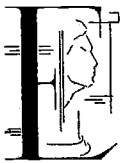


La teoría de la Música en las «Etimologías» de San Isidoro *

por

Francisco José León Tello



En el estado cultural de la Península Ibérica se había dejado sentir el momento incierto de la transformación política del mundo antiguo. Las fuentes históricas se ven completadas por aquellos versos anónimos que reflejan el estado de intranquilidad y ruina: «los campos y las ciudades han cambiado de aspecto..., la paz ha huído de la tierra, el fin de todas las cosas ha llegado»; Liciano contestaba a San Gregorio, que le recomendaba que ordenase sacerdotes bien instruídos: «quisiera que me dijese si para llamarlos instruídos les basta saber a Cristo y a Cristo Crucificado, porque si no es así será muy difícil hallarlos».

Sin embargo, superadas las primeras consecuencias del desequilibrio, en el siglo vi tiene lugar un renacimiento cultural hispanovisigodo, de marcado carácter eclesiástico; de un lado las escuelas episcopales, de otro las monacales de Mérida, Bilibio, Asán Beja, Braga, centros de santidad y estudio. Es una época de erudición y formación. Se lee y se resume los tratados de la antigüedad y se emprende con entusiasmo la tarea de organizar, unificar y defender la Iglesia en un triple aspecto litúrgico, científico y apologético; en cuanto a lo primero, los libros de síntesis fueron maestros durante muchos años de medievo y, todavía hoy, tienen el interés histórico de reflejar el índice de conocimientos de la época y el literario y arqueológico de dar noticias de obras desaparecidas. Es inútil que se pretenda disminuir la importancia de este siglo crítico español, porque el espíritu clásico esté ausente o el latín

(*) El presente trabajo fué objeto de la labor de investigación de curso en el Seminario de la Cátedra de «Teoría y Metodología de la Historia», de la Sección de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia, del Dr. D. Pablo Álvarez Rubiano, realizada por el autor durante el año académico 1949-50.

no sea muy correcto (1); la cultura hispanovisigoda, católica, tiene un matiz propio y personal, y el latín era más puro que en la misma Italia en ese tiempo.

La liturgia visigoda era de gran belleza y lógica en sus actos; la Teología tenía en ella su exacta correspondencia externa. Para todos los actos importantes de la vida había una fórmula ritual: citemos, por ejemplo, la bella imprecación en la ceremonia de la tonsura («Señor Jesucristo, Tú que abriste la boca de los mudos e hiciste elocuentes las lenguas de los niños, abre la boca de este tu siervo para que reciba el don de la sabiduría y, aprovechando las enseñanzas que hoy se le empiezan a comunicar, te alabe por los siglos de los siglos»). Al principio había diferencias litúrgicas regionales, pero la labor eficiente de los concilios logra crear una liturgia única hispanovisigótica que, según el P. Prado, estaba en condiciones de resistir la conmoción de la invasión árabe (2); a tal punto, por supuesto, que es más conocida con el nombre de mozárabe que con el suyo propio de origen. Naturalmente fué evolucionando y degenerando hasta el siglo XI, en que es completamente sustituida por la romana.

(1) DUCHESNE, por ejemplo, tiende a disminuir su importancia en *L'Eglise au VI siècle*; sin embargo, el mismo autor reconoce a continuación que en esta época el esplendor de la Iglesia hispanovisigoda era un caso aislado.

(2) En la *España Sagrada*, del P. FLÓREZ, encontramos abundantes noticias acerca de la liturgia visigótica. Asimismo en *El rito mozárabe*, de JUAN MORALEDA Y ESTEBAN (Toledo, 1857); en la *Historia de los mozárabes*, de SIMONET; *Origines du culte Chrétien*, de DUCHESNE; *Les origines du chant liturgique de l'Eglise Latine*, de GEVAERT (Gand, 1890), impresión de una conferencia pronunciada por el autor en la que valora muy de pasada a San Isidoro; *The Mozarabic and Ambrosian Rites*, de BISHOP (Londres, 1924), y en *The Mozarabic Liturgie*, de NEALE. El P. PRADO es hoy uno de los mejores conocedores de esta materia. En 1928 publicó en Silos su *Historia del rito mozárabe y toledano*, dividida en dos partes: hispanovisigótico y romanotoledano; en ella recoge las vicisitudes de la liturgia mozárabe hasta la época actual. Del mismo autor es un *Manual de Liturgia hispanovisigótica o mozárabe* (Madrid, 1927) y una *Valoración y plan de reforma del rito mozárabe* (Madrid, 1943), con una primera parte histórica y de exposición, de interés divulgador. En cuanto a ediciones, en el siglo XVIII se hizo una especial a expensas del cardenal Lorenzana: *Missa Gothica seu Mozarabica et officium itidem Gothicum diligenter a dilucide explanata ad usum per celeberrimos Mozarabum sacelli, Tolleti a Munificentissimo Cardinali Ximeno erecti et in obsequium...* (Angelopoli, 1770) —las «Explanaciones y dilucidaciones» preliminares son de FABIÁN Y TUERO— y *Breviarium gothicum secundum regulam Beatisimí Isidori archiepiscopi Hispalensis, jussu Cardinalis Francisci Ximeni de Cisneros prius editum; nunc opera Exmi D. Francisci Antonii Lorenzana...* (Madrid, 1775), con una introducción del CARDENAL LORENZANA y notas de ROMERO DE AVILA (págs. 26-31). Ya en tiempos más recientes se han hecho ediciones críticas magníficas que contienen los mejores estudios de la liturgia mozárabe. Citemos a DOM FERDINAND, *Liber sacramentorum* (París, 1912) y *Liber ordinum* (París, 1904); GILSON, *El salterio mozárabe* (Londres, 1905); a los PP. Benedictinos de Silos, con el *Antiphonarium mozarabicum* (Burgos, 1922, con una amplia introducción del P. LUCIANO SERRANO), y al mismo P. GERMÁN PRADO, *Textos inéditos de la liturgia mozárabe* (Madrid, 1926).

Desde un principio la Iglesia admite el canto en su culto y es inútil que traigamos a colación largas citas de Santos Padres que lo defienden. La música es un don de Dios. No hay necesidad de remontarse a Platón (3) para convenir en que ella es capaz de excitar y producir los afectos más variados, ya de tristeza, ya de alegría, bien de triunfo, bien de tragedia. Buena experiencia tenemos de que en manos de los hombres, con la misma necesidad se emplea en la diversión fácil y chabacana, que para ennoblecer su espíritu en la sala de conciertos o para alabar al Señor en la Iglesia; en este sentido se detenían los Santos Padres, cuando hablaban de las melodías suaves y puras: «Cuando falten las palabras, se expresen los sentimientos con un lenguaje sonoro y austero, de dulces melismas.» Al mismo tiempo, el canto tenía otros valores, como el de unificar las oraciones de los fieles, hacer más fácil y pronto su aprendizaje y contribuir a dar más variedad al culto para evitar el cansancio que pudiera venir de su larga duración.

Se acostumbra a distinguir tantas escuelas musicales primitivas en la Iglesia cristiana como centros litúrgicos de importancia. Así, en Occidente se habla de una escuela romana, milanesa, anglicana y visigoda o mozárabe; en realidad, aunque cada una reflejase un estilo peculiar, las influencias entre ellas y su relación con las de Oriente y Africa mediterránea sería corriente y no es demasiado interesante la polémica por la preeminencia (4). En la liturgia visigoda la música tuvo un papel fundamental. Las grandes figuras de la Iglesia escribieron himnos, y en sus obras teóricas tiene parte importante el estudio de las formas litúrgicas (5), y en las biografías las alabanzas a los que las compusieron; por ellas conocemos (además del texto literario), como autores, en Sevilla, a San Leandro y San Isidoro; en Toledo, a San Eugenio, San Ildefonso y San Julián; en Palencia, a Conancio; en Zaragoza, al Abad Juan y a San Braulio; en Tarragona, a Potasio, etc. Prudencio nos habla de estos himnos en uno suyo: «Circumstet chorus ex utroque sexu / heros, virgo, puer, senex...» (6). La costumbre de los himnos fué aprobada por el Concilio IV de Toledo; más tarde, el VIII definía: «Proinde sollicitate constituitur atque decernitur, ut nullus cujuscumque dignitatis ecclesiasticae deinceps percipiat gradum qui non totum psalterium, vel canticorum

(3) Véase, por ejemplo, *La República*.

(4) Véase la bibliografía de la nota 2.

(5) Para estudiar los himnos de la España visigoda puede consultarse a FAUSTINO ARÉVALO, *Himnodia eclesiástica* (Roma, 1786); a PÉREZ DE URBEL, *Origen de los himnos mozárabes*, y a CASIANO ROJO y GERMÁN PRADO, *El canto mozárabe: su presente, su pasado, su porvenir* (Barcelona, 1929); además, las obras citadas acerca de la liturgia.

(6) PRUDENCIO, *Peristephanon*, 6.

usualium, et hymnorum sive baptizandi perfecte noverit supplementum» (año 653).

Los cantos visigóticos sobrevivieron, con toda la liturgia, a la monarquía y a la invasión; los códices conservados son precisamente de esta época posterior mozarábiga. Sin embargo, todo el tesoro musical contenido en ellos permanece mudo para nosotros: su notación neumática es indescifrable (7). Ya en su última época fueron degenerando, y en las fuentes leemos que los cantores no entendían los neumas; a esto habrá que referir la mala fama que la liturgia hispana fué teniendo en Roma y en todas partes, considerada poco menos que herética, y el empeño de los papas en extender la romana: seguramente habría perdido ese signo de majestad y pureza que caracteriza su origen. Es muy difícil determinar qué melodías puramente visigóticas pudieron pasar a la nueva liturgia (aceptada completamente) en su adaptación española: a falta de la verdadera música hemos de conformarnos con los laudes escritos por los padres visigodos, las notas biográficas y teóricas y la ordenación del arte musical en el culto. No es extraño que aun sean menos completos nuestros conocimientos acerca de la música profana, reducidos a la prohibición del III Concilio de Toledo de las danzas en el templo y a las noticias sobre el teatro y las costumbres (8). En ambos aspectos, litúrgico y profano, la fuente más segura la constituyen las obras de San Isidoro.

San Isidoro es la figura que resume la cultura de la España visigótica. Su primacía es reconocida por todos esos sabios y santos que constituyen la sal y esencia de una época tan definida (9); más tarde, su nombre pasa las fronteras y es repetido y venerado por todas las escuelas de Occidente:

(7) ROMERO DE AVILA, en la edición citada (véase nota 2), intenta una transcripción de los neumas visigóticos, que fué recogida por MEJANA en la *Encyclopédie de la Musique*, dirigida por Albert Lavignac (Première Partie, «Histoire de la Musique», París, 1920); sin embargo, no tiene ninguna autenticidad. Véase la crítica del P. GERMÁN PRADO en las obras citadas. Este mismo Padre ha transcrito una veintena de melodías contenidas en el *Liber Ordinum* de San Millán de la Cogolla, que habían sido copiadas con los neumas romanos.

(8) Sobre las costumbres y la intervención de la música en los banquetes, etc., puede leerse al P. FLÓREZ en el tomo VII de la *España Sagrada*, en donde incluye fuentes importantes.

(9) Las primeras biografías de San Isidoro fueron escritas por SAN BRAULIO (*Praenotatio librorum D. Isidori*) y SAN ILDEFONSO (*De viris illustribus*); tenemos también como fuentes de interés la *Vita Sancti Isidori*, de FR. RODRIGO MANUEL CERRATENSE, y el *Liber de Transitu Beatissimi Isidori Hispallensi Episcopi*, escrito por REDEMPTO, testigo ocular. Todas estas obras fueron incluidas por el P. FLÓREZ (*ob. cit.*, tomo V) y por el P. FÁSTINO ARÉVALO (tomo I), en las que hay, además, otros testimonios, como el del monje anónimo silense y el sermón de San Martín Legionense.

tarea no pequeña sería coleccionar las citas isidorianas, esparcidas aquí y allá, en todos los manuscritos científicos medievales; el episodio de las falsas decretales no es sino una muestra de la estimación; el testimonio de Isidoro era irrefutable: «magister dixit». El Renacimiento no le fué adverso, quizás por su misma cultura antigua; y en cuanto aparece la imprenta se editan sus obras (10); los historiadores acuden a la «Chronica gothorum» (11), y en el siglo XVIII los eruditos se esfuerzan por purificar sus biografías y delimitar el alcance de su obra. Se hace la crítica de fuentes, de manuscritos, de ediciones (12); pero la venerable figura del santo sale aún más elevada. En el siglo XIX aparecen estudios en tonos declamatorios para realzar su figura; en otros, más serios, se analizan parcialmente sus escritos, considerados bajo el prisma del historiador, el filósofo, el teólogo o el canonista (13).

(10) Las *Etimologías* fueron impresas en Ausburgo, en 1472, por Zainer; en Basilea, en 1480; en Venecia, en 1483; en París apareció en 1509 una edición anotada. Las otras obras se imprimieron más tarde, pero dentro del siglo XVI. La primera edición completa la llevó a cabo Margarin la Bigue en París, 1580; en Madrid, en 1589, por Pérez y Grial; poco más tarde apareció la de Dom Jacques du Breul (París, 1609), con abundantes notas de diferentes autores sobre San Isidoro; citemos también la de Colonia, 1617.

(11) Los historiadores clásicos siguieron a San Isidoro en este período, de modo especial SAAVEDRA FAJARDO en su *Corona Gótica*.

(12) En este siglo aparece la edición del P. ARÉVALO, S. I., *San Isidori Hispanici episcopi Hispaniarum doctoris opera omnia*, que es hasta hoy la más completa. Consta de siete tomos y el I y II contienen un estudio crítico de la vida y escritos del santo, incluyendo diversas fuentes (véase nota 9) y el examen de los códices existentes en Roma de obras de San Isidoro, así como de las ediciones. Fue sufragada por el cardenal Lorenzana, de quien hay una magnífica litografía en el primer tomo. El P. FLÓREZ, como ya hemos dicho en otras notas, también transcribe fuentes de importancia para el estudio de San Isidoro y de su época, pero las primeras están todas recogidas en la edición del P. ARÉVALO. No tienen interés, en cambio, las notas biográficas del P. FLÓREZ contenidas en la *España Sagrada* (tomo IX, págs. 216-36), o en la *Histoire des Auteurs sacrés et ecclésiastiques*, de R. CEILLIER (París, 1750, tomo XVII, págs. 621-53) y otras semejantes de este siglo, por tratarse de obras generales que repiten datos conocidos. CEILLIER señala a Cartagena como lugar de nacimiento, en oposición a LUITPRANDO y a MARCO MÁXIMO, arzobispo de Zaragoza, que lo hacen originario de Sevilla, según recoge RODRIGO CARO (*Claros varones de Sevilla*, obra breve y no muy importante) y toda una tradición de autores partidarios de la tesis hispalense, que cuenta con más adeptos.

(13) En 1858 publicó SERÁS y OLIVA el opúsculo *San Isidoro, Arzobispo de Sevilla* (Madrid, 1858, 20 págs.), discurso que leyó el autor al recibir la investidura de doctor en la Facultad de Teología; no tiene ningún interés: considera al santo como «personificación de las Ciencias eclesiásticas en los siglos medios». Más envergadura, pero de raíz semejante, es el trabajo de JOSÉ IGNACIO VALENTÍ, *San Isidoro. Leve noticia de su vida y escritos* (Valladolid, s. a., 63 págs.); contiene alguna bibliografía. CARLOS CAÑAL es autor de la obra *San Isidoro. Exposición de sus obras e indicaciones acerca de la influencia que han ejercido en la civilización española* (Sevilla, 1897, 177 págs.), tesis doctoral basada en la edición de ARÉVALO. En tiempos recientes, ARAUJO COSTA publicó su *San Isidoro*, que continúa la línea apologética del santo, sin aparato crítico, lo mismo

Realmente atrae la figura de San Isidoro; su vida reúne dos aspectos del signo, bajo el que parecía que nacía Europa: santo y sabio. Vida austera, sobria, grandiosa. Dotado de grandes facultades intelectuales y de gran amor al estudio se manifiestan sus actos ordenados, según el mayor servicio de Dios; y la Providencia los bendice y prolifica en una actividad fecunda, propia de santos. Como abad, sus Reglas monacales influyen en los cenobios de Occidente; la vida del fraile será trabajo y oración: dentro del trabajo, el estudio. Como obispo desarrolla la prudencia y el celo en el gobierno de la diócesis, con todos los problemas del contacto con el poder civil; al mismo tiempo, la actuación en los Concilios. Como maestro, el interés por la educación del sacerdote y el seglar; la creación de escuelas monacales y diocesanas, la redacción de las «*Institutionum disciplinae*». Gran parte de su vida la dedicó a estudiar, a conocer la ciencia de la antigüedad, contenida en su biblioteca, de numerosos volúmenes; otra, a enseñar a los demás.

San Isidoro no es muy original en sus escritos; pero al sintetizar muchos aspectos del saber antiguo forma uno de los pilones básicos de los orígenes de la ciencia europea. El papel del santo en la cultura de Occidente no es creador: resume y enseña; durante muchos años serían copiadas sus obras y estudiadas por la amplitud doctrinal. «Comprender a San Isidoro es alcanzar los límites de los conocimientos de su tiempo», dice Brehant. «La Filosofía de San Isidoro no contiene puntos de vista propiamente originales, pero

que el P. LLAMAZARES en la *Vida de San Isidoro* (León, 1925) Más importante es la biografía de PÉREZ DE URBEL, *San Isidoro de Sevilla: su vida, su obra y su tiempo* (Barcelona, 1936), muy bien trazada y con alusiones frecuentes a las fuentes. MENÉNDEZ Y PELAYO dedicó a San Isidoro un discurso, pronunciado en la Academia de Santo Tomás de Aquino (Sevilla, 1881), en el que estudia brevemente su significación e influencia (ha sido repetidamente publicado); acerca de esto mismo tienen mucho más interés científico los tomos I de la *Historia de los Heterodoxos* y *La Ciencia Española*; en el tomo I de la *Historia de las ideas estéticas en España* estudia la importancia de San Isidoro en la preceptiva literaria y transcribe algunos trozos de su *Tratado de Música*. Para el estilo literario puede consultarse la *Historia de la Literatura Latina*, de MARTÍN VILLAR Y GARCÍA (Zaragoza, ed. de 1875), o la *Historia Crítica de la Literatura Española*, de JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS; como filósofo, el estudio de FEDERICO CASTRO Y FERNÁNDEZ, *La Filosofía andaluza*. En cuanto a la labor de San Isidoro en el campo del Derecho eclesiástico y el problema de las falsas decretales, además de las obras generales como las de VICENTE DE LA FUENTE, *Historia eclesiástica de España* (Madrid, 1873, t. II), y el P. GARCÍA VILLADA, *Historia eclesiástica de España* (1929-36, t. II), se puede leer; por ejemplo, la de SEJOURNÉ, *Le dernier Père de l'Eglise, Saint Isidore de Seville. Son rôle dans l'histoire du Droit Canonique* (París, 1929). Como historiador, MOMMSEN, en sus *Chronica minora Saec. IV-VII* (t. II, 1894), analiza y edita sus obras; citemos también a HERTZBERG, *Die Historien und die Croniken des Isidorus von Sevilla*, y THEIL, *Die Historien* (Göttingen, 1874). Finalmente, para el estudio de las fuentes, los trabajos de DRESSEL, *De Isidori Originum fontibus* (Turín, *Rev. Fil.*, 1873), y SCHENK, *De Isidori Hispaniensis de natura rerum libelli fontibus* (Jena, 1909).

es el compendio más comprensivo, más razonado y más completo de la Filosofía cristiana posible en aquella época» (14).

San Isidoro estaba convencido del valor de la música en la formación del espíritu; está de acuerdo con los santos padres en su importante intervención en la liturgia y presta el mayor interés a la pureza y ordenación del canto en el oficio religioso. Por su obra *De officiis ecclesiasticis* conocemos las formas del canto litúrgico; parece también que él mismo compuso algunos himnos, que figuran en el antifonario visigótico. Sin embargo, según veremos, San Isidoro no se propone exponer en sus *Etimologías* una teoría de la música que permita aprender la técnica; se limita simplemente a explicar los nombres principales, tanto teóricos como de instrumentos, para conocimiento de los escolares. La parte doctrinal de sus capítulos sobre la música se basa en las teorías de Pitágoras, a través de Boecio y Casiodoro; la música es una disciplina que forma parte del cuadrivio. La «*Mathematica*» es la ciencia que abarca las cuatro ramas: siguiendo a los latinos la define como la ciencia que considera las cantidades en abstracto; consta de cuatro especies: Aritmética, Música, Geometría y Astronomía. La Música trata de los números que se encuentran en los sonidos: es la tendencia pitagórica de estudiar la música no como arte de ellos, sino como ciencia de los números que los representan; «feliz aquel, decía un tratadista, que no necesita del oído para comprender la música»: indudablemente esta concepción científica extraña, no como teoría acústica concreta, sino como abstracta proporción de números, no favorecería mucho el desarrollo musical desde un punto de vista estético y artístico.

El libro III de las *Etimologías* está dedicado al cuadrivio; la Aritmética ocupa desde el I hasta el IX capítulo; la Geometría, los cuatro siguientes; del XIV al XXI se ocupa de la Música, y, finalmente, hasta el último (capítulo LXX), de la Astronomía. En el capítulo VII estudia la diferencia entre la Aritmética, Geometría y Música. En el XIV trata acerca de su nombre y su definición. La Música es el arte de la modulación; puede ser de dos formas: instrumental y vocal («*sonus et cantus*»). Su nombre deriva de las musas, hijas, según los poetas, de la memoria de Júpiter. En el capítulo XV habla de sus inventores. Según Moisés, el primer músico, antes del diluvio, fué Túbal, de la estirpe de Caín; los griegos, en cambio, atribuyen a Pitágoras su origen; otros, al tebano Lino. Poco a poco se fué desarrollando el arte musical, que intervenía en todas las actividades: así, había himnos religiosos, nupciales, «*threnos*» fúnebres, cantados al son de la flauta, y cantos de banquete acompañados de la lira y de la cítara.

(14) FR. CEFERINO GÓNZÁLEZ, *Historia de la Filosofía* (Madrid, 1878, t. II, pág. 87).

Dedica el capítulo XVI al poder de la música. Ninguna disciplina es perfecta sin ella, pues en todo interviene. Recoge en este sentido la teoría pitagórica de que el mismo mundo y los astros están compuestos y se mueven según la armonía de los sonidos. La música mueve los afectos, ya animándolos al combate, ya suavizándolos en la excitación o haciendo más soportables los trabajos.

En el capítulo XVII divide la Música en tres partes: armónica, rítmica y métrica. La armónica es como nuestra cualidad del sonido, tono: la que distingue unos sonidos de otros, el agudo del grave; la que se refiere más directamente a los sonidos. La rítmica es la que trata de la fusión del sonido con la palabra y de los problemas rítmicos derivados. La métrica la que estudia las diferentes formas del verso («Metrica est quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit ut verbi gratia heroicum, iambicum elegiacum, etc.).

Puede ser la música (capítulo XVIII) armónica, orgánica y rítmica. La armónica cuando el sonido procede de la voz; la orgánica si es producido por un instrumento de viento, y rítmica si se consigue mediante la pulsación o percusión de la fuente sonora: en este grupo incluye los instrumentos de cuerdas y los de percusión («rithmica quae in pulso digitorum numerum recipit»). Como vemos, emplea en la división de la música y en las formas que puede adoptar los mismos términos, pero con significado distinto y preciso.

Pasa a continuación a estudiar cada una de estas tres maneras de producir sonido. En el capítulo XIX se extiende sobre la armónica; como había definido en el capítulo anterior, se trata de la música vocal, propia de los actores de comedias, tragedias, coros y, en general, de todos los que cantan. Expone una teoría peregrina del origen de la voz: «vox est aer spiritu verberatus», de donde se forman las palabras y aun el mismo vocablo «verbum» («unde et verba sunt nuncupata») La voz es propia, tanto de los hombres como de los animales («propie autem vox hominum est seu irrationabilium animantium»), y distingue entre sonido y voz. Extiende también el significado de armónica a la concordancia de varios sonidos, y en este sentido puede haber Sinfonía y Diafonía. La primera tiene lugar cuando estos sonidos se producen de modo consonante, y la segunda si, por el contrario, las voces discrepan. Si el canto es suave y dulce se llama Eufonía.

Recoge la teoría griega de los quince tonos, señalando el primero y más grave, hipodorio, y el último y más agudo, hiperlidio, y clasifica y define las distintas clases de voz, según la intensidad y el timbre, en suaves, brillantes, sutiles, pingües, agudas, duras («vox est quae violenter emittit sono»), áspera («vox est rauca»), velada («caeca vox est quae mox et emissa fuerit

conticescit»), «vinuola» («vox est mollis atque flexibilis») y perfecta, que es la voz alta, clara y suave.

En el capítulo XX estudia la música orgánica, que es la propia de los instrumentos de viento, como la tuba, caramillo, fístula y otros semejantes. La palabra órgano se emplea, en general, para designar todos los tubos sonoros. Cita a continuación los principales instrumentos de este grupo y su origen; así, la tuba, que dice fué inventada por los tirrenos y se tocaba no sólo en el combate, sino en los días de fiesta; por esto se ha llamado también psalterio; los judíos tenían como precepto tocarlos en la nueva luna. Las flautas fueron inventadas en Frigia y se empleaban entre los gentiles en las ceremonias fúnebres y religiosas; da la razón del nombre «tibiae», con que eran conocidas en la antigüedad: se debe a que las primeras se hicieron con tibias de ciervo y otros animales y el vocablo perduró, aunque luego se emplearon otros materiales («per abusionem ita caeptas vocari etiam quae non de cruribus ossibusque essent»). La fístula dice que fué inventada, según unos, por Mercurio, y otros, por Idi, pastor de Sicilia.

El pandorio se llama así, según Virgilio, por su inventor. Se cuenta, en efecto, que el dios Pan, que era el que cuidaba entre los gentiles de las ovejas y los pastores, unió por primera vez con industriosa arte dos cálamos, formando un solo instrumento («qui primus dispares calamos ad cantum aptavit et studiosa arte composuit»).

Finalmente, habla de la música rítmica en el capítulo XXI. Incluye en este grupo los instrumentos de cuerda y percusión, tales como la cítara, tímpano, címbalo, sistro, etc. Recoge dos opiniones sobre el origen de las cítaras: la cita bíblica, que la hace derivar de Túbal, y la mitológica griega, que atribuye su invención a Apolo. En un principio tenía la cítara una forma semejante al pecho humano y por esto se llama así, porque en lengua dórica se llamaba cítara al pecho. Poco a poco fueron surgiendo distintas clases de cítaras, como el psalterio, la lira, la «phacnices» y la «rectides», que se tocaba por dos al mismo tiempo; todas éstas se distinguen, tanto por la forma como por el número de cuerdas. La antigua cítara tenía, sin embargo, siete cuerdas diferentes. El nombre de cuerdas procede de corazón («cors cordis»), porque así como late el corazón en el pecho, del mismo modo lo hace la cuerda en la cítara («cordas autem dictas a corde, quia sicut pulsus est cordis in pectore ita pulsus cordae in cythara»).

El psalterio era una cítara parecida a la letra griega delta; el vulgo confunde este instrumento con el cántico en forma de salmodia. Se distingue el psalterio de la cítara, propiamente dicha, en que el primero tiene la caja armónica con mayor concavidad; los hebreos tenían un psalterio de diez cuerdas, como el número de mandamientos.

Se cuenta que la lira fué inventada por Mercurio (San Isidoro recoge esta leyenda) cuando al regreso de un viaje por el Nilo encontró, entre otros muchos restos de animales, una testuz que conservaba sus nervios bajo la piel, a pesar de su descomposición; al pulsarlos se produjo sonido. Entonces construyó un instrumento de forma semejante y se lo entregó a Orfeo, quien con tanto empeño lo estudió que logró obtener sonidos bellísimos, con los que aplacaba a las fieras y a las selvas («unde et estimatur eadem arte non ferar tantum sed et saxa atque silvas cantas modulatione aplacuisse»). Este instrumento fué el predilecto de los músicos y los poetas, que dieron su nombre a una estrella.

El tímpano tenía forma de criba, con la parte central hecha de piel o cuero extendido entre un aro de madera («Tympanum est pellis vel corium ligno ex una parte extentum... in similitudinem cribi»).

Los címbalos y las acitábulas eran dos placas metálicas que producían sonido al chocar una con otra («percussa invicem se tangunt et sonum faciunt»).

El sistro es de origen egipcio, inventado por la reina Isis, de donde deriva su nombre («Isis enim regina Aegyptiorum id genus invenisse probatur»); es un instrumento, por esto mismo, propio de mujeres («Inde et hoc mulieres percutiunt»). Nos cuenta San Isidoro, según la leyenda, que las amazonas eran llamadas a la guerra con el sistro.

El vulgo llamaba «Symphonia» a un instrumento formado de una capa armónica hueca de madera, cerrada con una piel; se tocaba con unos plectros especiales («symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte pelle extenta, quam virgulis hinc et inde musici feriunt»).

Por fin, en el último capítulo, expone la teoría de los números en la Música y sus proporciones (entre uno, dos, tres, seis, ocho, doce, dieciocho y treinta y seis) en relación con el hombre y el cosmos. Las noticias de San Isidoro sobre la teoría de la Música no son, pues, demasiado interesantes. Seguramente no tuvo a su alcance a los tratadistas clásicos, a quienes no cita, y se ha creído ver en Casiodoro su fuente más directa. Las palabras sobre la notación («Nisi ab homine memoria terreantur soni pereunt, quia scribi non possunt») indican que estamos en esta época de penuria de tratadistas musicales, que no termina hasta Aureliano de Réomé. Ahora bien, el hecho de que en el caso de los tonos diga claramente que son quince, nombrando al primero y al último con toda propiedad, puede hacer pensar que sus propósitos fueron distintos de los tratadistas anteriores y que prefiriese fijarse, más que en la materia propia de un manual de Música, en los vocablos generales. En éstos, en cambio, es más explícito que muchos otros tratados, y sus noticias sobre las propiedades de la voz y los instrumentos, aunque

acompañados de las leyendas de su origen, tienen un indudable interés histórico.

Sin embargo, la definición más importante es la de Armonía, en un sentido que se confirma en la ulterior subdivisión en Sinfonía, Diafonía y Eufonía. Todo estudio crítico de este problema en la época clásica ha de tenerlas en cuenta, a pesar de la dificultad derivada de su excesiva claridad y concisión, que no permite muchas interpretaciones (15).

Finalmente, el tratado de Música de San Isidoro es citado a través de la Edad Media. Unos toman de él la división de la Música, otros su definición o las noticias de los instrumentos. Así, Aureliano de Réomé, Hucbaldo, Engelberto, Aegidius Zamorensis, Jerónimo de Moravia, Odington, Marchettus de Padua. En el siglo xv, Adán de Fulda y nuestro Domingo Marcos Durán, por ejemplo, y aun todavía en el xvi Fray Juan Bermudo (16) copia algunas de sus definiciones, o pone su nombre para dar más autoridad a su palabras.

(15) Véase desde Fetis («Esquisse de l'Histoire de l'Harmonie considerée comme art et comme science systematique», París, 1840), Coussemaker («Histoire de l'Harmonie au Moyen Age», París, 1852), Gevaert («Histoire et theorie de la Musique en l'Antiquité»), hasta la más reciente de Reese («Music in the Middle Ages...»), Londres, 1941, con abundante bibliografía).

(16) Aureliano de Réomé «Musica disciplina», cap. IV y V. (Gerbertus, «Scriptores ecclesiastici de Musica sacra», I, 27-63); Hucbaldo «De Musica» (las obras que se atribuyeron a Hucbaldo y que posteriormente han sido muy discutidas están en Gerb, op. cit. I, 103-229); Engelberto, «De Musica» (Gerb., II, 287-369); Johannes Aegidius Zamorensis. «Ars Musica» (Gerb., II, 369-393); Jerónimo de Moravia, «Tratados de Música» (Coussemaker, «Scriptorum de Musica medii aevi», 1864, I, 1-154); Odington, «De speculatione musicae» (Cous., I, 182-251); Marchettus de Padua, «Lucidarium in Arte Musicae Planae» (Gerb., III, 64-119); Adán de Fulda, «De Musica» (Gerb., III, 329-96); Domingo Marcos Durán, «Lux bella» (Sevilla, 1492) y «Comento a lux bella» (Salamanca, 1498); Fray Juan Bermudo, «Declaración de instrumentos» (1549 y 1555).

