MÚSICOS MÍTICOS BÍBLICOS Y GRECOLATINOS EN LOS *ENSAYOS HISTÓRICOS* DEL ABATE VICENTE REQUENO[1]

Antonio Astorgano Abajo[2]
astorgano1950@gmail.com
Fuensanta Garrido Domené[3]
fgdomene@uco.es

Resumen

El afán de Vicente Requeno por recuperar parte del mundo antiguo se pone de manifiesto en *Ensayos para el restablecimiento de la música de los griegos y romanos cantores*, donde realiza un exhaustivo análisis, en dos partes, de la antigua teoría harmónica grecolatina, comenzando desde las prácticas musicales egipcias y hebreas. Tras estudiar lo que podría considerarse el periodo mítico de la antigua música grecolatina, se detiene críticamente en las aportaciones de músicos y musicólogos grecolatinos. En este trabajo se presentará el panorama mítico-musical bíblico y grecolatino que el abate de Calatorao recoge en la primera parte de esta obra. Se verá que, en este sentido, el abate de Calatorao refiere los logros y anécdotas, así como su aplauso o censura, relacionadas con la música por parte de personajes míticos de diverso ámbito: cantores, sonadores, sátiros o profetas paganos.

Palabras Clave

Abate Requeno, música grecolatina antigua, Jubal, Homero, Marsias.

Abstract

The desire of Vicente Requeno to recover part of the ancient world is revealed in *Ensayos para el restablecimiento de la música de los griegos y romanos cantores*, where he makes an exhaustive analysis, in two parts, of ancient Greek-Roman harmonic theory, starting from the Egyptian and Hebrew musical practices. After studying what could be considered the mythical period of Greek-Roman ancient music, it is critically

[1] En el presente trabajo se conservará la *h* en la palabra *harmonía* y en sus derivados (salvo en los títulos en los que se lee *armónico* y en la forma *enarmónico*) ya que, al tratarse de un concepto eminentemente griego y al ser éste un estudio de la música de los antiguos por parte del abate de Calatorao, es más adecuado mantener la forma etimológica para distinguir su uso en los autores helenos, para quienes esta voz se refería al "ajuste" o afinación de los distintos grados de la escala, de la moderna noción de "armonía", en cuanto que emisión simultánea de varios sonidos musicales.

[2] Catedrático jubilado de Lengua y Literatura Española.

[3] Doctora en Filología Clásica (Griego) por la Universidad de Murcia.

stops on the contributions of Greek-Roman musicians and musicologists. In this work the biblical and Greek-Roman mythical and musical panorama that the Abbe of Calatorao collect in the first part of this work. It will be seen that, in this sense, the Abbe of Calatorao refers achievements and anecdotes, as well as his applause or censure, related to music by mythical characters of different field: singers, instrumentalists, satyrs or pagan prophets.

Key Words

Abbot Requeno, ancient Greek-Roman music, Jubal, Homer, Marsyas.

1. INTRODUCCIÓN

El término *música* procede de μουσική, propiamente 'el arte de las Musas', y se documenta por vez primera en el siglo V a. C., en Píndaro, Heródoto y Tucídides[4]. Para los antiguos griegos, el arte de la Música comprendía un amplísimo concepto de cualidades espirituales y artísticas, especialmente aquellas vinculadas con la poesía lírica, que tuvo su momento áureo entre los siglos VIII a. C y V a. C. No fue, por tanto, hasta el siglo IV a. C. cuando se empezó a emplear el término *música* en su sentido más o menos actual, siendo definida por los musicógrafos posteriores como ciencia del μέλος –esto es, de la melodía– y todo lo relacionado con este término[5]. Anterior a esta época, únicamente las formas relacionadas con la música instrumental y/o práctica eran las propias para referirse a esta ciencia. En su sentido puramente musical, el arte de las Musas abarcaba dos partes: la teórica y la práctica o educacional. La primera estaba dividida en una sección física (φυσικόν), que contenía la aritmética (ἀριθμητικόν) y la propiamente física, y otra técnica (τεχνικόν), que incluía la harmónica, la rítmica y la métrica (ἁρμονικόν, ῥυθμικόν y μετρικόν, respectivamente). La segunda contaba con una parte dedicada a la composición (χρηστικόν), diferenciando la melopeya, la ritmopeya y la poesía (μελοποιΐα, ῥυθμοποιΐα y ποίησις), y la ejecución (ἐξαγγελτικόν), en la que se incluía la instrumental, el canto y la acción dramática (ὀργανικόν, ᾠδικόν y ὑποκριτικόν).

Requeno supo tener muy en cuenta esta concepción de la música en y para el antiguo pueblo heleno, fruto de lo cual fueron sus escritos musicales: publicado en Parma a finales del verano de 1798, los dos volúmenes que componen los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori* recogen en sus páginas un dilatadísimo compendio del saber grecolatino en cuestiones musicales de toda índole: histórica, mítica, literaria, técnica y teórica y, por qué no, práctica.

Como ya hiciera en escritos anteriores, la defensa manifiesta de la superioridad de los clásicos por parte de Requeno se une a su afinidad hacia la estética neoclásica. Sin embargo, la fusión de Antigüedad y modernismo en la obra musical de nuestro jesuita comprende, *de facto*, la crítica de ambos periodos. En este sentido, pues, su

[4] Pi., *O*. I 14-15 y *Fr*. 9; Hdt. VI 129; y Th. III 104.

[5] Véase especialmente Aristid. Quint. I 4; Alyp. I (K. von Jan, p. 367.3-9); *Anon. Bellerm*. §29, entre otros.

censura y/o alabanza incluye a filósofos y teóricos musicales de la Antigüedad, a musicólogos de época tardoantigua y a otros autores no muy lejanos a él en el tiempo cuyas plumas compusieron los estudios de música antigua tenidos, ya en la época de Requeno, como de obligada lectura.

La metodología y estructura requenianas en la redacción de estos *Saggi* es similar a la empleada en otros estudios salidos de su ingenio: análisis minucioso de los textos utilizados y aplicación práctica de los logros expuestos con el fin de mostrar y demostrar su factibilidad[6]. En el caso de sus tratados musicales, y pese a una menor asimilación moderna, pudo acreditar la praxis de la escala temperada de tonos y semitonos con argumentaciones y testimonios de los tratadistas de la Antigüedad. Así, las fuentes de su estudio proceden de fuentes indirectas y de otras teorías incluidas en escritos de temática varia.

Con un principio de deontología moral, Requeno sentía sus escritos como si de un servicio a la sociedad se tratara, pues su intención no era otra que la de "presentare affatto perfezionate le arti antiche, smarrite dall'irruzione de'barbari in qua, e da me ristabilite a vantaggio de' paesi, che nello spatriamento gesuitico mi ricevettero benignamente" (*Il tamburo*, I, cap. VII, p. 39), lo que se pone de manifiesto en su gallardo estudio en cuestiones músicas en las que pocos se habían atrevido a entrar, bien fuera por desprecio, por prejuicio o simplemente por desconocimiento. En este sentido, Vicente Requeno fue uno de los pocos que abordó en las páginas de sus escritos sobre música antigua un análisis de los microintervalos griegos, los intervalos menores al llamado "semitono" que el antiguo pueblo heleno empleó en su sistema enarmónico. La pretensión de nuestro jesuita a este respecto no es otra que la de restaurar este aspecto en la música europea. La repercusión del osado atrevimiento del aragonés resultó ser favorable, como lo demuestra la utilización de sus *Saggi* musicales por parte de algunos compositores ya a finales del siglo XIX e incluso en la pasada centuria.

A todo el *corpus* requeniano editado en tierras italianas, han de agregarse no pocos manuscritos inéditos de contenido variado, dos de los cuales son una traducción realizada por el propio Requeno de los dos volúmenes sobre la teoría musical antigua

[6] Este mismo procedimiento también es empleado por nuestro jesuita en su tratado sobre la pintura encáustica (*Saggi sul ristabilimento dell antica arte de'greci e de'romani pittori*) y en el del tambor militar como medio de comunicación en el ejército (*Il tamburo, stromento di prima necessita per regolamento delle truppe, perfezionato da perfezionato da don Vincenzo Requeno*).

griega y romana. De esta traducción inédita de su obra italiana conservada en la Biblioteca Nacional de Roma, el primer tomo lo componen los *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos* y corresponden al primer volumen impreso en Parma, mientras que el segundo tomo comprende el *Ensayo segundo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos, con las pruebas necesarias para demostrar cuáles fueron* (fols. 1-61) y el *Ensayo tercero sobre el restablecimiento de los cantores griegos y romanos* (fols. 62-120), que no son sino la versión española del segundo tomo de la edición italiana.

Con la intención de restablecer para innovar, Requeno emprende una vasta tarea de lectura de los clásicos desde una nueva y moderna perspectiva con el único fin de restablecer las técnicas antiguas en materia musical y, con ello, perfilar y mejorar las artes modernas[7].

2. Apuntes sobre la biografía de Vicente Requeno y Vives[8]

Las primeras noticias que se tienen de su vida remiten al resumen elaborado por Félix Latassa (1802), su consocio de la Sociedad Económica Aragonesa:

> Nació en la villa de Calatorao, de un linaje distinguido, el día 4 de julio de 1743. Fue uno de los jesuitas que pasaron a Italia cuando fueron expelidos de España; donde su talento e instrucción no carecieron de mérito en la más culta y selecta literatura. Éste [es] académico clementino y de otras, socio de mérito de la Real Sociedad Económica Aragonesa (*Biblioteca*, III, pp. 34-37).

Nacido, por tanto, en Calatorao (Zaragoza) el 4 de julio de 1743, fue el penúltimo de los seis hijos supervivientes de don Joseph Requeno, infanzón, y de doña Josepha Vives. De familia enormemente religiosa, con antecedentes moriscos en Illueca y asentada y registrada en Calatorao desde mediados del siglo XVI hasta finales del XVIII, recibió una esmerada educación y formación, llegando a cursar estudios de Retórica y, probablemente, de Filosofía. Se sabe que, aunque huérfano de madre a los

[7] Sobre el afán restaurador del mundo clásico por parte del jesuita Vicente Requeno, véase Astorgano, 2001, 2012a, 2013, 2014.

[8] Son numerosos los estudios biográficos de Antonio Astorgano sobre diversos episodios vitales de Requeno, con motivo del bicentenario de la muerte del jesuita aragonés. Por ejemplo, 2011a, 2011b, 2011c. Además, *cf*. Astorgano, 1998, 2000, 2012c, 2012g. Muchos de estos trabajos están disponibles en http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=6730.

cinco años de edad, vivió en su villa natal hasta 1753, cuando la familia Requeno desaparece en la Lista de Cumplimiento Pascual de Calatorao de 1754. A pesar de las noticias que afirman que se instaló en Zaragoza con su padre, viudo, y sus hermanos, sin embargo se ignora dónde residió hasta su ingreso en la Compañía de Jesús, el 2 de septiembre de 1757, y dónde pasó la etapa de los 10 a los 14 años.

Los primeros estudios humanísticos ("reglas de la elocuencia") los realizó con un preceptor privado, bajo la dirección de un "varón religioso" que infundió en él el amor a la cultura clásica y el esmero en el bien pensar y bien hablar, facetas que mantuvo toda su vida. Desconocemos su identidad, pero es muy probable que fuese alguno de los clérigos de la familia, como don Baltasar de Burgos o sus hermanos Manuel o Dionisio Requeno, magnífico orador sagrado. Con todo, puede ser de gran ayuda la disertación acerca de "Los colegios de Aragón que conoció Requeno" realizada por José A. Ferrer Benimeli en 2012.

Las fuentes jesuíticas y la rígida normativa del Concilio de Trento aportan mucha información acerca del proceso y de las etapas sucesivas de su formación: el real decreto de expulsión antes de terminar los estudios de Teología en Zaragoza; su ingreso en la Compañía de Jesús, donde pasó una década estudiando y desempeñando labores varias (noviciado, maestrillo y estudios en Humanidades, Filosofía y Teología); un año de improvisado destierro en Córcega; estancia en Ferrara durante un lustro hasta la disolución de la Compañía, en agosto de 1773; y, entretanto, su ordenación como sacerdote en Módena en mayo de 1769.

Las numerosas lecturas formativas llevadas a cabo por el calatorense ponen de manifiesto el carácter de un hombre de su tiempo y ayudan a encuadrar la compleja y desconcertante figura de nuestro abate dentro de la Ilustración y Neoclasicismo europeos. Añádanse a esta labor de formación, además, los ulteriores y atentos estudios de autores como Rousseau o Giovanni Barbeirac, pruebas de la atípica ilustración de Requeno, que compagina un profundo jesuitismo con el conocimiento de la filosofía y los descubrimientos artísticos de su tiempo.

Durante su estancia en Bolonia (1773–1798), bajo el amparo de su amigo José Pignatelli, se dedicó a la investigación y restablecimiento de las artes grecolatinas,

llegando a ser miembro de la Accademia Clementina[9] por sus estudios sobre las bellas artes y consiguiendo bastante renombre en Italia, sobre todo a partir del éxito de la publicación de la primera edición de los *Saggi sul ristabilimento dell'antica art de'greci e de'romani pittori* (1784), una monografía práctica acerca del encausto, esto es, la manera de pintar de los grecorromanos, basada, según él, en la cera púnica[10]. Así, según Lorenzo Hervás:

> [Requeno] Aplicado por ingenio al estudio de la historia natural y al de la pintura, tuvo la afortunada y honrosa suerte de descubrir el encausto o la pintura antigua de los romanos y griegos. Este feliz y utilísimo descubrimiento llamó inmediatamente la atención de todos los europeos amantes de las bellas artes. No viene a esta ciudad [Roma] personaje ilustre o curioso de las bellas artes que no procure llevar entre sus rarezas alguna pintura al encausto (2007: 481-483).

Visto lo costoso de sus estudios artísticos, y pese al premio de pensión logrado para él por el embajador José Nicolás de Azara en 1785, años más tarde solicitó, infructuosamente, ayudas al conde de Aranda (1792) y a Godoy (1795)[11]. Con todo, la etapa boloñesa de Requeno destaca por eficiencia y avance en sus indagaciones sobre las artes grecolatinas, así como por la impresión de todos sus libros, salvo tres, y por la redacción de la mayor parte de sus manuscritos[12].

Tras su represo a Zaragoza (1798–1801) a causa de las dificultades derivadas de las guerras napoleónicas en Italia, participó diligentemente en las tareas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, donde reorganizó el Medallero o Museo Numismático y el Gabinete de Historia Natural[13]. A lo largo de estos años tradujo muchas de sus obras, ya publicadas en italiano o manuscritas, y fue nombrado

[9] Ingresó en enero de 1785, el mismo día que su íntimo amigo, José Pignatelli, líder de la antigua Provincia jesuítica de Aragón. Véase Astorgano, 2006.

[10] Véase Astorgano (2006, 2012b, 2013 y 2014) y Forniés Casals (2012a).

[11] Astorgano (2000).

[12] *Cf.* la larga lista reseñada por Félix Latassa, que conoció a Requeno entre 1798 y 1801 en Zaragoza. Véase Astorgano (2000).

[13] *Cf.* la entusiasta valoración que el secretario de la Aragonesa, Diego de Torres, hace de su personalidad:

> Habiéndose tenido la complacencia [la Aragonesa] de que regresase este sabio a Aragón y a esta capital, disfruta la Sociedad de sus luces y grandes conocimientos literarios, y le ha encargado comisiones de la mayor importancia, que está desempeñando, y de las que se hablará en las actas de otro año (*Compendio*, p. 86).

Véase Astorgano (1998).

académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y de la de San Fernando de Madrid (1799), a la que le regaló dos manuscritos (*Libro de las formas de todo género de pintura* y *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica, o de un solo color*).

Desterrado nuevamente a Italia, la última década de su vida (1801–1811) estuvo dedicada a la restauración de la Compañía, capitaneada por su amigo José Pignatelli y en la que nuestro abate reingresó en 1804.

Vicente Requeno murió en Tívoli el 16 de febrero de 1811, probablemente a causa de una enfermedad contraída por su intenso apostolado en las cárceles. Mejor que nadie supo compaginar, hasta el final de su vida, la fe en la ideología jesuítica y la creencia en el mito de la perfección del mundo clásico y su restauración.

A su muerte, dejó en las bibliotecas italianas no pocos manuscritos en español, latín e italiano sobre materias muy diversas: Teología, Filosofía, Moral, Historia Eclesiástica y hasta algún poema lírico en español e italiano, así como un diálogo dirigido específicamente contra J. J. Rousseau[14]. En el año 2012, y con ocasión de la celebración del bicentenario del fallecimiento del jesuita calatorense, don Antonio Astorgano coordinó una monografía sobre la persona y el genio de este personaje dieciochesco, el primero de cuyos capítulos resulta ser una magnífica síntesis acerca del "Perfil bio-bibliográfíco del abate Requeno" (2012: 23-77). Esta obra, en general, y estas páginas, en particular, han de ser de obligada lectura –pensamos– para todo aquel que desee emprender un estudio sobre alguno de los aspectos que envuelven la figura de Vicente Requeno.

[14] Ms. 2174 de la Universidad Gregoriana. Fondo Curia.

3. VICENTE REQUENO Y SU OBRA: ERUDICIÓN Y CRÍTICA HISTÓRICO-ARTÍSTICA[15]

Avalado por una amplia formación clásica que pudo consolidar durante sus años de maestrillo, hoy día es incuestionable el vasto conocimiento que Vicente Requeno tuvo del mundo grecolatino, haciendo de nuestro abate un buen erudito y, sin duda, uno de los más obsesionados por restablecer las técnicas artísticas del mismo en el siglo del Neoclasicismo. Consciente de su valía, su carácter independiente y contradictorio ("hago lo que puedo ya que no lo que debo", repetía con frecuencia) lo llevó a entablar polémicas con los estudiosos europeos (académicos franceses e italianos,

[15] Para conocer la complejidad de la obra de Vicente Requeno, es imprescindible la amplia monografía coordinada por Antonio Astorgano en 2011, con motivo del bicentenario de su muerte, en las Prensas Universitarias de Zaragoza, titulada *El jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador del mundo grecolatino*, donde, además una amplia introducción bio-bibliográfica, una veintena de especialistas nos esclarecieron la polifacética personalidad artística y pensadora del abate aragonés. El libro consta de dos partes: una en papel y otra en CD. En papel se insertan: Parte I, Estudios biográficos: Antonio Astorgano Abajo: *Perfil bio-bibliográfico del abate Requeno (1743-1811)*, pp. 23-78; Carlos A. Martínez Tornero: *Origen y destino del noviciado jesuita de Tarragona, donde se formó Requeno*, pp. 79-100; José Antonio Ferrer Benimeli: *Los colegios de Aragón que conoció Requeno*, pp. 101-128; José Francisco Forniés Casals: *La Real Sociedad Económica Aragonesa que conoció Vicente Requeno y Vives (1798-1801)*, pp. 129-176.

Parte II, Pensamiento y poligrafía de Requeno: Jorge Manuel Ayala: *Vicente Requeno y Vives, ensayista filósofo*, pp. 177-208; Vicente León Navarro: *Vicente Requeno y Vives: entre la Ilustración y la curiosidad*, pp. 209-238; José Luis Peset: *El jesuita ilustrado y la marquesa melancólica: locura y educación en un manuscrito italiano de Vicente Requeno*, pp. 239-262; Juan Riera Palmero: *Los médicos y la medicina: Un capítulo de la obra de Vicente Requeno y Vives (1743-1811)*, pp. 263-278; Alfredo Verdoy: *Vicente Requeno y Vives (1743-1811), devoto y propagador del Sagrado Corazón de Jesús*, pp. 279-302.

Parte III, Requeno, estudioso de las artes antiguas: Francisco José León Tello: *La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos*, pp. 303-360; Antonio Gallego Gallego: *Vicente Requeno y la música*, pp. 361-438: Antonio Astorgano Abajo y Emilio Borque Soria: *Vicente Requeno y el arte de hablar desde lejos*, pp. 439-496*;* Giovanni R. Ricci: *La "Scoperta della Chironomia" di Vincenzo Requeno*, pp. 497-518; José Gabriel Storch de Gracia y Asensio, Alejandro Oviedo Palomares y Antonio Gascón Ricao: *Una aproximación a la Quironomía en Requeno*, pp. 519-572; Alberto Aguilera Hernández y Almudena Domínguez Arranz: *La Numismática del abate Vicente Requeno y Vives*, pp. 573-590; Guillermo Fatás: *Apunte sobre las apreciaciones numismáticas de Requeno*, pp. 591-598; Genaro Lamarca Langa: *Apuntes sobre el arte de imprimir a mano de Vicente Requeno*, pp. 597-610.

La parte editada en CD (pp. 621-111) comprende varios apéndices, editados y estudiados por Antonio Astorgano Abajo: La memoria de Requeno en los siglos XVIII-XXI; "La imagen de Requeno entre sus coetáneos", pp. 621-630; Apéndice nº 1. "Elogio Fúnebre" manuscrito sobre Requeno, pp. 630-639; Apéndice nº 2. MASDEU: *Requeno, il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età* (Versión latina y Versión castellana) y Adición. *El tambor armónico de don Vicente Requeno, propuesto por el autor de estos opúsculos* [Masdeu] *a los ejércitos de España*, pp. 640-677; Apéndice nº 3. Requeno: Dos opúsculos pedagógicos sobre la pintura: *Libro de las formas de todo género de pintura*, y *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocrómica, o de un solo color*, pp. 678-895; Apéndice nº 4. *Appendice ai saggi sul ristabilimento de'greci e de'romani pittori (1806)*, pp. 896-935; Apéndice nº 5. Fuentes y Bibliografía sobre Vicente Requeno, pp. 936-1050; Índices, pp. 1051-111.

principalmente) de la pintura al encausto o ceras diluidas, con los musicólogos o con los numismáticos, entre otros. Su empeño, pues, por restaurar las artes y prácticas antiguas lo motivó a indagar, investigar y hallar aspectos ya olvidados del mundo clásico al que, según algunos, llegó a idealizar[16]. Presentaremos, a continuación, un esbozo muy somero de los trabajos de restauración más sonados de nuestro jesuita.

Aunque sus primeras publicaciones no son sino algunos poemas de circunstancias (unas *Ode* en 1783), fue la primera edición de los *Saggi* (1784) sobre el restablecimiento de la pintura grecolatina o encausto el trabajo que le otorgó gran influencia y notoriedad entre sus coetáneos, no sin cierta oposición y algunas polémicas, muy dieciochescas, que aparecen reflejadas, tres años más tarde, en la segunda edición ampliada y publicada en Parma (1787) por influencia de su paisano y embajador José Nicolás de Azara, a quien está dedicada.

Afín en su título y metodología son los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica* (1798), donde nuestro abate intentó restaurar el sistema musical grecolatino, temática en la que también estaban trabajando, aunque desde perspectivas bien distintas, otros destacados compañeros de exilio, como Esteban de Arteaga o Antonio Eximeno.

La crítica está de acuerdo en considerar como sus investigaciones más curiosas las relacionadas con el sistema de comunicación grecorromano, trabajo por el que fue tenido como uno de los precursores del telégrafo. La publicación de sus *Principi, progressi, perfezione perdita e ristabilimento dell'antigua arte di parlare da lungi* (1790), traducidos al español en 1795 por don Salvador Ximénez Coronado, director del Real Observatorio Astronómico de Madrid, también suscitó polémica con los enciclopedistas franceses[17]. Años más tarde, el calatorense continuó y amplió estas investigaciones con un escrito bastante interesante desde el punto de vista semiótico, la *Scoperta della Chironomía, ossia, dell'arte di gestire con le mani nel foro e nella pantomima dell teatro* (1797), la única obra de Requeno recientemente reeditada por el semiólogo Giovanni R. Ricci, con el título de *L'arte di gestire con le mani*, en 1982. En este tratado, Requeno pasó del estudio de la comunicación a lo lejos al de la

[16] Véase León Navarro (2012).

[17] Véase Astorgano (2012c y 2012d), Astorgano y Borque (2012).

comunicación de cerca, con las manos, en el mundo antiguo[18].

Fruto de su escrupuloso trabajo en el monetario de la Sociedad Económica Aragonesa es un documentado libro de numismática, el único escrito y publicado en español por nuestro abate en el que describe diecinueve monedas inéditas, titulado, por ello, *Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real Sociedad Aragonesa* (1800). Fue tal la preeminencia de este documento, que dicha Sociedad lo consideró como una de sus publicaciones emblemáticas[19].

Vuelto a Italia (1801) y reingresado en la Compañía en 1804 (llegó a impartir clase de Humanidades a los alumnos más jóvenes del colegio jesuítico de Nápoles en los cursos 1804-1806), continuó, pese al clima bélico napoleónico, con sus estudios histórico-prácticos acerca de dos nuevas temáticas: el perfeccionamiento del tambor y su importancia en la batalla (*Il Tamburo,* 1807) y la imprenta, donde el abate de Calatorao intentó demostrar que ya desde el siglo X se usaban ciertos rudimentos de la imprenta en los monasterios, antecedentes de Gutenberg (*Osservazioni sulla Chirotipografía, ossia, antica arte di stampare à mano,* 1810)[20].

> Los estudiosos de Vicente Requeno y de su obra ven en los *Esercizii spirituali* (1804) una muestra de la mayor espiritualidad del final de su vida. Dichos *Esercizii* están centrados en el culto al Sagrado Corazón de Jesús, devoción jesuítica por excelencia, si bien han pasado totalmente desapercibidos hasta ahora, incluso para sus hermanos de la Compañía de Jesús. Este devocionario, redactado el mismo año de la restauración de la Compañía en Italia a cargo de José Pignatelli, contiene una serie de lecturas espirituales y teológicas. Con todo, este es un libro de devoción y de psicología que procuraba adaptar los *Ejercicios Espirituales* ignacianos a los nuevos tiempos y a la cambiante psicología humana, con el único fin de que el hombre, centrado afectivamente en el Corazón del Hijo de Dios, consumase su felicidad en la tierra, como paso previo a la felicidad eterna del cielo[21] (Verdoy, 2012).

Esta poligrafía fue autodidacta, pues, aunque en sus libros agradece la ayuda de diversos colaboradores, sin embargo, que sepamos, solo reconoce a un maestro, Antonio Gavirati, pintor nacido en Cesena y activo en Ferrara, según una carta de Vicente

[18] Sobre esta obra, véase Storch de Gracia *et alii* (2012), Ricci (2012).

[19] Véase Aguilera y Domínguez (2012) y Fatás (2012).

[20] Véase Lamarca (2012).

[21] Véase Verdoy (2012).

Requeno a Lorenzo Hervás, fechada en Bolonia el 28 de octubre de 1796, originada por otra de Agustín Ceán Bermúdez (1749–1829), en la que se interesaba por Hervás y el encausto: "mi maestro de pintura se llamó Antonio Gavirati"[22].

Con la excepción de la reedición de la citada *Scoperta della Chironomia*, por Ricci (1982), ninguna otra obra de Requeno ha visto la imprenta desde 1810 hasta 2008, año en que publicamos los inéditos filosóficos más interesantes, según nuestro criterio[23].

4. Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos

Correspondiente al primer tomo de los *Ensayos sobre el restablecimiento del arte armónica*, los *Ensayos históricos*, modelo extraordinario de análisis, síntesis, interpretación y crítica, constan de dos partes. Esta traducción, empero, no llega a ser tan libre como otras realizadas por la pluma del aragonés, entre las que podemos destacar su *Ensayo filosófico sobre los caracteres personales dignos del hombre en sociedad, compuesto en italiano y traducido al español por su autor don Vicente Requeno y Vives, individuo de varias academias* (1787–1800), editado por Antonio Astorgano en 2008.

La primera parte de estos *Ensayos históricos*, con un total de 17 capítulos mal computados, no es, como ya hemos señalado anteriormente, una correspondencia fiel de la versión italiana. Efectivamente, al margen de la dedicatoria inicial de los editores, los hermanos Gozzi, la edición publicada en Parma suma un total de 16 capítulos. La falta de equivalencia entre ambos textos se debe a que la versión manuscrita resulta ser, más que una traducción, una revisión y, en la mayoría de los casos, ampliación de lo recogido en el documento italiano. En este reajuste del texto primigenio, es notable cómo nuestro autor rehace su exposición incorporando en el cuerpo del texto español notas explicativas y/o aclaratorias que en la edición parmesana aparecían a pie de página. En otros casos, el proceder de Requeno consiste en reducir anécdotas propias de musicólogos o de las etapas en el desarrollo de la música antigua recogidas en las fuentes por él empleadas o ciertos aspectos peculiares de la música antigua, como en el

[22] Biblioteca Nacional de España, legajo 21455, expediente 8. Véase Scardino (2008).

[23] *Cf.* la edición del *Ensayo filosófico sobre los caracteres personales* de Requeno llevada a cabo por Astorgano en 2008.

capítulo IV de la primera parte, en el que el jesuita únicamente alude, sin entrar en detalles, al carácter supersticioso e ignorante de la religión egipcia frente a la hebrea; en este sentido, en la edición italiana se muestra mucho más generoso en sus explicaciones, llegando a ofrecer algunos ejemplos tomados de jeroglíficos que corroboran sus palabras. Sea como fuere, la crítica está de acuerdo –y nosotros con ella– en que, de manera general, son mejores las traducciones que el original. Es más, en algunos capítulos, como los dedicados a la escuela pitagórica y a sus miembros o, especialmente, el consagrado a Aristóxeno de Tarento, ambos de la segunda parte, Requeno varía notablemente su redacción española en detrimento de la italiana. En el caso del apartado sobre Aristóxeno, cuyo título se reduce a la primera oración en la versión italiana, son nuevas en la traducción española dos páginas introductorias. En este caso, la reelaboración en nuestra lengua nos parece más clara, por lo sintética, que la originaria.

De cualquiera de las maneras, que el texto italiano tiene una importancia meridiana en la composición manuscrita de los *Ensayos históricos* es algo innegable. Sirva de prueba, junto a lo ya indicado, la ingente cantidad de italianismos fácilmente reconocibles en la versión inédita manuscrita.

A partir de la confrontación entre los índices de sendas ediciones pueden observarse ciertas diferencias, al menos, en el cómputo de los capítulos de la primera parte. En primer lugar, los capítulos II y III de la versión española se corresponden con el segundo epígrafe de la edición italiana. En el primero de ellos, Requeno, con la mención de Jubal, comienza esta historia de la música en el periodo bíblico, concretamente en la época de los patriarcas y del Éxodo, un tiempo en el que cantar se consideraba casi como hablar, dado que se tenía por un atributo innato de la Humanidad, en tanto que dedica el segundo de ellos a profundizar sus investigaciones y conclusiones relacionadas con la música hebrea. En segundo lugar, Requeno repite, por equivocación, el número del apartado XII de la primera parte, haciendo coincidir, así, la relación de los epígrafes en sendas versiones, en esta y en la primigenia en lengua italiana. En lo sucesivo, el resto de los capítulos de la primera parte llevan un desfase en su numeración.

En la composición del primero de los *Ensayos históricos*, luego de la pertinente justificación de la composición de esta obra en la "Introducción", analizando

críticamente la exigüidad de las composiciones musicales grecolatinas anteriores a él, Requeno comienza examinando a fondo las fuentes grecolatinas cotejándolas con las interpretaciones de teóricos de su tiempo y anteriores a él. Así, el texto español del primero de los *Saggi*, *Ensayo histórico para el restablecimiento de los cantores griegos y romanos*, que abarca todo el volumen primero, está integrado por dos partes, en las que desarrolla una historia de la música en la Antigüedad con una clara finalidad motivadora:

> Per invogliare poi i pratici e la moltitudine a contribuire, per quanto è da loro, al ristabilimento della greca armonia e del perduto canto stromentale, premetto il *Saggio Storico* (*Saggi*, p. XXXIII).

En este primer tomo, pues, nuestro jesuita pretende resolver la diversidad de criterios entre las fuentes bíblicas y clásicas. Así, siguiendo el tópico repetido en toda la teoría musical de los siglos XVI-XVIII, refiere el origen de este arte a Jubal, de quien lo habrían recibido los primeros patriarcas, al tiempo que atribuye a Enós la iniciación del canto vocal, una práctica que habría sido desarrollada por Noé, cuyos descendientes se habrían encargado de difundirlo por el mundo. Así pues, los capítulos que componen la primera parte, acerca del proceso evolutivo del arte literario-musical antiguo, no están dedicados en exclusividad al mundo griego. Los cuatro primeros apartados, enfocados en la música egipcia y hebrea de época bíblica, parecen, más bien, cumplir una función preparatoria e incluso *quasi* santificadora de las ulteriores melodías, ritmos y composiciones paganas del ámbito grecolatino. Tomemos como ejemplo la afirmación de Requeno según la cual "la familia de Noé, educada de esta suerte, pudo muy bien esparcir por todas las naciones del universo la música y las noticias de sus cultivadores" (*Ensayos históricos*, fol. 23v). Para el aragonés, los hebreos enseñaron la música y el canto a los egipcios y estos, aun con variaciones, a los griegos, quienes hicieron un uso idólatra de este arte destinándolo a la alegría y al regocijo. En estos primeros apartados, y en general a lo largo de todo el tratado, nuestro autor no pasa por alto las noticias o anécdotas de ámbito mitológico.

No es sino a partir del quinto capítulo cuando Requeno introduce sus investigaciones sobre la música griega antigua propiamente dicha, desde los tiempos más primitivos hasta Corina, Píndaro y otros cantores. En ellos, hace gala de un conocimiento directo de los tratados y textos sobre música insertos en obras de

dedicación temática ajena a la harmónica *sensu stricto*, como determinados diálogos platónicos (*Timeo* y *República*, principalmente)[24], algunos textos aristotélicos o los *Comentarios* porfirianos, entre otros. De ahí la obtención, tratamiento, análisis y exposición de datos precisos relacionados con la evolución de la música en Grecia, de los que se pueden destacar los referentes a la historia del teatro. Así, los apartados que completan la primera parte, desde el quinto hasta el mal enumerado décimo séptimo, incluyen en sus páginas los logros y anécdotas relacionadas con la música por parte de personajes tanto míticos como históricos de diverso ámbito: cantores legendarios, cantores y poetas épicos, líricos, políticos y tragediógrafos. Esta muestra de magnífica erudición clásica confirma la evidencia del importantísimo papel que la música tuvo en la vida cultural, social, religiosa y cotidiana de la sociedad griega antigua, una faceta esta que se nos permite conocer gracias a la sin par obra de Vicente Requeno. De hecho, la crítica moderna sigue dedicando su atención al imperante alcance que la música obtuvo en la formación, educación y, en general, en la vida del individuo heleno[25].

La segunda parte del *Ensayo histórico* se inicia con el estudio de la aportación de Pitágoras y de su escuela, dedicando a la música gran parte de sus estudios en los que se señalaban con números los siete tonos de la escala. El influjo directo hasta el fin del período romano, así como su actual influencia indirecta es un hecho incuestionable. Requeno dedica estos capítulos, o fragmentos de ellos, a Aristóxeno, Arístides Quintiliano, Claudio Ptolomeo, Nicómaco de Gerasa, Gaudencio, Boecio, Euclides, Agustín de Hipona, Marciano Capela, al polígrafo bizantino Miguel Pselo, de quien cita el *Quadrivio* –o sea, *Sobre las cuatro ciencias matemáticas: Aritmética, Música, Geometría y Astronomía*–, y Manuel Brienio.

[24] De todo el repertorio de diálogos platónicos que se conocen, el *Timeo* o *De la naturaleza* examina al detalle el problema cosmogónico, el físico y el antropológico. Escrito en torno al año 360 a. C. y precediendo a *Critias* o *La Atlántida*, Platón vuelve a revisar, a través de sus páginas, una parte importante de su pensamiento físico-filosófico. Quizá por ello se haya considerado al *Timeo* como el documento platónico que más influencia causó en la filosofía y ciencias coetáneas al de Atenas y posteriores, convirtiéndose en objeto de estudio y comentario por parte de cálamos preeminentes desde la Antigüedad. Estudios sobre el *Timeo* enfocados en este aspecto los encontramos en Hagel (2009: 160-166), García López *et alii* (2012: 225-227) y Garrido Domené (2013). En cuanto a la *República*, fechada en torno al año 374 a. C., forma parte, junto con *Banquete*, *Fedón* y *Fedro*, de los catalogados por la tradición como "diálogos de madurez o intermedios", es decir, un conjunto de obras críticas del cálamo del filósofo de Atenas en las que se introduce explícitamente el compendio de las ideas que conforman su filosofía: dualismo antropológico, epistemológico y ontológico. En la *República*, además, se entremezcla psicología, ética y política. Este diálogo se presenta como una construcción teórica e ideal del Estado, tomando como punto de partida la definición, aclaración y explicación de justicia.

[25] Véase West (1992: 14-18) y García López *et alii* (2012: 57-68 y 96-118).

Exponemos a continuación, y como resumen, el cotejo de los índices de ambos textos, del español y del italiano, que probará las marcadas diferencias que, ya desde un principio, se establecen entre ambos:

ÍNDICE DEL MANUSCRITO TRADUCIDO AL ESPAÑOL (*ca*. 1800). TOMO I	ÍNDICE DEL VOL. I DE LA EDICIÓN ITALIANA (PARMA, 1798)
Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos, escritos en italiano y traducidos al castellano por su autor, don Vicente Requeno, académico, etcétera.	*Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori. Tomo primo.*
Índice de los capítulos: traducción española (fols. 1-153).	Índice de los capítulos: edición italiana (pp. 4+XXXIX+347).
	[Dedicatoria de los editores, los hermanos Gozzi]
Introducción. Sobre las causas que han impedido la descubierta del arte harmónico de los antiguos.	Prefazione.
PRIMER ENSAYO HISTÓRICO PARA SERVIR AL RESTABLECIMIENTO DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS	SAGGIO I STORICO PEL RISTABILIMENTO DE'GRECI E ROMANI CANTORI. PARTE PRIMA
I. Del origen de la música.	I. Dell origine della musica.
II. Los primeros patriarcas aprendieron la música de Jubal. Enós inventó el canto vocal.	II. Da Jubal impararono l'arte musica stromentale i primi patriarchi. Enos inventò il canto vocale: da questo lo prese Noemo ed i figli ed i nipoti di esso lo propagarono per l'universo, singolarmente fra i caldei e gli egizi.
III. De Jubal y de Enós aprendieron la música instrumental y vocal los antiguos	III. Gli antichi patriarchi istruirono nella loro musica i caldei e gli egizi, ed i greci

patriarcas y sus familias, y la familia de Noé la propagó por todas las otras naciones, y se cultivó singularmente entre los adoradores del verdadero Dios.	la impararono dagli egizi.
IV. Que los egipcios conservaron más memorias (aunque envueltas en fábulas) de la música y del canto de los antiguos patriarcas, que ninguna otra de las antiguas naciones, bien que, después, la variaron; y cómo se hizo esta variación.	IV. Della musica de'greci dalla fondazione delle loro prime città fino alla conquista di Troia.
V. Los griegos aprendieron la música de los egipcios. Se habla de los músicos desde la fundación de sus principales ciudades hasta la conquista de Troya.	V. Greci cantori dopo la conquista di Troia. Dividesi la corda armonica in quarantotto parti eguali e Janide da principio al sistema detto da'greci equabile ed inventa il modo frigio.
VI. Janide, célebre músico, inventa el modo frigio. Marsias, su hijo, el flauto doble. Concurrencia del célebre sonador de flauto, Polifemo, a los juegos públicos de la Toscana, con la historia de otros cantores.	VI. Oleno, Melanippe ed altri cantori.
VII. Femonoe (llamada sibila Cumea), Óleno, Melanipe, Elena, insignes cantores y cantatrices de la Grecia.	VII. Omero, Esiodo e Creofilo cantori.
VIII. Homero, Hesíodo y Creófilo, cantores.	. VIII. Sistemasi la Grecia in materia di religione e di legislazione da'tre cantori: Taleta, Licurgo ed Esiodo.
IX. Taletas, Licurgo y Hesíodo, cantores sisteman la Grecia en materia de religión, de legislación y de pública educación.	IX. Artino, Cinetone ed altri celebri cantori.

X. Artino, Cinetón y otros insignes cantores.	X. Archiloco inventore della battuta e de'nuovi metri.
XI. Arquíloco, inventor del compás en la música y de nuevos metros en las composiciones.	XI. Xanto, Cleona, Polimnesto, Tirteo e Lisandro, inventore del contrappunto.
XII. Tirteo, Janto, Cleonas, Polimnesto y Lisandro, inventor del contrapunto.	XII. Terpandro, Alcmane e Pisandro, cantori, ed il celebre musico Arione, inventore della tragedia.
XIII. Terpandro, Acmán y Pisandro, ilustres cantores con el célebre músico Arión, inventor de la tragedia.	XIII. Dracone, Stesicoro, Saffo, Erinna e Demofila.
XIV. Dracón, Estesícoro, la Safo, la Erina y Demófila, cantores y cantatrices de mucha celebridad.	XIV. Alceo, Pittaco, Minermo e Biante cantori.
XV. Alceo, Pítaco, Mimnermo y Biante, cantores.	XV. Epimenide, Solone e Periandro cantori.
XVI. Epiménides, Solón y Periandro, cantores.	XVI. Tespi, Frinico, Simonide, Sussarione, Amepsia, Corinna, Pindaro ed altri cantori. Invenzione del teatro scenico.
XVII. Tespis, Frínico, Simónides, Susarión, Amepsia, la Corina, Anacreonte, Píndaro y otros cantores. Invención del teatro escénico y de las máscaras y de las comedias sin el canto.	
PARTE SEGUNDA DEL ENSAYO HISTÓRICO PARA SERVIR AL RESTABLECIMIENTO DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS Y ROMANOS	SAGGIO I STORICO PEL RISTABILIMENTO DE'GRECI E ROMANI CANTORI. PARTE SECONDA

I. Pitágoras descubre la proporción de las seis fundamentales consonancias hasta su tiempo practicadas en el canto, y dan principio sus discípulos al uso del cálculo para hallar la harmonía, con detrimento y ruina de la de los antiguos.	I. Pittagora scopre la musica delle sei antiche consonanze e fissa i numeri proporzionali delle corde con detrimento della musica.
II. Laso de Hermíone e Hipaso, apenas huido Pitágoras, publican una experiencia de los números harmónicos de su maestro. Crates, Millo, Evenides inventan las comedias sin música o recitables.	II. Crates, Millo, Evenide e Chionide cantori incominciano a rendersi celebri per le commedie recitabili coi cori.
III. Empédocles, Arquitas, Filolao y Platón, [in]novadores en la música y secuaces del sistema llamado pitagórico y de su inventor.	III. Empedocle ed Archita, che separa i tre generi di musica; Filolao e Platone cantori.
IV. El práctico Eratocles escribe el primero en Grecia de los diversos tonos o modos. Estratónico lleva a su última perfección el griego contrapunto. Háblase de Filóxeno, Dorión y otros secuaces del sistema músico anterior a Pitágoras.	IV. Erastocle; Stratonico rende del tutto perfetto il greco contrappunto; Filosseno, Dorione ed altri cantori.
V. Aristóxeno, cantor y autor de tres libros de música que nos quedan, intenta restituir a su pleno decoro la música de los antiguos griegos. Novedades que él introdujo en el arte.	V. Aristosseno, cantore ed autore de'tre libri di musica che ci rimangono.
VI. Teofrasto, Epicuro, Eratóstenes, escritores de música.	VI. Teofrasto, Epicuro, Eratostene, scrittori di musica.
VII. Comienza la música a cultivarse entre los romanos. La lengua latina se hace	VII. Incomincia la musica fra i romani e la loro lingua si rende

métrica. De sus primeros harmónicos y cantores: Livio y Plauto. Y de otros semejantes libertos y esclavos.	metrica da'liberti cantori Livio, Ennio e Plauto.
VIII. Los griegos, por secundar la ignorancia de los romanos conquistadores, separan la música de la poesía; y los poetas romanos, por esto, no se cuidaron, generalmente, de la música de los griegos.	VIII. Si separa la poesia dalla musica.
IX. Se habla rápidamente de los poetas latinos, que de ninguna manera deben ser reputados músicos o cantores semejantes a los griegos.	IX. Sedicenti cantori fra i romani, o sieno poeti differenti affatto da'greci.
X. Tientan los romanos desacreditar entre los griegos la música de sus antepasados y el harmónico griego Arístides Quintiliano, en tres libros (que nos quedan), escribe contra estos hombres prejudicados.	X. I romani tentano di screditare la musica de'greci e Aristide Quintiliano scrive tre libri armonici contro i pregiudizi de'medesimi.
XI. Nerón tienta acreditar la música entre los romanos. Y escriben de música Plutarco, Sexto Empírico y Dídimo.	XI. Nerone ristabilisce i premi per i suonatori a Roma. Plutarco, Sesto Empirico, Macrobio, scrittori di musica.
XII. Claudio Ptolomeo tienta fijar a los prácticos, por medio de las proporciones, las cuerdas harmónicas en los tres géneros. Se [a]notan sus errores y los que atribuye a los músicos más antiguos.	XII. Claudio Ptolomeo da calcolatore armonico tenta di fissare le corde armoniche in tuti i tre generi diatonico, cromatico ed enarmonico. Si palesano i falli di questo armonico e la sua dottrina.
XIII. De los escritores harmónicos Nicómaco, Baquio el Viejo y Gaudencio, escritores sobre la harmónica griega y cuál juicio deba de ellos hacerse.	XIII. Nicomaco, Bacchio il seniore e Gaudenzio, scrittori della greca armonia.

XIV. Qué se haya de pensar, en materia de música griega, de Boecio, del supuesto Euclides, de Alipio, de Marciano Capela, de Pselo y de Brienio y otros semejantes autores.	XIV. Boezio, il finto Euclide, Alipio S. Agostino, Marziano Cappella, Psello e Briennio, scrittori di musica.
	INDICE DEI CAPlTOLI
	Tabla de errores

Mientras que en esta primera parte nuestro abate se detiene a presentar la evolución del arte musical grecorromano en sus facetas varias desde los tiempos más primitivos hasta "Corina, Píndaro y otros cantores", en la parte segunda Requeno estructura los catorce capítulos de que consta en torno a la aportación teórica de autores determinados. El primero, por ejemplo, lo dedica a mostrar que "Pitágoras descubrió la medida de las seis antiguas consonancias y fijó los números proporcionales de las cuerdas con detrimento de la música" (*Ensayos históricos*, pp. 157-160). El último de esta parte, y que pone fin al primer *Ensayo*, versa sobre Boecio, Euclides, Alipio, Agustín, Marciano Capela, Miguel Pselo y Manuel Brienio. En los intermedios, empero, examina tratados y diversos estudios de Empédocles, Arquitas, Filolao, Aristóxeno, Teofrasto, Epicuro, Erastótenes, Arístides Quintiliano, Plutarco, Sexto Empírico, Ptolomeo y otros. A lo largo de estas páginas extraña la calificación requeniana de *cantor* para con algunos de estos personajes, especialmente cuando es utilizada en autores con acusada personalidad en otros campos. Así, por ejemplo, en el título del tercer capítulo de esta parte leemos "Filolao y Platón cantores", al tiempo que es única la referencia del "filósofo cantor Tales Milesio" (*Ensayos históricos*, pp. 108).

El trabajo que presentamos aquí se centrará, exclusivamente, en los músicos, cantores y/o compositores de la esfera mítica, relegando para otra ocasión un análisis de músicos de época histórica.

5. MÚSICOS BÍBLICOS PRESENTES EN LA PRIMERA PARTE DE *ENSAYOS HISTÓRICOS*

Los personajes bíblicos pertenecientes a la esfera musical y considerados por

Requeno en esta magnífica obra son tratados en los primeros cuatro capítulos de la primera parte de *Ensayos históricos*.

Principia nuestro jesuita su historia de la música antigua con unas palabras dedicadas a la creación y necesidad de todas las artes, haciendo mención de la creencia tradicional que hacía de la imitación del canto de las aves el origen de la música, una creencia harto carente de sentido, según Requeno, pues

> Obligaría a creer [en] los hombres rústicos capaces de observar y de imitar las entonaciones de los diversos volátiles, de los cuales no han podido hallar la llave los hombres más instruidos (*Ensayos históricos*, fol. 17v).

A esta primera hipótesis musicogónica opone otra igualmente censurada por él y carente de fundamento:

> El derivar la música del silbido de los cañaverales heridos irregularmente por los vientos, como han pretendido graves autores, sería tan irracional como el querer derivar la harmonía del rebuzno de los jumentos o del nitrido de los caballos (*Ensayos históricos*, fol. 17v).

Fiel a la Historia Sagrada, nuestro jesuita reconoce a Jubal, hijo de Ada, mujer de Lamec y descendiente de Caín, como el inventor de la música[26], dando comienzo su *Ensayo histórico* en el periodo bíblico, como era de esperar, concretamente en la época de los patriarcas y del Éxodo, un tiempo en el que, como ya se ha indicado, cantar se consideraba casi como hablar en cuanto a que ello se tenía por un atributo innato del ser humano. El propio nombre de Jubal está relacionado con la palabra hebrea *yovel*, propiamente 'carnero' o 'jubileo', esto es, 'cuerno de carnero'. Por lo que sabemos, el "cuerno de carnero" se tocaba con motivo de la celebración del "jubileo", una festividad que se oficiaba cada quincuagésimo año en Israel, según Lev 25, y en la que se proclamaba libertad por toda la tierra. Que los orígenes de la música en la Biblia están vinculados no solo con Jubal, sino también con sus hermanos, lo corrobora lo parlante de los propios nombres de su hermano Tubal Caín y de su hermana Naama. Efectivamente, aquel se refiere al primer 'herrero' (*qayin*)[27] y esta, a la 'melodía' o a algo 'agradable' (*ne'ima* o *na'amah*). De esta manera, podría establecerse un paralelismo entre esta tradición bíblica y la griega, en el sentido de que Naama bien podría representar una rudimentaria Afrodita con sus hermanos Apolo y Hefestos como

[26] *Cf*. Gen 4, 21: *fuit pater canentium cithara et organo*.

[27] *Cf*. Gen 4, 22: *fuit malleator et faber in cuncta opera aeris et ferri*.

Jubal y Tubal Caín, respectivamente. Requeno refiere esto mismo en el capítulo tercero de esta primera parte y en varios lugares más. De todas las maneras, el abate de Calatorao ahondará en este aspecto de la música hebrea en el siguiente capítulo[28].

Siguiendo la misma línea, Requeno continúa atribuyendo logros musicales a Jabel, hermano de Jubal, de quien afirma lo siguiente:

> Jabel, hermano de Jubal, fue el primero que entabló la vida pastoricia, separándose de las familias y conduciendo sus rebaños lejos de las poblaciones, pasando la vida bajo los rústicos pabellones. Esta situación de Jabel lo ponía en la necesidad de llamar con el sonido de los cuernos o caracoles marinos [a] sus gentes, o para avisar a los otros pastores de la incursión en la grey de los rapaces animales o de las cosas que necesitase en la campaña. A los sones de Jabel, Jubal y los otros pastores debían responder con semejantes instrumentos o con cañas vacías y, observando Jubal en la concurrencia de los sones diversos la agradable consonancia de algunos y la disonancia de otros, se me hace creíble (…) que hallase las tres célebres y fundamentales consonancias de los antiguos, cuarta, quinta y octava, sin las cuales ninguno podía llamarse inventor de la música, como el sagrado texto lo llama (*Ensayos históricos*, fols. 18r-18v).

Aunque en la versión italiana añade "non potendo inventarsi la musica stromentale" (*Saggi*, p. 5) cuando habla de aquellas consonancias de cuarta, quinta y octava, sabemos, efectivamente, por los Textos Sagrados que Jabel *fuit pater habitantium in tentoriis, atque pastorum* (Gen 4, 20), dando, así, origen a la sociedad civilizada junto con su hermano Tubal Caín. Con todo, la mención requeniana de las "orquestas de los descendientes de Jabel" (*Ensayos históricos*, fol. 18v), que empleaban el cuerno de buey, confirma a este personaje como el creador de la música instrumental, muy al contrario de lo que pueda parecer de la lectura de *Saggi*. Así lo reafirma el calatorense, de hecho, en el párrafo que pone fin a este capítulo:

> De esta suerte, a más de esto, se verifica el modo con que pudo ser Jubal inventor de los que suenan el órgano. Que si después Jubal, haciendo cuerdas de los intestinos de los animales, interceptó el son del intestino retorcido y enjuto a la mitad, a la tercera parte y a la cuarta***, la cual cosa, hallada la ley de las tres consonancias en la medida de las cañas, no era difícil de encontrar. Jubal pudo, de este modo, armar*** una concha de una tartaruga y dar origen a las cítaras y liras, cuales se usaron en las antiguas naciones, de donde pudiese llamarse padre de los cantores y de los sonadores de las cítaras (*Ensayos históricos*, fol. 19r).

[28] Véanse, entre otros, Wellesz (2001) y Werner (2001).

Aunque el término "órgano" puede resultar confuso en este contexto, en realidad no se refiere al instrumento que hoy conocemos como tal, sino a cualquier 'instrumento (musical)', en este caso cualquier cordófono. Es obvio que Requeno está empleando este término en su sentido etimológico. De hecho, en *Saggi* emplea la forma "cetre" ('cítaras') y, frente a lo que en la versión española se lee, en la italiana concluye este párrafo insistiendo en la posibilidad de crear una bellísima serie harmónica empleando correctamente la división de las cuerdas de los cordófonos con el fin de obtener las principales consonancias, a saber, cuarta, quinta y octava; o también segmentando adecuadamente las cañas de los aerófonos. Sea como fuere, el abate de Calatorao atribuye semejante logro a los descendientes de Jubal o, como dice en la versión italiana, al "popolo ebreo", una tradición muy diferente entre el pueblo heleno, que hace garante de este hallazgo a Hermes[29].

El segundo capítulo, en cuyo primer párrafo nuestro jesuita otorga con meridiana rotundidad mayor antigüedad a la música instrumental que a la vocal, está dedicado a los patriarcas hebreos, quienes aprendieron la música de Jubal. Pese a la afirmación de Requeno de que "la razón convence que no era posible [que] sucediese de otra manera" (*Ensayos históricos*, fols. 19r-19v), la antropología hace presuponer que incluso antes de que el hombre fabricase instrumentos musicales ya hacía música cantando, batiendo palmas o golpeando objetos, demostrando, así, la íntima relación entre la especie humana y este arte. Algunos autores, empero, postulan que, mientras que algunas interpretaciones tradicionales vinculaban su surgimiento a actividades intelectuales relacionadas con el concepto de lo sobrenatural (desempeñando una función de finalidad supersticiosa, mágica o religiosa), actualmente se relaciona con los rituales de apareamiento y con el trabajo colectivo. En definitiva, al no emplear instrumentos musicales en su origen para interpretarla, sino la voz humana o la percusión corporal –que no dejan huella en el registro arqueológico–, se puede inferir que la música se descubrió en un momento similar a la aparición del lenguaje. Del mismo modo, el que el cambio de altura musical en el lenguaje pudiera producir un canto invita a pensar en la posibilidad de que en sus orígenes apareciera de esta manera. Además, la distinta emotividad a la hora de expresarse, así como una expresión rítmica, constituye otra forma de, si no música, sí elementos musicales, como son la interpretación o el ritmo.

[29] *Cf. h.Merc.*

Dicho de otra manera, la música nació al prolongar y elevar los sonidos del lenguaje. Sea como fuere, también es un hecho más que aceptado que en casi todas las culturas la música es tenida como un regalo de los dioses. El propio Requeno alude a todo esto, aunque de soslayo, en el capítulo homónimo de la versión italiana (pp. 8-12), resaltando, además, una *imitatio sonorum* entre los hombres que, según dice, no cantan, sino hablan. De ahí justifica la creación del canto instrumental antes que el vocal[30].

Esta afirmación, de hecho, aparece apoyada en el propio texto requeniano con la atribución de la invención del canto vocal a Enós, una suposición firme habida cuenta de que el jesuita aragonés respalda sus palabras con la autoridad de Moisés. Sin embargo, el nieto de Adán e hijo de Set no solo inició el canto vocal, sino el canto sacro y, por extensión, la inspiración divina[31]. Así justifica el calatorense la ancestral relación dada entre los músicos y los poetas o cantores inspirados por un dios que el pueblo griego ostentó desde época muy antigua. Sin lugar a dudas, el más preeminente de ellos es el poeta de Quíos, Homero, universalmente considerado como el padre fundador de los ideales culturales griegos. Sus textos, de hecho, no solo se mantuvieron como la base y pilar de estudio a lo largo de toda la historia de la educación literaria helena, sino que fueron tenidos como la Biblia de la educación general griega. Como se ve, el empeño de Requeno en vincular lo bíblico con lo pagano heleno con un aparentemente velado propósito de "cristianizar", o al menos justificar así, los avances de esta civilización en materia musical se deja ver desde los primeros capítulos de su historia de la música.

> Moisés dice que Enós fue el primero que invocase el nombre del Señor. Las personas a quienes está reservado el poder interpretar las palabras de los sagrados autores entienden, bajo el título de invocación del nombre del Señor, las preces e himnos dirigidos al Señor, con la concurrencia en público de otras personas, en voz alta; la cual forma de invocación lleva el aspecto del sacro canto, de donde se puede concluir que Enós fuese el inventor del canto vocal y que el canto sagrado fuese el primero que se inventase. Las conjeturas históricas favorecen mucho esta opinión, siendo a todos evidente que los antiguos tuvieron siempre la música vocal por cosa sagrada, llamándose inspirados los antiguos cantores o poetas de las edades remotas. Los poetas eran los músicos y los músicos y poetas eran,

[30] Sobre esta cuestión, véase Harris (1989: 47-48).

[31] Sobre la genealogía de Enós o Enosh, véase, por ejemplo, Gen 4, 26; *cf.* Lc 3, 38. De acuerdo con el libro del Génesis, Enós fue el padre de Caínan y habría vivido 905 años, alcanzando la séptima generación de su descendencia y falleciendo después del nacimiento de Noé (Gen 5, 6-11).

entre los griegos, los teólogos de la nación (*Ensayos históricos*, fol. 19v).

Amén de las innovaciones ya mencionadas, tradicionalmente se ha considerado a Enós el iniciador de la religión o culto a Dios, pues el libro del Génesis dice que, a partir de su nacimiento, los hombres comenzaron a invocar el nombre del Señor. Pese a que el culto a Yahveh se inicia más tarde con Moisés cuando es escrita la Torá, sabemos que Adán y Abel ya habían ofrecido a Dios sus adoraciones y cultos con el más profundo reconocimiento. Enós, en fin, fue el primero que puso en orden lo relativo al ceremonial y culto exterior de la religión, a saber, sacrificios, ceremonias y culto público apropiado y adecuado a la adoración de Dios. Su pretensión, pues, era infundir en los hombres un gran respeto a todo lo relacionado con la religión.

> Fue usanza de las más antiguas naciones la invocación de sus principales divinidades antes de comenzar la oración pública y, lo más singular de esta usanza, fue el hacer la invocación del numen repitiendo en canto harmónico las vocales de sus lenguas (*Ensayos históricos*, fol. 19v).
>
> (…)
>
> La invocación del nombre del Señor, atribuida a Enós, fuese la entonación harmónica o el canto del nombre de Dios Jeová, conservado después por todas las otras naciones en las vocales de sus lenguas, por cuya entonación regularon siempre sus cantos (*Ensayos históricos*, fol. 20r).
>
> (…)
>
> Así que para dar Enós principio al canto vocal, debió regularse naturalmente por las entonaciones de los instrumentos de viento o de cuerda, inventados primero por Jubal (*Ensayos históricos*, fol. 21r).

Este *quasi* privilegio que el calatorense otorga a este personaje bíblico ha de ser concretado. Por lo que sabemos, la pronunciación del dios de los hebreos estuvo gradualmente proscrita a partir de la época de los Aqueménidas, siendo reemplazado este nombre tabú por apelativos, como *adonai* (‘Señor mío’) y *ha-sem* (‘el Nombre’), en hebreo. La pronunciación auténtica acabó perdiéndose, dando lugar a formas aberrantes, como *Jehová* o *Yehovah*. En textos semíticos noroccidentales de escritura alfabética consonántica, el tetragrama *YHWH* representa el teónimo *Yahveh* entre los siglos IX a. C. y VI a. C., casi el único usado en el Antiguo Testamento y en la literatura postbíblica hebrea y aramea anterior a la *Mishná*. Sin embargo, en una inscripción paleohebrea de finales del siglo IX a. C. y en los papiros judeoarameos de Elefantina del siglo V a. C.

aparece, de manera excepcional, la forma abreviada *YHW*. Asimismo, en algunos *ostraka* de Elefantina se encuentra la forma *YHH*. Los manuscritos medievales postbíblicos sustituyen el tetragrama original por *ywy*, aunque se escribe por entero en los manuscritos bíblicos. Los manuscritos de las versiones griegas del Antiguo Testamento de época grecorromana presentan el teónimo, incluso, en caracteres hebreos. Pese a que los textos cuneiformes asiriobabilónicos citan no pocos nombres israelitas y judaítas, así como el elemento teóforo, sin duda alguna son las transcripciones griegas las que más han ayudado a la reconstrucción de la pronunciación del tetragrama en época grecorromana, cuando la antigua tradición judía aún no se había perdido. Así, entre otros, leemos la forma *Iaoue* o *Iaouai* en Clemente de Alejandría[32], *Iabe* en Epifanio de Salamina[33] y la forma *Iabe* o *Iabaia* en Teodoreto de Ciro[34]. Los papiros griegos bíblicos de Egipto y los fragmentos de Qumrám recogen la forma *Iao* en lugar del tetragrama. Sea como fuere, los nombres teóforos no contienen jamás el tetragrama completo, de tal manera que en inscripciones judaítas la forma *YHW* aparece como primer o segundo elemento del nombre, mientras que los documentos epigráficos nordisraelitas atestiguan *YW*. En Elefantina, en fin, encontramos algunos ejemplos de *YHH* y de *YH* al comienzo del nombre. El Antiguo Testamento contiene las tres, a saber, *YHW*, *YW* e *YH*[35].

Este capítulo termina, aparentemente, como empezó, a saber, atribuyendo el canto instrumental a Jubal y, después y como consecuencia, el canto vocal a Enós. No obstante, las últimas líneas están dedicadas a engrandecer, aún más, ambas figuras bíblicas al referir lo que podríamos considerar como los beneficios colaterales de cada hallazgo: las consonancias básicas, por un lado, y la creación de los primeros cordófonos y/o aerófonos.

> Ni Jubal ni otro alguno pudo inventar la música sin hallar las primeras y más fundamentales consonancias. Tampoco lo pudo inventar sin hallar la ley general de todas las otras, por lo cual debe suponerse que Jubal armase sus órganos y sus cítaras de (*sic*, con) muchos sones o cuerdas y que Enós, inventando el canto vocal, lo regulase no solamente por las entonaciones de las tres primeras consonancias, sino que también por todas las otras

[32] *Strom*. V 6.34.5.

[33] *Adversus haereses*, I 30.40.5.

[34] *Quaestiones in Exodum*, XV y *Haereticorum fabularum compendium* (MPG LXXXIII, 335-556) V 3.

[35] Sobre esta cuestión, véase Barcala (1999).

> posibles que gustase dar a la voz humana. En efecto, las escuelas de los hebreos, herederos de las invenciones de Jubal y de Enós, abundaron de cuerdas y de sones harmónicos en su canto y en sus instrumentos, sin que en el Sacro Texto se haga mención de otros inventores que de los ya dichos (*Ensayos históricos*, fols. 21r-21v).

Esas consonancias básicas no son sino los intervalos de cuarta (διὰ τεσσάρων), de quinta (διὰ πέντε) y de octava (διὰ πασῶν). Estas consonancias, establecidas y calculadas por los griegos y no por Enós ni Jubal, no son las únicas. Además de estos intervalos "base", los musicólogos griegos reconocieron y calcularon la doble octava (δὶς διὰ πασῶν), la cuarta y la quinta combinadas con la octava (δὶς διὰ τεσσάρων, δὶς διὰ πέντε, es decir, la onceava y doceava perfectas) y con la doble octava (τρὶς διὰ τεσσάρων, τρὶς διὰ πέντε). Los pitagóricos, además, consideraron consonantes aquellos intervalos expresados por las proporciones más simples, a saber: la octava (2:1), la quinta (3:2), la cuarta (4:3), la doceava (octava y quinta, 3:1), la doble octava (4:1) y la onceava (octava y cuarta, 8:3). Las consonancias, por tanto, estaban divididas en simples y compuestas. Las simples eran, según los autores antiguos, la cuarta y la quinta; las compuestas eran todas las demás, porque estaban compuestas de consonancias simples. Según Porfirio, sin embargo, Trasilo –matemático insigne, amigo, consejero y astrólogo personal del emperador Tiberio– incluyó la octava entre las simples[36]. En cuanto a los cordófonos, de los empleados por el pueblo hebreo caben destacar el *kinnor*, una lira de al menos siete cuerdas, según la *Mishná*, que se tocaba con el plectro, aunque Josefo amplía su número de cuerdas hasta diez[37]; el *nebel*, un arpa o lira de gran tamaño provista de doce cuerdas; y el *asor*, un cordófono parecido a una cítara de tipo fenicio con diez cuerdas[38].

En el tercer capítulo, el calatorense hace a Noé el transmisor y propagador de la música instrumental y vocal que los patriarcas hebreos aprendieron de Jubal y de Enós, respectivamente. Así reza, de hecho, el título de este apartado: "De Jubal y de Enós aprendieron la música instrumental y vocal los antiguos patriarcas y sus familias, y la familia de Noé la propagó por todas las otras naciones, y se cultivó singularmente entre los adoradores del verdadero Dios". Además de la alusión a la relación ya mencionada

[36] Porph., *in Harm*. 96. Sobre estas consonancias, véase Michaelides (1978: *s.v.* "symphonia, symphonos").

[37] I., *A.I.* VII 306.

[38] Sobre estos instrumentos, véase Sachs (1940: 105-127).

entre los hermanos bíblicos Jubal y Tubal Caín y los griegos Apolo y Hefestos, en este apartado también recuerda la peculiaridad del caldeo y hebreo, para él las lenguas más antiguas y sagradas de los hombres: el uso de escribirse sin vocales. Así pues, esta práctica responde, según él, a "la sagrada política de los primeros patriarcas, con que procuraron el cultivo de la música sagrada" (*Ensayos históricos*, fol. 22v). Como puede verse, Requeno revisa en prácticamente todo el capítulo lo referido hasta el momento para introducir y justificar el mérito que otorga a la familia de Noé:

> A todos estos usos se les halla una origen natural, suponiendo que los descendientes de Enós –esto es, Cainán, Malalael, Jared y, singularmente, Enoc, Matusalém y Noé, como especialmente religiosos y dados al culto de la divinidad– propagasen el canto sagrado, inventado por Enós con la entonación de las vocales, obligando a escribir las palabras sin ellas o con solas las consonantes, para que así se viesen en la necesidad de aprender la música y el canto. La familia de Noé, educada de esta suerte, pudo muy bien esparcir por todas las naciones del universo la música y las noticias de sus cultivadores. Mas, comenzando la idolatría al paso que iba decayendo y olvidándose la educación de los antiguos patriarcas, singularmente naciendo la confusión de las lenguas, dividiéndose las familias, la primitiva música dedicada al culto del verdadero Dios debió, sin duda, olvidarse o cambiarse, y tra[n]sfigurarse notablemente en muchas de ellas, conservándose en su vigor en las familias santas y dedicadas a la propagación de la noticia y adoración de la única y verdadera divinidad, esparcidas acá y allá, sin que todavía formasen un gobierno y nación (*Ensayos históricos*, fols. 23v-24r).

Requeno concluye este breve apartado lamentándose de que, si bien el propósito de estas familias de patriarcas fue digno, el mal uso dado a este arte por los idólatras dio origen, según él, a la música pagana.

> Las familias santas dedicaron la música al culto religioso, así las idólatras lo destinaron a [la] alegría y [al] regocijo (*Ensayos históricos*, fol. 24r).

En el capítulo cuarto, nuestro abate introduce, aunque criticándolo, al pueblo egipcio. Hemos interpretado este apartado como un puente entre los capítulos "bíblicos" y los "paganos", esto es, los griegos, por lo que su contenido podría calificarse como "jánico" dado que, al igual que las dos caras el dios romano Jano miran los comienzos y los finales, así también nuestro jesuita mira hacia atrás y hacia delante tratando de crear un vínculo justificativo en lo que en breve compendiará y censurará. En sus primeras líneas, Requeno afirma que la civilización egipcia fue la principal heredera de la educación de los primeros patriarcas, hijos de Noé, y "ninguna manifiesta más

abiertamente que la Grecia haber recibido su educación e instrucción de los egipcios" (*Ensayos históricos*, fol. 24r). No obstante, en *Saggi* el propio Requeno resalta, en una anotación, la interconexión entre el arte de la música y la educación:

> Allorchè entrarono le famiglie ebree in Egitto, gli egizi erano colti nelle scienze e nelle arti, com'esserlo possono le nazioni molto superstiziose, le quali sogliono avere infiniti pregiudizi, ed essere mancanti di quelle scienze ed arti, incompatibili con la superstizione e co'vizi che da essa derivano. La musica destinata in que'tempi al culto della vera religione ed alla educazione della gioventù e del buon costume, era una delle arti che non si confaceva con la coltura egizia (*Saggi*, p. 13).

En esta aclaración, nuestro autor no solo está reflejando el importantísimo papel que la música jugó en la formación y educación del individuo –una noción esta, la del papel educador del arte de las Musas, que estuvo muy arraigada entre el pueblo griego–, sino además el carácter unionista de que hace gala al acercar, cuanto menos, dos culturas tan aparentemente distintas[39]. Con todo, gracias a los estudios de las últimas décadas, hoy sabemos que la música en Grecia recogió en su práctica, ejecución, teorización y construcción de instrumentos la influencia de otros pueblos y civilizaciones con los que, por su magnífica posición estratégica, tenía relación. Así, no solo Egipto, sino también otras culturas asirias, como la mesopotámica, e incluso la indoeuropea, influyeron notablemente en el desarrollo del arte musical griego[40].

Como ya hiciera en el capítulo precedente, una vez más vuelve a mencionar en estas líneas la equivalencia de Jubal y Tubal Caín –reconocidos en este pasaje como patriarcas y no como hermanos– con los dioses Apolo y Vulcano, respectivamente. En *Saggi*, en cambio, a este párrafo le sigue otro muy interesante sobre el origen del canto fúnebre que en la versión española aplaza a otro lugar más avanzado de su escrito. En él, nuestro autor trata de soslayo esta composición, por supuesto de origen hebreo para Requeno, llamada "*Linos*, da *Helin*, voce ebraica lagnarsi" (*Saggi*, p. 14), a la que agrega la siguiente anotación:

> Sono diversi gli autori classici ne'quali io ho letto che il nome di Linos sia nome d'un canto

[39] Véase el segundo libro del tratado musical de Arístides Quintiliano, dedicado a estudiar la importancia de la música en la educación y cómo repercute esta en el alma humana.

[40] Para un acercamiento muy genérico a este factor de la música griega antigua, véase Comotti (1986).

> e non di persona. Per tale supposizione, sono entrato in sospetto che il poema egizio Emanerum, di cui parla Pausania, fosse una traduzione dell'altro e ciò non senza l'autorità di qualche moderno autore, e trovando il poeta Linos in Pausania autorizzato con un altare, in mancanza di storici monumenti di questi oscuri tempi, ho data una erudita congetura per supplire alla vera storia. Il verisimile ha luogo nella storia, ove ci manchi il vero, giusta le regole critiche (*Saggi*, p. 14).

Esta composición gustó tanto a los egipcios que no solo la tradujeron a su lengua, sino que también la conservaron bajo el nombre de "Maneros" (Μανερῶς), un canto fúnebre correspondiente al lino griego, nominado así en memoria de su supuesto autor[41]. Según Pausanias, este poeta y músico mítico fue hijo de Urania y Anfímaro, si bien también se le suele considerar hijo de Apolo e incluso el único hijo del primer rey de Egipto[42]. Para Heraclides Póntico, en cambio, era contemporáneo de Anfíon y compositor de cantos fúnebres[43]. Una leyenda lo reconoce como el inventor de la lira tricorde o de la adición de la cuarta cuerda a la lira tricorde que tenía su padre. Diodoro Sículo, además, le atribuye la incorporación de la cuerda lícano (λιχανός)[44]. Dio su nombre a un tipo de canto fúnebre (λίνος) debido a su lamentable muerte, sobre la que hay diversas leyendas: fue asesinado por Apolo al alardear ser igual a los dioses en canto y arte; fue destrozado por perros[45]; o fue asesinado por Heracles porque durante una lección musical Lino se burló de él.

El mito de Lino, más detallado en el capítulo séptimo, tiene un paralelo mesopotámico, al tiempo que Marsias, del que se ocupará en el sexto apartado, es una figura existente en la mitología semítica, como otras de creadores de flautas y otros instrumentos. En cualquier caso, los mitos reflejan las relaciones tempranas de la música griega con Mesopotamia y Egipto. Requeno, no obstante, pone en duda allí la existencia de Lino:

> Los eruditos que creen haber existido Museo y Lino, cantores, podrán colocarlos en esta época. Yo, que estoy persuadido que Museo y Lino, en su origen, sean nombres de composiciones musicales y no de cantores, no haré de ellos mención. Mas de Lino se lee

[41] *Cf*. Plu., *Moralia*, 357E.

[42] Paus. IX 29.6-7. *Cf*. Hdt. II 79.

[43] *Ap*. Ps. Plu., *De musica*, 1132A.

[44] D.S. III 59.6.

[45] Paus. I 43.7.

> expresamente en Pausanias haber también [un] altar en el templo de Apolo y que los sacerdotes, cuando entraban a la adoración de las Musas, incensaban antes la pequeña estatua de Lino. Pero puntualmente esta autoridad me confirma, en mi opinión, de haber sus antecesores tomado del Egipto no sólo las Musas (por no entender los títulos de los cantares dejados de los hebreos que allí habitaron tantos años con los jeroglíficos a la frente), sino también el poeta y cantor Lino, por no haber entendido el título *Helim*, o sea, la mentación de algún otro cántico hebraico estimado entre los egipcios. Hay entre los eruditos quien fue de esta opinión, añadiendo que el poema *Helim* hubiese sido intitulado de los egipcios *Emanerum* en la traducción que hicieron del hebreo a su lengua, y que el poema *Emanerum* egipcio, traducido al griego, fuese el poema *Linos* entre los antiquísimos griegos. Lo cierto es que, debiendo corresponder este cantor a la época vecina a Homero, no era fácil que en tal tiempo fuese contado entre los dioses o semidioses, no hallándose ningún otro de los más insignes músicos o poetas incensado en los templos como Linos (*Ensayos históricos*, fols. 43r-43v).

Sea como fuere, en estas líneas Requeno sostiene que la palabra "música" está relacionada con la forma "Moisés" y, por lo tanto, tiene procedencia hebrea, rechazando, así, su parentesco con la voz "Musas", griega. He aquí, de nuevo, un intento por cristianizar todo aquello que suene a pagano. En esta ocasión, el personaje al que acude el abate es el que liberó al pueblo hebreo del yugo egipcio:

> El nombre de Mois*** es hebraico o caldaico y es el nombre que se dio por los egipcios a Moisés. Y es también el nombre de donde se derivó la voz musa y la voz música, bien que la voz Mois signifique 'extraído del agua'. Se dio este nombre a los flautos hechos de las cañas extraídas de los ríos y, tomándose el instrumento por el arte a que servía, el canto y la música trajeron el origen de una voz hebrea, de donde yo creo [que] las nueve Musas [fueron] originadas de haber visto los primeros griegos nueve cantos con el jeroglífico egipcio de una joven en cada uno, armada del instrumento con que debía cantarse y bajo de cada una la palabra Moisa, de donde creyeron que hubiesen sido nueve hermanas, la una célebre en un instrumento y en un canto, y las otras en otros. De cualquiera manera que haya esto sido, la palabra Moisi es hebraica (*Ensayos históricos*, fol. 24v).

Con el fin de demostrar la importancia del empleo de este canto y de otros en la vida social hebrea y egipcia, nuestro autor refiere, en la versión italiana, una serie de circunstancias o contextos en los que adquiría protagonismo, comenzando con el ejemplo del sepelio de Jacob:

> Giacobbe fu sepolto con molti giorni di assiduo lugubre canto dagli ebrei e con gran concorso de signori egizi; in altre occorrenze, o di sposalizi, o di solennità religiosa, o di raccolte, o di ospitalità, com'era in uso fra gli ebrei, avranno questi composti altri canti

(*Saggi*, p. 15).

Aunque en la versión italiana Requeno comienza este párrafo estableciendo para las nueve Musas un origen similar al de Lino ("queste nove sorelle chiamate da'greci *Muse* hanno per mio avviso una simile origine a quella di Lino", *Saggi*, p. 15), los relatos bíblicos refieren que Moisés fue un hebreo nacido en Egipto y educado por los egipcios. Se cree, asimismo, que el nombre de Moisés –*Mâose*, forma muy corriente entre los habitantes que vivían junto al Nilo; *Moshé* en hebreo– deriva de la supresión de una parte del nombre egipcio original que habría tenido este personaje, puesto que en el antiguo Egipto se colocaba el nombre de un dios antes de la palabra *ms*, que significa 'hijo' o 'niño' y que puede transcribirse, generalmente, como *ses*, *sis* e incluso *fis*, con evolución fonética. Piénsese, por ejemplo, en faraones como Ramsés (propiamente, 'hijo de Rá'), Tutmosis ('hijo de Tot') o Amenofis ('hijo de Amón'). No obstante, Flavio Josefo dice que el nombre de Moisés está relacionado con el egipcio *moi* ('agua') y *esés* ('salvado'), de donde 'salvado' o 'sacado de las aguas'[46]. Asimismo, para aquellos para los que el nombre de Moisés es hebreo y no egipcio, debe tenerse en cuenta que la *mem* hebrea, equivalente a nuestra letra *m*, además de actuar como activador o potenciador del verbo, mantiene una cierta relación con el concepto 'agua', en cuanto que *maim* significa 'aguas'. Así, en hebreo, 'salvado de las aguas' sería *moshía mi ha maim*. Sea como fuere, lo cierto es que el relato bíblico de la cestilla hallada en el río responde a lo que podría considerarse ya un tópico de las gestas antiguas *quasi* míticas. En este sentido, algunos ven en la historia de Moisés la leyenda del nacimiento de Sargón, rey fundador de la dinastía semítica de Acad del que hablan los textos trazados en escritura cuneiforme[47].

Además de haber originado la forma "música", el personaje de Miosés da más juego a Requeno, pues el jesuita lo vincula con determinados instrumentos cordófonos presentes en los jerogríficos y, finalmente, con "las nueve hermanas de los griegos, llamadas *Musas*" (*Ensayos históricos*, fol. 25r). Las Musas, hijas de Zeus y Mnemósine, se relacionan tradicionalmente con unas concepciones filosóficas acerca de la primacía de la música en el Universo, al tiempo que presiden el Pensamiento en todas sus formas. Aparecen, pues, como cantoras en todas las grandes fiestas de los dioses. En la tradición

[46] I., *A.I.* II 228; *cf.* Ex 2, 10; véase I., *A.I.* II 217 y 224 y Ex 2, 4-5.

[47] Véase Keller (1981: 133) y Frazer (1993: 353-360).

antigua se diferenciaban las Musas de Pieria, en Tracia, de las de Beocia, que moraban en las laderas del Helicón. Estas eran dirigidas en sus cantos en torno a la fuente de Hipocrene por Apolo, mientras que aquellas, llamadas las Períades, estaban relacionadas con el mito de Orfeo y el culto a Dioniso. Su número, empero, variaba de una zona a otra de Grecia, oscilando entre tres, siete o nueve. Asimismo, la asignación a una función determinada a cada una era variable según los autores. Esta última cifra, nueve, fue la que acabó imponiéndose y aceptándose en época clásica. Sea como fuere, el término "musa" era conocido y empleado en el sentido de 'música', 'canto' o 'artes' y 'cultura' en general. Su nombre deriva del verbo μῶ, 'iniciar en, instruir'[48].

> Un *Mois* o un canto del bárbito, un *Mois* o un canto de la lira y así de los otros instrumentos puestos en jeroglífico egipcio, significados con la imagen de una joven armada de un instrumento músico, pudo muy bien dar origen a esta creencia entre los primeros griegos, que, después de conquistados, pasaron al Egipto (*Ensayos históricos*, fol. 25r).

> Strabone, Clem. Aless. e Ateneo dicono che tutti gli stromenti musici de'greci erano stati presi dagli Orientali; insieme con gli stromenti sarà passata la musica, ed essendo allora la musica inseparabile dalla poesia, queste eziandio. La poesia non adoperò i nomi delle Muse che fra'greci. La voce mois e mousar d'origine coptica sono eziandio ebraiche e danno sufficiente motivo a congetturare l'origine per noi data al racconto delle nove sorelle o Muse (*Saggi*, p. 16, nota).

El bárbiton (βάρβιτος) –también conocido como βάρμος, βάρωμος y βαρύμιτον– es una variedad de la lira, más estrecha y más larga, lo que hace que sus cuerdas fueran más largas y su registro de tono más agudo. El bárbiton era un instrumento muy antiguo. Según Píndaro, Terpandro fue su inventor, lo que contrasta con la noticia transmitida por Neantes el Joven, el historiador de Cícico, según la cual esta invención se debe a Anacreonte[49]. Sea como fuere, el bárbiton fue tenido como un instrumento de gran honor en la escuela de Lesbos por parte de importantes personalidades, como el propio Terpandro, Alceo, Safo y Anacreonte. Su número de cuerdas no es conocido, aunque Teócrito lo define como instrumento policorde, mientras que el poeta cómico Anaxilas, en su *Λυροποιός*, habla de bárbitos tricordes[50].

[48] *Cf*. D.S. IV 7.4. Véase Michaelides (1978: s.v. "Mousa, Mouse")

[49] Pi. *ap*. Ath. XIV 37.12-36.

[50] Theoc. XVI 5.45; Anaxil. *ap*. Ath. IV 70.11-18. Sobre este instrumento, véanse, principalmente, Sachs (1940: 129-136), Michaelides (1978: *s.v.* "barbitos"), Chailley (1979: 66), West (1992: 59) y Mathiesen (2000: 249-253).

Lo que resta de capítulo el calatorense lo dedica a la llamada "lira egipciaca" y a otros cordófonos, como el psalterio, pero sin vincularla a ningún personaje bíblico. Todo lo contrario. Incluye en las últimas páginas las aportaciones de ciertos nombres griegos para con este instrumento, así como una abreviada historia del mismo. Ambos instrumentos "se ven entre los egipcios en un solo instrumento, habiendo sido diversos en las otras naciones" (*Ensayos históricos*, fol. 26r). Pese a que los instrumentos griegos tienen sus propias características e historia, mantienen un estrechísimo parentesco con modelos de origen oriental[51]. Piénsese, por ejemplo, que en Mesopotamia se emplearon cordófonos y aerófonos bastante antes del año 2000 a. C., extendiéndose ampliamente por el oeste asiático y este mediterráneo. De hecho, la primera imagen que se conserva de una lira ha sido hallada en un *graffiti* de Megido (Israel), fechado en torno al año 3100 a. C. Los reinos sumerios e hititas emplearon, asimismo, liras más complejas (de hasta once cuerdas) desde comienzos del tercer milenio antes de Cristo. Los pueblos semitas occidentales desarrollaron, en cambio, un modelo más ligero y fácil de manejar que extendieron a Babilonia y Egipto. En el caso de la lira griega, a pesar del origen mítico del que habla Nicómaco de Gerasa[52], es el único instrumento heleno atestiguado por las civilizaciones minoica y micénica, lo que refleja, al tiempo que vaticina, su dominio y enorme prestigio en la Grecia Clásica. En este sentido, pensamos que Requeno se debe referir, más bien, a la cítara y no a la lira, dado que los brazos laterales a la caja de resonancia de aquella remontan a las llamadas "liras egipcias", atestiguadas desde comienzos del siglo XV a. C. Esta afirmación, además, está avalada por los testimonios antiguos, que emplean el calificativo de "asiática" para referirse a ella en particular y, por extensión, a la música griega en general[53]. En cuanto al número de cuerdas, este cambió considerablemente a lo largo de su historia, pero durante un largo periodo de tiempo fueron siete (invención atribuida a Terpandro), si bien la primitiva lira tenía cuatro o incluso tres cuerdas. Por lo que sabemos, desde el siglo V a. C. aparecieron liras con nueve, diez, once e incluso doce cuerdas. Nicómaco transmite la noticia según la cual Teofrasto (o Profrasto) de Pieria (segunda mitad del siglo V a. C.) añadió la novena cuerda, Histieo de Colofón (siglo V a. C.–IV a. C.) la décima y

[51] Sobre los instrumentos musicales de los griegos, véase López Jimeno (2008).
[52] Nicom., *Exc*. I (K. von Jan, p. 266).
[53] Ps. Plu., *De musica*, 1133C; Str. X 3.17; y Hsch., *s.v.* "Ἀσιάς".

Timoteo de Mileto (siglo IV a. C.), la undécima[54]. En el pseudoplutarqueo *De musica*, los responsables de añadir la duodécima cuerda son Melanípides y Timoteo[55]. Sea como fuere, lo cierto es que el número siete para las cuerdas de la lira ha sido reconocido como el canónico y más puramente tradicional. Téngase en cuenta, además, que esta cifra se tenía por sagrada y venerada, ya que no solo era la de los planetas y sabios, sino también el día del nacimiento del dios Apolo (el séptimo día del mes *Bysios*), el número de las puertas de Tebas y el de las vocales del alfabeto griego que no han de ser pronunciadas en voz alta por hombres sabios[56]. Frente a la creencia común de muchos de que Terpandro fue el responsable de la adición de la octava cuerda a la lira heptacorde[57], Nicómaco hace remontar tal acontecimiento a Pitágoras, mientras que Boecio atribuye la adición de esta octava cuerda a Licaón de Samos (siglo VI–V a. C.), si bien, en opinión de Bower (1978), bajo este nombre se oculta el de Pitágoras[58]. La *Suda*, por su parte, recoge el nombre de Simónides como responsable último de esta evolución del instrumento[59].

Relacionado con ella presenta al mítico Orfeo, una de las figuras más vinculadas con la música; poeta, músico prodigioso y el cantor por antonomasia, hijo de Eagro o de Apolo y de la musa Calíope o Polimnia, según versiones. Dejando a un lado su imagen como soberano de Tracia, este virtuoso tocaba la lira y la cítara (de la que se le considera inventor o, al menos, perfeccionador, aumentando sus cuerdas de siete a nueve en honor a las nueve Musas) de manera tal, que sus melodías tenían el poder de conmover a las rocas, de hacer que los árboles inclinaran las ramas a su paso, que las fieras se amansaran y que el carácter más acre de los hombres se dulcificara. Entre otros logros musicales, se le atribuye la creación de los misterios órficos y dionisíacos[60]. Sus dotes musicales son igualmente célebres en el episodio en el que, tras la muerte de su

[54] Nicom., *Exc*. IV (K von Jan, p. 274.1-275.15).

[55] Ps. Plu., *De musica*, 1141D-1142A.

[56] *Cf*. Nicom., *Exc*. VI (K. von Jan, pp. 276.8-278.9).

[57] *Cf*. Arist., *Pr*. XIX 32.

[58] Nicom., *Harm*. V (K. von Jan, p. 244.11-245.17) y Boet., *Mus*. I 20.

[59] Véanse Sachs (1940: 100-103 y 128-135), Michaelides (1978: *s.v*. "kithara" y "lyra"), Chailley (1979: 65-70), Maas y Snyder (1989: 2-3), West (1992: 48-70), Mathiesen (2000: 324-270) y Hagel (2009: 76-95 y 133-135).

[60] Apollod. I 3.2.

esposa, la bella Eurídice, descendió al Hades con el fin de rescatarla[61]. Requeno lo considera, por todo ello, posible inventor de la lira:

> Esta noticia es interesantísima, pues prueba que los egipcios, ora fuese Orfeo, ora un otro el inventor, habían hallado otro sistema músico que el de los primeros patriarcas (*Ensayos históricos*, fol. 25v).

En cuanto al psalterio (ψαλτήριον), es un término genérico que designa instrumentos policordes que se tocan con los dedos, sin la ayuda de un plectro. Bajo esta tipología instrumental se incluyen, entre otros, la mágadis, la pektis, la sambike o el trígono[62]. Sin embargo, algunos autores antiguos se refieren a él como un instrumento independiente. Así, por ejemplo, Juba dice que Alejandro de Citeres le añadió muchas cuerdas[63]. El psalterio estaba dedicado a Ártemis, la hermana de Apolo y una diosa con la que se relacionaba todo lo salvaje y yermo de la tierra. De ahí que tanto este instrumento como todos los asociados con él fueran considerados por los griegos como instrumentos populares[64].

Culmina el capítulo cuarto y, por tanto, la parte dedicada a los personajes bíblicos, de manera similar a como empezó, vinculando y presentando un nexo entre ambas culturas y dando fe a los logros conseguidos por cada una en materia musical:

> El sistema harmónico de los antiguos patriarcas, conservado entre los hebreos y consonante en tercia, quinta y octava, y el sistema egipcio, tomado y perfeccionado por los griegos, y consonante en cuarta, quinta y octava, son los dos únicos sistemas musicales que han reinado y reinan en el mundo (*Ensayos históricos*, fols. 26v-27r).

6. MÚSICOS MÍTICOS GRECOLATINOS PRESENTES EN LA PRIMERA PARTE DE *ENSAYOS HISTÓRICOS*

En el capítulo quinto de la primera parte de *Ensayos históricos*, Requeno, además de defender la idea presentada en los epígrafes precedentes de que los griegos

[61] *Cf.*, por ejemplo, Verg., *G*. IV 453-528 y Ou., *Met*. X 1-105 y XI 1-66.

[62] *Cf.* Apollod. *ap*. Ath. XIV 40.11-16 y Poll. IV 59.2.

[63] *Ap*. Ath. IV 81.23-26.

[64] Sobre el psalterio, véanse Sachs (1949: 136), Michaelides (1978: *s.v.* "psalterion"), West (1992: 74) y Mathiesen (2000: 270-272).

aprendieron la música de los egipcios[65], habla de los músicos desde la fundación de sus principales ciudades hasta la conquista de Troya. En estas páginas, con ocasión de la invención de lo que Requeno llama el canto instrumental significativo, en un pasaje algo oscuro por lo deteriorado del manuscrito el primer músico mítico griego que menciona el aragonés es Anfíon, del que dice que, aunque no fue el inventor del cordófono, fortificó la ciudad de Tebas al son de su lira:

> El hallar este canto instrumental significativo entre los griegos más antiguos me hace creer, no nombrándose el inventor, que lo recibieron de los egipcios, mas mucho añade*** de peso a esta mi opinión*** la historia del egipcio Anfíon, del cual se cuenta que con la lira fabricó los muros de Tebas, haciendo venir los materiales con la fuerza de su harmonía. Si vieron que este forastero (probablemente egipcio conquistado), sin abrir la boca ni decir una palabra, sonando su instrumento se hacía obedecer y los operarios, al son de su lira, traían las piedras, la cal y los demás materiales, no dudo que los rústicos habitadores tebanos creyeran [que] existía tal fuerza en su harmonía cual después, por relación de los más antiguos, nos pintaron los poetas de la Grecia (*Ensayos históricos*, fols. 29r-29v).

Creemos que, con toda probabilidad, Requeno se refiere a él como egipcio motivado por la versión italiana, donde lo reconoce como "conquistatore egizio" (*Saggi*, pp. 24-25) y donde dice que fue un "suonatore della lira ed abile nel canto stromentale significativo" (*Saggi*, p. 24). Por la mitología sabemos que Anfíon, hermano gemelo de Zeto e hijo de Antíope y Zeus, nació en Eléuteras, en Beocia. Tras ser abandonados en un monte por su tío abuelo Lico, un pastor recogió a los hermanos y los crió como si de sus hijos se tratase. Con el tiempo, Zeto desarrolló una habilidad sin igual en las labores más rudas y en las artes manuales y Anfíon, por el contrario, en la música y en el arte. Cuéntase que los hermanos reinaron en Tebas luego de dar muerte a Lico y a su esposa Dirce en venganza por haber mantenido cautiva y esclava a su madre, Antíope. Tras ello, la destreza de cada uno fue descubierta en la construcción de una muralla que rodeó la ciudad: mientras Zeto se esforzaba en cargar los pesados bloques, Anfíon simplemente tocaba su lira de manera tal que las piedras le seguían espontáneamente y se colocaban en su sitio. Instrumento y destreza musical fue adquirida, por parte de este músico mítico, de Hermes, su mentor.

En este mismo capítulo, Requeno atribuye al pueblo egipcio haber "pulido" la

[65] Véase V. Requeno, *Saggio storico della greca pintura*, capítulo II, donde el autor dice dar noticias más que convincentes acerca de estas artes egipcias introducidas en el pueblo heleno (pp. 8-14).

rusticidad de la lengua griega y hacer de ella una lengua métrica tras recibir el don de la música. Añade, además, Requeno:

> Esta rusticidad de la lengua griega duró, según Plutarco, hasta la edad de Olimpo de Geraz y de Femio (*Ensayos históricos*, fol. 29v).

Bajo el nombre de Olimpo se registran varios músicos y poetas de la antigua Grecia de origen misiofrigio[66]. El primero es un auleta misio anterior a la guerra de Troya, hijo de Meón, discípulo del sátiro Marsias y auleta, arte que descubrió. La tradición hacía de él un compositor de cantos y elegías, de nomos auléticos y trenéticos en Figia, al tiempo que varias leyendas le atribuyeron la introducción y difusión en Grecia de la música instrumental aulética. La *Suda*, asimismo, refiere otro personaje homónimo compositor de nomos citaródicos, además de un tercer Olimpo, llamado el Joven y a veces confundido con el primero, que nació en época de Midas, hijo de Gordias, rey de Frigia (siglo VIII a. C.–VII a. C.). Plutarco menciona en dos ocasiones a un músico de nombre Olimpo: en la primera para atribuirle, según Alejandro, la introducción en Grecia de la música instrumental[67]; en la segunda es considerado por los músicos, según Aristóxeno, como el creador del género enarmónico[68].

La denominación dada a este género ideado y creado, para Nicómaco de Gerasa, por el ingenio de Pitágoras o, para Aristóxeno, por el del músico legendario Olimpo, admite diversas explicaciones[69]. Según Adrasto, Aristóxeno lo designa con el término ἁρμονία, pues denota toda la harmonización bajo una perspectiva general[70]; Arístides Quintiliano lo reconoce como "enarmónico" en tanto que "comprende las extensiones extremas de la melodía harmonizada", donde los intervalos mayores que el dítono y

[66] Véanse *Suda*, *s.v.* "Olympus" (ómicron, 219-221), Michaelides (1978: *s.v.* "Olympus") y West (1992: 330-331).

[67] *De musica*, 1132E-F.

[68] *De musica*, 1134F; y Aristox., *Fr*. 98.

[69] Uno y otro son representantes de las escuelas musicales de la antigua Grecia: la pitagórica y la aristoxénica. Mientras que los aspectos musicales de esta deja entrever procedimientos aristotélicos en su teoría del sonido como forma de movimiento del aire, por ejemplo, los de aquella versan, principalmente, sobre las proporciones de los intervalos musicales. De esta suerte, el método pitagórico concibe la música en la base del número –la música es νοῦς– y el aristoxénico parte de la música en sí, tenida como espacio en el que han de hallarse las leyes que la rigen, sin necesidad de acudir a instancias externas, como las matemáticas –la música es ἀκοή–. Véase Nicom., *Harm*. VI (K. von Jan, pp. 245.18-248.26) y Ps. Plu., *De musica*, 1134F-1135A=Aristox., *Fr*. 83.

[70] *Ap*. Theo Sm. 93.10ss.

menores que el cuarto de tono no tienen cabida[71]. La crítica moderna justifica el apelativo de "enarmónico" (ἐναρμόνιον) –propiamente "harmonizado, harmonioso", en cuanto que está "sujeto a las leyes de la harmonía"– en el hecho de que se trata de un género representativo, casi, de la música seria, como es la de la lírica coral y la de la tragedia[72]. Esta última concepción se ajusta y, por ende, parece confirmar la calificación de "el más bello y venerable" llevada a cabo por el músico de Tarento, al tiempo que lo estima como el más apropiado para la interpretación de melodías dorias[73]. Arístides Quintiliano, sin embargo, lo define como "excitante y mitigador"[74]. De cualquier manera, el uso y dominio de un género con una ordenación tal exigía una elevadísima competencia musical tanto para el intérprete como para el oyente en lo que a la interpretación y percepción del cuarto de tono se refiere[75]. Sea como fuere, la tradición hizo de un músico de nombre Olimpo el responsable de dar a conocer en la música griega elementos musicales minorasiáticos, llegando a considerarlo, por ello, el inventor de este arte. Requeno volverá a citar este nombre varias veces más adelante, concretamente al final de capítulo sexto, donde habla de dos personas distintas: "Olimpo como maestro, tal vez, de Jerace" (*Ensayos históricos*, fol. 38r).

En cuanto al aedo Femio de Ítaca, de ascendencia espartana, que interpretaba canciones en el palacio de Odiseo, que le confió a Penélope, es mencionado en no pocas ocasiones en la *Odisea*. Forzado a entretener con sus cantos a los pretendientes empeñados en hacer elegir a Penélope a uno de ellos como marido, estos cantos eran de nostalgia por la vuelta de los griegos desde Troya. Al principio del poema homérico, Femio interpreta, a petición de estos pretendientes, una versión de *El Regreso de Troya*, un poema de los denominados prehoméricos[76]. Según Homero, Femio llevó a cabo su interpretación para los pretendientes de mal grado y rogó, con éxito, que se le evitara la muerte que Odiseo planeó para aquellos y para él por haber entonado canciones de tema

[71] Aristid. Quint. II *ad finem*.

[72] Véase West (1992: 164-165).

[73] Aristox., *Fr* . 83 y 84.

[74] *Ibidem*.

[75] Aristox., *Harm*. I 19 y Aristid. Quint. I 9. Véase también lo dificultoso de su ejecución y el consecuente menosprecio que de él se hace en Ps. Plu., *De musica*, 1145A-C. Para una explicación directa de los géneros musicales, véase García López *et alii* (2012: 317-323).

[76] Sobre la aceptación de esta épica prehomérica en la Antigüedad, véanse Arist., *Po*. 144b y Cic., *Brut*. 71.3-6.

amoroso. Hacia el final de la historia, Odiseo ordenó a Femio tocar canciones de boda para ocultar a los viandantes los gritos de muerte de aquellos. De este cantor hablará al final del capítulo siguiente, en un pasaje en el que el jesuita se refiere a los cantos métricos:

> Los cantares de Femio, que vivió poco después de Jerace, eran ya métricos, como los de los poetas posteriores. Y Homero, hablando de él y de la gallardía de su canto, dice que los héroes eran *ex extasi* cuando lo oían[77]. Las canciones de Femio se conservaban en tiempos de Plutarco y dice de ellas este antiguo enciclopedista que eran métricas, no prosaicas, como las de los demás viejos poetas: *Neque enim iam commemoratorum poematum* (habla de los poemas de Femio) *solutam fuisse orationem, aut quae mensura careret; sed Stesicori aliorumque veterum poematum similem*[78] (*Ensayos históricos*, fols. 28v-29r).

Siguiendo en el contexto homérico, el abate de Calatorao alude, luego de referir ciertos logros musicales e instrumentales divinos[79], a otros personajes iliádicos y odiseicos.

> El troyano Alejandro, llamado Paris, es nombrado por Homero y armado de dos lanzas, de espada y de arco, como si hubiese sido un formidable guerrero. Su verdadero carácter no era de valeroso militar, sino de hombre mole y de afeminado músico y cantor (*Ensayos históricos*, fols. 29v-30v).

Pese a que en la versión italiana Requeno añade acerca de este personaje, hijo de Hécuba y de Príamo, que ha de ser contado "fra'suonatori e cantori" (*Saggi*, p. 28), la leyenda más célebre relacionada con él es la del Juicio motivado por Discordia, al que alude Requeno en estas líneas y del que surgiría la guerra de Troya, un tema abordado a porfía desde la Antigüedad por parte de poetas, pintores y escultores. Frente al relato tradicional, para algunos mitógrafos escépticos Paris no fue sino objeto del engaño de tres aldeanas deseosas de probar su belleza o fruto de un sueño mientras estaba solo apacentando los ganados en el monte. Sea como fuere, la opinión de Requeno para con

[77] *Od*. I 337.

[78] *Cf*. Ps. Plu., *De musica*, 1132B: οὐ λελυμένην δ'εἶ ναι τὴ ν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐ κ ἔ χουσαν, ἀ λλὰ καθάπερ Στησιχόρου τε καὶ τῶν ἀ ρχαίων μελοποιῶν.

[79] Nos referimos, concretamente, a la equiparación entre el nombre de Jubal, inventor de la música instrumental y expresamente de la cítara, y Apolo, por un lado, y Tubalcaín, inventor de las herrerías, con Vulcano. Esto ya se refirió en el comentario a los personajes bíblicos que aparecen en los primeros capítulos de *Ensayos*. Añade Requeno la posibilidad de identificar, bajo el nombre de Pan, a algún otro patriarca bajo inventor de los siete flautillos, un instrumento pastoril, al igual que, bajo el nombre de Mercurio, presupone el de otro patriarca creador de la mágadis bajo la forma de una tortuga (*Ensayos históricos*, fols. 29v-30r). Nótese, en definitiva, la *meixis* e incluso confusión requeniana en aspectos musicales tenidos hoy como básicos.

este "afeminado troyano" es bastante pobre: aunque, basándose en el testimonio de Filóstrato, la cítara y las composiciones de Paris se conservaron hasta la época de Alejandro el Grande, este las rehusó alegando que convenían poco a un soldado como él, pues su cítara era tierna y sus cantares blandos[80]. Esta flagrante crítica al personaje de Paris se opone drásticamente a los elogios requenianos dispensados al orgulloso Aquiles, "sonador, cantor y gran guerrero", además de protagonista de la guerra de Troya cantada en la *Ilíada* y en otros poemas anteriores del llamado Ciclo Épico[81].

> Era preciso que su padre Peleo le hubiese dado una singular educación, pues Aquiles unió la pericia militar a las delicadeces de las amenas y dulces*** artes, singularmente de la música. La pasión por esta se dejó ver claramente cuando, en una de sus expediciones, conquistando la Aezia[82] y repartiendo el botín a sus tropas, no quiso ceder a un otro de los generales una harmoniosa y rica cítara con el jugo de plata y el plectro de marfil, fabricada con arte particular. Esta cítara le sirvió en diversas ocasiones para su coraje y consuelo. Varias veces se vio armado con ella en las naves de los Mirmidones y cantando a su son las hazañas de los héroes de su nación para suscitar en sí los sentimientos de Marte (*Ensayos históricos*, fols. 30v-31r).

Las dotes musicales de Aquiles, hijo de Peleo, rey de Ptía, en Tesalia, y de la diosa Tetis, las debió el héroe a su maestro y cuidador, el centauro Quirón, quien, además, lo ejercitó en la caza, doma de caballos, medicina, el arte de la lucha y la música y en las virtudes antiguas[83]. Junto a Quirón, Requeno menciona a un tal Anti como maestro de Aquiles. Creemos que bajo este nombre se esconde el de Fénix, en cuyo discurso ante su pupilo en la embajada dirigida al Pelida con el fin de aplacar su cólera y devolverlo a la batalla evoca un nostálgico retrato de la crianza de Aquiles

[80] Philostr., *Her*. 40. *Cf*. Ael., *V.H*. IX 38.

[81] El recuerdo de Aquiles quedó muy vivo en la imaginación popular de los griegos, hasta el punto de que su culto se difundió por las islas y por el continente asiático, escenario de sus hazañas. El retrato homérico de Aquiles es el de un joven de enorme belleza, desconocedor del miedo, violento y amante de la gloria, aunque de facetas dulces y tiernas, aquietando las preocupaciones con su forminge y canto. Con todo, los filósofos helenísticos, y especialmente los estoicos, vieron en el héroe el prototipo de hombre violento y esclavo de sus pasiones. *Cf*. Philostr., *Her*. 54-55.

[82] Los pasajes a los que alude nuestro autor son Ael., *V.H*. IX 38 y XIV 23 (*cf*. Ath. XIV 18), de los que se deduce que la Aezia nombrada aquí por Requeno no es sino Asia. Su contenido, como el propio título indica (*Historias varias*, como *Var. Histor*.), es enormemente variado: cuentos moralizadores sobre héroes y gobernantes, informes sobre comida y bebida, estilos de vestimenta o amantes, costumbres locales, entretenimientos o creencias religiosas y comentarios sobre pintura griega.

[83] *Cf. Il*. IV 219; XI 830-832; XVI 143; XIX 390.

junto a él y no junto a Quirón[84].

Sin duda alguna, el episodio más célebre de Aquiles en el que Requeno pondera sus dotes musicales es el de la tristeza del héroe por el rapto de Briseida a manos de Agamenón, una congoja que solo su cítara, conservada hasta la época de Platón, según refiere Requeno, que de nuevo se vale del testimonio de Filóstrato, podía calmar:

> Viéndose en tal desolación, para distraer su mente y tranquilizar su corazón, tomó en sus manos la cítara y, sonando sus doradas cuerdas, entonó sentencias de gloria y cantares guerreros, y así reanimó su espíritu abatido y lo redujo a la virtuosa calma, disponiéndolo otra vez para las gloriosas empresas militares[85] (*Ensayos históricos*, fols. 31v).

No obstante, esta noticia de la conservación de la lira, que no cítara, de Aquiles hasta la época del fundador de la Academia es desmentida en *Saggi*, donde no solo afirma que perduró hasta la época de Alejandro Magno, sino que añade unas líneas acerca del poder curativo y del efecto del canto instrumental, al que se le une el vocal[86]:

> La distrazione da ogni altro pensiere, per doversi ricercare le corde e trattenersi il tempo richiesto nel suonarle, era al musico indispensabile. Il solo svagamento dalle crucciose idee è gran rimedio de'mali. L'attenzione poi della mente alle sentenze cantabili fissava l'animo nelle idee, che dovevano naturalmente consolarla (*Saggi*, p. 31).

Siguiendo con personajes míticos de las sagas homéricas y relacionadas con la guerra de Troya, el abate de Calatorao dedica las últimas páginas del capítulo quinto a las memorias de Ulises y de Palamedes, paradigma de ingeniosidad proverbial en la mitología griega y protagonistas de uno de los episodios más célebres de audacia. Aunque la leyenda de Palamedes, hijo de Nauplio y Clímene, se ha desarrollado independiente de los poemas homéricos, sin embargo descubrió el engaño de Ulises cuando este intentó zafarse de la obligación de acudir a la guerra de Troya en las filas aqueas fingiéndose loco. De hecho, Requeno se refiere a Palamedes como "uno de'più sorprendenti ingegni della Grecia" (*Saggi*, p. 32). En venganza, el de Ítaca falsificó una carta en la que denunciaba a Palamedes de traidor ante los griegos, alegando que este había aceptado oro de parte de Príamo, rey de Troya, a cambio de su deslealtad. Ulises

[84] *Il*. IX 430ss. Véase Lizcaino Rejano (2003).

[85] En la versión italiana de *Saggi*, Requeno refiere que el héroe entretenía a Briseida "con la cetra e con le amorose canzoni" (p. 30).

[86] Sobre la concepción del valor terapéutico de la música en la Antigüedad, véase Gil (1969: 281-326); *cf*. Aristid. Quint. II.

hizo esconder el oro en la tienda de Palamedes, que fue lapidado hasta la muerte por el ejército griego. Nauplio vengó la muerte de su hijo haciendo perderse a la flota griega mediante señales falsas a la vuelta de Troya. Esta versión es muy distinta en el relato requeniano, donde nuestro abate, basándose en un pasaje de Pausanias[87], refiere que fue Aquiles, con ayuda de Diomedes, quien dio muerte a Palamedes por celo ante "la superioridad de los talentos de Palamedes" (*Ensayos históricos*, fol. 32r)[88].

La tradición, y con ella Requeno, atribuyó a Palamedes varios inventos, entre los que se cuentan la letra Y del alfabeto, los números, el uso de la moneda o el juego de damas[89]. Asimismo, nuestro jesuita da fe de su destreza en el canto[90]:

> Su destreza en el canto, ciertamente, fue original, habiéndolo Eurípides, según Laercio (Libr. 2), llamado el ruiseñor de la naturaleza (*Ensayos históricos*, fol. 32v).

A partir del capítulo sexto, el abate de Calatorao centrará su análisis y exposición en celebrados músicos ejecutantes de la esfera legendaria, incluyendo, en los últimos epígrafes de esta primera parte, otros nombres ya históricos de diversos ámbitos culturales cuyas aportaciones en el ámbito musical son dignas de mención, en opinión de jesuita aragonés. Sea como fuere, Requeno se centra en este capítulo en las figuras de Hiagnis, Marsias y Polifemo. Del primero de ellos, mencionado en estos *Ensayos históricos* bajo el nombre de Janide, afirma lo siguiente:

> Janide, singularmente (Plutarco, *De Musica*), se hizo muy plausible en la Frigia, de donde era nativo, inventando aquella serie harmónica fundamental para sus nacionales, que, como peculiar de sus países, se llamó siempre modo frigio (*Ensayos históricos*, fols. 33r-33v).

Oriundo, efectivamente, de Celenas, en Frigia, una leyenda lo hace discípulo de Mariandino, el inventor de la aulodia trenética. Esta noticia, de hecho, propició que, ya desde antiguo, se le atribuyera la creación del auló (simple y doble) y del arte aulético, siendo el primero en producir música con este instrumento y, después de él, su hijo

[87] Paus. X 31.1.

[88] De hecho, en la versión italiana, Requeno culmina el presente capítulo incidiendo en su duro juicio sobre Ulises, víctima de un pecado que solo él habría de sufrir: la envidia. Dice allí respecto a la composición de un poema métrico y rítmico en honor de Palamedes: "in cui Ulises facesse la principale figura senza nominarsi per niente Palamede. Io non trovo altra soluzione del silenzio osservato da Omero intorno a Palamede che l'invidia di Ulisse propagata a'parenti ed a'discendenti della sua illustre famiglia" (*Saggi*, p. 36). *Cf*. Philostr., *Her*. 43.

[89] Véase Clúa Serena (2006).

[90] La cita a la que se refiere Requeno es D.L. II 44; *cf*. E., *Fr*. 588.

Marsias y, luego, Olimpo, dato que coincide con el *Marmor Parium*, que añade que lo tocó en modo frigio en Celenas en composiciones nómicas dedicadas a la Madre –*id est*, Cíbele–, como más adelante afirma igualmente nuestro jesuita, a Dioniso y a Pan[91]. No obstante, la tratadística hace responsables a los músicos frigios, en general, de la introducción y propagación en Grecia del modo frigio, así como del auló y del arte aulético y, por medio de una leyenda, a la llamada primera tríada frigia, a saber, Hiagnis, Marsias y Olimpo.

En cuanto al modo o harmonía frigia, fue, al igual que la lidia, introducida en Grecia desde Asia Menor. Su inclusión y aceptación por parte del pueblo heleno se debió a los frigios y lidios que acompañaron al rey Pélope, hijo de Tántalo, al Peloponeso[92]. De las trece tonalidades de las que habla Aristóxeno[93], a las que luego se añadieron dos más y que se pueden dividir en tres grupos, la frigia forma parte de una de las principales, junto con la lidia, la eolia o lidia grave, la jonia o frigia grave y la doria, situadas en medio de las demás, a saber, las más graves (hipolidia, hipoeolia o hipolidia grave, hipofrigia, hipojonia o hipofrigia grave e hipodoria, en la parte más baja de la serie) y las más agudas (hiperfrigia o hipermixolidia, hiperjonia o mixolidia aguda, hiperdoria o mixolidia grave, hiperlidia e hipereolia –estas dos últimas fueron incorporadas más tarde, de manera que cada una tuvo una altura grave, media y aguda–, situadas en la parte más alta de la serie)[94]. Cada tonalidad, distinta una de otra por la altura en el espacio sonoro, excedía a la anterior en un semitono, según Aristóxeno, distanciando en una octava la nota *mese* o media de la tonalidad más baja respecto a la más alta. Asimismo, cada una de ellas podía componerse en los géneros diatónico, cromático y enarmónico. Con todo, según la regularización posterior a Aristóxeno de Tarento, los modos o escalas musicales, que no son sino la combinación de los intervalos dentro de una octava, quedaron reducidos a siete: mixolidio (*si-si*, en el género diatónico), lidio (*do-do*), frigio (*re-re*), dorio (*mi-mi*), hipolidio (*fa-fa*), hipofrigio o jonio (*sol-sol*) e hipodorio o eolio (*la-la*). De ellos eran considerados griegos solo el dorio, el eolio y el jonio, nombrados así por las tres tribus autóctonas.

[91] Ps. Plu., *De musica*, 1133F: Ὕαγνιν δὲ πρῶτον αὐλῆσαι. *Cf. Marm. Par*. 10, ed. F. Jacoby.

[92] Ath. XIV 20.19-21.16.

[93] *Ap*. Cleonid., *Harm*. XII, K. von Jan, pp. 203.4-204.15 y Aristid. Quint. I 10.

[94] *Cf*. Ptol., *Harm*. II 10, ed. I. Düring, pp. 62-64 y Bacch., *Harm*. XV, K. von Jan, pp. 296.16-297.7.

Algunos musicólogos, como Cleónides y Baquio, añadieron a estos el modo locrio, también llamado hipodorio. Por su *ethos* inspirado, entusiasta y violentamente excitante y emocional[95], el modo frigio era apropiado para el ditirambo y para las composiciones en honor de Dioniso, siendo el auló su instrumento, aunque no exclusivo.

De los logros reconocidos por Requeno para este músico mítico, destaca la llamada cítara frigia, instrumento al que aplicó el modo por él ideado y que más tarde aplicó a los flautos llamados, por ello, *frigios*, según el abate de Calatorao, y la división de la harmonía frigia:

> Esta división del modo frigio de Janide prueba que los géneros de música –diatónico, cromático y enarmónico– no se habían todavía separado y que Janide fue el primero que formase separados dos tetracordos enarmónicos, compuesto cada uno de dos diesis cuadrantales y de dos tonos o del dítono (*Ensayos históricos*, fol. 33v).
>
> Habiendo yo hecho la prueba, como se verá en las experiencias, de esta invención de Janide, he hallado las cuerdas harmónicas y agradables de cuatro en cuatro; y cada uno, entablando la misma prueba que yo, podrá juzgar de su valor y del talento de Janide en la invención del modo frigio (*Ensayos históricos*, fol. 34r).

Sabemos, efectivamente, que la estructura de la harmonía frigia en el género diatónico era tono-semitono-tono-tono-tono-semitono-tono, equiparable a nuestra escala de *re*, como ya se ha indicado. A este rasgo destacado del modo frigio añade el texto del *Anónimo de Bellermann* que suena mejor en los instrumentos de viento[96]. En *Saggi*, en cambio, Requeno dice de esta invención de Hiagnis que:

> Suppone l'altra della divisione della corda armonica in quarantotto parti eguali, delle quali quattro si destinassero al tuono, due al semituono ed una alla diesis (*Saggi*, p. 37).

La enorme repercusión que tuvo el flauto frigio de Hiagnis, "con su particular forma y situación de los agujeros en la caña del instrumento" (*Ensayos históricos*, fol. 34r), provocó la aceptación del aerófono entre los griegos y la concurrencia a agones musicales para mostrar públicamente la destreza de algunos en el arte aulético. De

[95] Luc., *Harm*. I 10; Arist., *Pol*. 1340b y 1342b.

[96] *Anon. Bellerm*. §28. *Cf.* Winnington-Ingram (1936: 11-31), donde relaciona las formas de octava con una concepción modal en la música griega a través de las críticas de teóricos como Ateneo o Ptolomeo a la coincidencia de algunos modos. Véanse Michaelides (1978: *s.v.* "harmonia", "phrygios harmonia" y "tonos"), Monro (1984), Solomon (1984), West (1992: 161-189 y especialmente 180-181), Mathiesen (2000: 319-334), Powers y Wiering (2001), Levin (2009: 265, n. 53; y 300-301), Hagel (2009: 229-250 y 429-435) y García López *et alii* (2012: 281-285 y 323-331).

hecho, Requeno refiere dos: uno celebrado en la Toscana y anticipado en el capítulo precedente, donde participó Ulises alabando la memoria de Palamedes, y otro llevado a cabo en la misma ciudad algunos años después del primero. Es en esta segunda ocasión en la que Requeno menciona a un pastor de nombre Polifemo, de quien refiere que era:

> De una figura monstruosa y salvaje, mas, en el ocio de su cabaña, había cultivado mucho la harmonía del flauto griego; (…) mas, llegado el día de la prueba pública y comenzando a sonar su flauto, excedió tanto en habilidad a todos los griegos que los jueces le adjudicaron el premio, declarándolo el mejor sonador de flauto (*Ensayos históricos*, fol. 35r).

La mitología reconoce a Polifemo como el más célebre de los cíclopes, hijo de Poseidón y la ninfa Toosa y cuya morada se hallaba en Sicilia, la isla de los cíclopes. Aunque la imagen que tenemos de él desde la Antigüedad es grotesca, Requeno recuerda una faceta suya más dulce, galante y, si acaso, más tierna puesta de manifiesto en el episodio del cortejo de sus amores, no correspondidos, hacia Galatea. Su canto, un *paraclausithyron* (παρακλαυσίθυρον) burlesco, nos es conocido gracias a Teócrito y a Ovidio, si bien Filóstrato alude a este episodio mítico del cíclope[97]. Existe, no obstante, una versión de la leyenda de los amores de Polifemo y Galatea donde Gálata, Celto e Ilirio –epónimos, respectivamente, de los gálatas, los celtas y los ilirios– son el resultado de su idilio[98]. Según refiere Requeno, su pericia y gracia para con el flauto heleno levantó el recelo de los griegos, quienes, viéndose superados por tal criatura, difamaron su nombre por toda la tierra. En *Saggi*, esa envidia, despecho y rabia provocada en los griegos es relatada de manera más concisa por Requeno: "lo guardarono da prima con disprezzo; (…) udendo il gracioso suo canto, il riguardarono con invidia" (*Saggi*, I, p. 40).

Poco más añade el jesuita aragonés de Polifemo. Más generoso se muestra, en cambio, cuando habla de Marsias, hijo de Hiagnis. Sin duda alguna, su mayor victoria en el ámbito musical fue la creación del diauló, tal como refiere Requeno:

> Inventó el doble flauto, según las pinturas antiguas, grande y pequeño; bien que, con dos flautas iguales y de diverso diámetro (como se hace más fácilmente y es más creíble que sucediese), Marsias pudiese obtener en su invención el mismo efecto (*Ensayos históricos*, fol. 35v).

[97] Theoc. XI; Ou., *Met* . XIII 750-897; Philostr., *Im*. II 18.

[98] App., *Ill*. 2; *cf*. Prop. III 2.7-8.

Aunque en un principio Marsias fue un dios de los ríos y las fuentes, formando parte del círculo de la diosa Cíbele, este pastor y músico mítico fue uno de la ya mencionada tríada de los músicos frigios junto con Hiagnis y Olimpo, nombres que la crítica mantiene, entre otros, como posibles padres de aquel. Además de haber introducido en Grecia el auló y el arte aulético, una leyenda, mantenida aún en época clásica, lo hace inventor de este instrumento; de hecho, Platón llama al auló "instrumento de Marsias". Por su parte, Pausanias afirma que, efectivamente, creó el doble auló y que lo tocaba en el culto a Cíbele[99], una noticia mantenida por Requeno y enriquecida por lo que añade en *Saggi*: cómo lo ideó, qué necesitó y de qué se sirvió el mítico sátiro para tal invención:

> Unendo due flauti grande e picciolo, e facendoli suonare in diverso tuono al tempo stesso, nella quale invenzione era necessario si servisse delle misure della corda armonica trovate dal suo padre (*Saggi*, p. 41).

Tamaña genialidad quedó plasmada, según el jesuita aragonés, en las pinturas antiguas, que no son sino "i monumenti dell'Ercolano", que "ce lo presentano co'flauti dispari, benchè lo stesso risultato potesse da Marsia ottenersi co'flauti eguali in lunghezza e di diametro ineguale" (*Saggi*, I, p. 41). Como puede verse, estas *quasi* complementaciones de lo dicho en los *Ensayos históricos* con pasajes tomados de la versión italiana prueban lo referido al comienzo de este trabajo: Requeno, más que una traducción de su propio texto, hace una revisión del mismo en lengua española, ampliando o reduciendo su manuscrito.

Volviendo al personaje de Marsias, amén de la leyenda contada por Plutarco que explica los ataques en la Atenas del siglo V a. C. a las innovaciones en la música del auló, el periegeta habla de una estatua de Atenea en la que la diosa golpea a Marsias por recoger el auló que ella había arrojado al agua al ver su rostro deformado mientras lo tocaba, un relato que también Requeno incluye en este capítulo[100]. Asimismo, refiere la conocida leyenda de la disputa con Apolo: Marsias y su auló fueron derrotados por Apolo y su cítara[101]. En este certamen musical con las Musas como jurado, tribunal del que, en la versión italiana, también formó parte Minerva, el vencedor podía tratar al

[99] Paus. X 30.9.

[100] Plu., *Moralia*, 456B-D y *Paus*. I 24.1.

[101] *Cf.* D.S. III 58-59.

perdedor como quisiera. El fallo de este peculiar jurado debía premiar el sonar y la melodía más bella, si la producida por la lira de Apolo o la del auló de Marsias. Nótese cómo, de nuevo, este pasaje difiere en cada una de las versiones, pues mientras que en la versión italiana es Minerva quien acompaña al dios "a las voces", en la española son las Musas las que ejecutan dicho acompañamiento. Sea como fuere, Apolo, tras derrotar a Marsias, lo colgó de un árbol y, vivo aún, le quitó la piel. Según Ovidio y Pausanias, bien de la sangre de Marsias, bien de las lágrimas que por él derramaron los demás sátiros y ninfas, nació el río que lleva su nombre, un afluente del Meandro relacionado con la saga del sátiro[102]. Existen, no obstante, varias versiones de esta leyenda: Marsias tocó mejor que Apolo, pero este puso la lira boca abajo y tocó la misma melodía, lo que resultó imposible para aquel; Marsias fue derrotado cuando Apolo tocó y cantó a la vez, lo que provocó la protesta de Marsias arguyendo que el concurso era de habilidad tocando un instrumento y no con la voz, protesta que fue obviada. El propio jesuita también ofrece una versión propia:

> Viendo Marsias [a] un mozo hermoso y afeminado con dorada cabellera y sin pelo de barba, se desencadenó contra Apolo y contra su lira y figura haciendo a la*** deidad una pesadísima burla y que las Musas, con aire risueño y propio de mujeres fingidas, habían dicho a Marsias que sonase él primero sus flautos y que, apenas había terminado su canto, le habían echado encima sus manos, lo habían ligado a un árbol en presencia de Apolo, por quien tomaban la venganza, y con sus tiernas y delicadas manos habían despellejado [a] Marsias como a un cabrito, y que este había sido el género de muerte que él se había merecido por su soberbia, y que, en verdad, le había tocado (*Ensayos históricos*, fol. 37r).

Esta disputa puede interpretarse, en definitiva, como una lucha entre el arte nacional y la tradición contra la influencia extranjera y la intrusión; y Apolo, representando el arte nacional –de hecho es su dios protector–, debía ganar. Pero, a pesar de la victoria lograda, los elementos extranjeros fueron aceptados poco a poco y por partes, al igual que fueron asimilados en el arte griego. La leyenda, sin embargo, se suaviza un poco en Diodoro Sículo: Apolo, arrepentido por lo que le hizo a Marsias, destruyó su propia cítara y la harmonía creada de ella[103].

Sea como fuere, la realidad del impacto que las melodías de Marsias provocaron en la tradición griega tuvo un gran alcance, hasta el punto de que el propio Requeno lo

[102] Ou., *Met*. VI 391ss.; Paus. X 30.9; *cf*. Hdt. VII 26.3 e Hyg., *Fab*. 165.

[103] D.S. III 59.5-6. *Cf*. Apollod. I 4.2 y Plin., *H.N*. XVI 89.

refiere en estos *Ensayos*:

> La invención chocó mucho a los griegos, oyendo de un mismo sonador un acompañamiento de dos voces, grave y aguda, bien entonadas y variadas. El aplauso de la muchedumbre fue singular y la envidia de los inteligentes mucho mayor. Estos lo satirizaron con diversas amenas composiciones, las que se reducían a quitarle la gloria de inventor y, por vía de religión, el aplauso de la muchedumbre (*Ensayos históricos*, fol. 36r).

El celo que provocó la música de Marsias vilipendió su nombre, su talento, su logro e incluso su procedencia, como muy bien indica Requeno. Sin embargo, el jesuita de Calatorao critica esta actitud deleznable por parte de un pueblo para él fecundo, arguyendo de este magnífico auleta lo siguiente:

> Me maraviglio (*sic*) que los fecundos griegos creyesen tener necesidad de estos cuentecillos inventados por los enemigos de Marsias para formarle una admirable vida, siendo cierto en la historia y quedando los indubitables hechos que lo confirmaban aún en la edad de Platón y mucho después que Marsias había sido un excelente sonador de flauto, que había educado [a] algunos jóvenes en la música y que entre ellos había dejado expresivísimas canciones uno de sus más acreditados discípulos, llamado Olimpo Frigio. Platón (*Diálogo Min*. 318) nos cuenta que en su tiempo se conservaban las composiciones musicales del discípulo de Marsias, Olimpo, y que, sonándolas con los flautos, enternecían el corazón (*Ensayos históricos*, fols. 37r-37v).

Ya nos hemos referido en páginas anteriores a varios personajes que la *Suda* reconoce bajo el nombre de Olimpo. Es más, el propio Requeno obra de igual manera al hablar, un poco más delante de "hasta tres o cuatro Olimpos (...) poco más o menos, de la misma época; que todos fueron de Frigia y que todos fueron hábiles en el flauto" (*Ensayos históricos*, fol. 38v) y, en *Saggi*, añade de este Olimpo que "fu il principale di questi, di cui egli era innamorato secondo Platone" (*Saggi*, I, p. 45)[104]. De cualquier manera, en estas líneas el jesuita parece referirse al primero de los Olimpos que menciona la *Suda*:

> El carácter de su canto fue melifluo y agradable, según Suida (1), [y] compuso algunas prosaicas elegías, causa por la cual yo no asiento a Plutarco, que atribuye a este Olimpo el himno métrico armazio que en su tiempo, en Roma, se sonaba (*Ensayos históricos*, fol. 37v).

[104] Véase Hagel (2009: 160-165). Aunque en *Min*. 318b se refiere a Marsias y a Olimpo, es en *Smp*. 215a donde el de Atenas refiere, de manera más precisa, la Antigüedad de estas composiciones en el elogio brindado a su maestro, donde compara a este con Marsias el sileno.

En la versión italiana, Requeno no solo añade de estas composiciones que fueron creadas "in onore degli Dei della sua nazione, chiamate da'greci *nomi*", sino que además recoge la cita de la *Suda*[105] en versión latina ("*Olimpus, tibicen mellicus et elegiacus*") con el fin de afianzar lo dicho allí (*Saggi*, I, p. 46). En cuanto a la aceptación de la cita de Plutarco, Requeno equivocadamente no la secunda, como se acaba de ver. Pese a la opinión de nuestro jesuita, es un hecho que el texto de Ps. Plutarco atribuye a Olimpo la invención del llamado "himno armazio" o de los carros (ἁρμάτειος ὁ ἁρμάτιος νόμος), un nomo aulético que se ejecutaba, en un registro agudo, durante una batalla de carros para acompañar los lamentos fúnebres o en una carrera de carros para infundir ánimos a los participantes[106]. El mismo descrédito muestra Requeno al *De musica* pseudoplutarqueo cuando, de nuevo, Aristóxeno le atribuye allí la invención del género enarmónico (fol. 38r), además de otros logros musicales. El calatorense hace garante de tal hallazgo a Hiagnis, si bien en su manuscrito primero escribió el nombre de Marsias y posteriormente lo corrigió por aquel[107]. De los tres géneros griegos antiguos –que no son sino la disposición o división de los intervalos en un tetracordio o escala más amplia–, el diatónico, más natural, fue el primero en ser introducido en la práctica común dada su facilidad para el canto por personas, incluso, carentes de instrucción; el cromático, siguiente en uso y más técnico, fue representado solo por los instruidos que gustaban de las composiciones citaródicas, aunque no se empleó en la tragedia; y el enarmónico, creación de Olimpo y sin duda el más difícil y complicado de ejecutar para la gran mayoría, fue el último en ser usado. Por Plutarco sabemos que el género cromático era más antiguo que el enarmónico[108]. La amplitud o estrechez de los intervalos era lo que diferenciaba cada género[109]. Queda demostrado, por tanto, el error de Requeno a este respecto, algo en lo que incide al final del párrafo y a lo que alude en *Saggi*:

> Lo contrario es un error de Plutarco, como el otro de que primero se compusiese en el diatónico. Los tres géneros de música, al principio, anduvieron mezclados y, en los más

[105] *Suda*, *s.v.* "Olympus" (ómicron, 219): αὐλητὴς καὶ ποιητὴς μελῶν καὶ ἐλεγείων.

[106] Sobre esta peculiar composición, véase Ps. Plu., *De musica*, 1133E-F.

[107] Ps. Plu., *De musica*, 1134F-1135C; Aristox., *Fr*. 98.

[108] Ps. Plu., *De musica*, 1137E.

[109] Véanse Winnington-Ingram (1965) y García López *et alii* (2012: 317-323). Sobre el tratamiento de los géneros en las fuentes antiguas, véanse Aristox., *Harm*. I 19 y II 44 y Aristid. Quint. I 9, por ejemplo.

> antiguos modos de música, como veremos en el *Tratado de las series armónicas*, se hallan intervalos de los tres géneros (*Ensayos históricos*, fol. 38r).
>
> A quest'epoca deve senza dubbio riferirsi quel tratto di Aristide Quintiliano, in cui dice che gli antichissimi greci avevano messe ne'loro stromenti le corde distanti l'una dall'altra una diesis quadrantale, la qual cosa facilitava a'suonatori il potere collo stesso stromento cantare, or prevalendosi de'tetracordi diatonici, or degli enarmonici, senza che distaccate le corde de'generi in diversi stromenti si adoperassero. Nessuno si distilli il cervello per capacitarsi di queste usanze, che noi nel *Saggio delle serie armoniche* le renderemo palesi all'udito non meno che alla ragione (*Saggi*, pp. 47-48).

Sea como fuere, Requeno reconoce la valía de los cantos y composiciones de Olimpo, un mérito por el que él presupone que la tradición, ya desde antiguo, motivó la creencia en la existencia de hasta tres o cuatro Olimpos, tal y como refiere nuestro jesuita. De hecho, en *Saggi* confirma que "Plutarco e Suida, seguitati dal signor Burette dell'Accademia di Parigi, moltiplicarono gli Olimpi fino a tre" (*Saggi*, I, p. 48). La gloria de este músico perduró a través de sus pupilos, quienes, como Geraz, continuaron su forma de hacer y componer música mejorándola e influyendo en prácticas posteriores:

> Tal vez Jerace fue uno de sus discípulos, habiendo sido célebre en esta ciudad por sus cantares de flauto. Sus composiciones eran las únicas que se sonaban aún en la edad de Plutarco para el juego de la lota y debían allegarse al metro y al ritmo que después se usó, no notando nada en contrario Plutarco (*Ensayos históricos*, fol. 38v).

El juego de la *lotta*, como dice en *Saggi*, era un tipo de entrenamiento lúdico-musical que preparaba a los jóvenes para la lucha y que se ejecutaba con el auló, al menos entre los espartanos, cuando avanzaban en orden de batalla, si bien también podría referirse a aquel nomo aulético ejecutado, entre otras ocasiones, en las carreras de carros. Con todo, el mayor reconocimiento dispensado por Requeno a estos músicos míticos –Olimpo, Geraz y Femio– tiene que ver con las composiciones métricas[110], atribuyendo solo a Femio la creación e introducción del verso senario, una noticia cuanto menos curiosa si se tiene en cuenta que la crítica tiende a considerar este verso propio de la métrica latina aunque equivalente al trímetro yámbico griego:

> Olimpo y Jerace, según io pienso, trabajaron y observaron mucho las medidas de las sílabas y de los pies de los versos; y Femio, el primero, determinó la medida del hexámetro, que

[110] *Cf.* Ps. Plu., *De musica*, 1132C-F.

> distaba menos de la prosa muy medida, la cual antes de la poesía métrica se usaba (*Ensayos históricos*, fol. 39r).

El último capítulo en que el jesuita de Calatorao incluye los nombres y los logros musicales de personajes hoy considerados míticos *sensu stricto* es el séptimo. No nos vamos a ocupar, sin embargo, del apartado dedicado al personaje de Homero dada la discusión que, aún hoy, sigue viva respecto a su persona histórica. Esta séptima parte de la sección histórica, además, contiene una novedad respecto a las anteriores: la inclusión de personajes femeninos, aunque míticos, a los que la tradición antigua atribuyó hallazgos y méritos propios en diversos ramos. En este sentido, Requeno acude a la autoridad del neoplatónico Proclo para presentar el personaje de Femonoe[111]:

> Proclo atribuye a la cantatriz Femonoe el hallazgo de las leyes de la epopeya. Más de un antiguo escritor asegura que esta celebre cantora y poetesa fuese la tan nombrada sibila Cumea o Comuna. Ella se acreditó de adivina por sus cantares enfáticos y misteriosos, a los cuales dio gran realce de inspirados el haberse [en] cerrado dentro del santuario de Apolo y el haber frecuentemente en verso respondido desde el rincón donde estaba la trípode a las súplicas que, según la costumbre de los gentiles, hacían en voz alta en el templo los afligidos devotos (*Ensayos históricos*, fol. 39v).

Según Pausanias, a Femonoe, la primera Pitia de Delfos e hija de Apolo y de la Sibila de Cumas, se le atribuye la invención de los versos hexámetros y la famosa máxima délfica "conócete a ti mismo" (γνῶθι σ'αυτόν ο γνῶθι σεαυτόν; *nosce te ipsum*) inscrita en el pronaos del templo de Apolo en Delfos[112]. Este aforismo, paradigma de moderación y autoconocimiento y, sin duda, uno de los más célebres de la Antigüedad grecolatina, ha recibido diversas paternidades, entre las que se cuentan los nombres más destacados de antiguos sabios griegos, como Heráclito, Tales de Mileto, Pitágoras, Quilón de Esparta, Solón de Atenas o Sócrates. El hecho de que aquí Requeno se refiera a ella como sibila Cumea le permite abordar la cuestión de la validez y seriedad de los oráculos como medio de profecía y de la confluencia y creencia, por parte de los gentiles, a ellos. En este sentido, la crítica e incluso mofa del calatorense de estas prácticas antiguas es más que evidente, llegando a desacreditarlos:

> La sucesión de estas poetesas y cantatrices de Apolo tengo por muy verosímil fuesen las célebres sibilas de los antiguos, las cuales, como los pronósticos, diciéndolo todo, alguna

[111] *Ap*. Phot., *Bibl*. 319a ss.

[112] Paus. X 5.7, 6. 7 y 12.10; *cf*. D.L. I 40.

> cosa por accidente adivinarían y, haciendo composiciones misteriosas, en las cuales cada letor (sic, lector) halla lo que desea o imagina, se acreditaron entre los pueblos que no podían tener criterio (careciendo de la verdadera y única religión) para [40r] distinguir los libros inspirados de los puramente poéticos (*Ensayos históricos*, fols. 39v-40r).

(…)

> Los oráculos de las sibilas, algunos de los cuales corrieron entre los gentiles antes de la venida de nuestro Salvador, no eran los mismos que al presente nos quedan. Eran más indeterminados y los padres de la verdadera y única religión los tomaron en boca varias veces no porque les diesen fe, sino porque dándosela los cultos gentiles les podían por ellos argumentar varias veces contra sus malos ritos y costumbres (*Ensayos históricos*, fol. 40r).

Frente a esta elocuente censura requeniana, otros jesuitas, como el expulso José Petisco y algunos más, daban más autoridad a estas prácticas ancestrales, creyendo, incluso, que la Sibila Cumea había profetizado el nacimiento de Jesucristo y de su Purísima Madre[113]. Con todo, el juicio del abate aragonés respecto a la presencia de estas féminas en el templo de Apolo y, lo que es más, de su habilidad en la poesía y en el canto es nuevamente muy duro, pues, a su entender, la combinación de tales dotes en una joven era cada vez más complicado en aquellos tiempos ancestrales. Esa es la razón, según Requeno, de que los sacerdotes de los lugares sagrados comenzaran a recibir, cada vez con más frecuencia, a hombres instruidos en la música y en la poesía e inspirados en estas artes[114]. Con todo, estos "fingidos profetas del paganismo", como los llama el calatorense, llegaron a ocupar un papel más que destacado en asuntos de estado de la antigua Grecia, pues es bien sabida la importancia que tuvo, especialmente, el oráculo de Delfos en lo que a decisiones políticas, sociales, militares o religiosas se refiere[115]. En este sentido, Pausanias, como refiere Requeno, reconoce a Óleno como el primer hombre que dio en el templo de Apolo los oráculos[116]. Licio de nacimiento según Heródoto[117], nuestro jesuita cuenta que "fue un excelente compositor de música y de poesía no solo de hexámetros, sino de otros varios metros, tal vez por él inventados" (*Ensayos históricos*, fol. 40v). Pese a estas palabras de aparente reconocimiento hacia

[113] Véase Martínez Ortega e Izquierdo (1995). Sobre José Petisco, véase Hervás y Panduro (2007: 444-446).

[114] Véase García López (1975: 147-213, especialmente 157-160).

[115] Véase García López (1975, *Ibidem*).

[116] Paus. X 5.7-8; *cf.* I 18.5, V 7.8 y Call., *Del*. 304-305.

[117] Hdt. IV 45.

esta figura mítica relacionada con la música y con la esfera de la adivinación mística, Requeno muestra una actitud un tanto despectiva hacia él al recoger en páginas sucesivas de este capítulo anécdotas "que los antiguos dejaron de este falso profeta" (*Ensayos históricos*, fol. 40v), que no hacen sino dar fe de que "todo era ficción religiosa en esta gente" (*Ensayos históricos*, fol. 40v).

La más sonada de esas anécdotas cuenta cómo Óleno, instruido en el arte musical desde su más tierna edad, se ganó el favor de una familia acaudalada, a dos de cuyas doncellas debía acompañar a visitar el templo de Apolo. Una vez allí, cantaba a Apolo y a Lucina para implorar, sobre todo a la diosa, un marido a las dos doncellas o que les acelerase el primer parto. En este punto, Requeno recoge la siguiente leyenda:

> Los sagaces sacerdotes de Apolo se aprovecharon de estas canciones y fundaron una anual fiesta a Lucina intitulada *La fiesta de la aceleración*, en la cual cada año, en medio al (*sic*, del) gran concurso de las más gayas jóvenes de la Grecia, se cantaban los himnos de Óleno. Heródoto dice que hasta su tiempo no se entonaban en esta festividad otros que los compuestos por Óleno[118]. Y como en las falsas religiones las pasiones y las picardías lo regulan todo, se hace creíble que los sacerdotes hiciesen la gracia de la aceleración del primo parto que las doncellas pedían a Lucina, y que los partos acelerados (encontrándose tarde un marido a quien apoyarle la gracia) se estimasen gracias de aquella diosa y, así, viviesen tranquilas las familias. Mas los delicados sacerdotes de Apolo no solo ganaron con las canciones de Óleno concurso al templo y comodidad personal, sino que no se dieron paz hasta que tiraron a Óleno con promesas y regalos al santuario para hacer el oficio de poeta improvisador y para tomar sobre sí el mantener el honor de los oráculos. Los autores no nos dicen la vida que pasó dentro del templo este devoto cantor ni nos hablan de sus sucesores en la trípode (*Ensayos históricos*, fol. 41r).

Que estas composiciones eran originarias de Óleno es una noticia que el jesuita aragonés incluye en *Saggi* pero que en la versión española parece obviar. Además, allí nuestro autor matiza, si acaso, un poco más la suerte y fortuna de Óleno, así como la ignorancia respecto a las diversas sucesiones que debieron darse a lo largo del tiempo del trípode, anticipando su intención de recordar los nombres de otros célebres cantores:

> Oleno lavorò così belle composizioni e con si graziosa musica le stese che, cantate dalle due zitelle la prima volta nel tempio, gli scaltri sacerdoti pensarono approfittarne (*Saggi*, p. 53).

[118] *Ibidem*.

(…)

> Ignoriamo ancora la serie de'cantori musici che seguitarono a Delo il mestiere d'ispirati. Come però tornava più conto a'sacerdoti d'Apollo, pel piacere della conversazione e per la pieghevolezza a dare degli oracoli a modo loro, l'avere entro il tempio a questo fine e sul tripode piuttosto delle donne che degli uomini; si rende credibile che a Oleno debba aggiungersi la serie delle famose Sibille tanto dagli antichi celebrate per i loro oracoli, e delle qua li si sono fatte da'moderni tante dissertazioni. (…) Darò qualche succinta memoria d'altri rinomati cantori (*Saggi*, p. 54).

Los mitógrafos antiguos también incluyeron en sus escritos relatos relacionados con este músico mítico. Así, según una fábula recogida por Ovidio, Óleno u Olén estaba casado con Letea, la mortal que osó rivalizar con una diosa en belleza[119]. Su marido trató de evitarle el castigo haciéndose él responsable de la falta. Pese a todo, ambos fueron transformados en estatuas de piedra, un episodio que recuerda al de Edith, la esposa de Lot.

7. CONCLUSIONES

Inevitablemente, la figura de Requeno, con su pasión por el mundo clásico, recuerda a la de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), el arqueólogo e historiador del arte alemán que había logrado resucitar la utopía de una sociedad helénica fundada en la estética a partir del viejo ideal griego de la *kalokagathia*, esto es, la educación de la belleza y de la virtud con referencia al espíritu neoclásico, tomando la escultura del clasicismo griego como el supremo ideal estético[120]. Tanto el alemán como el aragonés, adversarios del Barroco y del Rococó, estaban convencidos de que el ideal de la belleza constituye una realidad objetiva que puede ser descubierta conociendo las grandes obras de la Antigüedad, sobre todo las griegas. El dar predominio absoluto a las fuentes escritas, llevó al jesuita aragonés a algunas exageraciones, como el considerar a Homero como autoridad máxima en la música griega, y a la minusvaloración de la música de Pitágoras y posterior[121]. Nuestro jesuita estaba plenamente identificado con la idea

[119] Ou. *Met*. X 68-72.

[120] Véase Justi (1898).

[121] Véanse, respectivamente, *Ensayos históricos*, fols. 45v-47r y 47r-47v.

principal de Winckelmann, a saber, que el arte clásico, griego y romano, había conseguido la perfección y, como tal, debía ser recuperado literalmente, porque, según él, "la única manera de llegar a ser grandes, si es posible, es con la imitación de los griegos" (2008: 78).

Para el aragonés muchas artes alcanzaron su *cenit* en épocas muy tempranas, por ejemplo la música antes de Pitágoras, a partir del cual empezó la decadencia. La gran diferencia con el "imitador" Winckelmann es que Requeno fue "restaurador", es decir, al alemán solo le interesaba conseguir la belleza ideal de los griegos, sin importarle el cómo. Por el contrario, para el "restaurador" Requeno era de suma importancia el proceso para conseguir esa belleza perfecta y hacerla perdurar en el tiempo, importancia que pone de relieve en el mismo título de varias de sus obras con la palabra *ristabilimento*. Emplea siempre una metodología experimental para intentar establecer un procedimiento útil. Para el estudio de la historia musical de estos lejanos siglos, no era suficiente el examen de los tratados, sino que haría falta la verificación experimental de sus doctrinas mediante la reproducción de los procedimientos y la construcción de instrumentos de observación semejantes a los utilizados por los tratadistas antiguos. Establecida la teoría, trata de aplicarla, con plena seguridad en sus convicciones, a su interpretación de los distintos aspectos de las artes helénicas.

El tema de la música de la Antigüedad siempre interesó a nuestro abate. Anteriormente al libro que comentamos (los *Saggi cantori* de 1798), ya se había ocupado tangencialmente de algunos instrumentos musicales, como el tambor que se usaban en los ejércitos, al estudiar el *Arte de hablar desde lejos* (1790). En la *Scoperta de la Chironomía* (1797) estudió los gestos de los bailarines y otros relacionados con la dirección coral y sinfónica. Con posterioridad, publicará un librito sobre *Il Tamburo* (1807), referencias éstas de las que ya nos hemos ocupado.

Aunque Requeno exagera la trascendencia práctica de la música en la Antigüedad ("l'antica musica aveva seco tutta la forza dell'eloquenza e della poesia, e quanto poterono ottenere Tullio [Cicero] e Demostene con la loro eloquenza, potè ottenere il canto stromentale da que'che l'ascoltarono, atte essendo ad intenderlo tutte fra'greci le persone ben educate. Ma di queste e d'altre simili particolarità noi parleremo più estesamente nella Storia. Basti per ora averle indicate, affinchè veggasi il bisogno, in che siamo d'una nuova Storia dell'arte", *Saggi*, p. XXXIX), sin embargo, está claro

que para los griegos la música era una pluralidad de enorme importancia y trascendencia que abarcaba la poesía, la música y la danza, que estaban estrechamente ligadas como "artes de la música", sin que ésta, propiamente dicha, actuara independientemente. Esta importancia ya venía de los tiempos bíblicos y míticos, como acabamos de ver. En este sentido Requeno consideraba, como Platón, que la música era la base de todo el sistema educativo: "Nunca cambia el estilo musical sin que los principios del Estado dejen de sufrir alteración".

Si en el siglo XVIII los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica* contribuyeron a suscitar un mayor interés por el análisis de las fuentes de la historia de la música en la Antigüedad, hoy nos impresionan por su extensa erudición. Contienen más conocimientos históricos que teoría de la música, más especulación con pretensiones científicas que técnica y práctica de la música. Queda por determinar la posible contribución del libro de Requeno, aunque sea mínima, al desarrollo de la monodia acompañada como vehículo o medio de recitación del texto, que desembocará en el drama cantado, es decir, en la ópera, de tan fructíferos resultados en Italia.

En el complicado tema de la música grecolatina, los *Saggi…cantori* son una gran suma de la teoría de la música griega elaborada por los tratadistas, un espléndido libro de su historia, basado en los escritos de autores de distintos siglos que se insertan en el devenir de la cultura musical de la Antigüedad. Por esto, se ha de destacar que se trata de una obra plenamente representativa de los ideales académicos de la época. La elevación del arte griego a categoría de principio estético vinculante es lo que mueve a Requeno a realizar una investigación tan difícil y amplia, que pone de manifiesto la riqueza de la contribución de los tratadistas de la Antigüedad a la teoría de la música.

El académico Antonio Gallego (2012) subraya la erudición de Requeno sobre los laberínticos meandros musicales antiguos, tanto sobre los autores clásicos aludidos por nuestro abate como sobre quienes los han analizado e interpretado a lo largo de los dos últimos milenios. Resalta, como rasgo de modernidad de Requeno, su defensa apasionada del sistema igual frente a los proporcionalistas pitagóricos, separando radicalmente música y matemáticas, igual que el también jesuita Antonio Eximeno, aunque por razones bien distintas.

Como se ha comprobado, el abate Vicente Requeno acude a las mitologías

hebrea, egipcia y griega para intentar dar una explicación racional al origen de la Música, tratando con sumo respeto los primeros libros de la Biblia. Es más, no tiene inconveniente en recoger mitos y leyendas de varias tradiciones en los primeros capítulos de este primer tomo, empezando por la de Jubal. Era inevitable, porque no hay que olvidar las abundantísimas referencias a la música en la rica mitología griega, en la que sabemos de algunos mitos en los que su papel es esencial[122]. De hecho, los orígenes de la música griega son míticos (las Musas, Apolo, Hermes, Palas Atenea y otros dioses menores, semidioses y héroes) y hunden sus raíces en la religión, especialmente en la ejecución de cantos y en la celebración de fiestas en honor a los dioses. De todo el panteón griego, sin duda Hermes y Apolo, cuya rivalidad con Marsias recoge el abate aragonés, aunque con cierta ironía, son los dioses que mantienen una relación más estrecha con la música, amén de las Musas.

En definitiva, sus minuciosos estudios acerca de los escritos de los autores antiguos y de sus expositores modernos revelan un talento y un esfuerzo inapreciables. La tarea requeniana de análisis, síntesis, interpretación y crítica realmente extraordinaria fue destacada por los editores de la obra en la dedicatoria a Antonio Pallavicino, en la que elogiaban con justicia "el laborioso y útil trabajo realizado, nuevo testimonio de sus ilustres fatigas y de su mérito en el conocimiento de la antigu□edad erudita" (Requeno, 1798, *Saggi*, I: s.n. paginar).

APÉNDICE. ALGUNOS CAPÍTULOS DEL *PRIMER ENSAYO HISTÓRICO PARA SERVIR AL RESTABLECIMIENTO DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS*, RELACIONADOS CON LOS ORÍGENES MÍTICOS DE LA MÚSICA

Con la finalidad de ver el esfuerzo que Requeno hace para racionalizar los orígenes míticos de la música, insertamos algunos capítulos de la versión castellana del "Primer Ensayo Histórico", traducción requeniana inédita del libro del mismo Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori*, Parma, Fratelli Gozzi, 1798, vol. I. Se aprecia la gran erudición de Requeno sobre la cultura griega y su inmersión en la italiana (abundantes italianismos), que nos han obligado a poner más

[122] Véase García López *et alii* (2012: 33-54).

notas a pie de página de lo que hubiésemos deseado.

CAPÍTULO I

Del origen de la música

La necesidad dio origen a todas las artes. Las artes de primera necesidad deben su principio a la indigencia de la humana naturaleza. La indigencia movió el ingenio de los primeros hombres a fin de buscar un medio con que dar algún alivio al corazón molestado por las continuas urgencias de la vida, hasta conducirlo y colocarlo en una situación más agradable. Esta situación de comodidad no pudo obtenerla el género humano [más] que con la invención de las artes de la agricultura, de la metalúrgica, de los tejidos y de otras semejantes.

Cuando estas artes de primera necesidad en las familias y en la sociedad llegaron a un cierto grado de perfección, satisficieron los deseos del hombre nacidos de la indigencia y lo pusieron en una situación más cómoda, en la cual, comenzando a sentir las pasiones que nacen en el estado de prosperidad y de contentamiento, los hombres, impelidos del deseo de satisfacerlas, se creyeron en la necesidad de inventar otras artes capaces de facilitar y de preparar los objetos diversos que deseaban. Estas voluptuosas necesidades dieron origen a las artes del lujo y del placer. Mas, como el contentamiento de las pasiones que nacen de una cómoda **[17v]** situación civil o personal desarreglan comúnmente la mente y el corazón y se cree necesidad lo que es puramente efecto de la fiebre del corazón humano, las urgencias de los hombres desarreglados dieron origen a mil artes caprichosas que todavía duran, modificadas diversamente en las diversas naciones.

Tal creo el origen de todas las artes, de la cual cada uno, razonando, si tiene algo de ingenio, fácilmente podrá deducir cuáles sean las artes que deben su principio a la sola indigencia de nuestra naturaleza, cuáles a la robustez y a la comodidad, cuáles, finalmente, a las pasiones derregladas y al puro caprichio[123], concluyendo de esta análisis[124] cuáles de las artes sean de suyo honestas, cuáles útiles y agradables por su naturaleza, cuáles lo sean únicamente por accidente, cuáles, últimamente, perjudiciales

[123] Italianismo, de *capriccio* (‘capricho’).

[124] Italianismo en cuanto al género, ya que en italiano *analisi* es femenino.

al hombre y a la sociedad[125].

Esta origen[126] de todas las artes nos debe conducir al hallazgo de la primera invención de la música. El derivarla de la imitación del canto de las aves, como pensó el antiguo Camaleonte[127], citado por Ateneo, obligaría a creer [en] los hombres rústicos capaces de observar y de imitar las entonaciones de los diversos volátiles, de los cuales no han podido hallar la llave los hombres más instruidos.

El derivar la música del silbido de los cañaverales heridos irregularmente por los vientos, como han pretendido graves autores, sería tan irracional como el querer derivar la harmonía del rebuzno de los jumentos o del nitrido[128] de los caballos.

Cada parto conserva alguna semejanza de los padres que le dieron **[18r]** el primer ser. La música no tiene nada que ver con esas y otras semejantes orígenes que se le han dado. Que si se acude al instinto natural del hombre, que en los grandes afectos alza o deprime las voces, esta es propiedad común a los leones y a los hombres, y desde alzar o calar la voz[129] hasta arreglarla con arte hay una gran distancia, de la cual ningún indicio nos da las historias de las antiguas naciones. Fuera de que un hombre, dejado en las selvas a la disposición de su instinto, ni habla ni canta, sino que urla[130] a imitación

[125] Dentro de "los innumerables caracteres personales entre los individuos de la única especie humana", Requeno distingue los "regulares o irregulares". Divide los caracteres personales regulares, "en los de absoluta necesidad y en los de pura conveniencia en sociedad". Entre los caracteres personales de absoluta necesidad que nacen del buen genio incluye el carácter culto, el de buen juicio y el carácter crítico. Entre los caracteres personales de absoluta necesidad que nacen de ordenar la sensibilidad pone el carácter de buen sentido común, el carácter de hombre de buen gusto, el carácter de hombre de buen tono y el carácter de hombre de buen tacto en sociedad. Dentro de los caracteres de pura conveniencia en sociedad que nacen de ordenar bien el amor están, entre otros, el carácter alegre y placentero, el carácter de hombre de gentileza, el carácter gracioso o de hombre de gracejo y el carácter de hombre elegante. Véase Astorgano (2008).

[126] Italianismo, pues *origine* es femenino en italiano.

[127] Camaleonte de Eraclea, miembro de la primera generación de peripatéticos junto con Fenias de Éreso, escribió sobre cuestiones filosóficas de Ética (*Sobre el placer, Sobre la ebriedad*, etc.), pero su principal actividad investigadora se dirigió a la Literatura. Ateneo lo cita en el libro XIII de su *Banquete de los eruditos*. Tiene tratados sobre las epopeyas homéricas, sobre Heródoto, Alcmán, Safo, Estesícoro, Píndaro, Simónides, Anacreonte, Tespis, sobre la tragedia y sobre la comedia griegas, entre otros temas y autores. Pese a su falta de brillantez en las variantes textuales por él seleccionadas y pese a que los fragmentos conservados de sus escritos manifiestan una *poikilía* de crítica verbal, moral, biografía y cuento popular, su influjo en los filólogos alejandrinos que tocaron luego los mismos temas es más que evidente.

[128] Italianismo, de *nitrito* ('relincho').

[129] Italianismo, de *calare* ('bajar lentamente' la voz).

[130] Italianismo, de *urlare* ('aullar', 'gritar', 'berrear').

de las bestias entre quienes se crió, como lo convencen las memorias de la filosofía[131].

Nosotros sabemos, por la más respetable y divina de las historias [la Historia Sagrada], que Jubal inventó la Música, y que por esto fue llamado de (*sic*, por) los primeros hombres *el padre de los que cantan y suenan con cítara y órgano*; y uniendo esta noticia histórica indubitable al principio filosófico de que todas las artes, directa o indirectamente, traen su origen de la indigencia, hallamos un principio más que verosímil de la invención de esta arte, confirmado con las memorias de la más antigua de las naciones [Israel]. Ved aquí cual él sea.

Jabel, hermano de Jubal, fue el primero que entabló la vida pastoricia[132], separándose de las familias y conduciendo sus rebaños lejos de las poblaciones, pasando la vida bajo los rústicos pabellones. Esta situación de Jabel lo ponía en la necesidad de llamar con el sonido de los cuernos o caracoles marinos [a] sus gentes, o para avisar a los otros pastores **[18v]** de la incursión en la grey de los rapaces animales o de las cosas que necesitase en la campaña. A los sones de Jabel, Jubal y los otros pastores debían responder con semejantes instrumentos o con cañas vacías y, observando Jubal en la concurrencia de los sones diversos la agradable consonancia de algunos y la disonancia de otros, se me hace creíble [que] observase que, de los cuernos más pequeños o de las más cortas cañas o menos gruesas, salían sonidos más agudos que de las más voluminosas o de mayor diámetro, y que comenzase con cañas de diversa grandeza a medir los sones y que, fijando la infantable (*sic*, infalible) regla [de] que de dos cañas de igual diámetro y grosura, la mitad, sonada con la entera, hacía agradable consonancia, y que la tercera parte de la caña con la otra entera y de igual diámetro y grosura hacía también un son muy agradable, y que la cuarta parte con la entera lo daba asimismo placentero, se me hace, vuelvo a decir, creíble que hallase las tres célebres y fundamentales consonancias de los antiguos, cuarta, quinta y octava[133], sin las cuales ninguno podía llamarse inventor de la música, como el sagrado texto lo llama.

---

[131] Rasgo antirrouseauniano de Requeno, quien no creía para nada en la educación libre en la Naturaleza ni en el mito del hombre salvaje, que siempre existió en la sociedad humana. El mito de hombres que vivían al margen de la civilización puede encontrarse ya en la antigua Roma en el cálamo de Plinio el Viejo (*H.N.* VII, libro dedicado a la antropología).

[132] Posible italianismo, de *pastorizio* (‘pastoril, ganadero’). Aparece en el *Dicc.* 1780.

[133] En la edición italiana no especifica, como aquí, que esas consonancias son, efectivamente, la de cuarta, quinta y octava.

Esta mi observación excede los límites de las puras conjeturas si se atiende a las orquestas de los descendientes de Jabel, los cuales, a exclusión de las otras naciones antiguas, usaron siempre entre sus instrumentos el cuerno del buey, como se puede ver en los sagrados históricos [historiadores] y expositores Calmet[134] y [Atanasio] Kirker, cuando hablan de los instrumentos músicos de los hebreos[135].

[19r] De esta suerte, a más de esto, se verifica el modo con que pudo ser Jubal inventor de los que suenan el órgano. Que si después Jubal, haciendo cuerdas de los intestinos de los animales, interceptó el son del intestino retorcido y enjuto a la mitad, a la tercera parte y a la cuarta***[136], la cual cosa, hallada la ley de las tres consonancias en la medida de las cañas, no era difícil de encontrar. Jubal pudo, de este modo, armar*** una concha de una tartaruga[137] y dar origen a las cítaras y liras, cuales se usaron en las antiguas naciones, de donde pudiese llamarse *padre de los cantores y de los sonadores de las cítaras*.

Si se examinan los tiempos fabulosos de los egipcios y de los griegos, hallaremos algún género de confirmación de esta historia, como veremos en los

[134] Dom Antoine Agustin Calmet (Ménil-la-Horgne, Francia, 1672–abadía de Senones, Francia, 1757) fue el abad de Senones y el iniciador de un nuevo método de exégesis bíblica. Educado en el Priorato Benedictino de Breuil y ordenado sacerdote en 1696, enseñó Filosofía y Teología en la Abadía de Moyenmoutier, donde comenzó a recopilar el material para su comentario de la Biblia, que completó durante su estancia en Münster, Alsacia. Entre 1707 y 1716 publicó veintitrés tomos de su principal obra, *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament*, realizando dos ediciones más entre 1714–1720 y 1724–1726. Lo más importante y destacado de esta obra son los prefacios, así como las numerosísimas disertaciones sobre determinados tópicos. Dicha obra tuvo una primera traducción entre 1730–1738 al latín, de la que se publicaron tres ediciones, y una segunda traducción con al menos una edición en 1730. A lo largo de todos esos años, Calmet se dedicó a la composición de otras obras en estrecha relación con la exégesis bíblica: *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament et des Juifs*, publicada en París en 1718 y, dos años más tarde y en la misma ciudad, *Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible*, un trabajo que comprendía dos volúmenes y un suplemento añadido en 1728. En sus últimos años Calmet publicó otros tratados manteniéndose fiel a su doctrina intelectual. Caben destacar *Histoire ecclésiastique et civile de la Lorraine* (1728), *Commentaire littéral historique et moral sur la règle de Saint Benoît* (1734), *Histoire universelle sacrée et profane, depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours* (1735), *Bible de Vence* (1742) y *Bibliothèque lorraine* (1751), un catálogo de los escritores de esta ciudad, entre los que incluye su autobiografía (pp. 209-217). Al margen de sus trabajos de exégesis bíblica, en 1746 publicó un curioso libro en dos volúmenes titulado *Dissertation sur les apparitions des spirit et sur les vampires et revenants*, en el cual se incluye un ensayo sobre los vampiros citado por Benito Jerónimo de Feijoo y por Voltaire. En reconocimiento a sus cualidades como hombre instruido y pío, fue elegido prior de Lay-Saint-Christophe en 1715, abad de St. Léopold, en Nancy, en 1719 y de Senones en 1729. Además, fue elegido en dos ocasiones Superior General de la Congregación y, aunque el Papa Benedicto XIII deseó ordenarle obispo, rechazó el cargo.

[135] La mención de Calmet y Kircher por parte de Requeno se da en una nota, no en el texto, como aquí.

[136] Palabra borrosa. Véase f. 19r.

[137] Italianismo, de *tartaruga* ('tortuga').

capítulos siguientes.

CAPÍTULO II

Los primeros patriarcas aprendieron la música de Jubal.
Enós inventó el canto vocal[138]

La más antigua y más respetable de las historias y de sus autores dan grave fundamento para persuadirse que la música instrumental precediese [a] la invención de la vocal, y la razón convence que no **[19v]** era posible [que] sucediese de otra manera. Después de habernos informado de haber Jubal inventó (*sic*, inventado) la música instrumental, Moisés dice que Enós fue el primero que invocase el nombre del Señor.

Las personas a quienes está reservado el poder interpretar las palabras de los sagrados autores entienden, bajo el título de invocación del nombre del Señor, las preces e himnos dirigidos al Señor, con la concurrencia en público de otras personas, en voz alta; la cual forma de invocación lleva el aspecto del sacro canto, de donde se puede concluir que Enós fuese el inventor del canto vocal y que el canto sagrado fuese el primero que se inventase.

Las conjeturas históricas favorecen mucho esta opinión, siendo a todos evidente que los antiguos tuvieron siempre la música vocal por cosa sagrada, llamándose *inspirados* los antiguos cantores o poetas de las edades remotas. Los poetas eran los músicos y los músicos y poetas eran, entre los griegos, los teólogos de la nación.

Más yo veo otros puntos históricos que dan nuevo realce a la dicha interpretación. Fue usanza de las más antiguas naciones la invocación de sus principales divinidades antes de comenzar la oración pública y, lo más singular de esta usanza, fue el hacer la invocación del numen repitiendo en canto harmónico las vocales de sus lenguas. Las vocales en todas las lenguas son principalmente cinco, reduciéndose a estas cinco las otras que no se diferencian de las cinco [más] **[20r]** que en el más largo tiempo

[138] En la edición italiana el título de este capítulo es: "Da Jubal impararono l'arte musica stromentale i primi patriarchi. Enos inventò il canto vocale; da questo lo prese Noemo ed i figli ed i nipoti di esso lo propagarono per l'universo, singolarmente fra i caldei e gli egizi". En la versión española, que parece recoger el epígrafe de aquella otra en este capítulo y en el siguiente, acorta el encabezamiento de este capítulo tachando tres líneas.

que se emplea en pronunciarlas, como la ε de la η, la o de la ω de los griegos.

Estas cinco vocales *I, E, O, U, A* forman en todas las lenguas el tremendo nombre *Ieová*, nombre del verdadero Dios, prohibido al pueblo hebreo de pronunciarse fuera que[139] una vez por el Sumo Sacerdote dentro del santuario. El carecer la lengua hebrea de las vocales comunes a las otras lenguas io lo atribuyo a la prohibición de pronunciar el nombre *Jeová* contenido dentro de ellas; y todo me persuade [de] que Enós fuese el primero que destinase a la entonación musical las vocales y que, con ellas, el primero [que] en público invocase el nombre del Señor, usanza que conservaron después los egipcios en su religión. Dídimo Taurinense cita, a este propósito, [a] un célebre filósofo que dice: «Los sacerdotes celebraban el nombre de sus dioses con las vocales de sus lenguas, entonándolas una después de otra» (*Letterat. Coptica*)[140]; y hasta Ovidio (*sic*, Virgilio) hizo alusión a esta costumbre diciendo:

> *Nec non Treiicius longa cum veste sacerdos*
> *obloquitur numeris septem discrimina vocum*[141].

Y Dionisio Alicarnáseo (*sic*, Halicarnáseo) lo dice expresamente de los egipcios[142].

---

[139] *Fuera que*: italianismo (‘excepto’).

[140] La alusión a Dídimo en la edición italiana es una simple nota a pie de página (Requeno, 1798, I, p. 10). Bajo el pseudónimo de Dídimo Taurinense se escondía el abate Tommaso Valperga di Caluso (1737–1815), gran amigo de Vittorio Alfieri desde 1772 y filósofo, matemático y estudioso de lenguas orientales. En materia de religión, Caluso, aunque era creyente y sacerdote, no era propiamente un entusiasta. Fue profesor de Lenguas Orientales y de Griego en Turín y miembro de la Real Academia de Ciencias de esta ciudad. Requeno alude a su obra *Didymi Taurinensis literaturae copticae rudimentum*. Parma, 1783. El célebre filósofo referido en estas líneas es Demetrio de Falero (II 71).

[141] Error de Requeno al traducir, pues la cita es de Virgilio (*Aen.* VI 644-647), no de Ovidio, como consta en la edición italiana (*Saggi*, I, p. 10). El texto virgiliano dice:

Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.
Nec non Threicius longa cum veste sacerdos
obloquitur numeris septem discrimina vocum,
iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno.

“Otros dirigen los coros golpeando el suelo con los pies y recitan poemas.
Y también el sacerdote tracio, con larga vestimenta,
canta las diversas notas con su lira de siete cuerdas
y las tañe ora con los dedos, ora con el plectro de marfil”.

[142] *Cf.* D.H., *Comp*. XIV-XVI. Dionisio de Halicarnaso (*ca*. 60 a. C.–*ca*. 7 a. C.) fue un historiador, crítico literario y profesor de retórica griego que vivió en Roma durante el reinado de César Augusto. Este autor filorromano fue, junto con Cecilio de Caleacte y Demetrio de Falero, uno de los máximos representantes de retórica y crítica textual de época imperial. Viajó a Roma después de finalizada la Guerra Civil, donde pasó veintidós años estudiando latín y literatura y preparando materiales para su *Historia*. Durante ese

Por lo cual yo concluyo que la invocación del nombre del Señor, atribuida a Enós, fuese la entonación harmónica o el canto del nombre de Dios *Jeová*, conservado después por todas las otras naciones en las vocales de sus lenguas, por cuya entonación regularon siempre sus cantos. De los griegos dice **[20v]** expresamente Arístides Quintiliano que para la entonación usaron las vocales, a las cuales añadieron –dice– la letra *T*, para que el son fuese más cumplido (Lib. 2)[143]. Nosotros mismos las conservamos en el *do, re, mi, fa*, añadiendo a cada vocal su consonante.

Estas reflexiones no solo prueban que Enós fuese el inventor del canto vocal, habiéndole el Sagrado Texto atribuido la invención de la invocación del nombre del Señor, sino que el canto vocal se inventó después de la música instrumental, hallada mucho antes por Jubal. Ni podía suceder de otra manera, pues sin sentir sonidos fijos y estables por los cuales pueda regularse la voz, no solo no se puede aprender el canto, [sino] más ni menos que el habla de una lengua, como nos lo convencen los que nacen sin el sentido del oído, los cuales ni hablan ni cantan, teniendo todos los órganos necesarios para lo uno y para lo otro. Esta observación podía haber desengañado a aquellos escritores que derivan el canto musical del instinto. Sin que entre un sonido estable por el oído, no puede aprenderse el canto vocal, el cual, por esta razón, debe suponerse, de su naturaleza, posterior a las entonaciones instrumentales estables y permanentes.

El argumento de hallarse canto musical en todas las naciones más bárbaras no

período, además de recibir la protección de importantes personalidades del mundo de la política y de la nobleza, como el cónsul Q. Elio Tuberón o Melicio Rufo, impartió lecciones de retórica y disfrutó de la sociedad y de personajes muy distinguidos de la época. Se movió, en efecto, en un círculo de personas de probable origen griego, como Zenón o Demetrio, o a las que dirigió algunas de sus obras, como Cneo Pompeyo Gémino y Ameo. Su gran trabajo, titulado *Antiquitates Romanae* (Ῥωμαϊκὴ ἀρχαιολογί α), abarca en veintidós libros, de los que nos quedan íntegros los diez primeros, la historia de Roma desde el período mítico hasta el comienzo de la Primera Guerra Púnica. Concebida como muestra de agradecimiento a la ciudad que le había permitido enriquecerse culturalmente, fue publicada, posiblemente, en el consulado de Nerón y Pisón. Sin embargo, es más una pieza de retórica que una investigación de sucesos históricos, donde hay sobreabundancia de discursos a partir, sobre todo, del libro III, que en parte toma de sus fuentes pero que inventa en algunos casos. De sus obras de retórica, redactadas casi con toda probabilidad a la vez que escribía *Antiquitates Romanae*, solo se han conservado unas pocas, entre las que destacan *De imitatione* (*Περὶ μιμήσεως*), *De oratoribus veteribus* (*Περὶ τῶν Ἀττικῶν ῥητόρων*), *De compositione verborum* (*Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*), o cualquiera de sus *Epistulae*.

[143] Concretamente en Asistid. Quint. II 13-14. Estos capítulos son la fuente principal para el conocimiento de lo que podría denominarse "el solfeo griego". De cualquier manera, el propio Requeno concreta cuál fue la herencia griega a este respecto en la versión italiana de *Saggi*: "i greci ricevettero la loro musica dagli egizi e che gli egizi la ricevettero da'figli di Noemo, e questi da'discendenti de'primi inventori del canto vocale e stromentale".

prueba que hayan por sí mismas prorrumpido en él en fuerza del instinto, como el hablar todas las naciones alguna lengua no prueba el haber prorrumpido cada nación en fuerza del instinto en la formación de sus lenguas, siendo el mismo en todos los hombres el instinto y diversísimas sus lenguas, como lo son también las entonaciones de sus cantos, por más que nuestros maestros las acomoden a las nuestras por la ignorancia de otras muchas que han existido y pueden existir, como después diremos.

[21r] Así que para dar Enós principio al canto vocal, debió regularse naturalmente por las entonaciones de los instrumentos de viento o de cuerda, inventados primero por Jubal.

Ninguno imagine que la música instrumental o vocal, al principio, fuese circunscrita a tres sones consonantes únicamente. La mitad, la tercera parte y la cuarta parte de una cuerda o de una caña en todo igual dieron al inventor de la música no solamente tres sones consonantes, como, con la experiencia, yo he aprendido, sino que también la ley y la regla de aumentar el número de los sones harmónicos o consonantes. Yo he hecho la prueba:

1º. De dividir una cuerda con puentecillos a su mitad, a su tercera parte y a su cuarta parte, y veo que da tres cuerdas consonantes[144].

2º. Yo he hecho la prueba de subdividir la cuarta parte de la cuerda susodicha en su mitad y en su tercio, y he hallado la primera, la segunda, la tercera, la cuarta y la quinta consonantes[145].

3º. Yo he hecho la prueba de dividir la tercera parte de la cuerda, desde la quinta cuerda a la octava, en su mitad y en la cuarta parte, y he hallado una serie de ocho cuerdas tanto o más harmónicas que las de nuestra moderna octava. Esta ley de

[144] Estos intentos de Requeno responden a los intervalos de octava, quinta y cuarta, en tanto en cuanto, y siguiendo la descripción que nuestro autor hace de ellos, responden a las proporciones 1:2, 2:3 y 3:4 respectivamente.

[145] En otras palabras, la mitad de la cuarta parte es una octava justa de la nota conseguida (la cuarta anterior), así como el tercio de la cuarta parte da exactamente la quinta a partir de esa nota (igualmente la cuarta anterior). Si trasladamos esta prueba teórica matemática al ámbito de la música con la nomenclatura actual, quizá resulte un poco más claro: tomando como punto de origen un *do* grave, su mitad y, por tanto, su octava será un *do* agudo; si se le sustrae en vez de la mitad, un tercio, obtendremos una quinta, esto es, un *sol* agudo, de la misma manera que si se le resta un cuarto, hallaremos una cuarta o, lo que es lo mismo, un *fa* agudo. A partir de este *fa* agudo, que no es sino la cuarta parte de la cuerda original, si se divide por su mitad, se conseguirá un *fa* sobre agudo, es decir, la octava a partir de aquel *fa*. Por el contrario, si se le sustrae un tercio, nos encontraremos ante un *re* más agudo que ese último *fa*, o sea, una quinta a partir del *fa* agudo.

subdividir la cuerda harmónica estaba incluida en la ley general de las tres primeras consonancias[146].

Y ni Jubal ni otro alguno pudo inventar la música sin hallar las primeras y más fundamentales consonancias. Tampoco lo pudo inventar sin hallar la ley general de todas las otras, por lo cual debe suponerse que Jubal armase sus órganos **[21v]** y sus cítaras de (*sic*, con) muchos sones o cuerdas y que Enós, inventando el canto vocal, lo regulase no solamente por las entonaciones de las tres primeras consonancias, sino que también por todas las otras posibles que gustase dar a la voz humana.

En efecto, las escuelas de los hebreos, herederos de las invenciones de Jubal y de Enós, abundaron de cuerdas y de sones harmónicos en su canto y en sus instrumentos, sin que en el Sacro Texto se haga mención de otros inventores que de los ya dichos.

Los infinitos prejuicios de los hombres más clásicos de nuestras academias sobre la escasez de las cuerdas en la antigua música y en los antiguos instrumentos serán causa [de] que algunos no asientan a haber tenido la música, desde su origen, tantas y más cuerdas de las que se cuentan en nuestros órganos y claves. Mas yo desengañaré poco a poco [a] la culta Europa con los más irrefragables textos de los griegos y con la exposición de los antiguos cánones de la harmonía. Es evidente, por mis experimentos, que con la misma ley con que se hallaron las tres fundamentales consonancias por el inventor de la música se pueden aumentar las cuerdas con todas nuestras consonancias y con otras que no conocemos y que conocieron los antiguos, como veremos en Aristóxeno[147].

[146] Para facilitar la comprensión del pensamiento de Requeno, piénsese en el mástil de una guitarra a la que se le ha incorporado una cejilla que presiona la cuerda en su tercera parte. Si partimos de la cuerda presionada con la cejilla de la guitarra, tendremos una quinta respecto a la cuerda original, tal y como se explicó y demostró en el primer punto escrito por Requeno (la nota *sol*). Si, a continuación, se presiona la parte de cuerda libre por la cejilla en su mitad, se obtendrá la octava alta de aquella nota anterior (*sol* agudo). Y, asimismo, si se presiona en la cuarta parte, el resultado será 3:4 de la cuerda, lo que significa una cuarta con respecto a la nota anterior, es decir, un *do*. En definitiva, al dividir la cuerda sistemáticamente con las relaciones 1:2, 2:3 y 3:4, siempre se obtendrá como resultado una nota consonante con las anteriores. De esta suerte, nuestro autor consiguió tener ocho cuerdas (contando la original) con las relaciones que experimentó, cuyas notas resultantes son siempre consonantes.

[147] Efectivamente, en el capítulo V de la segunda parte de la presente obra Requeno se detiene a estudiar a este insigne musicógrafo heleno, cuyos conocimientos y aportaciones al ámbito de la harmonía eran perfectamente conocidas para nuestro erudito.

[22r] CAPÍTULO III

De Jubal y de Enós aprendieron la música instrumental y vocal los antiguos patriarcas y sus familias, y la familia de Noé la propagó por todas las otras naciones, y se cultivó singularmente entre los adoradores del verdadero Dios

La música, desde su origen, fue dedicada a la invocación del nombre del verdadero Dios y conservó entre las antiguas naciones el destino de servir a los usos de la religión y de la pública educación. Quien sea medianamente erudito no puede dudar de esta verdad histórica. Los primeros patriarcas, inventores de esta arte, le dieron este destino y, en las naciones que más fieles fueron al verdadero Dios y entre los cuales reinó una buena educación, se cultivó, más que en las otras, la música hasta el tiempo de los griegos.

Las fábulas de los egipcios y de los griegos, como hizo observar un erudito escritor, están llenas de claras alusiones a la historia y edad de los patriarcas y, respecto al inventor de la música, tenemos una clarísima. Apolo y Vulcano se creyeron, por (*sic*) los antiguos, dos hermanos, de los cuales el uno inventase la música, el otro el trabajar el hierro en las oficinas[148]. Jubal y Tubalcaino, hermanos según el Texto Sagrado, inventaron, **[22v]** el uno la música y el otro las herrerías; y el nombre de Vulcano no dista mucho del de Tubalcaino[149], de donde todas las historias griegas sobre la música de los dioses y de los semidioses contendrán, probablemente, alusiones de la grande cultura de los patriarcas y de sus descendientes en la harmonía. Mas yo no quiero fundar en ellas las pruebas de mi proposición. Yo quiero fundarlas en la naturaleza de las lenguas más antiguas y sagradas de los primeros hombres y de los antiguos patriarcas, cuales fueron, con gran probabilidad, la caldea y la hebrea. Yo observo en estas lenguas que el uso de escribirse sin vocales, en sus más remotos tiempos, no pudo venir [más] que de la sagrada política de los primeros patriarcas, con que procuraron el cultivo de la música sagrada. El pensamiento es nuevo, mas se observe su verosimilitud si ya no fuese su verdad.

[148] Italianismo, de *officina* (‘taller’).

[149] Véase capítulo I.

Habemos descubierto en el capítulo antecedente:

1º. Que la invocación del nombre de Dios en música, de uso en las antiguas naciones, antes de las públicas oraciones se practicaba pronunciando con el canto las solas vocales de la lengua.

2º. Que estas vocales, comunes a todas las lenguas, contenían el tremendo nombre del señor Jeová, única palabra que se escribiese en la lengua caldea o hebrea con las solas vocales, no hallándose jamás en todos sus libros otra palabra en que estas vocales así se uniesen. ¿Cuál fin pudieron tener en esta costumbre tan **[23r]** extraordinaria? Yo no veo otro que el formar una lengua cantable y el de obligar [a] los niños a aprender, con las primeras letras, el canto.

La indispensable necesidad de aprender la lengua materna les traía la otra de pronunciar cantando las vocales unidas a las consonantes, y la obligación de no escribir las vocales en sus escritos traía a los hijos y nietos la necesidad de aprender las entonaciones de las vocales, para capacitarse de las palabras que en ellos había. El pronunciar sin vocales es imposible. El escribir sin ellas es cosa de hecho entre los hebreos. Cada consonante en esta nación tenía una vocal servil a ella aneja cuando sola se pronunciaba. Mas esta vocal servil del *Alef*, del *Bet*, del *Ghimel*, según la entonación diversa que se le daba, hacía de *A*, de *E*, de *Y*, de *O* o de *U*, cambiándose con el curso de los siglos la entonación y la pronunciación del nombre de *Geroboam* de Salomón[150]; y de otros eran escritos aún entre los posteriores hebreos diversamente, y para que no se aboliesen las vocales correspondientes a los nombres escritos sin ellas, los masoretas[151],

[150] Jeroboam, hijo del efraimita Nebat o Nabat y de la viuda Zerúa o Seruá, fundó el reino de Israel cuando, tras la muerte de Salomón, la nación se dividió. Por I Reg 12, 28-40 sabemos que Salomón, al saber de la profecía de Ajías, trató de dar muerte a Jeroboam. Este huyó y se refugió en Egipto, donde permaneció hasta la muerte de aquel. Llegado este momento, Roboam, hijo de Salomón, rechazó las demandas del pueblo, lo que provocó que las diez tribus se rebelaran contra la casa de David y que eligieran a Jeroboam como rey (I Reg 12, 1-16). Esta decisión le valió al pueblo de Israel un enfrentamiento tan acusado que, inevitablemente, lo hizo vulnerable al ataque de otros pueblos, pues el reinado de Jeroboam resultó un fracaso y una calamidad tanto en el campo político como en el religioso.

[151] Los masoretas eran judíos que sucedieron a los *soferim* o escribas en la responsabilidad de hacer copias fidedignas de las escrituras sagradas. Del arameo *masorah* (‘recuento’ o ‘enumeración’ de versículos y particularidades del texto hebreo de la Biblia), designa la compilación de tradiciones rabínicas relativas al texto bíblico que los masoretas recogieron en los márgenes superior e inferior de cada página de un manuscrito. Fijaron, de este modo, la recitación del texto de la Biblia hebrea mediante una serie de anotaciones marginales y signos diacríticos, agregando vocales, acentos y marcaciones sobre el canto. Es posible diferenciar, pues, una *Masora* en sentido estricto y otra en sentido amplio. La primera de ellas incluye, entre otras cosas, los llamados *hapax legomenon* (ἅπαξ λεγόμενον) bíblicos, si el texto está escrito o no con *mater lectionis*, las parejas de palabras, los pasajes paralelos o las variantes de

ya perdido el canto usual de la nación, determinaron los puntos bajo las consonantes o encima, los cuales equivaliesen a las vocales de la entonación, cuales al presente nos quedan.

Que así sucediese lo hace algo más que verosímil:

1º. La universalidad de cantores en la nación de los descendientes de los primeros patriarcas adoradores del tremendo nombre de Dios Jehová: niños y grandes, hombres y mujeres, cantaron en diversas ocasiones himnos al Señor.

2º. Las más antiguas lenguas **[23v]** se pronunciaron con un cierto canto de que carecen las modernas, y los chinos, cuya lengua es antiquísima, tienen diversas entonaciones en una sola palabra.

3º. Todas las más antiguas producciones, entre los griegos, fueron escritas en cantares, como muchas de los hebreos.

4º. Siendo el uso de las más antiguas lenguas entonar en música la pronunciación de las vocales, se entiende, naturalmente, cómo todas las antiguas lenguas o fueron cuasi métricas o se redujeron al metro, bien que los griegos cultivasen más esta parte métrica que los hebreos o que otras antiguas naciones.

A todos estos usos se les halla una origen[152] natural, suponiendo que los descendientes de Enós –esto es, Cainán, Malalael, Jared[153] y, singularmente, Enoc[154], Matusalém y Noé, como especialmente religiosos y dados al culto de la divinidad– propagasen el canto sagrado, inventado por Enós con la entonación de las vocales, obligando a escribir las palabras sin ellas o con solas las consonantes, para que así se viesen en la necesidad de aprender la música y el canto.

La familia de Noé, educada de esta suerte, pudo muy bien esparcir por todas las

acentuación. Es labor de la segunda, entre otros menesteres, incluir los grafemas que indican la vocalización del texto y su acentuación, de la que depende la entonación musical. Sabiendo que la lengua hebrea no tuvo la mayoría de las vocales gráficas hasta mucho después de que se escribieran los textos originales de la Biblia, a partir del siglo IX, el trabajo de los masoretas resultó, en este sentido, muy útil, pues su actividad comenzó *ca*. 400 d. C. Sabemos, en fin, que estos copistas bíblicos se diferenciaban en dos escuelas: la del este, con varias academias, como las de Nehardea, Sura y Pumbedita; y la del oeste, representada desde el siglo IX hasta el XI por la familia de los Ben Aser y por la de los Ben Neftalí.

[152] Italianismo, pues *origine* es femenino.

[153] Sobre Cainán, Mahalalel –mejor que Malalael– y Jared, véase Gen 5, 9-20.

[154] Un segundo Enoc aparece en Gen 5, 18-30 como hijo de Jared, descendiente de Set, hijo de Adán, padre de Matusalén, abuelo de Lamec y bisabuelo de Noé.

naciones del universo la música y las noticias de sus cultivadores. Mas, comenzando la idolatría al paso que iba decayendo y olvidándose la educación de los antiguos patriarcas, singularmente naciendo la confusión de las lenguas, dividiéndose las familias, la primitiva música dedicada al culto del verdadero Dios debió, sin duda, olvidarse o cambiarse, y tra[n]sfigurarse **[24r]** notablemente en muchas de ellas, conservándose en su vigor en las familias santas y dedicadas a la propagación de la noticia y adoración de la única y verdadera divinidad, esparcidas acá y allá, sin que todavía formasen un gobierno y nación.

En estas familias se hallaba el uso de la música y en las de sus parientes, aunque idólatras, como en la de Labán[155], que, alcanzando a Jacob, que huía, le dijo: «¿Por qué te has ido de casa sin decirnos nada y sin avisarme, que io te hubiera acompañado con alegría, cantando y sonando los tímpanos y cítaras?» (*Génesis*, 31). De donde se colige que, como las familias santas dedicaron la música al culto religioso, así las idólatras lo destinaron a [la] alegría y [al] regocijo.

CAPÍTULO IV

Que los egipcios conservaron más memorias (aunque envueltas en fábulas) de la música y del canto de los antiguos patriarcas, que ninguna otra de las antiguas naciones, bien que, después, la variaron; y cómo se hizo esta variación[156]

La historia egipcia está llena de memorias del pueblo escogido del Señor y descendiente de los adoradores del verdadero Dios, como lo está la historia de los griegos de memorias de los egipcios, por lo cual no se puede dudar que ninguna nación muestra más claramente haber recibido las primeras ideas de educación de los antiguos

[155] Hijo de Betuel y nieto de Nacor, el hermano de Abrahám, vivió en Harán. Guardián de su hermana Rebeca según la antigua tradición semita, Labán jugó un importante papel en el pasaje bíblico que relata el viaje de esta a Canaán para casarse con Isaac (Gen 24, 29-60). Por Gen 29-30 sabemos de la explotación de su sobrino Jacob, acogido en casa de Labán cuando huía de la ira de su hermano Esaú. Después de haber trabajado durante catorce años por sus esposas Raquel y Lea, y tras permanecer otros seis años en Harán, Jacob se alejó de su tío sigilosamente llevándose a su familia. Labán lo alcanzó en Galaad e hizo un pacto de amistad con él, pues Dios prohibió a Labán incomodar más a Jacob (Gen 31; la cita a la que hace referencia Requeno pertenece al versículo 27).

[156] En la versión italiana, este capítulo es el tercero y lleva por título "Gli antichi patriarchi istruirono nella loro musica i caldei e gli egizi, ed i greci la impararono dagli egizi".

patriarcas, hijos de Noé, que los egipcios[157]; y ninguna manifiesta más abiertamente que la Grecia haber recibido su educación e instrucción de los egipcios; y aunque yo **[24v]** podría hacer evidente que esta proposición [es cierta] en muchas ciencias y artes, me circunscribiré solamente [a] el asunto de la música[158] para demostrarla.

Habemos ya dicho en otra parte que los egipcios enseñaron a los griegos que dos hermanos, Apolo y Vulcano, habían inventado, el uno la música y el otro el trabajar el hierro. ¿Quién no ve la alusión a la historia del pueblo de Dios en que se refiere haber dos patriarcas inventado estas dos artes?

El nombre de *Mois****[159] es hebraico o caldaico y es el nombre que se dio por los egipcios a Moisés. Y es también el nombre de donde se derivó la voz *musa* y la voz *música*, bien que la voz *Mois* signifique 'extraído del agua'. Se dio este nombre a los flautos hechos de las cañas extraídas de los ríos y, tomándose el instrumento por el arte a que servía, el canto y la música trajeron el origen de una voz hebrea, de donde yo creo [que] las nueve Musas [fueron] originadas de haber visto los primeros griegos nueve cantos con el jeroglífico egipcio de una joven en cada uno, armada del instrumento con que debía cantarse y bajo de cada una la palabra *Moisa*, de donde creyeron que hubiesen sido nueve hermanas, la una célebre en un instrumento y en un canto, y las otras en otros. De cualquiera manera que haya esto sido, la palabra *Moisi* es hebraica.

Geroflicos (*sic*, Jeroglíficos) semejantes, según un antiguo escritor, hicieron creer a los griegos que viajaron al Egipto la historia de las Sirenas, pues fijándose las mujercillas, **[25r]** abarraganadas en las islas con el canto de sus voces y de sus instrumentos, tiraban[160] a (*sic*, hacia) sí [a] los mercaderes de mar que por ellas se avecinaban y, para lograr sus amores, dejaban en las manos de estas infames mujeres las ganancias de su negocio y de sus tráficos y, habiéndolas pintado en jeroglífico los egipcios medio mujeres y medio pescados en medio de las ondas y armadas de

[157] En *Saggi*, el propio Requeno resalta en una anotación la interconexión entre el arte de la música y la educación: "Allorchè entrarono le famiglie ebree in Egitto, gli egizi erano colti nelle scienze e nelle arti, com'esserlo possono le nazioni molto superstiziose, le quali sogliono avere infiniti pregiudizi, ed essere mancanti di quelle scienze ed arti, incompatibili con la superstizione e co'vizi che da essa derivano. La musica destinata in que'tempi al culto della vera religione ed alla educazione della gioventù e del buon costume, era una delle arti che non si confaceva con la coltura egizia".

[158] «E del canto», añade en la versión italiana.

[159] ***Palabra borrosa, tal vez *Monis.* Véase f. 24v.

[160] Italianismo de *tirare* ('atraer', 'arrastrar').

instrumentos musicales[161], los griegos tomaron la material idea de estas figuras y fingieron o se imaginaron la historia de las Sirenas.

Semejante a esta me figuro la historia de las nueve hermanas de los griegos, llamadas *Musas*. Un *Mois* o un canto del bárbito, un *Mois* o un canto de la lira[162] y así de los otros instrumentos puestos en jeroglífico egipcio, significados con la imagen de una joven armada de un instrumento músico, pudo muy bien dar origen a esta creencia entre los primeros griegos, que, después de conquistados, pasaron al Egipto.

Entre las antigüedades egipcias se halla pintado un árbol con una serpiente y un hombre desnudo que toma un fruto del árbol, ¿cuál alusión más clara de haber recibido la noticia de la caída del primer hombre los egipcios? ¿Y de quién podían haberla recibido sino de las familias santas? Cuando entró Abrahám en el Egipto todavía duraba la noticia y el temor del verdadero Dios y de no ofenderle con un adulterio, al menos en la corte, según se ve por el razonamiento que hizo Faraón a Abrahám sobre él [al] haber dicho que su mujer era su hermana[163]. ¡Cuántos señales[164] de haber recibido el Egipto su

[161] En la mitología griega, las Sirenas son genios marinos mitad mujer, mitad ave, de número, nombre y origen impreciso. Hijas de la musa Melpómene y del dios-río Aqueloo, o bien hijas de Aqueloo y Estérope, o de Aqueloo y la musa Terpsícore, o incluso del dios marino Forcis, estos seres fabulosos son mencionados por vez primera en la *Odisea*. Pese a que en el canto XII del poema homérico solo figuran dos, otras tradiciones y mitógrafos posteriores amplían su número hasta tres o cuatro, conscientes de la parte musical que le corresponde a cada una en el terceto o en el cuarteto (*cf.* Ou., *Met.* V 551-571). En las leyendas más antiguas de la mitología griega, las sirenas habitaban en una isla o en escollos del Mediterráneo, desde donde seducían a los marineros con su melodioso e irresistible canto. Lograban, así, que las naves se acercaran lo suficiente como para encallar o que los marinos se lanzaran al mar con el fin de acercarse a ellas. Sea como fuere, su mágico canto era una trampa mortal con la que estos monstruos de hermoso rostro devoraban a sus víctimas atraídas por su melódica voz. Estos seres, que en su origen estaban vinculados al mundo de los muertos guardando las entradas del inframundo o, incluso, protegiendo las tumbas, responden –según algunos– al prototipo griego del monstruo femenino, dotado de ancestrales tópicos sociales de carácter misógino propio de la mentalidad tradicional. Como las quimeras, gorgonas o esfinges, las sirenas hacen de su argucia atractiva su arma más peligrosa. Con todo, en la mitología griega únicamente fueron vencidas por Orfeo y por Odiseo. Asimismo, la confusión de estos seres en forma de gallináceas con las nereidas –ninfas del mar frecuentemente representadas con cola de pez– tiene su origen tanto en la época medieval como en la interferencia de otras leyendas propias de otras culturas.

[162] En la versión italiana de *Saggi*, nuestro autor añade la siguiente anotación: «Strabone, Clem. Aless. e Ateneo dicono che tutti gli stromenti musici de'greci erano stati presi dagli Orientali; insieme con gli stromenti sarà passata la musica, ed essendo allora la musica inseparabile dalla poesia, queste eziandio. La poesia non adoperò i nomi delle Muse che fra'greci. La voce *mois* e *mousar* d'origine coptica sono eziandio ebraiche e danno sufficiente motivo a congetturare l'origine per noi data al racconto delle nove sorelle o Muse».

[163] Estando Abrahám en Canaán (Gen 12, 10-20), se desató una hambruna que provocó que Abrahám emigrara hacia Egipto, donde, temiendo por su vida, dijo que su mujer, Sara, era su hermana. La belleza de Sara atrajo la atención de todos los egipcios, incluidos los príncipes del Faraón, que la llevaron y

primera y más antigua educación **[25v]** de las familias fieles al verdadero Dios! ¿Puede hacer maraviglia que en esta nación, después de darse enteramente a la más pueril idolatría, se conservasen las memorias, bien que envueltas en jeroglíficos y en ficciones, de muchas y muy antiguas y verdaderas historias de las familias secuaces del verdadero Dios?

Los egipcios, cambiando las ideas de religión, como suele suceder, cambiaron las artes y ciencias. Del cambio y mutación de la música tenemos un testimonio irrefagable[165]. Pido atención a los lectores[166] por interesar mucho esta historia para la inteligencia de dos sistemas harmónicos, los únicos que han reinado desde que se inventó la música hasta ahora.

Todos los harmónicos griegos dan noticia de la lira egipciaca, vista por los viajantes y conservada por los sacerdotes egipcios en su santuario. Todos dicen que esta lira tenía siete cuerdas, y Nicómaco, [con] los otros harmónicos griegos, nos dice que Pitágoras, en sus viajes, la viese y que la aumentase, llegado a Grecia, de siete hasta quince cuerdas, explicándonos Nicómaco el modo con que Pitágoras aumentó los intervalos de las siete cuerdas. Esta noticia es interesantísima, pues prueba que los egipcios, ora fuese Orfeo, ora un otro el inventor, habían hallado otro sistema músico que el de los primeros patriarcas. Estos, como habemos visto, halladas las tres consonancias en la mitad, en el tercio y en el cuarto de una cuerda, multiplicaron con esta misma ley de la mitad, del tercio y del cuarto de los **[26r]** intervalos[167] de las tres originales consonancias las cuerdas en sus instrumentos. En esta división, como cada uno puede tocar con [la] mano haciendo la experiencia, las cuerdas son consonantes de cinco en cinco, y de tres en tres, y de ocho en ocho, mas no de cuatro en cuatro.

La lira egipcia, como se puede ver en estos experimentos fundados en el texto de

---

ensalzaron ante él. Descubierta la verdad, Abrahám y Sara fueron expulsados de Egipto por el Faraón, que reprendió a aquel por haberle hecho creer que podía tomar a Sara por esposa.

[164] Italianismo, pues *segnale* es masculino en italiano.

[165] En la versión italiana de *Saggi* Requeno se detiene más en este aspecto, recalcando el carácter supersticioso e ignorante de la religión egipcia frente a la hebrea, con algunos ejemplos tomados de jeroglíficos. Así concluye este capítulo allí, omitiendo lo que a continuación explica en la versión española.

[166] Intención pedagógica de Requeno.

[167] *Invalos* (‘intervalos’), en el ms. Véanse fols. 25v-26r.

Nicómaco Geraseno[168], tenía dos tetracordos consonantes en siete cuerdas, y el aumento de las cuerdas hecho por Pitágoras, y por mí [Requeno] renovado, procede por tetracordos unidos y desunidos[169]. Esto es decir que la lira egipcia procedía por cuerdas de cuatro en cuatro consonantes. Leed el capítulo I de la IV parte de mis experiencias[170].

Por lo cual se concluye que los egipcios habían cambiado las leyes de la división de la cuerda harmónica de los antiguos patriarcas, seguida por las santas familias y, después, por la nación de los hebreos, y que fueron ellos los inventores del sistema *igual*, seguido después por los antiguos griegos[171] hasta Filolao[172].

Más no solo se ve en la historia variación de sistema harmónico entre los egipcios. Se ve, asimismo, en sus instrumentos, en las memorias egipcias (recogidas en su *Musurgia* por Kirker); el psalterio y la lira se ven entre los egipcios unidos en un solo instrumento, habiendo sido diversos en las otras naciones.

---

[168] Nicom., *Harm.* IV y, especialmente, V (K. von Jan, pp. 242.19-244.11 y 244.12-245.17 respectivamente). Cf. Nicom., *Exc*. VI, (K. von Jan, pp. 276.8-278.9).

[169] Es decir, por tetracordios conjuntos y disjuntos. La disyunción (διάζευσις) indica la separación de dos tetracordios, esto es, se produce cuando un tono marca y distancia el final de un tetracordio y el comienzo de otro. Hablamos de conjunción (συναφή), en cambio, cuando entre dos tetracordios contiguos hay una nota común que los une, a saber, la más alta del tetracordio más bajo y la más baja del tetracordio más alto.

[170] Referencia a las experiencias del tomo II, (*Saggi*, II, pp. 191-199).

[171] Requeno dedicará los seis primeros capítulos de la primera parte del segundo volumen de *Saggi* a estudiar y analizar el «sistema igual», a saber, el octacordio, llamado por Aristóxeno *harmonía* (ἁ ρμονία; *Harm*. II 36) y, posteriormente, sustituído por el término técnico διὰ πασῶν. Por lo que allí cuenta nuestro autor, Arístides Quintiliano (I 7) se refiere a dicho sistema o escala como "la harmonía por diesis de los antiguos, que recorre la primera octava hasta llegar a las 24 diesis y desarrolla la segunda por semitonos". Más adelante, en I 8, al hablar de las escalas como la unión de dos o más intervalos, refiere la imperfección del tetracordio y del pentacordio, "mientras que el octacordio es perfecto, pues todo sonido que va detrás del octacordio es por completo semejante a uno de los sonidos precedentes"; este octacordio no es sino la octava que, según Arístides Quintiliano, "se llama diapasón y está formada por seis tonos, o doce semitonos o veinticuatro diesis" (*Ibidem*). Asimismo, Ptolomeo (*Harm*. II 4; ed. I. Düring, pp. 50.10-18) trata el sistema perfecto, aclarando y definiendo lo que para él es un sistema tal: "el que comprende todas las consonancias con sus respectivas formas". Así, para el alejandrino una descripción de este tipo responde al sistema de octava, "suficiente –dice– a los antiguos" ya que, como sistema perfecto, contiene todas las partes de sí mismo. En el pseudoplutarqueo *De musica* (1144E-1145A), a su vez, al hablar de la nobleza y sobriedad de la música, se alude a la doctrina tradicional del carácter moral de la música antigua, un concepto que remonta a la época de Damón de Atenas, el gran teórico musical anterior a Aristóxeno de Tarento. Véase Barker (1989: 324, n. 32; 415, nn. 90-91).

[172] Filósofo de Tarento, según unos, o de Crotona, según otros, este musicógrafo del siglo V a. C. fue discípulo de los pitagóricos y contemporáneo de Sócrates, además de matemático, filósofo y estudioso de amplios intereses culturales. En su *De natura* (*Φυσικά*), del que se ha conservado un fragmento, analiza y explica las doctrinas pitagóricas referentes a la música. Su comentario sobre las proporciones pitagóricas sirvieron de fuente a Platón para la composición de su *Timeo*. Sobre Filolao, véanse, principalmente, Frank (1923: 263-335), Huffman (1993), Burkert (1972: 218-298), Ferrater Mora (2005: *s.v.* "Filolao de Crotona"), Guthrie (2005, I: 312-316), Hagel (2009: 143-150) y García López *et alii* (2012: 291-292).

El salterio tenía el plano harmónico en la parte superior, la lira y la cítara en la **[26v]** inferior. Los egipcios hicieron un instrumento que tenía el plano harmónico en medio, con cuerdas por ambas partes y con los cuernos de la lira hacia [ar]riba y hacia [a]bajo del instrumento. Kirker se contentó de (*sic*, con) dibujar solamente este instrumento sin reflectir[173] ni a los botones movibles, por los cuales pasan las cuerdas y que servían para alzar o para abajar el tono de cada una y, al mismo tiempo, de todas, ni a la unión de dos instrumentos en ella***[174].

Mas una de las razones que prueban haber los egipcios cultivado mucho la música es el caso grande que hicieron del monocordo, el cual nos queda de medio relieve en una de sus pirámides en Roma. Prueba este instrumento antiguo, también, la innovación que hicieron en este instrumento. Él tiene dos cuerdas y un mango por el cual corría de arriba [a] abajo, según la expresión de Ptolomeo, un magade o puentecillo movible bajo una de las cuerdas, que hacía las diferencias de los sonidos con la imoble (*sic*, inmóvil) y entera. Su uso era para acordar con regla los otros instrumentos. Se sonaba también por sí mismo, mas no se tastaba con los dedos (como creyó el Sr. Burney), según las ideas que nos dan del monocordo los griegos.

El sistema harmónico de los antiguos patriarcas, conservado entre los hebreos y consonante en tercia, quinta y octava, y el sistema egipcio, tomado y perfeccionado por los griegos, y consonante en cuarta, quinta y octava, son los dos únicos sistemas musicales que han reinado y reinan en el **[27r]** mundo y de cuyas accidentales variaciones indicaremos el tiempo y la ocasión con que se hicieron en la historia, en la cual, no debiendo yo comprender sino [a] los cantores griegos, dejaré[175] a un lado la historia de la música de los hebreos, contentándome de (*sic*, con) haber insinuado su origen y su sistema para que los lectores hallen unido todo el cuerpo de este admirable arte, como lo hicimos dando la historia de la antigua pintura en otros ensayos ya publicados.

[173] Italianismo, de *riflettere* (‘reflejar’).

[174] ***Palabra borrosa. Véase f. 26v.

[175] Tono pedagógico de Requeno.

CAPÍTULO V

Los griegos aprendieron la música de los egipcios. Se habla de los músicos desde la fundación de sus principales ciudades hasta la conquista de Troya[176]

Atendidas las noticias que Pausanias[177] recogió en su viaje hecho por las provincias de la Grecia, no se puede, prudentemente, dudar que fuesen sus maestros, en las ciencias y artes, los egipcios. Él [Pausanias] habla de las colonias de egipcios introducidas en los tiempos más remotos en la Mesenia[178]. Él habla de las estatuas de leño, las más antiguas de la Grecia, hechas por artistas egipcios. Él habla de los fundadores egipcios de algunas ciudades de la Grecia. Él habla de los sepulcros de ilustres egipcios, muy antiguos en la Grecia. Él halla en la Grecia ritos egipcios en los templos. Nosotros habemos probado en los ensayos de la antigua pintura que de los jeroglíficos egipcios tomó ella origen entre los griegos. Todo esto persuade que también la música de la Grecia descendió de los **[27v]** egipcios a los griegos, y el haber ordenado, hasta el tiempo de Pitágoras y de Filolao, los griegos por tetracordos las cuerdas de sus instrumentos y no por pentacordos o por tercias o por octavas, como

[176] El presente capítulo es el cuarto en la versión italiana de *Saggi*, donde lleva por título "Della musica de'greci dalla fondazione delle loro prime città fino alla conquista di Troia".

[177] Pausanias fue un viajero, geógrafo e historiador griego del siglo II d. C., citado trece veces por Requeno en este tomo I. Dado el excelente conocimiento que demuestra tener de Asia Menor, se cree que era oriundo de Lidia. Viajó por Grecia, Macedonia, Italia y algunas zonas de Asia y África. Su obra, la única de literatura periegética que nos ha llegado, lleva por título *Descripción de Grecia* (*Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος*). A lo largo de los diez libros que la componen, abarca una información muy detallada sobre localidades y monumentos artísticos, al tiempo que recoge una multitud de *excursus* de diversa extensión sobre cuestiones geográficas, históricas y mitológicas relacionadas con ellos. Pensando en el lector, el aspecto estilístico que refleja en su obra evidencia variedad, un material selecto, así como innecesarias recapitulaciones. Su obra describe las observaciones hechas durante sus viajes y sus investigaciones personales, expresadas mediante una sintaxis sencilla que evita los periodos largos. Pese al poco mérito literario del escrito, su valor como fuente de todo lo relacionado con el culto, sobre todo con el culto primitivo y antiguo, es innegable. Cuenta su estancia en Atenas, describe los Juegos Olímpicos y los templos dóricos. Cuando en el siglo XVIII los viajeros europeos, sobre todo británicos y alemanes, empezaron a viajar a Grecia y redescubrieron esta civilización, llevaron como guía la obra de Pausanias. Esta guía permitió la identificación del sitio de Olimpia, de Delfos y, en general, de los grandes yacimientos arqueológicos griegos.

[178] Mesenia fue una unidad periférica situada al suroeste del Peloponeso. Tenía al este a Laconia, separada de ella por el monte Taigeto; al norte, Élide y Arcadia; y al sur y oeste el mar, formando el conocido golfo de Mesenia. Las alusiones que en este párrafo hace Requeno pueden encontrarse en el libo IV de la obra de Pausanias. Este enclave fue escenario de las Guerras Mesenias dirigidas por Esparta contra los mesenios y contra los hilotas.

poco ha decíamos, es la más convincente prueba de haber los griegos recibido su música instrumental y vocal de los egipcios. Esta prueba es, de hecho y a más de esto, demostrable con el entable[179] de las cuerdas de la lira egipcia y del aumento de cuerdas que en ella hizo Pitágoras[180].

Los egipcios, según estas mis fundadas experiencias, habían dividido la cuerda harmónica en doce partes iguales, cada una de las cuales daba el intervalo de un tono. La mitad precisamente de cada uno de estos doce intervalos daba el medio justo tono; y la justa mitad del semitono daba la diesis[181] cuadrantal. En la lira egipcia, según la relación de Nicómaco y de otros, había siete cuerdas, las cuatro primeras eran entre sí consonantes y hacían un tetracordo; y tomando la cuarta con las tres siguientes, formaban otro tetracordo consonante unido al primero. Este sistema harmónico (por mí

[179] *Entable*. Palabra recogida en las últimas ediciones del *DRAE* ('posición de las piezas'), pero no en la de 1780 donde, sin embargo, se recoge la acepción metafórica de 'disponer, prevenir y preparar lo necesario para que se consiga y pueda más fácilmente lograrse'.

[180] Este párrafo referido a las conclusiones sacadas tras el atento examen de la lectura de Pausanias, el periegeta, es bien distinto en la versión italiana de *Saggi*. Además de hallarse bien avanzado el capítulo, lo que allí refleja no parece ser una traducción exacta de lo que aquí hemos leído: "gli egizi non insegnassero a'greci la loro musica. […] La distinzione de'tetracordi fatta con le vocali α, ε, η, o prescritta da'greci armonici, che ci rimangono, il canto stromentale significativo fra'più antichi greci cantori, il fine della greca musica destinata al culto de'loro Dei ed alla buona educazione della gioventù ci mostrano le tracce dell'arte musica da noi attribuita agli ebrei ed agli egizi, loro discepoli, e ci assicurano della non interrotta successione de'suonatori ebrei, egizi e greci".

[181] La *diesis* (δίεσις) es un término que en el contexto de la música griega antigua abarca varios significados y valores según se emplee en una escuela o en otra. De manera genérica, y tal como dice Teón de Esmirna (55.11-15), "los de la escuela de Aristóxeno llaman *diesis* al intervalo más pequeño, el de cuarto de tono, la mitad de un semitono, […] mientras que los pitagóricos llamaban *diesis* al ahora llamado semitono". De ahí el calificativo "cuadrantal" para la *diesis*, pues, como acabamos de ver, para los aristoxénicos este era el intervalo de "cuarto de tono". Nótese, asimismo, la afinidad de Requeno para con esta escuela y su rechazo de las doctrinas y principios musicales planteados por los pitagóricos. Es menester matizar, no obstante, la aplicación y/o cómputo de este extraño intervalo. Los aristoxénicos, siguiendo los preceptos del fundador de su escuela, le atribuían un valor de 1:4 de tono en el género enarmónico, no habiendo lugar para ningún otro intervalo melódico menor que este. Era considerado, por tanto, como el intervalo más pequeño que la voz puede producir y el oído percibir. Asimismo, le otorgaban otros valores en los géneros cromático y diatónico (*cf*. Cleonid., *Harm*. VIII, K. von Jan, pp. 190.6-193.2 y Gaud., *Harm*. V, K. von Jan, pp. 331.7-23). Para los pitagóricos, en cambio, pese a llamar *diesis* al semitono, no lo consideraban como la mitad exacta del tono (cf. Euc., *Sect. Can*. III, IX y, sobre todo, XIV-XVI, K. von Jan, pp. 152.1-153.4, 157.5-158.7 y 160.20-161.21, respectivamente; Nicom., *Harm*. XII, K. von Jan, p. 264.5; Aristid. Quint. III 1; Adrasto *ap.* Theo Sm. 53.8-16; y, en fin, Panecio el Joven *ap.* Porph., *in Harm*. 65.21-67.10). Así las cosas, para esta escuela la *diesis* no era sino el resultado de restar dos veces el intervalo de tono (9:8) al de cuarta (4:3), dando una proporción 256:243. Este cómputo responde al llamado *leimma* (λεῖμμα), esto es, el semitono menor, siendo la *apotomé* (ἀποτομή) el semitono mayor. Nicómaco de Gerasa explicó de manera sumamente gráfica todos estos conceptos, demostrando que el semitono no es la mitad justa de un tono (*Exc*. II, K. von Jan, pp. 267.1-271.15; cf. Theo. Sm. 49 y 71; Ptol., *Harm*. I 10, I. Düring, p. 23; Porph., *in Harm*. 129.23-24; Gaud., *Harm*. XIII-XIV, K. von Jan, pp. 342.7-343.15 y Boet., *Mus.* III 5, que tomó este texto como fuente crítica). Véanse Michaelides (1978: *s.v*. "apotome", "diesis", "leimma" y "tetartemorion") y García López *et alii* (2012: 315-316).

varias veces probado en el instrumento y hallado harmónico, tomando de cuatro en cuatro las cuerdas, consonando cualquiera de las cuatro con cualquiera de las otras cuatro) fue el que aprendieron los griegos de los egipcios y el que siempre en la práctica cultivaron. Tal era la música de los egipcios por lo que miraba a las **[28r]** cuerdas y al sistema de la harmonía.

Por lo que miraba al metro y al ritmo, no sabemos que estos hubiesen, entre los patriarcas y entre los egipcios, existido con la perfección y con el orden que les dieron después los ingeniosos y fecundos griegos[182]. Yo no dudo que los patriarcas y sus descendientes, que enseñaron la música a los primeros egipcios, les comunicasen o enseñasen la harmónica y musical entonación de sus vocales, constando de Dionisio Alicarnáseo que los egipcios, con la sola entonación de las vocales de su lengua, alababan la suprema divinidad[183], y que las *moziones*, así llamadas, o vocales a que se subrogaron después los puntos[184] no obligasen a un cierto metro hebraico y egipcio las voces de los poetas y cantores.

Los hebreos, cierto, tuvieron *a* oscura, *a* clara, *a* crassa en sus entonaciones de lengua musicales, y así otras *moziones* de voz, en vez de otras vocales, significando diversa vocal la diversa entonación de la servil. Mas de estas entonaciones hasta la fábrica del metro griego pasaba una larga distancia, y creemos que, tomando los griegos fundamento de las entonaciones de las vocales aprendidas de los egipcios, poco a poco hallasen la composición de sus metros, como observaremos en la historia.

De las leyes rítmicas, pienso lo mismo que de las métricas. Los griegos aprendieron el ritmo o la medida del tiempo en la música de los egipcios, pues, tomando de ellos la música y no pudiendo haber música sin alguna medida del tiempo en que debe sonarse cada cuerda, era necesario que los griegos tomasen el **[28v]** ritmo de los egipcios, mas el sistema de los pies rítmicos, correspondientes a los métricos, fue toda obra y perfección de los admirables y de los despejados talentos de los griegos, como la

[182] En cambio, en la versión italiana de *Saggi* Requeno dice que "fino a quest'epoca e più oltre ancora non eravi metro nè ritmo, essendo stati inventati dopo da'greci, come diremo".

[183] En el manuscrito original aparece tachado a continuación "como parece lo hacían los hebreos".

[184] Las mociones hebraicas o puntos son unas figurillas destinadas a desempeñar el papel de nuestras vocales o su carencia y los acentos. Pueden distinguirse fácilmente porque son toda figura que no sean las consonantes. Se llaman *mociones* por la asombrosa facilidad con que se cambian unas por otras, sin alterar el significado esencial de la raíz, y *puntos* porque su figura es ordinariamente esa. Las mociones se dividen en cuatro clases, a saber, vocales, *schewas*, puntos diacríticos y acentos.

suma perfección a que lo levantaron, habiéndolo tomado muy informe y rudo de los egipcios.

Otra arte tomaron los griegos de los egipcios desconocida enteramente de los modernos, y fue la del canto instrumental significativo e imitativo del vocal, de manera que con los solos instrumentos, o de cuerda o de aire, se cantaban entre los griegos las odes (*sic*, odas) y se entendían o cualquiera especie de verso en música, haciéndose por este motivo muchos y maravillosos efectos, con la sola lira o con el solo flauto, en las personas que, por general educación de la nación en la música, entendían lo que con el solo instrumento se cantaba.

El canto instrumental significativo nació con la misma música vocal y se conservó siempre en el pueblo de Dios para poder alabar al señor con los tímpanos, con las cuerdas, con los órganos.

Los egipcios, que aprendieron la música de las familias del pueblo escogido, lo debieron también aprender, bien que se sirviesen de él en sus templos los sacerdotes para dar oráculos y para otras malas mañas, hablándose con la música sin que el pueblo los entendiese[185].

El hallar este canto instrumental significativo entre los griegos más antiguos me hace creer, no **[29r]** nombrándose el inventor, que lo recibieron de los egipcios, mas mucho añade***[186] de peso a esta mi opinión***[187] la historia del egipcio Anfíon, del cual se cuenta que con la lira fabricó los muros de Tebas, haciendo venir los materiales con la fuerza de su harmonía. Si vieron que este forastero (probablemente egipcio conquistado), sin abrir la boca ni decir una palabra, sonando su instrumento se hacía obedecer y los operarios, al son de su lira, traían las piedras, la cal y los demás materiales, no dudo que los rústicos habitadores tebanos creyeran [que] existía tal fuerza en su harmonía cual después, por relación de los más antiguos, nos pintaron los poetas de la Grecia.

---

[185] Sobre estas nociones del canto vocal e instrumental, Requeno ahonda aún más en la versión italiana de *Saggi*. Allí, en una anotación propia, promete dar ejemplos ulteriores a su debido tiempo ("noi ne daremo degli esempi a suo luogo"), a la vez que cita su *Trattato del canto vocale e stromentale de'greci* como documento en que presentará –dice– alguna de las composiciones empleadas por los sacerdotes en sus templos.

[186] *** Palabra borrosa.

[187] *** Palabra borrosa.

Restablecido el canto instrumental, no sería mucho que aún [en] el día de hoy se creyesen efectos de la harmonía los que serían únicamente resultados del canto significativo con que antiguamente se exhortaba, se mandaba, se aterría[188].

Un conquistador podía muy a propósito valerse de semejante estratagema para fabricar unas murallas sin que, por la maravilla del aparente milagro, se atreviesen a impedírselo las gentes bárbaras que lo circundaban y que, naturalmente, aborrecerían el cerrarse dentro de ellas, después de hechas a la vida de los salvajes.

Nosotros, en su lugar[189], traeremos las pruebas de haber existido entre los antiguos griegos este canto instrumental significativo, cuya existencia es necesario [que] se suponga para entender la historia y los efectos de la harmonía de los griegos **[29v]** más antiguos.

Nuestros literatos, poco hechos a leer y menos a combinar[190] los antiguos escritores, contentos de la moderna educación, no crean que sea esto esfuerzo de ingenio o de imaginación. Del canto instrumental significativo citaremos composiciones hasta del 1500[191], sin que ninguno de estos autores cite jamás el inventor.

La lengua de los griegos, todavía salvajes cuando entraron los primeros egipcios, era rústica como ellos y, cuando recibieron la música, estaba bien lejos de ser métrica. Esta rusticidad de la lengua griega duró, según Plutarco, hasta la edad de Olimpo de Geraz y de Femio. A este último, absolutamente, como veremos, deberá atribuirse aquel metro perfecto que reduce a verso, con pies y medidas, la lengua.

Los egipcios, en educar [a] los rudos griegos en la música y en las otras artes, no dejarían de darles, con símbolos misteriosos, noticia de los más antiguos inventores y cultivadores de ellas. Habemos hecho observar que el nombre de Jubal, inventor de la música instrumental y expresamente de la cítara, fue por los egipcios mudado en el de

[188] Italianismo, de *atterrire* (‘aterrorizar’).

[189] Requeno remite al lector a los experimentos del tomo II de esta misma obra.

[190] *Combinar*: ‘Comparar o cotejar una cosa con otra, examinando los varios respectos o relaciones que tienen entre sí’ (*Dicc.* 1780).

[191] Cuando Requeno solicitó ayuda económica al conde de Aranda, el 22 de abril de 1792, fue principalmente para comprar instrumentos con los que poder experimentar y restaurar el antiguo canto instrumental. Véase Astorgano (2000).

Apolo[192], y el de Tubalcaín, inventor de las herrerías, en el de Vulcano[193]. Es creíble que, bajo el dios Pan[194], se esconda algún otro patriarca inventor de los siete flautillos en un instrumento pastoril y que, bajo el nombre de **[30r]** Mercurio, [se esconda] el patriarca inventor del gran magade[195] en la lira, el cual, con el plano harmónico, hace la figura de una tortuga[196].

Lo cierto es que los griegos recibieron de los egipcios estas historias, y que contaron entre sus divinidades [a] los héroes, antiguos inventores de los artes, que no se vieron ser [más] que hombres antiguos que, o para su subsistencia o para su deporte y comodidad, necesitaron de alambicarse el celebro (*sic*, cerebro) para encontrarlos.

Homero, el escritor más antiguo de los griegos, si hubiera tenido crítica y coraje para deshacerse de las impresiones de la religiosa educación de los antiguos de su

[192] En el manuscrito original, aunque tachado, puede leerse a continuación «a los griegos».

[193] En la versión italiana de *Saggi*, nuestro autor añade, a continuación de esta frase, "i greci mai non dubitarono per questa ragione, che Apolline fosse stato l'inventore dell'arte armonica".

[194] El dios Pan, ignorado en los poemas homéricos, es el dios de los pastores y de los rebaños, al perecer, originario de Arcadia, aunque su culto se propagó por toda Grecia e incluso más allá del mundo helénico. Representado como un genio, mitad hombre mitad animal, con cuernos en la frente, cuerpo velludo y miembros inferiores como los de un macho cabrío, está dotado de una prodigiosa habilidad. Gusta de ocultarse en la maleza para espiar a las Ninfas o para reposar en las horas calurosas del mediodía, siendo peligroso molestarle. Con una actividad sexual considerable, persigue por igual a Ninfas y muchachos. Su persecución para conseguir los amores de la ninfa Siringe provocó que esta se metamorfoseara en junco (Ou., *Met*. I 705-7012), de donde Pan confeccionó un instrumento musical conocido, precisamente, como siringa. Sus atributos son, de hecho, una siringa, un cayado de pastor y una corona o un ramo de pino. Sus mitos y leyendas no son de los más comunes, siendo muchos de ellos producto de la imaginación de los poetas alejandrinos. Las referencias en torno a las historias de su nacimiento y filiaciones son muy diversas. Pese al silencio que respecto a él guardan los poemas homéricos, el *Himno homérico* a él dedicado lo celebra como hijo del Hermes, del monte Cileno, y de la hija de Dríope. Pan está relacionado, asimismo, con el ciclo odiseico y con otras leyendas populares de Arcadia. Fue amante de la ninfa Eco y de la diosa Selene. En Roma, se le identificó con el dios Fauno, en las leyendas palatinas, y con Silvano, de manera más general.

[195] Requeno se está refiriendo, más concretamente, al *magás*, esto es, el puente de la lira y de la cítara que aislaba la parte vibratoria de las cuerdas. Véanse Hsch., *s.v.* "μαγάς" y "μαγάδιον" y Michaelides (1978: *s.v.* "magas").

[196] Corregido el italianismo *tartaruga*. En el manuscrito original, Requeno tachó "especie de tartaruga" por lo que aquí leemos. Se trata de la χέλυς griega o *testudo* latina, esto es, la lira primitiva. Inventada por Hermes y regalada por este a Apolo para aplacar su enfado por el robo de sus vacas, según el *Himno Homérico a Hermes*, recibió este nombre porque su caja de resonancia estaba formada con el caparazón de una tortuga. Sobre este mítico instrumento, véanse Sachs (1940: 261), Michaelides (1978: *s.v.* "chelys"), West (1992: 56-57) y Mathiesen (2000: 237-248). En la versión italiana, en cambio, refuerza sendas creencias sobre Pan y Mercurio, el Hermes griego, con la siguiente afirmación: "Certa cosa è che i greci, educati dagli egizi, sempre credettero che il dio Pan avesse inventati i sette flautini de'pastori e che il dio Mercurio avess'egli formata la prima lira dal guscio d'una tartaruga". *Cf. h.Merc*. y *h.Pan*.

nación, hubiera podido descubrir y dar las verdaderas orígenes[197] de la invención de la poesía y de la música, mas él se contentó de la gloria de poeta sin cuidarse de la de filósofo, y nos trasladó todas las fábulas que corrían en su religión sobre los inventores de la música y de las otras artes. Así, no hubiese también envuelto en sus amenas y brillantes imaginaciones los nombres de algunos célebres músicos de las edades a él poco anteriores, pues nos hubiera evitado el trabajo de reducirlas a historia verdadera, despojándolas de los adornos de su encantatriz[198] poesía[199].

El troyano Alejandro, llamado Paris, es nombrado por Homero y armado de dos lanzas, de espada y de arco, como si hubiese sido un **[30v]** formidable guerrero. Su verdadero carácter no era de valeroso militar, sino de hombre mole[200] y de afeminado músico y cantor. Filóstrato[201], que pudo ver más memorias de los antiguos griegos que nosotros, cuenta que la cítara y las canciones de Paris se conservaban originales al tiempo que Alejandro, hijo de Felipe[202], emprendió las conquistas de la Asia y que, habiéndoselas presentado[203] en el pasar a la Asia para hacerle un apreciable presente, diciéndole que eran el instrumento y las composiciones de Alejandro el troyano, vulgarmente llamado Paris, dice Filóstrato que Alejandro las rehusó diciendo que convenían poco a un soldado como él la tierna cítara y los blandos cantares de aquel

[197] Italianismo morfológico, pues *origine* es femenino en italiano.

[198] Italianismo, 'encantadora'.

[199] En *Saggi*, además de referir estas invenciones "degli Dei", culmina el presente párrafo agregando los nombres de algunos de esos cantores y músicos protagonistas de las gestas homéricas: "tali sono quelle di Paride, di Achille ed'altri, de'quali, spogliandoli della favola, noi andremo tessendo la storia".

[200] Italianismo, de *molle* ('blando, afeminado, delicado').

[201] *Cf*. Philostr., *Her*. 40. Lucio Flavio Filóstrato (*ca*. 170–249) fue una de las grandes figuras de la Segunda Sofística, término acuñado por él y que refleja el movimiento de carácter retórico que floreció a finales del siglo I d. C., todo el siglo II y parte del III. Hijo de Filóstrato I, fue sofista en Atenas y en Rodas. Entre las obras que la crítica actual le atribuye, hay que destacar *Vidas de los sofistas*; una biografía novelada de Apolonio de Tiana, donde difundió las ideas místico-teúrgicas de los pitagóricos; las *Cartas eróticas*, dirigidas a mujeres, en su mayoría; *Imágenes*, un documento típicamente sofístico en el que Filóstrato describe una colección de cuadros contemplados por él en Nápoles; el *Gimnástico* y el *Heroico*. En *Vidas de los sofistas*, además de tratar algunas ideas generales sobre la Segunda Sofística, traza la biografía de los que para él son los grandes representantes de este movimiento. Es citado siete veces por Requeno.

[202] Sabido es que el padre de Alejandro fue Filipo II de Macedonia. Alejandro III de Macedonia, que la posteridad conocerá con el nombre de Alejandro Magno, nació en el verano de 356, hacia la época en que se celebraba la centésimo sexta Olimpiada. Tras el asesinato de Filipo en octubre de 336, Alejandro, que entonces contaba veinte años, se aseguró el trono.

[203] En el manuscrito original, Requeno tachó "a Alejandro" para escribir en su lugar "en el pasar a la Asia".

afeminado troyano[204]. El cual dicho del grande Alejandro hace verosímil que la narración de la manzana de Paris, que debía darse a la más hermosa de las tres deidades, aluda a la verdadera historia de haber estado este cantor enamorado de tres nobles doncellas y de haberse visto obligado a declararse por una de ellas, como sucede no raras veces a los que cursan la galantería.

Homero nos conservó más memorias históricas de Aquiles, sonador y cantor y gran guerrero, que de otro alguno. Era preciso que su padre Peleo le hubiese dado una singular educación, pues Aquiles unió la pericia militar **[31r]** a las delicadeces de las amenas y dulces***[205] artes, singularmente de la música. La pasión por esta se dejó ver claramente cuando, en una de sus expediciones, conquistando la Aezia (Aelian. *Var. Histor.*)[206] y repartiendo el botín a sus tropas, no quiso ceder a un otro de los generales una harmoniosa y rica cítara con el jugo de plata y el plectro de marfil, fabricada con arte particular. Esta cítara le sirvió en diversas ocasiones para su coraje y consuelo. Varias veces se vio armado con ella en las naves de los Mirmidones[207] y cantando a su son las hazañas de los héroes de su nación para suscitar en sí los sentimientos de Marte, pero cuando más le sirvió fue en la ocasión que ahora diremos.

Aquiles, en una escaramuza de la Misia, había consigo arrebatado [a] una hija del sacerdote Brisa (*sic*, Briseo) que, al verla, le había robado el corazón. Amándola tiernamente, celosamente la guardaba y acariciaba en su pabellón, mas la hermosa

---

[204] *Cf.* Ael., *V.H.* IX 38.

[205] ***Palabra borrosa.

[206] Claudio Eliano (Preneste, Lacio, *ca*. 170–*ca*. 238) fue un personaje de la Segunda Sofística. Entre sus escritos, contamos con unas *Cartas*, un tratado *Sobre la naturaleza de los animales* –una obra en diecisiete libros repleta de curiosidades y redactada en el más puro aticismo– e *Historias varias*, en catorce libros, de los que solo nos quedan completos hasta el tercero y que están relacionadas con el hombre. Este último resulta ser una miscelánea de anécdotas sobre famosos filósofos griegos, poetas, historiadores y dramaturgos, además de fragmentos biográficos, listas, máximas concisas y descripciones de maravillas naturales o extrañas costumbres locales. A veces, Requeno las cita simplemente como *Var. Histor.* Los pasajes a los que alude nuestro autor son Ael., *V.H.* IX 38 y XIV 23 (*cf.* Ath. XIV 18), de los que se deduce que la Aezia nombrada aquí por Requeno no es sino Asia. Su contenido, como el propio título indica, es enormemente variado: cuentos moralizadores sobre héroes y gobernantes, informes sobre comida y bebida, estilos de vestimenta o amantes, costumbres locales, entretenimientos o creencias religiosas y comentarios sobre pintura griega. Aunque no es fiable en los detalles, su constante objetivo es inculcar las opiniones correctas desde un punto de vista estoico. La *Suda* ha transmitido fragmentos de otras dos obras, *Sobre la providencia* y *Manifestaciones divinas*.

[207] Los mirmidones eran un antiguo pueblo de Tesalia meridional. Pueblo valiente y con guerreros muy capaces, según la *Ilíada*, lucharon bajo las órdenes de Aquiles en la guerra de Troya. Eran descendientes del héroe Mirmidón, hijo de Zeus y de Eurimedusa, aunque otra tradición lo presenta como hijo de Diopletes y nieto de Perieres. Por su esposa Polidora es yerno de Peleo, el padre de Aquiles.

joven, a quien desplacía no poder hacer alarde de sus bellas prendas sino con su conquistador, tentando varios caminos y razones para salir de aquella honrada prisión, se acogió al de la devoción, como suelen tales personas, para lograr su libertad, y le pidió a Aquiles [que] le permitiese el visitar el famoso templo de Apolo, inventor de la harmonía y tan celebrado por él en sus cantares. Aquiles le permitió este religioso desahogo y, confiándola a sus más viejos y más fieles criados, comenzó la bella su devota romería, cuando, a mitad **[31v]** del viaje, Agamenón, que hasta entonces había escondido con arte su pasión, la asalta con gente armada, desbarata [a] los que la servían y se la lleva consigo[208]. ¿Quién será capaz de describir el dolor y las ansias de muerte que sintió Aquiles a la primera nueva de este sensible suceso? Como si él hubiese sido en viva guerra herido de un dardo troyano, lánguido y sin vigor, se retiró del campo, dándose en manos de los celos, de la rabia y de la tristeza que le devoraban.

Viéndose en tal desolación, para distraer su mente y tranquilizar su corazón, tomó en sus manos la cítara y, sonando sus doradas cuerdas, entonó sentencias de gloria y cantares guerreros, y así reanimó su espíritu abatido y lo redujo a la virtuosa calma, disponiéndolo otra vez para las gloriosas empresas militares. La cítara de que en esta ocasión se sirvió Aquiles, si damos fe a Filóstrato, se conservó hasta la edad de Platón.

Mas la mayor prueba de la pericia de Aquiles en la música fue el gran caso que de él hizo Homero, conocedor insigne de este harmonioso arte, imaginándose que Aquiles no podía dignamente morir [más] que a manos de Apolo, bajo las apariencias de Paris, y que no era decente [que] se sepultase sino entre los llantos de las Musas y de todo el ejército de los griegos.

Los maestros de Aquiles en la música fueron Chirón (*sic*, Quirón) y Anti, de los

[208] Sabemos por la *Ilíada* de varias operaciones de piratería y bandolerismo realizadas por los griegos, y Aquiles entre ellos, contra las islas y ciudades de Asia Menor, especialmente contra Tebas de Misia, que fue tomada por el héroe. Además de matar a su rey Eetión y a sus siete hijos, raptó a la reina. La operación contra Lirneso, en la que capturó a Briseida, al tiempo que Agamenón se apoderaba de Criseida, es similar. Briseida, cuyo nombre verdadero era Hipodamía, era hija de Brises, sacerdote de Lirneso y hermano de Crises, padre de Criseida. Cuando la asamblea de los griegos obligó a Agamenón a devolver a Criseida a su padre, este, luego de acceder, arrebató a Aquiles su parte del botín, la joven sacerdotisa Briseida. Semejante afrenta provocó la cólera de Aquiles de la que habla el primer canto del poema homérico, así como su decisión de retirarse de la batalla. Durante este tiempo, alejado de la lucha, Aquiles se entretenía y apaciguaba su alma cantando al son de la forminge las hazañas de héroes pasados, como si de un aedo se tratara. Ante la difícil situación de la guerra para los griegos, una embajada se presentó ante el héroe para ofrecerle disculpas por parte de Agamenón, ofreciéndole, entre otros regalos, la devolución de la esclava (*Il*. IX). Por fin, Aquiles depone su ira y ambos guerreros se reconcilian (*Il*. XIX), procurando el Pelida la victoria para los aqueos tras matar al prícipe troyano Héctor.

cuales nada diré por no creer históricas las pocas **[32r]** noticias que de ellos dieron los escritores. Creo más ciertas y seguras las memorias que nos dejaron de Ulises y de Palamedes.

Este último fue uno de los hombres más sorprendientes (*sic*) de la Grecia. Nació en Argos y, apenas oída la nueva de la guerra publicada contra los troyanos[209], se arroló[210] prontamente entre las tropas de los dánaos[211]. Mas llegado él apenas al ejército, Ulises conoció la superioridad de los talentos de Palamedes y, con envidioso espíritu de artificiosa política, proyectó el quitárselo de la vista o el arruinarlo. A este fin hizo grande amistad con Diomedes y ambos a dos se fingieron de un mismo corazón con el sincero, amigable y noble Palamedes y, convidándolo un día a la pesca, ambos, de concierto, lo precipitaron y lo ahogaron. Pausanias (*Phocid.*)[212] sacó esta noticia de algunos monumentos de Chipre y, atendido el gran crédito de Palamedes, el deseo de gloria de Diomedes y las malas artes de Ulises, se hace muy creíble la traición.

Algunos antiguos escritores dicen que Palamedes, antes de partir al ejército, era nombradísimo entre los griegos por sus ingeniosas y útiles invenciones. En *El arte antiquísimo de hablar de lejos en los ejércitos* habemos citado las memorias que lo hacen inventor de este admirable arte. Se cuenta asimismo que Palamedes sistemase, como después quedaron, los pesos y medidas de los griegos y que, en el poco tiempo que estuvo en el sitio de Troya, inventó, para entretenimiento de los bajos soldados, el juego de los dados y, para la ocupación de los oficiales mayores[213], el juego del aljedrez (*sic*, ajedrez). Otros **[32v]** escritores y griegos le atribuyen el haber añadido al alfabeto las letras ζ π, φ, χ[214]. Su destreza en el canto, ciertamente, fue original, habiéndolo

[209] En la versión italiana de *Saggi* Requeno añade respecto a Palamedes que «acceso d'ardor militare s'accinse a dar pruove della sua perizia e valore».

[210] Italianismo, por «enroló».

[211] Con este término Homero se refiere al conjunto de los griegos. El aedo de Quíos emplea, asimismo, otros términos con la misma intención: aqueos y argivos.

[212] Pausanias trata de la Fócida en la primera parte del décimo libro de su obra periegética. El pasaje al que se refiere Requeno es Paus. X 31.1.

[213] En la versión italiana, en cambio, Requeno dice que esta invención sirvió "per istruire ne'diversi movimenti ed evoluzioni" a los nobles oficiales.

[214] En *Saggi* añade: "se queste cose tutte sono vere, erano causa sufficiente all'invidioso Ulisse (non potendo screditarlo con le calunnie) di trarselo dagli occhi coll'inganno".

Eurípides, según Laercio[215] (Libr. 2), llamado *el ruiseñor de la naturaleza*.

No sabemos todas las astutas invenciones con que el impostor Ulises procuró cubrir su traición. Solamente Filóstrato nos cuenta que Ulises compuso un cántico intitulado *Palamede* y que lo esparció por el ejército. Y io creo que de este poema trajese origen la fábula de haber Neptuno arrebatado de las manos de Ulises a Palamedes, para regular con su consejo las acciones navales de los griegos. Al menos es digna del ingenio de Ulises esta razón para disimular su traición y para consolar [a] los parientes y amigos de Palamedes. Ni io creo que fuese esta la única arte que Ulises usase para borrar de la memoria de los griegos el nombre de Palamedes[216]. Oíd lo que cuenta Suidas (*Histor*.)[217].

Un discípulo de música de Palamedes[218], para eternar[219] la memoria de su amable y docto maestro, hizo un canto prosaico en música sobre la conquista de Troya, en el cual pintaba con sus propios colores las prendas de Palamedes y de los otros generales. El fingido Ulises mostró tal contento de esta composición en público que, como después veremos, en los juegos públicos de la Toscana[220] **[33r]** lo cantó. Mas es necesario que con sus domésticos explicase sus verdaderos sentimientos, de modo que

[215] La obra de Diógenes Laercio (*ca*. 225–250), *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres* (*Bίοι καὶ γνῶμαι τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκιμησάντων*), constituye una de las fuentes más importantes para la historia de la filosofía antigua. Con un total de diez libros, las fuentes en las que se basó Diógenes fueron Hermipo, Apolodoro de Atenas, Demetrio y Favorino. Cada libro está dividido en varios capítulos dedicados a distintos filósofos, abarcando desde Tales de Mileto hasta Sexto Empírico. La cita a la que se refiere Requeno es D.L. II 44; cf. E., *Fr*. 588.

[216] En *Saggi*, Requeno refleja una dura crítica contra Ulises y sus proceder, así como del malévolo ejemplo que representa una actitud tal: "Perfido Ulisse! Malvagio esemplare degl'iniqui politici, che con amichevoli carezze e sorrisi conducono i loro sinceri e benemeriti amici alla loro totale rovina, e con istudiata scaltrezza piangono poi la loro perdita. Qual cuore ben fatto potrà contenersi al vedere estinto il luminare dell'antichissima Grecia!".

[217] El nombre de *Suidas* puede referirse al gran léxico considerado, con razón, como el primer gran diccionario enciclopédico de la historia o a un historiador griego del siglo X. Hemos de suponer que Requeno se está refiriendo a este último, un lexicógrafo que elaboró un glosario a modo de recopilación imprecisa pero con bastantes fragmentos de interés sobre la historia literaria. Incluye, asimismo, segmentos de obras (y) de autores hoy pérdidas. Es fuente consultada por Requeno, como demuestran las nueve citas. Sobre la confusión entre el léxico bizantino y el historiador propiamente dicho, véase Ruiz de Elvira (1978).

[218] En *Saggi* se nos informa de que Demódoco, el cantor épico, fue ese discípulo. Este aedo ciego, como Homero, vivía en el palacio de Alcínoo, rey de los feacios, y fue durante un banquete, a instancias de Ulises, cuando entonó este canto. Homero lo menciona varias veces en la *Odisea* (VIII, 44ss. y XIII, 289; *cf*. Paus. III 18.11). Sobre la ceguera de los aedos, véase Nilsson (1933).

[219] Italianismo, de *eternare* ('eternizar').

[220] Se alude a dichos juegos en el capítulo siguiente.

sus descendientes quedasen animados contra la laudable memoria de Palamedes y que estos empeñasen, pasados muchos años, [a] el mejor poeta de la nación a hacer un poema de la *Ilíada* en que, nombrándose casi todas las personas principales que concurrieron a la expedición de la conquista de Troya, no se hiciese la mínima mención del principal de todos ellos, Palamedes, y a trabajar una *Odisea*, a más de esto, para eternar el ingenio de quien no podía, viviendo, sufrir las superiores luces de Palamedes. Yo no hallo otra causa de la irregularidad de Homero en no haber nombrado con ninguna ocasión el hombre más ilustre de los que concurrieron al sitio de Troya.

8. FUENTES Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1. MANUSCRITAS

Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma. Sección *Gesuitici*.

Ms. 262. REQUENO, *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos, escritos en italiano y traducidos al castellano por su autor, Don Vicente Requeno, Académico, etc,* fols. 153.

Ms. 263. *Ensayo segundo práctico de las series harmónicas de la música de los antiguos griegos. Con las pruebas necesarias para demostrar quáles fuesen,* fols. 120.

8.2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILERA HERNÁNDEZ, A. y A. DOMÍNGUEZ ARRANZ (2012): "La Numismática del abate Vicente Requeno y Vives", en A. Astorgano Abajo (coord.), *Vicente Requeno (1743-1811). Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 573-590.

ASTORGANO ABAJO, A. (1998): "El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)", *Rolde. Revista de cultura aragonesa* 85-86 (julio-diciembre de 1998), Año vigésimosegundo, Zaragoza, pp. 56-73.

_____ (2000): "El Conde de Aranda y las necesidades económicas del abate Requeno en 1792", en *El conde de Aranda y su tiempo*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, Vol. II, pp. 558-578.

_____ (2001): "La obsesión por restaurar el mundo clásico. El abate Vicente Requeno y Vives", *Historia 16* 304 (Agosto), pp. 103-113.

_____ (2006): "San José Pignatelli (1735-1811) y Vicente Requeno (1743-1811), socios de Academia Clementina", *Cuadernos Dieciochistas* 7 (2006), pp. 257-291.

____ (ed.) (2008): *Escritos Filosóficos (Ensayo filosófico sobre los caracteres personales, Libro de las sensaciones humanas)*. Ed. Antonio Astorgano y

Presentación de Jorge M. Ayala. Zaragoza, Prensas Universitarias, Colección Larumbe, pp. XLI-CC.

_____ (2011a): "En el bicentenario del jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas", *Trienio. Ilustración y Romanticismo* 57 (mayo), pp. 21-72.

_____ (2011b): "Vicente Requeno S. J. (1743-1811). Un obsesionado por el mito de la perfección clásica. (Incluye Apéndice bibliográfico)", *Archivum Historicum S. I.*, Vol. LXXX, fac. 160, pp. 407-444.

_____ (2011c): "El abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas: el encausto", *Estudios Clásicos* 140, pp. 77-102.

_____ (coord.) (2012a): *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

_____ (2012b): "El mito de la perfección clásica en Vicente Requeno **(**1743-1811) y su fracaso en España (El encausto)**",** en J. Martínez Millán y H. Pizarro Llorente (coords.), *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Universidad de Comillas, pp. 863-924.

_____ (2012c): "La Historia de la restauración del telégrafo grecolatino y el abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811)", *Llull Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas (SEHCYT)*, vol. 35 (nº 75). 1º Semestre 2012, pp. 37-80.

_____ (2012d): "La telegrafía óptica del jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas", *Revista de Estudios Clásicos,* Mendoza, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, 39, pp. 43-78.

_____ (2012e): "Rescatando la memoria del jesuita Vicente Requeno (1743-1811), apasionado neoclásico", *Razón y Fe* 265 (marzo), pp. 253-261.

_____ (2012f): "El abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas: telegrafía óptica, pantomima y música", *Estudios Clásicos* 142, pp. 37-67.

_____ (2012g): "Perfil bio-bibliográfico del abate Requeno (1743-1811)", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 23-78.

_____ (2013): "La fallida traducción española de los tratados de Vicente Requeno sobre la encáustica", en *Goya y su contexto*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Fundación Goya, pp. 369-390.

_____ (2014): "Apuntes sobre la perfección clásica en Vicente Requeno (1743-1811)", en *Actas del XIII Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC)*, Logroño, 18-24 de julio de 2011, en *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico*, vol. II, Madrid, pp. 1009-1115.

ASTORGANO ABAJO, A. y E. BORQUE SORIA (2012): "Vicente Requeno y el arte de hablar desde lejos", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp.439-496.

AYALA, J. M. (2008): "Prólogo", en V. Requeno (2008), pp. XI-XL.

_____ (2012): "Vicente Requeno y Vives, ensayista filósofo", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 177-208.

BARCALA, A. (1999): "Los nombres 'bárbaros' del gnosticismo", en *Τῆς φιλίης τάδε δῶρα. Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, Madrid, CSIC, pp. 11-33.

BARKER, A. (1989): *Greek Musical Writings*, vol. II, «Harmonic and Acoustic Theory», Cambridge University Press.

BOWER, Calvin M. (1978): "Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of *De institutione musica*", *Vivarium* 16, pp. 1-45.

BURKERT, W. (1972): *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Harvard University Press.

CHAILLEY, J. (1979): *La musique grecque antique*, París.

CLÚA SERENA, J. A. (2006): "Palamedeia (IV): acotaciones iconográfico-religiosas a la 'Justizmord' o muerte mítica de Palamedes", en E. Calderón Dorda, A. Morlaes, M. Valverde (Eds.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, vol. I, pp.181-186.

COMOTTI, G. (1986), *La música en la cultura griega y romana*, Madrid, Turner [Ed. original italiana: *Storia della musica*, vol. I (Parte prima): *La musica nella cultura greca e romana*, Turín, 1977].

DÜRING, I. (1934): *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, Gotemburgo.

FATÁS, G. (2012): "Apunte sobre las apreciaciones numismáticas de Requeno", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 591-596.

FERRATER MORA, J. (2005): *Diccionario de Filolofía*, Madrid, RBA, 5 vols.

FERRER BENIMELI, J. A., (2011): *San José Pignatelli*, Zaragoza, Hogar Pignatelli 1999 [segunda edición ampliada, Bilbao, Mensajero, 2011].

_____ (2012): "Los colegios de Aragón que conoció Requeno", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 101-128.

FORNIÉS CASALS, J. F. (2012): "La Real Sociedad Económica Aragonesa que Vicente Requeno y Vives conoció (1798-1801)", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 129-173.

FRANK, E. (1923): *Plato und die sogenannten Pythagoreer. Ein Kapitel aus der Geschichte des griechischen Geistes*, La Halla.

FRAZER, J. G. (1993): *El folklore en el Antiguo Testamento*, Madrid [Ed. original inglesa: *Folklore in the Old Testament*, Nueva York, 1975].

GALLEGO GALLEGO, A. (2012): "Vicente Requeno y la música", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 361-438.

_____ (2015): *La Música ilustrada de los jesuitas expulsos*, Editorial Arpegio, Sant Cugat, pp. 171-195.

GARCÍA LÓPEZ, J. (1975): *La religión griega*, Madrid, Istmo.

GARCÍA LÓPEZ, J. y A. MORALES ORTIZ, (2004): *Plutarco. Obras Morales y de Costumbres (Moralia).* Obra completa, Volumen XIII: *Sobre la música; Fragmentos*, Madrid, Editorial Gredos.

GARCÍA LÓPEZ, J, F. J. Pérez CARTAGENA, P. REDONDO REYES (2012): *La Música en la Antigua Grecia, Murcia*, Editum.

GARRIDO DOMENÉ, F. (2012a): "Lo que vibra es el yunque. Análisis de Nicom. *Harm*. 245.18-248.26", *CFC (g): Estudios griegos e indoeuropeos* 22, pp. 127-140.

_____ (2012b): "Música y poesía; harmonía y matemáticas: orígenes en la Antigüedad Clásica", en Mª V. Galloso Camacho (ed.), *La investigación de la lengua y la literatura en la onubense*, Huelva, Universidad de Huelva, 2012, pp. 71-86.

_____ (2013a): "El universo harmónico platónico (*Ti*. 35b-36b) según Nicómaco de Gerasa (Harm. VIII; pp. 250.3-252.2 Jan)", *Euphrosyne* 41, pp. 191-205.

____ (2013b): "Himno a Apolo" e "Himno a Némesis", en M.-G. Wosien, *Grecia: Danza y Mitos*, Buenos Aires-México, Lumen, 2013, pp. 65 y 91.

_____ (2014): "La división de los intervalos según Gaudencio el Filósofo", *Revue des études anciennes* 116.2., pp. 535-546.

_____ (2015): "Vicente Requeno y la restauración de la música antigua grecorromana", *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 38.2, pp. 239-266.

_____ (2016): *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio*, Barcelona, Editorial Cerix. En prensa.

_____ (2016b): "Límites del léxico musical latino: Nicómaco de Gerasa en Boecio", *Latomus*. En prensa.

GIL, L. (1969): *La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid.

GUTHRIE, W. K. C. (2005): *Historia de la filosofía griega*, Barcelona, RBA, vol. I. [Ed. original inglesa: *A History of Greek Philosophy*, Vol. 1, *The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*, Cambridge, 1971].

HAGEL, S. (2009): *Ancient Greek Music: A New Technical History*, Cambridge.

HARRIS, M. (1989): *Nuestra especie*, Madrid, Alianza Editorial.

HUFFMAN, C. A. (1993): *Philolaus of Croton Pythagorean and Presocratic. A Commentary on the Fragments and Testimonia with Interpretative Essays*, Cambridge University Press.

HERVÁS Y PANDURO, L. (2007): *Biblioteca jesuítico-española*, Madrid, Libris.

JUSTI, C. (1898): *Winckelmann und seine Zeitgenossen* ("Winckelmann y sus contemporáneos"), 2ª ed., 3 vols., Leipzig.

KELLER, W. (1981): *Y la Biblia tenía razón*, Barcelona [Ed. original alemana: *Und die Bibel hat doch recht*, Düsseldorf, Econ, 1955].

LAMARCA LANGA, G. (2012): "Apuntes sobre el arte de imprimir a mano de Vicente Requeno", en A. Astorgano (coord.), *op. cit*., pp. 597-620.

LATASSA, F. (1798-1802): *Biblioteca Nueva de los Escritores Aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1802*, 6 vols. Pamplona: Joaquín Domingo [2.ª Ed. *Biblioteca de los escritores aragoneses.* Zaragoza: Real Sociedad Económica de Amigos del País /Ibercaja, Zaragoza, 2004-2007, 6 vols. Ed. de Genaro Lamarca].

LEÓN NAVARRO, V. (2012): "Vicente Requeno y Vives: entre la ilustración y la curiosidad", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 209-237.

LEÓN TELLO, F. J. (2012): *La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos*, en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 303-360.

LEVIN, F. R. (2009): *Greek Reflections on the Nature of Music*, Cambridge University Press.

LIZCAINO REJANO, S. M. (2003): "La educación de Aquiles: Estructura compositiva y modelo educativo de una ἔκφρασις del siglo II d. C.", *CFC(g)* 13, pp. 195-211.

LÓPEZ JIMENO, A. (2008): "El arte de las musas: la música griega desde la Antigüedad hasta hoy", en C. M. Cabanillas Nuñez y J. A. Calero Carretero (coords.), *Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas*, Mérida, Consejería de Educación, Secretaría General de Política Educativa, pp. 1-54.

MAAS, M. y J. SNYDER (1989): *Stringed Instruments of Ancient Greece*, Yale University Press.

MARTÍNEZ ORTEGA, R. y J. A. IZQUIERDO (1995): "Un comentario inédito de José de Acosta a la *Égloga* IV de Virgilio", *CFC(l)* 9, pp. 215-226.

MATHIESEN, Th. J. (2000): *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln y Nueva York, Nebraska University Press.

MICHAELIDES, S. (1978): *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, Londres.

MONRO, D. (1984): *The Modes of Ancient Greek Music*, Oxford.

NILSSON, M. P. (1933): *Homer and Mycenæ*, Londres.

POWERS, H. S. y F. WIERING (2001): "Mode", en S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XII, Londres, Macmillan, pp. 775-823.

REQUENO Y VIVES, V. (1783): "Oda", en *Poesie per le nozze de'nobili Signori Marchese Paolo Spada e Contessa Caterina Bianchini*, Bolonia, pp. 73-74 [Son ocho estrofas en latín].

_____ (1784): *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de'greci e de'romani pittori. Del signor abate don Vincenzo Requeno*, Venecia, Giovanni Gatti, 8º mayor, 40 + 215 pp.

_____ (1787), *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de'greci e romani pittori, del signor Abate don Vincenzo Requeno, Accademico Clementino*, Parma, dalla Stamperia Reale. Seconda edizione corretta ed accresciuta notabilimente dell'autore. 2 tomos, 404 y 319 pp.

_____ (1790): *Principi progressi perfezione perdita e ristabilimento dell'antica arte di parlare da lungi in guerra cavata da'greci e da'romani scrittori e accomodata a'presenti bisogni della nostra milizia*, Turín, G. M. Briolo, pp. 184.

_____ (1797): *Scoperta della Chironomía, ossia, dell'arte di gestire con le mani nel foro e nella pantomima dell teatro*, Parma, Imprenta Fratelli Gozzi. [Un tomo en 8º, 141 pp.

_____ (1798): *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori*, Parma

_____ (1799): *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos, escritos en italiano y traducidos al castellano por su autor, don Vicente Requeno, Académico, etc*. Manuscrito inédito.

_____ (1800): *Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real*

Sociedad Aragonesa: explicadas por su individuo don Vicente Requeno y Vives, Académico de varias Academias, y dadas a luz con aprobación y a expensas de la misma Sociedad, Zaragoza, Mariano Miedes.

_____ (1804): *Esercizi spirituali o sieno meditazioni per tre settimane sulla necessitá, e sulla utilitá, e su i mezzi da guadagnarci il sacro Cuore di Gesù, e il suo amore*, Roma, Fulgoni. [Un ejemplar en la biblioteca del Santuario de Loyola].

_____ (1807): *Il tamburo stromento di prima necessità per regolamento delle truppe, perfezionato da don Vincenzo Requeno*, Roma, Luigi Perego Salvioni.

_____ (1810): *Osservazioni sulla Chirotipografia, ossia, antica arte di stampare a mano*, Roma, Mariano de Romanis e Figli.

_____ (2008): *Escritos Filosóficos (Ensayo filosófico sobre los caracteres personales, Libro de las sensaciones humanas)*, Zaragoza, Prensas Universitarias, Colección Larumbe, pp. 716. Ed. de Antonio Astorgano y Presentación de Jorge M. Ayala.

RICCI, G. R. (1982): "Introducción" a Requeno, V., *L'arte di gestire con le mani*, Palermo (Sellerio editore), 99 pp.

_____ (2012): "La "Scoperta della Chironomia" di Vincenzo Requeno*",* en A. Astorgano (coord.), (2012a), pp. 497-518.

RIERA PALMERO, J. (2012): "Los médicos y la medicina. Un capítulo de la obra de Vicente Requeno y Vives (1743-1811)", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 263-278.

RUIZ DE ELVIRA, A. (1978): "¿Suidas o la Suda?", *CFC (l)* 15, pp. 9-11.

SACHS, C. (1940): *The History of Musical Instruments*, Nueva York.

Scardino, L. (2008): "Appunti su Antonio Gavirati, pittore cesenate nel Settecento ferrarese", *Romagna arte e storia* 82, pp. 81-91.

Solomon, J. (1984): "Towards a History of 'Tonoi'", *Journal of Musicology* 3.3, pp. 242-251.

Storch DE GRACIA Y ASENSIO, J. G., A. OVIEDO PALOMARES y A. GASCÓN RICAO (2012): "Una aproximación a la Quironomía en Requeno", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 519-572.

TORRES, D. de (1799): *Compendio de las actas de la Real Sociedad Aragonesas, correspondientes al año de 1798, formado mediante comisión de la misma por su Secretario*... Zaragoza, Imprenta de Mariano Miedes.

WELLESZ, E. (ed.) (2001): *The New Oxford History of Music*, vol. I, *Ancient and Oriental Music*, Londres.

VERDOY, A. (2012): "Vicente Requeno y Vives (1743-1811), devoto y propagador del Sagrado Corazón de Jesús", en A. Astorgano (coord.) (2012a), pp. 279-301.

WERNER, E. (2001): "Jewish Music I. Liturgical", en S. Sadie (ed.), *op. cit*., IX, pp. 616-623.

WEST, M. L. (1992): *Ancient Greek Music*, Oxford.

WINCKELMANN, J. J. (2008): *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica. Traducción, introducción y notas de Salvador Mas.

WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1936): *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge University Press.

_____ (1965): "Die Enharmonik der Griechen", *Die Musikforschung* 18.1, pp. 60-64.