años de la imparable expansión de la obra⁵⁸.

El siglo XX, por su parte, retomará con fuerza la leyenda del escultor y su obra bajo un pris-

ma ligeramente distinto, más pedagógico, por así decir. La idea era antigua. En el *Pigmalión* de Rameau, como ya se dijo, las Gracias completan la obra del artista enseñando a la estatua nacida a la vida las diferentes modalidades de la danza. La educación, pues, culmina el proceso de creación. El celebrado *Pigmalión* de Georges Bernard Shaw (1913) fue clave para el éxito de esta perspectiva, que no es original en sí misma. De nuevo hemos de aludir a la educación severa, dominadora, al concepto de moldeado de una personalidad, en suma a la doma o domesticación de la mujer, en la secular tradición de las mujeres bravas que finalmente dejan de serlo. El dramaturgo supo convertir este tópico en un clásico lleno de sutileza y que acabaría gozando de enorme fortuna. En la pieza dramática de Shaw, Galatea es Elisa (Liza/Eliza), una vendedora callejera de flores a la que un estudioso, el fonetista Higgins, se plantea reeducar y enseñarla a hablar como una dama de la buena sociedad. No suele repararse en que Elisa cuenta con una guitarra entre sus escasísimas pertenencias, acaso para que luego no nos extrañe la facilidad con que capta las entonaciones y hasta la música de las representaciones operísticas a que le lleva su maestro. Así planteado, no sorprende que el cinematógrafo sonoro aprovechase esta lectura y cuidase la música de las realizaciones en celuloide basadas en la obra de Shaw.

Son varios los largometrajes de referencia sobre este asunto, en general basados en Shaw. Obviamente, es inevitable la cita de *My fair lady*, de Georges Cukor, film estadounidense de 1964, premiado con tres Óscar y encuadrado directamente en el género del musical (en realidad ya había sido estrenado como tal en 1956), con texto de Alan Jay Lerner y música de Frederick Loewe, dirigida por André Previn⁵⁹. La importancia de la música se sobreentiende merced a las convenciones del género en cuestión (incluido un final feliz ajeno al desenamorado desarrollo de la obra de Shaw), así que no hay nada que objetar. Como es sabido, la protagonista (Audrey Hepburn) borda su papel, pero la mayoría de las canciones no las interpreta ella sino la cantante Marni Nixon. Con un espíritu mucho más crítico y sin salir del género del *musical*, cabe citar *One Touch of Venus* (1943)

con música de Kurt Weill, canciones de O. Nash y libreto de S. J. Perelman y Nash. Volviendo a las miradas de corte dulzón, encontramos una *galatea* transformada por la música en la prostituta Vivian, interpretada por Julia Roberts, en *Pretty Woman* (1990) de Garry Marshall. Es memorable la escena en clave de comedia romántica en la que asiste a la representación de una ópera de Verdi de la mano de su particular Pigmalión, Edward Lewis/Richard Gere.

Con todo, el precedente directo de *My fair lady* nos parece de mayor interés, aunque Galatea/Elisa no cante ni se emocione con *La Traviata* y, además, el filme haya caído en el olvido salvo para los amantes de las obras de culto. Nos referimos a la película *Pygmalion*, de Anthony Asquith y Leslie Howard (éste también como protagonista), producción británica en blanco y negro de 1938 que obtendría un Óscar al mejor guión y cuya música se debe nada menos que a Arthur Honegger. El ilustre compositor limita voluntariamente el papel de la música, que sabe ser bulliciosa en la escena inicial y en otras de exteriores; intimista en algunos

momentos; moderna, magistral e inquietante en la escena de la primera clase de fonética. Tampoco le faltan detalles de humor, como ocurre con los toques épicos del metal en la escena del baño de la aterrizada Elisa, por no hablar de los logrados instantes en que la música diegética de los instrumentos utilizados por el fonetista encuentra un eco en la música no-diegética de la banda sonora, que podemos considerar, en conjunto, como una obra maestra de la música cinematográfica.

En suma: las venas de Galatea (a la que Georges Bernard Shaw le reprocha en el epílogo de su obra teatral que “nunca quiere de veras a Pigmalión”) no han dejado nunca de latir cadenciosamente, haciéndola bailar, cantar y amar en los repertorios a que nos hemos referido. Se trata de una de esas historias arquetípicas y fundacionales (especialmente a partir de la versión ovidiana) que dan un inmenso juego en la historia de las artes. Nos gustaría haber contribuido a que, además de los aspectos táctiles y visuales, podamos disfrutar del mito en clave auditiva.

NOTAS

¹ Publio Ovidio Nasón: *Metamorfosis*, X, v. 289. Las traducciones del latín o de otras lenguas, salvo indicación específica, son nuestras. Ello no obsta para que, a fin de facilitar la consulta al lector, citemos también, en lo posible y aun cuando no las usemos, ediciones en español. Publio Ovidio Nasón: *Metamorfosis*. Revisión y traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Madrid, CSIC, 1988.

² Aristides Quintiliano: *Sobre la música*. Introducción, traducción y notas de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid, Ed. Gredos, Biblioteca Clásica, 1996, p. 82.

³ Censorino: *De die natali liber*. Ed. de Fridericus Hultsch. Leipzig, Ed.

B. G. Teubner, 1867, p. 22. Edición castellana en: Censorino: *El libro del cumpleaños*. Trad. M^a Nieves Fidalgo Díaz, prólogo de Carlos García Gual. Barcelona, Alba Editorial, 2008, 142 p.

⁴ Casiodoro dice: “Sed et quidquid loquimur, vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicos rhythmos harmoniae virtutibus probatur esse sociatum”. Casiodoro: *Institutiones musicae*. J. P. Migne (ed.): *Patrologia cursus completus, series latina*, 221 vols. Paris, Garnier, 1844-1904, T. 70, cc. 1208-12. En lo sucesivo, *PL*.

⁵ Isidoro copia literalmente a Casiodoro: “Sed et quidquid loquimur, vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicos rhythmos harmoniae virtutibus probatur esse

sociatum”. Isidoro de Sevilla: “De musica” [en *Etimologías*], en J. P. Migne: *PL*, T. 82, cc. 163-169. Isidoro de Sevilla: *Etimologías*. Texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, introducción general por Manuel C. Díaz y Díaz. Madrid, La Editorial Católica, Serie Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.

⁶ *Ibidem*.

⁷ El lector curioso puede encontrar la base de esta afirmación en obras de autores que recorren los siglos medievales y renacentistas, como Rabano Mauro (s. VIII-IX): *De universo*; Remigius Altisiodorensis (s. IX): *Música*; [Ps.] Aristóteles (s. XIII): *Tractatus de musica*; Vincent de Beauvais (s. XII-XIII): *Speculum doctrinale*;

Henricus Helene (s. XIII-XIV): *Summula*; Ieronimus de Moravia (s. XIII): *Tractatus de musica*; Marchetus de Padua (s. XIII-XIV): *Lucidarium*; Petrus Tallanderius (s. XIV): *Lectura*; Ugolino Urbevetanis (s. XIV-XV): *Declaratio musicae disciplinae*; Nicolaus Burtius (s. XV): *Musices opusculum*; Franchino Gaffurio (s. XV-XVI): *Extractus parvus musicae*. Las grandes compilaciones de tratadística musical que citamos a continuación, entre otras, nos permitirían ampliar el muestrario, que creemos suficiente como ilustración de una idea que recorre la historia del pensamiento musical y que demuestra el sentimiento musical y ético que se tenía del pulso arterial. (GS) Martin Gerbert (ed.): *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols. St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784; reed Olms, Hildesheim, 1963. (CS) Edmond de Coussemaker (ed.): *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 vols., Paris, Durand, 1864-76; reed., Olms, Hildesheim, 1963. (CSM) Gilbert Reaney (editor general y VVAA como editores de los distintos volúmenes): *Corpus Scriptorum de Musica*. American Institute of Musicology (desde 1950). Buena parte de estas y otras ediciones de teoría musical han sido volcadas en el *TML*, *Thesaurus Musicarum Latinarum*, de la Universidad de Indiana [<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>].

⁸ Victor I. Stoichita: *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid, Ediciones Siruela, Biblioteca de Ensayo, 47, 2006, pp. 78-79.

⁹ Johannes de Gerson: *Carmina*. Salzburg, St. Peter's Abbey, a.VI.44, ff. 60r-62v. *TML*.

¹⁰ Luis Cortés Vázquez: *El episodio de Pigmalión del Roman de la Rose. Ética y estética de Jean de Meun*. Traducción española y estudio. Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1980, 179 p.

¹¹ Luis Cortés Vázquez: *Op. cit.*, pp. 35 y ss. Sintetiza la influencia ovidiana en los siglos XII y XIII citando a Curtius, Batany, etc., pues es un tema muy estudiado.

¹² Jean de Meun: vv. 20.991-21.029 de *Le Roman de la Rose*. En: Luis Cortés Vázquez: *Op. cit.*, pp. 26-29. Texto original y traducción.

¹³ Luis Cortés Vázquez: *Op. cit.*, pp. 133 y ss.

¹⁴ Luis Cortés Vázquez: *Op. cit.*, p. 96.

¹⁵ Sugerimos que traducir "teneüre" por "solos" es excesiva licencia y anacronismo (Luis Cortés Vázquez: *Op. cit.*, p. 26), pues está claro que, al asociarlo a un triple y un motete, se refiere al *tenor*, voz base de este tipo de construcciones polifónicas. Por eso mismo, en el comentario de la p. 147 es innecesaria la mención al término *tenor* como nota de recitación sálmica. Por otra parte, el texto indica que canta acompañándose de los órganos portátiles, "en los que él mismo sopla y ejecuta" (*Op. cit.*, p. 25), lo cual resulta un tanto confuso, sólo comprensible pensando en la acepción del verbo *soplar*, admitida por la RAE, que tiene que ver con la emisión de aire mediante un fuelle, dado que en este instrumento no se podría cantar y soplar (en el sentido ordinario) al mismo tiempo. De forma que Pigmalión acompaña sus cantos con esos órganos en los que él mismo insufla aire y toca, sobreentendiendo que el aire necesario para los diminutos órganos portátiles de esta época (apenas dos octavas) proviene de un fuelle manejado con una mano, mientras se toca con la otra, lo que permitiría, como aquí parece ser el caso, tocar y cantar al mismo tiempo. El apéndice fotográfico de la edición que estamos citando incluye una representación de este tipo de órganos en la que se ve lo que acabamos de señalar.

¹⁶ Victor I. Stoichita: *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid, Ediciones Siruela, Biblioteca de Ensayo, 47, 2006, p. 81.

¹⁷ Jean de Meun: v. 21.103 de *Le Roman de la Rose*. En: Luis Cortés Vázquez: *Op. cit.*, p. 30.

¹⁸ Jean de Meun: vv. 21.107-21.209 de *Le Roman de la Rose*. En: Luis Cortés Vázquez: *Op. cit.*, p. 31.

¹⁹ Traducción de los citados versos en Luis Cortés Vázquez: *Op. cit.*, p. 30.

²⁰ Jean de Meun: vv. 21.821-20.822 de *Le Roman de la Rose*. En: Luis Cortés Vázquez: *Op. cit.*, p. 18.

²¹ Nótese que Cage no destaca el lado rítmico del pulso arterial, pues no afirma haberse tomado el pulso a sí mismo, sino el *continuum* grave de la circulación general de la sangre, detectable en las condiciones especiales de su experimento y que dialoga con el otro *continuum* agudo del sistema nervioso. John Cage: "Música experimental", en *Silencio*. Trad. de Pilar Pedraza y epílogo de Juan Hidalgo. Madrid, Ardora Ediciones, 2002, p. 8. El artículo tiene su origen en un discurso de 1957 y el libro *Silence* es de 1961.

²² *Ibidem*.

²³ John Cage: *4'33'*. Edition Peters, n° 6777.

²⁴ John Cage: *4'33'*. *Ed. cit.*, [p. 1].

²⁵ John Cage: *4'33'*. *Ed. cit.*, [p. 2].

²⁶ John Cage: *4'33'*. *Ed. cit.*, [p. 3].

²⁷ John Cage: "Música experimental", en *Silencio*. Trad. de Pilar Pedraza y epílogo de Juan Hidalgo. Madrid, Ardora Ediciones, 2002, p. 8.

²⁸ John Cage: *Art. cit.*, p. 12.

²⁹ Boecio: *De institutione musica libri quinque*. Ed. Godofredus Friedlein. Leipzig. Ed. B. G. Teubner, 1867. Libro I, cap. 2, p. 187.

³⁰ Traducción al español de la obra citada en la nota anterior, en Boecio: *Tratado de música*. Prólogo, traducción, notas y apéndice de Salvador Villegas Guillén. Madrid, Ediciones Clásicas, 2005, p. 30. Una traducción más reciente en Boecio: *Sobre el fundamento de la música. Cinco libros*. Introducción, traducción y notas de J. Luque, F. Fuentes, C. López, Pedro R. Díaz y M. Madrid. Madrid, Ed. Gredos, 2009, 391 p.

³¹ Boecio: *Op. cit.*, pp. 30-31.

³² Regino de Prüm: *Epistola de armonica institutione*. GS, I, pp. 230-247, p. 236.

³³ Aristides Quintiliano: *Sobre la música*. Introducción, traducción y notas de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid, Ed. Gredos, Biblioteca Clásica, 1996, p. 160.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Gaston Bachelard: *L'air et les songes*. Librairie José Corti (12ª reimp.), 1981, p. 109.

³⁶ Aristides Quintiliano: *Op. cit.*, p. 163.

³⁷ Ángel Medina: "El imaginario aéreo de la música: mitos, símbolos y realidades". Actas del Coloquio Internacional "El Aire:", Granada, 1997. En José Antonio G. Alcántud y Carmelo Lisón (eds.): *El Aire. Mitos, Ritos y Realidades*. Granada, Ed. Diputación de Granada/Anthropos, 1999, pp. 60-86.

³⁸ Hugo Davies; "Sound sculpture". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London, Macmillan Press, 2001, T. 23, pp. 785-791.

³⁹ La traducción de algunos textos clásicos sobre autómatas en Marta Peirano / Sonia Bueno Gómez-Tejedor (eds.): *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid, Ed. Impedimenta, 2009, 400 p.

⁴⁰ Ángel Medina: "Inventos musicales en España. La etapa de los privilegios de invención (1826-1878). En Facultad de Geografía e Historia: *Sulcum seviti. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*. Oviedo, Universidad de

Oviedo, 2004. T. II, pp. 917-937.

⁴¹ Alfredo Aracil: *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Ed. Cátedra (Arte. Grandes Temas), 1998, p. 61.

⁴² Jacinto Grau: *El Señor de Pigmalión. Farsa tragicómica de hombres y muñecos en tres actos y un prólogo*, ilustraciones de Salvador Bartolozzi. Madrid, La Farsa, 40, 1928. Acto III, escena II, p. 71.

⁴³ Ana Rueda: *Pigmalión y Galatea: refracciones modernas de un mito*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1998, pp. 334-335.

⁴⁴ Jacinto Grau: *Op. cit.* Prólogo, escena X, p. 22.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ David Levy: *Amor+sexo con robots. La evolución de las relaciones entre los humanos y las máquinas*. Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 2008, 336 p.

⁴⁷ David Levy: *Op. cit.*, en particular cap. 5.

⁴⁸ David Levy: *Op. cit.*, en particular cap. 8.

⁴⁹ Más referencias en Ana Rueda: *Pigmalión y Galatea: refracciones modernas de un mito*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1998, pp. 442-447.

⁵⁰ Jean-Philippe Rameau: *Traité de L'Harmonie reduite à ses Principes naturels*; Paris: Ballard, 1722, Libro II, cap. 24.

⁵¹ Brian Hyer: "Singing branches: prosopopoeia in Rameau's *Pigmalion*". *Music Analysis*, vol. 13, nº 1, March 1994, pp. 7-50. La cita en p. 35.

⁵² Citado en francés en Alfred Loewenberg: *Annals of Opera (1597-1940)*. London, John Calder, 1978, cc. 310-311.

⁵³ Alfred Loewenberg: *Op. cit.*, cc. 310-312.

⁵⁴ José Subirá: *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Vol. 1, 1949; Vol. 2, 1950, 510 p.

⁵⁵ Juan Fernández Gómez: "Notas sobre *Pigmalión* en el siglo XVIII español". *Archivum*, nº 25, 1975, pp. 269-273.

⁵⁶ Juan Fernández Gómez: Art. cit., p. 271. Se refiere al Leg. 4.484, nº 1 del Archivo Histórico Nacional.

⁵⁷ José Luis González García: "Por amor al arte. Notas sobre la agalmatofilia y la *Imitatio Creatoris*, de Platón a Winckelmann". *Anales de Historia del Arte*, nº 16, 2006, pp.131-150.

⁵⁸ Alfred Loewenberg: *Annals of Opera (1597-1940)*. London, John Calder, 1978, c. 311.

⁵⁹ Datos extraídos de los créditos de la versión original, lo mismo que en el caso de la película de Asquith citada más adelante.