

**BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE EXTREMADURA
DE LAS LETRAS Y LAS ARTES**

BRAEX

(Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes)
Tomo XXXII · Año 2024

DIRECTOR

Excmo. Sr. D. Jesús García Calderón

CONSEJO ASESOR

Doña María del Mar Lozano Bartolozzi, D. Jose Luis Bernal Salgado, D. José María Álvarez Martínez, D. Salvador Andrés Ordax, D. Miguel del Barco Gallego, D. Antonio Viudas Camarasa, D. José Miguel de Mayoralgo y Lodo, D. Eduardo Naranjo Martínez, D. Luis García Iglesias, D. Feliciano Correa Gamero, D. Antonio Gallego Gallego, D. Francisco Javier Pizarro Gómez, D. Manuel Pecellín Lancharro, D. Luis de Llera Esteban, D. Joaquín Araújo Pontano, D. Gerardo Ayala Hernández, Dña. Pureza Canelo Gutiérrez, D. Jesús Sánchez Adalid, Dña. María Jesús Viguera Molins, D. José Julián Barriga Bravo, Dña. Trinidad Nogales Basarrate, Dña. Carmen Fernández-Daza Álvarez.

Correspondencia y suscripciones:

Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes
Palacio de Lorenzana
C/ de la Academia s/n
10200 Trujillo, Cáceres (España)

Patrocinio:

Consejería de Cultura, Turismo, Jóvenes y Deportes.
Junta de Extremadura

Colaboración:

Excma. Diputación Provincial de Badajoz

Maquetación: Javier Leal

ISSN: 1130-0612

Dep. Legal: BA-792-2016

Imprime: Imprenta Provincial. Diputación Provincial de Badajoz

Printed in Spain

**BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE EXTREMADURA
DE LAS LETRAS Y LAS ARTES**



Tomo XXXII · Año 2024

ISSN: 1130-0612

Índice

I. ESTUDIOS

Antonio Gallego y la musicología grecorromana del jesuita expulso Vicente Requeno: una transcripción inédita del Ensayo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos

ANTONIO ASTORGANO ABAJO 13

Los trabajos llevados a cabo por los primeros sacerdotes de en el Templo de Amón en Karnak (c 1525-1214 a.C.)

MARIO MÉNDEZ VÁZQUEZ 219

Un ejemplo de Pyramidion en la AT nº 28 (Asasif, Luxor)

MARIO MÉNDEZ VÁZQUEZ 235

Médicos y libros

VÍCTOR GUERRERO CABANILLAS 249

Dos Dioses Paganos en la Catedral Vieja de Plasencia

FRANCISCO SAYÁNS 273

El Divino Luis de Morales y la Orden de Alcántara

DIÓNISIO MARTÍN NIETO 307

Valencia de Alcántara (Cáceres) en la Guerra de Sucesión española (1705-1715). Demografía y sociedad

ÁLVARO VÁZQUEZ CABRERA 349

II. SEMBLANZAS

<i>Algunas memorias “sanalcantarinas” actuales</i>	
SALVADOR ANDRÉS ORDAX	379
<i>Deuda de un fuerte abrazo</i>	
En el aniversario de Ángel Campos Pámpano (1957-2008)	
JESÚS GARCÍA CALDERÓN	389
<i>Ganadería de don Arcadio Albarráin</i>	
<i>García-Marqués. Cien años después (1924-2024)</i>	
FRANCISCO JOAQUÍN PÉREZ GONZÁLEZ	395

III. PARTITURAS

<i>Proverbios y cantares. Caminante son tus huellas ...</i>	
Letra: Antonio Machado	
Música: MIGUEL DEL BARCO	417
<i>Proverbios y cantares. Nunca perseguí la gloria ...</i>	
Letra: ANTONIO MACHADO	
Música: MIGUEL DEL BARCO	421
<i>Camino III</i>	
Letra: JOSÉ MARÍA PAGADOR	
Música: MIGUEL DEL BARCO	424
<i>Es libertad</i>	
Letra: JOSÉ MARÍA PAGADOR	
Música: MIGUEL DEL BARCO	431
<i>La casa</i>	
Letra: JOSÉ MARÍA PAGADOR	
Música: MIGUEL DEL BARCO	438

<i>Llerena, un remanso de paz...</i>	
Letra y música. MIGUEL DEL BARCO	445
<i>Amarilla es la luz</i>	
Letra: JOSÉ MARÍA PAGADOR	
Música: MIGUEL DEL BARCO	450
<i>Buenas, pastoras ...</i>	
Letra: CAROLINA CORONADO	
Música: MIGUEL DEL BARCO	456
<i>Leyendas de Extremadura</i>	
MIGUEL DEL BARCO	460
<i>Breve comentario del autor</i>	
MIGUEL DEL BARCO	463
IV. MEMORIA	
<i>Memoria abreviada del curso 2023-2024 de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes</i>	467

I. ESTUDIOS

Antonio Gallego y la musicología grecorromana del jesuita expulso Vicente Requeno: una transcripción inédita del *Ensayo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos*

ANTONIO ASTORGANO ABAJO

Antonio Gallego Gallego (1942-2024),
eminente musicólogo y mejor persona.
In memoriam.

1. INTRODUCCIÓN

Conocí personalmente a Antonio Gallego el 19 de diciembre de 2009, cuando nos citaron en la RAEx en Trujillo para entregarnos los diplomas de académicos correspondientes a varios electos el 27 de junio de ese año, aprovechando que se había convocado un congreso sobre Humanismo para los días 17-19, en que participé con una ponencia titulada “La presencia de los humanistas hispano-portugueses en las bibliotecas de Roma, según Hervás y Panduro”¹.

1 Las actas de este congreso no se publicaron, víctimas de la crisis económica. Mi ponencia verá la luz tres años más tarde: ASTORGANO, Antonio. “La presencia de los humanistas hispano-portugueses en las bibliotecas de Roma, según Hervás y Panduro”. En: *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXVIII, nº II (mayo-agosto de 2012), págs. 817-866.

En ese intervalo intenté informarme sobre la historia y composición de la RAEx, puesto que yo abandoné Almendralejo el 30 de septiembre de 1979 y la Academia se fundaría tres meses después, el 29 de diciembre del mismo año. Sin embargo, a sugerencia de Manolo Pecellín llevaba varios años participando en publicaciones apadrinadas por la RAEx². Recibida por mí la elección con inmensa satisfacción y agradecimiento, me cuestioné cuál podría ser mi contribución cultural entre tan ilustres colegas desde la lejanía zaragozana de 600 km. Y la encontré en dos eminentes musicólogos: Miguel del Barco y Antonio Gallego. En este artículo evocaré la figura de Antonio, con el dolor de haber perdido a un generoso maestro y amigo leal.

Desde hacía quince años que llevaba investigando la vida y obra del polígrafo jesuita expulso, abate Vicente Requeno y Vives (Calatorao, Zaragoza, 1743-Tívoli, 1811). Sobre el mismo había publicado numerosos artículos y editado sus *Escritos Filosóficos*³, pero yo me sentía incapaz de acometer el estudio

-
- 2 ASTORGANO. “Encuentro del Padre Faustino Arévalo con el inquisidor jansenista, Nicolás Rodríguez Laso, en la Italia de 1788”. En: REAL ACADEMIA DE EXTREMADURA DE LAS LETRAS Y LAS ARTES. *El Humanismo Extremeño. Estudios presentados a las Segundas Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Fregenal de la Sierra en 1997*, Trujillo 1998, págs. 381-401; ASTORGANO. “Meléndez Valdés y el enfrentamiento entre los catedráticos del Colegio de Lenguas (1780-1784)”. En: REAL ACADEMIA DE EXTREMADURA DE LAS LETRAS Y LAS ARTES. *El Humanismo Extremeño. Estudios presentados a las Cuartas Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Trujillo en 2000*, Trujillo, 2001, págs. 263-291; ASTORGANO. “José Antonio Armona, administrador de rentas provinciales de Trujillo (1763-1764)”. En: REAL ACADEMIA DE EXTREMADURA DE LAS LETRAS Y LAS ARTES. *Actas del Congreso, Trujillo: Desde el Barroco al Neoclasicismo (siglos XVII y XVIII)*, Trujillo, Real Academia de Extremadura, 2003, págs. 9-46; ASTORGANO. “Los testamentos del matrimonio Meléndez Valdés”. En: *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, n.º 16 (2008), págs. 247-404.
- 3 REQUENO, Vicente. *Escritos filosóficos: “Ensayo filosófico sobre los caracteres personales dignos del hombre en sociedad”. “Libro de las sensaciones humanas y de sus órganos”*. Edición crítica, introducción y notas de Antonio

y edición de sus obras sobre la música de los antiguos griegos y romanos, temática ardua, donde las haya, en especial los dos tomos de los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori* (1798)⁴. Requeno regresó a Zaragoza del destierro italiano entre 1798 y 1801, en que volvió a ser exiliado, y se entretuvo en traducir al castellano los dos tomos de sus *Saggi* italianos⁵. Hacía tiempo que llevaba sondeando posibles colaboradores entre los historiadores de la música de las Universidades españolas, y todos se excusaron. Llegué a la conclusión de que en dicho gremio abundaban los “pedantes”, tal como los definía el *Diccionario* de la RAE de 1780 (“el que se precia de sabio, no teniendo más que unas cortas noticias

Astorgano Abajo. Zaragoza: Prensas Universitarias, “Clásicos Aragoneses Larrumbe”, 2008.

- 4 REQUENO. *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori*. Parma: Fratelli Gozzi, 1798, 2 tomos, el tomo I citado en lo sucesivo como REQUENO, *Arte Armónica, Saggi Storici*, 1798, I. El tomo II, citado en lo sucesivo como REQUENO, *Arte Armónica, Saggi Pratici*, 1798, II.
- 5 El tomo I (el histórico) está localizado en la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma (BNCVEIIR), sección *Gesuitici*, 262 (actual 2391), rotulado como *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.*, un legajo de 153 folios a doble cara donde se recoge la parte histórica de su estudio de la música de los antiguos. Citado en lo sucesivo como REQUENO, *Ensayos Históricos*.
El tomo II (el práctico) en BNCVEIIR de Roma, *Gesuitici*, leg. 263 (actual 2392). *Ensayo segundo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos, con las pruebas necesarias para demostrar cuáles fueron* (ff. 1-61) y el *Ensayo tercero sobre el restablecimiento de los cantores griegos y romanos* (ff. 62-120), citados en lo sucesivo como REQUENO, *Ensayos Prácticos*. No son sino la versión española del segundo tomo de la edición italiana de REQUENO. *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori*. Parma: Fratelli Gozzi, 1798, tomo. II, págs. 437 (abarcá los *Saggi* II y III, los dos prácticos). Esta traducción del tomo II fue la que le propuse estudiar y editar a Antonio Gallego, cuya transcripción parcial insertamos ahora, como apéndice.

de latín”)⁶. Afortunadamente tuve la suerte de contactar con Fuensanta Garrido Domené, que recientemente había defendido una tesis en la Universidad de Murcia sobre la música antigua griega y le propuse la coedición del manuscrito del primer tomo (el “Histórico”) de la traducción de los *Saggi*⁷.

Pero quedaba la edición de la traducción del segundo tomo (el “Práctico”), mucho más difícil, por la materia y por el deterioro físico del manuscrito. Se requería un competente experto, porque Requeno en su traducción de los tres ensayos de la edición parmesana introdujo notables diferencias entre ambos textos, pues más que traducir el texto italiano a la lengua española, nuestro autor reelabora y reduce la versión italiana, publicada dos años antes.

Por eso me alegré inmensamente cuando hojeando el *Anuario* de la RAEx me encontré con dos académicos numerarios musicólogos de excepcional categoría, Miguel del Barco y Antonio Gallego. Ambos desde el primer momento se mostraron receptivos a mis proyectos y terminarán siendo amigos. Miguel me prometió que pondría música a algún poema de Meléndez Valdés y colaborará en “Homenaje a Juan Meléndez Valdés”⁸. La relación con Antonio Gallego será más duradera y profunda, por ser más historiográfica, generando una correspondencia de más de doscientos correos electrónicos a lo largo de catorce años (2009-2023). Participó en todos los proyectos que le propuse, aunque fuesen arduos como el

6 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Castellana, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780, pág. 702.

7 Será publicado en 2022. Cfr. REQUENO. *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos*. Antonio Astorgano Abajo, Fuensanta Garrido Domené (eds.). Córdoba (España): Universidad de Córdoba, UCOPress, Bibliotheca Graecolatina, 2022.

8 BARCO Y GALLEGOS, Miguel. “Cuatro Sonetos de Meléndez Valdés musicalizados por Miguel del Barco”. *Revista de Estudio Extremeños*, tomo 73 (2017), nº extraordinario “Homenaje a Juan Meléndez Valdés”, págs. 213-250.

de la transcripción del manuscrito sobre la antigua música griega que va como apéndice a este artículo.

Se comprenderá mi sentimiento de dolor al escribir estas líneas biográficas sobre A. Gallego que espero sean sinceras y objetivas al recordar algunos momentos de nuestra amistad, al releer los correos electrónicos de nuestra abundante correspondencia. Es comprensible que yo aproveche la ocasión del presente artículo para esbozar algunos rasgos de la personalidad de Antonio, insertando algunos de los muchos correos que nos intercambiamos en esos catorce años de amistad, gran parte relacionados con cuestiones musicales de las obras del jesuita expulso aragonés Vicente Requeno y Vives y con la poesía de Juan Meléndez Valdés, sin olvidar que los correos electrónicos son un género discursivo en el que, por su espontaneidad, con frecuencia falta la reflexión previa sobre la idoneidad pragmática de cómo gestionar la relación con el interlocutor. Nos disculpamos si alguno de los amigos de Antonio Gallego aludidos en ellos se siente mínimamente molesto⁹.

No vamos a reproducir los dos centenares de los correos de Antonio Gallego, que se concentraron en torno a las tres colaboraciones suyas: la inédita e interrumpida transcripción de tomo II, ya citada (el “Práctico”, *Ensayo segundo práctico de las series harmó-*

9 En los tiempos actuales, la digitalización ha transformado radicalmente la forma de relacionarnos socialmente, así como nuestra propia forma de comunicación interpersonal. Cada vez es más frecuente la aportación de los correos electrónicos, incluso en los procesos judiciales, como medios probatorios relacionados con los modernos sistemas electrónicos y telemáticos, con la finalidad de que sirvan para acreditar determinados hechos. VELA DELFA, Cristina. *El correo electrónico: el nacimiento de un nuevo género* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/7400/> (Consultado el 23/03/2024); TASCÓN, Mario. *Escribir en Internet. Guía para los nuevos medios y las redes sociales*. Barcelona: Fundéu BBVA y Galaxia Gutenberg, 2012; PINILLA GÓMEZ, Raquel. “El correo electrónico como género digital en estudiantes universitarios semipresenciales de Lengua Española”. *Revista Estudios del Discurso Digital (REDD)*, nº 3 (2020), págs. 77-108.

nicas de la música de los antiguos griegos. Con las pruebas necesarias para demostrar quéales fuesen) de los Ensayos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos, escritos en italiano y traducidos al castellano por su autor, Don Vicente Requeno.

2. COLABORACIÓN DE GALLEGO EN EL BICENTENARIO DE LA MUERTE DE REQUENO: “VICENTE REQUENO Y LA MÚSICA”.

En la “Presentación” de su libro *Número sonoro o lengua de la pasión. La música ilustrada de los jesuitas expulsos*, en julio de 2014, Gallego alude a las dos colaboraciones, relacionadas con Requeno:

El profesor leonés Antonio Astorgano, extremeño de origen y compañero en la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, pero activo en Zaragoza y un gran experto en los jesuitas dieciochescos, estaba reuniendo a un grupo de especialistas para conmemorar el doble centenario de la muerte de Vicente Requeno en 2011 en un volumen que editaría la Universidad de Zaragoza, y solicitó mi colaboración. No sólo para ese libro; también me invitó a colaborar en la edición en español del tratado de Requeno sobre la música grecorromana, editado en Italia y en italiano en 1798, y cuya traducción había dejado manuscrita el autor, y todavía sigue inédita: en esto último aún andamos, pero el escrito para el libro general, vio la luz muy pronto, a finales de 2012¹⁰.

Dos años más tarde, en el otoño de 2016, se me planteó de una manera bastante precipitada el *Homenaje a Meléndez Valdés*, en el que también participará A. Gallego, a pesar del agobio debido a una mala planificación cronológica por la dirección de la *Revista de Estudios Extremeños*¹¹.

10 GALLEGO, Antonio. *Número sonoro o lengua de la pasión: La música ilustrada de los jesuitas*. Sant Cugat del Vallés: Editorial Arpegio, 2015, págs. IX-XIII.

11 GALLEGO. “Los instrumentos musicales de Meléndez Valdés”. En: *Revista*

En breves capítulos abordaremos la gestación de la colaboración de Gallego en el libro colectivo sobre Requeno (“Vicente Requeno y la Música”), la del Homenaje a Meléndez (“Los instrumentos músicos de Meléndez Valdés”) y, más extensamente, el fracasado proyecto de editar los “Ensayos Prácticos” sobre la música de los antiguos griegos, cuya transcripción parcial por A. Gallego es el objeto principal del presente artículo.

2.1. EL ACERCAMIENTO DE A. GALLEGÓ A LA MUSICOLOGÍA DE REQUENO: UN ESFUERZO APRESURADO, INTELIGENTE Y GENEROSO.

Como hemos dicho antes de 19 de diciembre de 2009, Antonio Gallego y yo no nos conocíamos de nada y llegué a Trujillo desde Zaragoza con el propósito de convencerlo para que me sacase del atolladero que para mí suponía la edición de la traducción castellana del tomo II de los *Saggi Cantori* (los “prácticos”) de Requeno. Era el tesorero de la RAEx y con cierta timidez me acerqué a pagarle la comida de mis familiares acompañantes. Inmediatamente hablamos del tema de Requeno, con una empatía que me sorprendió. Con la humildad del sabio me confesó que en ese momento no recordaba nada, pero que vería lo que podía hacer. Aprovechando su receptividad, le comenté que llevaba casi un año coordinando un libro conmemorativo del bicentenario de la muerte de Requeno (Tívoli, 1811) y lo invité a participar, incluyéndolo en la segunda circular que pensaba enviar a todos los colaboradores la próxima semana, cuando regresase a Zaragoza.

Releyendo ahora los correos de aquellos días me sonrojo ante mi atrevimiento, que era un acoso en toda regla, que conforme se afianzaba nuestra amistad, me recodaba con una sonrisa: “Esto me pasa a mí por ir mucho por Trujillo, sin prevención”.

de estudios extremeños, Vol. 73, N° Extra 1, 2017 (Ejemplar dedicado a: *Homenaje a Juan Meléndez Valdés en el bicentenario de su muerte (1754-1817)*), págs. 213-250.

Retornado a Zaragoza, en correo electrónico del 23/12/2009, le felicito el año nuevo a todos los colaboradores, incluido A. Gallego, adjuntando una segunda circular, y por correo ordinario le envío un paquete con copia de los dos manuscritos de la traducción castellana de los dos tomos de los *Saggi cantori*, que no le llegará hasta días después. Como se había olvidado parte de lo hablado conmigo en Trujillo, me contesta sorprendido el mismo 23/12/2009: “Distinguido amigo: ...aunque algo sé de qué va y quién es Vicente Requeno, realmente no he podido participar en ese libro colectivo, por la sencilla razón de que no acostumbro a meterme en territorios por los que no se me ha invitado a transitar”.

El 28/12/2009 le contesto aclarando la situación:

Amigo Antonio: ... Conforme hablamos en Trujillo, la semana pasada te puse en correo ordinario (a la dirección de Pozuelo) un paquete azul (más de 2 kilos) con los dos tomos fotocopiados de los *Saggi sul ristabilimento dell'Arte Armonica de' Greci e romani cantori* de Requeno, con el ruego de que, si es posible, colabores con una valoración o estudio en el citado libro colectivo.

Plazo para ti hasta antes del verano (el resto de colaboradores el mes de marzo). Extensión la que quieras (el resto unos 40 folios). Te agradecería muy sinceramente tu colaboración, dado lo intrincado y especulativo de la materia. Un fuerte y agradecido abrazo. Astorgano.

En el correo del día siguiente 29/12/2009 Gallego, comprende la situación, aunque con ciertas dudas, después de oír el paquete que le había enviado, que ponían en peligro su insustituible colaboración:

Distinguido Antonio, amigo y tocayo:

Hoy mismo me han llegado las fotocopias del *Saggi...* de Requeno, y con ellas me reiteras tu amable invitación para que participe en el libro colectivo del bicentenario. Como todo lo de

Trujillo fue tan rápido y atropellado, algo sospechaba, pero quería confirmarlo, y ya está confirmado. Así que vuelvo a decirte, ahora con más conocimiento de causa, que acepto encantado, lo primero; y lo segundo, que acepto agradecido porque eso me permite volver a mi amado XVIII, después de pasar mucho tiempo con [Manuel de] Falla, o con mis poetas y la música. Ya me has dado para leer unas cuantas tardes...

Dime, por favor, cuando puedas, después de estas fechas navidieñas desde luego, algo sobre: a) Plan del libro, autores y temas que va a tocar cada uno, para hacerme una idea global, y b) Plan de la edición, quién edita, cuántos ejemplares para cada autor, cuántas separatas si las hay, y todo lo que quieras decirme sobre ello. c) Cómo desearías que enfocara el asunto, puesto que tienes en mente el plan global.

Acepta mis mejores deseos para ti y los tuyos en estas Navidades y a lo largo del 2010 que se avecina, y un fuerte abrazo, Antonio Gallego.

(Por cierto, acabo de echar un vistazo a mi viejo ensayo *La música en tiempos de Carlos III*, y sólo menciono a Requeno ¡una vez, y en la bibliografía! ¡Mea culpa, mea grandisima culpa! Te lo digo por si estás a tiempo de encaminar tu encargo hacia mejores manos... Lo entendería perfectamente. Vale).

En el largo correo del día siguiente 30/12/2009, le vuelvo a remitir la circular nº 2 y contesto a sus preguntas, insistiéndole en mi interés en su participación, porque lo consideraba el más “práctico” de los historiadores de la música con los que había contactado:

Amigo Antonio:

Te agradezco sinceramente tu colaboración en un ramo que, dentro de la poligrafía de Requeno, me tiene especialmente preocupado, por mi ignorancia en la materia, por lo especulativo de la misma y por el desprecio olímpico con que la crítica ha pasado sobre este libro, en el que Requeno puso especial interés. Se trata de centrar al Requeno musicólogo, es decir, si lo que escribió es pura fantasía sin ninguna practicidad, como opina Miguel Batllori, o por el contrario, habría que tenerle alguna consideración, similar a Antonio Eximeno o a Esteban de Arteaga. Para ello me gustaría

que un par de expertos, al menos, me plasmasen su opinión sincera sobre el Requeno Músico.

Para ello contacté con León Tello [...], con Antonio Martín Moreno, [...]. Como me parece que eres el más “práctico”, quizás podrías ver la viabilidad del sistema propuesto por Requeno, es decir, situar a Requeno dentro de la música del siglo XVIII y XIX. Pero Dios me libre de sugerirte nada, entre otras cosa, pues los curas del Seminario de Astorga durante ocho años no fueron capaces de hacerme aprender solfeo.

En resumen, se trata de que dos o tres autoridades en la materia juzguen al musicólogo Requeno, para “restaurarlo” o sepultarlo en el olvido, como se ha hecho desde 1798. Todo esto con la máxima objetividad posible, pues incluso los muertos deben cada uno aguantar su vela.

Te repito que tengo, con gran diferencia, especial empeño en saber si Requeno aportó algo o nada a la Historia de la Música.

Respecto al resto de las cuestiones que me planteas, creo que van incluidas en la segunda circular, abajo insertada. En relación al número de ejemplares y demás aspectos económicos, Prensas Universitarias de Zaragoza, son rácanas “total”, aunque me comprometo a facilitarte los ejemplares que me digas. Respecto a los plazos, y dado que te incorporas tarde al proyecto, se podría alargar hasta mediados de junio [2010]. Un fuerte y agradecido abrazo. Antonio Astorgano.

En enero de 2010, Gallego, a sus 68 años, estaba dispuesto a colaborar seriamente en los proyectos requenianos que le propusiese y profundizar en la musicología del abate Requeno. Con una rapidez inusual, en medio de una semana vacacional, tenía perfectamente planteado el estudio y la bibliografía, y sólo le preocupaban las “inevitables coincidencias” con los estudios de los otros colegas musicólogos colaboradores. El 07/01/2010 me contesta:

Querido Antonio:

Gracias por tu rápida respuesta. Mi acuse de recibo no es tan rápido porque hemos pasado el fin de año y los primeros días del año nuevo en la soleada Málaga, hartándonos de pescaíto frito

y de sol, y sin el portátil (¡lujos de los jubilatas!): era en realidad una huida de Oviedo, donde lo pasábamos con amigos otros años, por causa de desgracias familiares de mi mujer, que estaba muy triste en Vetusta...

Me parece muy bien lo que me dices; efectivamente, al Requeno musicólogo no se le ha tomado en serio. Yo, tampoco, aunque su ausencia en mi “Carlos III” estribaba en la fecha de su “Ensayo”, ya fuera del reinado. Pero he hecho una sencilla comprobación: he leído lo que dice de Arístides Quintiliano, lo he comparado con la introducción de Luis Colomer y Begoña Gil a la primera traducción española del “Sobre Música” (Gredos, 1996)¹², y ha resistido perfectamente la comparanza... En fin, que ya he comenzado a tragarme los folios... y a repasar conceptos, y a leer sobre Requeno. Por cierto, trataré de encontrar tu edición de los “Escritos filosóficos”, y algunas otras cosas. El problema es que muchos de mis libros y revistas los tengo en mi casona de La Vera, entre ellos todos los del libro de “Carlos III”, y ahora no me apetece mucho ir por allí. Por ejemplo, el trabajo de Ceferino Peralta aparecido en el primer número de *Nassarre*, revista en la que he colaborado y que tengo completa allí... ¿Lo tienes tú a mano?

León Tello fue profesor mío en un par de cursos de doctorado en la Complutense; antes de venir a Madrid, fue catedrático de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio Superior de Valencia, y en esa cátedra le sucedí... yo. Y precisamente aquella oposición la preparamos juntos, y en mi casa, Martín Moreno y yo, y las ganamos: él se fue al de Málaga y yo al de Valencia, y luego él escogió la Universidad. Aunque el tiempo y otros avatares nos han ido distanciando a todos, me parecen las personas adecuadas para el libro. Lo único que me preocupa es la posible, casi inevitable, coincidencia, no tanto con don Francisco José como con Antonio [Martín Moreno]. Pero, en fin, el tiempo lo dirá.

Un abrazo, y seguimos en contacto, requeniano y amistoso,
Antonio Gallego.

12 Arístides Quintiliano. *Sobre la Música*. Traducido por Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 1996, 169 págs.

Ese mismo día 07/01/2010 le respondo, quitándole el miedo a las “coincidencias”:

Muchas gracias, querido Antonio, y felicidad para todos, en especial para tu mujer.

Respecto a las coincidencias de criterio, lejos de ser un inconveniente, lo juzgaría algo muy positivo, pues no es fácil ponerte de acuerdo respecto a un hombre contradictorio, como fue Requeno. El trabajo del P. Peralta puedes olvidarte de él, pues se limita a reproducir (reduciéndolo) a Félix Latassa, que te incluyo. Del libro “Escritos filosóficos”, no tengo ejemplares, pero te adjunto un pdf, anterior a las segundas pruebas (no se me facilitó la versión definitiva que fue a imprenta por Prensas Universitarias de Zaragoza), pero que te puede servir bastante fielmente para hacerte una idea.

En fin, feliz año y a mandar. Un fuerte abrazo. Astorgano.

Durante el mes de febrero, Gallego continuaba documentándose sobre los *Saggi cantori* de Requeno, leyendo la versión italiana editada y la traducción manuscrita castellana del mismo Requeno, que yo le había enviado, cuya edición era el segundo y el más importante proyecto que le propuse a Gallego. Quedará inconcluso, por lo que ahora va como apéndice de este artículo.

En el correo del 18/02/2010 me solicita dichos manuscritos, que yo pensaba que se los había remitido:

Querido tocayo:

En primer lugar, feliz año nuevo, pues creo que todo lo que hablamos fue el año pasado. Sigo con Requeno, peleándome con su italiano y con él personalmente, aunque ya voy leyendo también lo que se ha escrito sobre él, especialmente artículos tuyos que he localizado en internet.

Pero me dio hace ya unos días por ver lo que se había escrito sobre él en el *Diccionario de la Música Hispanoamericana* que dirigieron Casares, Fernández de la Cuesta y López Calo¹³, y en la voz corres-

13 CASARES RODICIO, Emilio Francisco, LÓPEZ-CALO, José, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (coords.). *Diccionario de la música española e his-*

pondiente la profesora María Sanhuesa cita dos volúmenes manuscritos existentes en la Biblioteca Nazional Centrale Vittorio Emanuele II, de Roma, con el título de “Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos”, afirmando (lógicamente) que “corresponden a la obra publicada en Parma en 1798”.

María Sanhuesa es vecina en la ópera de Oviedo y amiga, y he tenido ocasión de hablar con ella: No los ha visto, y ya no recuerda (ahora está en otras cosas) de dónde procede su información. Antes de iniciar los trámites para ver de obtener fotocopia o microfilm o lo que sea, que en bibliotecas italianas mi experiencia me dice que son lentísimos, me pregunto si no los tendréis ahí en Zaragoza... ¿Sabes algo?

Acepta un saludo muy cordial de tu affmo. Antonio Gallego

Mañana marcho a Trujillo, donde tenemos reunión el sábado, a pelearme otra vez con los números¹⁴ (y no los pitagóricos, precisamente). ¿Te dije que tienes una nieta guapísima, la que te acompañó en tu toma de posesión? Vale.

Esa misma tarde del 18/02/2010 le remito por e-mail el tomo I (el “histórico”) de la traducción, que yo ya tenía transcrita, y las fotocopias del tomo II, cuya transcripción le había encargado a Gallego:

Querido Antonio:

Muchas gracias por su amables palabras en nombre mío y de mis parientes (la belleza [de mi nieta] es de la tierra extremeña y no mía precisamente).

En efecto poseo las traducciones de las que habla la bien informada María Sanhuesa. No te lo he mencionado porque el manuscrito de la traducción del mismo Requeno es bastante imperfecto y más resumido que la versión italiana. El vol. I (el histórico) lo tengo trascrito con algunas anotaciones con vista a una posible edición (es un primer borrador) y te lo enviaré este fin

panoamericana. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002. 10 vols.

14 A. Gallego era el tesorero de la RAEX y se refiere al presupuesto, muy disminuido por la crisis económica.

de semana por e-mail, cuando corrija algunas erratas. El vol. II (el práctico, del que no entiendo ni papa) te lo fotocopiaré y te lo enviaré por correo ordinario, mañana mismo.

Saludos a los amigos académicos que encuentres. Yo hasta el verano no podré ir por allí. Un abrazo. A. Astorgano.

Vuelto de Trujillo, Gallego me contesta el 22/02/2010 proponiéndome claramente que, puesto que yo ya tenía transcrita el manuscrito, me encargase de la edición del primer tomo (el histórico) y que él se encargaría de la del segundo (“el práctico”):

Muchas gracias de nuevo, querido tocayo: El sábado por la noche, a la vuelta de Trujillo (donde di tus recuerdos), ya tenía el paquetito en casa con las fotocopias de los dos ensayos prácticos. Quedo a la espera del histórico. Si esto sigue adelante y nos animamos, ¡podríamos comenzar a pensar en hacer una edición total, tú del primer tomo y yo del segundo! En fin, no soñemos y aterricemos en la realidad... Un abrazo muy agradecido, Antonio Gallego.

Esa misma tarde del 22/02/2010 le respondo enviándole la transcripción electrónica del manuscrito del tomo I (*Ensayo histórico*):

Querido Antonio:

Muchas gracias por las noticias de Trujillo. Me parece estupenda la idea de la edición y no habría problemas para ponerla en la Colección Larumbe (la misma donde edité los “Escritos filosóficos”) de Prensas Universitarias de Zaragoza. Hace un año tuve una conversación sobre el mismo tema con Antonio Martín Moreno (de la Universidad de Granada), pero parece que la cosa ha quedado muerta. Intentaré ver el estado de la cuestión y te avisaré.

Va el *Ensayo histórico* prometido. Un fuerte abrazo. A. Astorgano.

Sinceramente yo ya estaba cansado de esperar a Antonio Martín Moreno, pero Gallego no quería ningún tipo de roce con

su antiguo coautor, por lo que hacía más de un año que me carteara con Fuensanta Garrido Domené, quien acababa de defender su tesis sobre la música de los antiguos griegos¹⁵. En su correo del 23/02/2010 Gallego me comenta la conveniencia de hacer una edición seria de los dos tomos, a pesar de lo trabajoso de la misma, aunque con su habitual buen humor (“¡mira las consecuencias de ir a Trujillo tan desprevenido!”):

Recibido todo. Por supuesto, voy a hacer primero mi aproximación a Requeno, y luego hablamos de todo lo demás. Lo único que quería decirte es que, en el caso de editar a Requeno, debería hacerse completo, pues no creo que vuelva a repetirse “la conjunción planetaria” de dos o tres locos como nosotros, ¡je, je! Y, por supuesto, si Martín Moreno sigue en el proyecto, creo de verdad que es el hombre adecuado. Un abrazo, mi gratitud y ¡mira las consecuencias de ir a Trujillo tan desprevenido! Antonio Gallego.

A lo largo de la primavera de 2010, Gallego pudo comprobar lo arduo que era la transcripción de la musicología del abate Requeno, pero iba superando las dificultades (incluidas las del deteriorado manuscrito), con una tal alegría y vitalismo, que llegó a pensar que nacían de un alma de poeta que gozaba plenamente de la naturaleza¹⁶, sobre todo de la asturiana y extremeña.

15 GARRIDO DOMENÉ, Fuensanta. *Los teóricos menores de la música griega: Euclides, Nicómaco de Gerasa Y Gaudencio El Filósofo. Traducción y comentario*. Tesis doctoral dirigida por José García López. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.

16 Son numerosos los ensayos de Gallego sobre aspectos musicales de algunos poetas. Cfr. GALLEGO. “Ángel González músico”. En: *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, N° 233 (2002), págs. 219-223; Id., “Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo” de Ramón Sánchez Ocaña”. En: *Quodlibet: revista de especialización musical*, N° 56 (2014), págs. 149-152; Id., “El sonido de la luz: Preludio músico para Antonio Colinas”. En: *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Tomo 26 (2018), págs. 117-136; Id., “Sonoridad y música en el primer Darío”. En: *Quodlibet: revista de especialización musical*, N° 72 (2019), págs. 92-112; Id., “Sonoridades y otras músicas en Manuel

En el correo del sábado 17/04/2010 me comenta que estaba compensando los sinsabores requenianos con los bancales de cerezos floridos de la Vera:

Querido Antonio:

Como dice el presbítero Ortiz que dijo Vitruvio (V, 4º, p. 115), “la armonía es una ciencia música oscura y difícil, principalmente para los que no saben el griego”¹⁷... Pues bien, yo no sé suficiente griego, así que ando peleándome con los tetracordios, la inclina y gravísima proslambanomenos y las hipate hipaton, etc. Se avanza, pero lentamente. Bueno, que se procurará. Un abrazo, Antonio Gallego

Estuve en Trujillo la semana pasada, y estaba mi tierra de La Vera que explotaba con los bancales de cerezos... Pero yo sólo veía requenos, requenos, requenos. Ciao!

Al día siguiente 18/04/2010 le contesto enviándole la tempranera y completa colaboración de su maestro Francisco José León Tello¹⁸ (para evitar en lo posible las temidas repeticiones) y declinando definitivamente la de Antonio Martín Moreno.

Querido Antonio:

Feliz, tú que has podido ver la floración del Jerte. Si la música grecolatina te produce dolor de cabeza a ti, que eres experto musicólogo, ya me dirás cómo me encuentro yo, lego, en medio de estos berenjenales. Pero la constancia todo lo vence.

En efecto, ya tengo la colaboración del maestro León Tello

Neila”. En: *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Tomo 27 (2019), págs. 1-40; Id., *Gerardo Diego, músico*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2021.

- 17 ORTIZ Y SANZ, José. *Los diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polion. Traducidos del latín y comentados por Don....* Madrid: Imprenta Real, 1787.
- 18 LEÓNTELLO, Francisco José. “La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos”. En: Astorgano (coord.). *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2012, págs. 303-360.

(que te adjunto para animarte) y es favorable a Requeno, tanto que me ha propuesto editar el *Tamburo*, librito que me había pasado desapercibido ni yo poseía. Quedo a la espera de que me remita una copia de dicho *Tamburo* para ver las posibilidades técnicas y económicas en Prensas Universitarias de Zaragoza.

Por el contrario, el amigo Antonio Martín Moreno [...] se ha excusado.

Por lo tanto, y recogiendo tu sugerencia, podemos hacer la edición tú y yo. El primer tomo (fundamentalmente histórico) podría salir el próximo año (año del bicentenario de Requeno), pues ya lo tengo transcritto y avanzado el esbozo crítico, pendiente de tus observaciones posteriores. El prólogo podría constar de dos partes, una bio-biográfica, que correría de mi cuenta, y una musical, a tu cargo, que podría ser una ampliación del estudio que estás haciendo para el libro colectivo. El tomo II, mucho más técnico, para mí presenta dificultades insuperables, y estoy a expensas de lo que tú decidas, en todos los aspectos.

En fin, estas ideas mías son solo sugerencias que se someten a tu mejor criterio, en una materia, la musical greco-romana, en la que entre más leo más ignorante me hallo (en la Editorial Gredos [Biblioteca Clásica] están traducidos los tratados musicales de Aristides Quintiliano, Pseudo Plutarco, Boecio, Hefestión, Aristoxeno, Ptolomeo, etc., que te puedo enviar si no los tienes. Saludos a los amigos de la Academia y disfruta de Extremadura.

Un fuerte abrazo. A. Astorgano.

En el correo del 19/04/2010, desde Asturias, me agradece el artículo de su maestro León Tello y, en correspondencia, me envía su trabajo sobre el jesuita expulso mexicano Pedro José Márquez, que se publicará en 2014:

Querido Antonio:

Muchas gracias por tu carta y por el trabajo del maestro (y

mi antecesor en la cátedra de Valencia) don Francisco José. Me viene muy bien para tomar alguna nota bibliográfica que se me había escapado e incluirla en el trabajo que estoy haciendo para el libro mexicano sobre el Padre Márquez¹⁹, que estoy a punto de entregar (con el alma a Dios...). Te lo envío, aunque le falta un último repaso y las conclusiones: ya ves que caben aproximaciones a lo mismo muy diferentes (no digo mejores, sólo diversas). Como observarás, en él te cito, naturalmente, e incluso empleo ya algún párrafo del manuscrito inédito que tan gentilmente me has enviado (y en el que, por cierto, hay páginas enteras ilegibles; pero de eso, y de la edición de los *Saggi*... ya hablaremos cuando te envíe el trabajo que te prometí. Ahora no quiero agobiarme más...).

Lo de Martín Moreno no me extraña [...]. Si te contara lo que en su día dijo de mi “Carlos III” [...]. Sí, tengo, por supuesto, las traducciones de Gredos, e incluso las latinas de Macrobio, San Agustín... sobre la música. Son muy útiles, y a ellas, como todos, me referiré continuamente.

Un fuerte abrazo ovetense (día soleado, aunque el Naranco, que veo desde mi ventana, está un poco neblinoso), Antonio Gallego.

Al día siguiente 20/04/2010 le agradezco el artículo sobre Pedro José Márquez, que Gallego extiende el estudio al resto de los jesuitas expulsos musicólogos, y le propongo algunas soluciones sobre el deteriorado manuscrito de la traducción de Requeno, que a la postre será una de las causas fundamentales para suspender la edición del tomo II, el práctico:

Querido Antonio:

Veo que ahora estás en las Asturias, de gratos recuerdos para

19 GALLEGOS. “La investigación de la música en los jesuitas expulsos”. En: Óscar Flores Flores (coord.). *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820): arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*. México-Madrid: UNAM-Real Academia de San Fernando, págs. 413-455.

mí, donde hice parte de mis estudios (dos cursos de Filosofía y Letras y uno de Derecho). Gracias por tu estudio sobre los jesuitas, casi todo aprovechable para los trabajos de Requeno.

Respecto a las páginas ilegibles del mss. de Requeno, habrá que terminar yendo a Roma (Biblioteca Centrale Vittorio Emanuele II) para ver si el original es más claro. Yo también tengo algunas dificultades con el tomo I (pocas líneas), muchas salvables confrontando el original italiano. A ver si este verano tengo tiempo para escanearte el tomo II de la edición italiana de los *Saggi ... cantori*.

Respecto a Martín Moreno es agua pasada.

Un fuerte y agradecido abrazo. Astorgano.

El 26/06/2010 escribo el recordatorio del último aviso para los colaboradores rezagados:

Queridos amigos rezagados:

El libro “Vicente Requeno y su época” ya está en el horno, y como es muy conveniente que entre en el presupuesto de este año (por aquello de la crisis, que se va a llevar por delante no pocos proyectos culturales), os ruego que me enviéis vuestras colaboraciones lo antes posible. Un fuerte y agradecido abrazo.

A. Astorgano.

El 29/06/2010 Gallego, diligente como siempre, contesta: “Querido Antonio: Gracias por el recordatorio. Estoy en las últimas, no te digo más. Espero cumplir con el compromiso en tiempo y hora. Un abrazo, Antonio Gallego”. Viéndolo un tanto agobiado le respondo esa misma tarde: “Muchas gracias, Antonio. Tómate el tiempo necesario, sin agobios. Un fuerte abrazo. A. Astorgano”.

El correo del 30/07/2010 es importante no solo porque me envía el artículo para el libro colectivo, sino también la transcripción de una buena parte del manuscrito de la traducción castellana del tomo II de los *Saggi cantori*, correspondiente al *Ensayo segundo*

práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos, con las pruebas necesarias para demostrar cuáles fueron, que va como apéndice de este artículo. El título del “asunto” del correo era “¡Ahí va!”, que yo interpreté como el fin de un agobiente compromiso. Esta idea y las dificultades que estaban asomando para la edición del primer tomo, por un cambio radical en las Prensa Universitarias de la Universidad de Zaragoza, iban madurando en mí la idea de suspender la edición del tomo II, el práctico, encomendado a Gallego. Sin embargo el correo de Antonio fue de lo más cordial y me promete seguir con la transcripción, a pesar de la mala calidad de las fotocopias del manuscrito:

Querido Antonio:

Déjame decirte en primer lugar lo mucho que he agradecido tu paciencia benedictina a la espera de mi trabajo sobre Requeno y los jesuitas expulsos. He andado, por diversas razones que serían largo explicar, un poco agobiado, y cubriendo boquetes de última hora que era necesario tapar para que el barco no naufragara, y todo ello ha ido en detrimento de las cosas que verdaderamente me importaban, como Requeno. Pues bien, iahí te va!, por fin. Me ha salido un poco largo, pero me daba lástima no utilizar, en parte, lo que envié a México sobre los otros jesuitas. En fin, tú dirás, y sigo a tus órdenes.

Te envío también una primera lectura del *Ensayo práctico* segundo, con algunas anotaciones y comprobaciones que en determinado momento se interrumpen. Estoy ahora peleándome con las deficientes fotocopias del *Ensayo tercero*. En este mes de agosto, que paso en una aldea asturiana en la que mi mujer tiene una casita preciosa pero sin internet, sin TDT, con teléfono fijo de antena, no de cable, que cada vez que hay una tormenta se estropea (es decir en el paraíso), he de terminar otro par de cosas que me están quemando, y ya en el otoño caeré de nuevo sobre don Vicente [Requeno]. Te lo digo porque ayer vinimos a Oviedo para leer correos, tanto terrestres como digitales, y cenar con unos amigos, pero ahora mismo volvemos a orillas del Cantábrico, y no podré leer el correo electrónico hasta que volvamos (estamos

a media hora larga), por lo que no te extrañe mi presunto silencio... En todo caso, te agradecería una confirmación de la llegada de ambos documentos, sobre todo del primero...

Con mi gratitud, acepta un fuerte abrazo de tu buen amigo,
Antonio Gallego

Ese mismo día le respondo muy agradecido y deseándole un agosto de merecido descanso:

Muchísimas gracias, querido Antonio. La espera ha merecido la pena, pues valoro como la que más tu colaboración, entre la veintena de ellas. Lo enviado del *Ensayo Práctico II* me parece estupendo. Yo el I tomo lo tengo muy avanzado.

Hablando de México, el día 15 voy para allá y estaré tres semanas en el Archivo General de la Nación. Si tienes algo pendiente por allá que te mire, me tienes a tu disposición.

Yo iré unos días a Astorga a ver a mis padres y el resto del tiempo lo dedicaré a preparar editorialmente el tomo I histórico de Requeno, que saldrá magnífico, si no lo arruina la crisis, que suele empezar por estas cuestiones eruditas, que sólo interesan, en opinión de los políticos, a cuatro ilusos.

Una vez más, te manifiesto mi sincero agradecimiento. Un fuerte abrazo y feliz agosto. A. Astorgano.

El 04/08/2010 me comunica su felicidad en su “paraíso” de Careñes²⁰, un pueblecito aislado en el que disfrutaba de la Naturaleza, que me describe con el alma de poeta que llevaba dentro en un tono bastante horaciano:

Ahora acabo de leer tu correo, tras una semana en la aldea, y me alegra mucho la buena acogida de mi trabajo. Estoy res-

20 Careñes es una parroquia del concejo de Villaviciosa, en Asturias, que en 2010 contaba con 183 habitantes. En el correo del 30/07/2010 Antonio dice que es “una aldea asturiana en la que mi mujer tiene una casita preciosa, pero sin internet, sin TDT, con teléfono fijo de antena, no de cable, que cada vez que hay una tormenta se estropea (es decir en el paraíso)”.

pondiendo algunos correos, mañana daré un buen paseo por Oviedo y mis librerías de viejo, y por la tarde creo que volvemos a Careñes (Villaviciosa) a orillas del mar, con gallos cabroncetes que en cuanto una nube tapa el sol creen que anocchece y cinco minutos después, cuando el viento la ha barrido, que amanece..., y un ciruelo que ahora está de parto y atrae a todos los bichos del barrio... Es decir, en el paraíso. Que te vaya bien por México lindo, y por Astorga la bella, y ya volveremos a deciros cosas en otoño. Un abrazo, querido Antonio, y hasta cuando quieras, Antonio Gallego.

Le contesto el 05/08/2010 agradeciéndole su artículo para el libro colectivo sobre Requeno, después de haberlo leído detenidamente, y le remito un trabajo mío sobre el jesuita expulso vasco Esteban Terreros (1707 – Forlì, Italia, 1782), lexicógrafo y traductor, minuciosamente conocido por Antonio:

Muchísimas gracias, querido Antonio. Ayer volví a releer tu magnífico y emotivo ensayo y me reitero en mi juicio y agradecimiento. Como veo que tratas al P. Terreros y su *Diccionario*, te adjunto un trabajo mío sobre el pleito sucesorio de dicha obra²¹. Posteriormente a su publicación he encontrado otro expediente donde concluye el pleito, que todavía no he podido analizar. Te lo adjunto, para que veas que nunca faltan herederos, ni siquiera a un célibe trabajador como el jesuita Terreros.

Que disfrutes por esos paradisíacos lares asturianos, sin olvidarte de las manzanas que alargan la salud. Yo por México intentaré sobrevivir y conservar la cabeza, que al parecer allí últimamente los delincuentes se la pueden robar a uno y no hay recambio.

Un fuerte abrazo. A. Astorgano.

Me responde al día siguiente 06/08/2010 con una encantadora descripción geográfica de su paraíso asturiano:

21 ASTORGANO. “El pleito por los derechos de autor del *Diccionario de Esteban Terreros*”. En: *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (BRSBAP)*, n.º LXV-1 (2009), págs. 127-208.

Querido Antonio: Gracias de nuevo por tus palabras y, sobre todo, por el enjundioso trabajo sobre Terreros, que ya he guardado y leeré con calma estos días en la aldea: me reservo el añadir a mi trabajo una nota a pié de página, como mínimo, como resultas de su lectura, por lo que te enviaría una nueva versión de mi trabajo, pues veo que estamos aún a tiempo²².

Tenemos algunos manzanos en nuestro prau, no en vano estamos en lo que llaman la “Comarca de la sidra”, pero la fruta aún está verde; las que están maduras son unas ciruelas maravillosas, aunque mi propensión a la diabetes B, la de la mucha edad sedentaria, me impide comer muchas; así que son los pájaros y toda clase de insectos, especialmente las avispas, los que se están forrando; ponerse debajo del árbol es escuchar una verdadera sinfonía de élitros y trinos, un acorde de música natural que, junto al rumor lejano del mar, es digno de los dioses tutelares... No te digo más que el otro día vi una lucha feroz entre una mariposa y dos o tres abejorros disputándose una ciruela caída entre la yerba (y, contra todo pronóstico, ganó la mariposa). En fin, me voy dentro de un rato para allá.

Un fuerte abrazo, laborioso tocayo, Antonio Gallego.

Antes de viajar a México prácticamente yo había concluido la transcripción y la anotación del manuscrito de la traducción castellana del tomo I de los *Saggi cantori*, el histórico, creyendo que sería editado en febrero de 2011, coincidiendo con la fecha de la muerte del abate Requeno. Una serie de circunstancias desfavorables hará que no verá la luz hasta finales de 2022²³.

Con cierta imprudencia, por mi parte, interrumpo su descanso el 12/08/2010, enviándole la transcripción anotada de dicho *Saggi I* para que Antonio la revise tranquilamente:

22 Se refiere a su contribución que me había remitido el 30/07/2010. GALLEGOS. “Vicente Requeno y la música”. En: Antonio Astorgano Abajo (coord.). *Vicente Requeno (1743-1811): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2012, págs. 361-438.

23 REQUENO. *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los Antiguos Griegos*. Edición bilingüe. Edición, introducción y notas de Antonio Astorgano Abajo y Fuensanta Garrido Domené”, op. cit.

Querido Antonio:

Antes de ir a México (el domingo día 15) te adjunto el texto anotado del tomo I de la Arte Armónica de Requeno, con un ruego doble:

1. Que si al leerlo se te ocurre algo en las notas que van en rojo las complementes. Si no, en la versión final las suprimo y no pasa nada. Algunas notas pueden parecer amplias o superfluas, en cuyo caso me lo indicas y las reduzco, si bien te advierto que en la colección Clásicos Larumbe los libros llevan dos clases de notas: unas al pie de página, y otras (las que van detrás de un asterisco *) al final, por lo que se llaman “notas complementarias”.

2. Es importante que encabece este primer volumen un prólogo tuyo hablando globalmente del Requeno musicólogo y de este primer tomo en particular. Debes tener en cuenta lo que pondrás al frente del segundo tomo para repetirte lo menos posible. La extensión que creas conveniente.

Respecto al tomo II, tú verás lo que es más conveniente, si poner sólo la traducción castellana o también el original italiano.

Si todo va bien a mediados de otoño se podría presentar el tomo en Prensas Universitarias de Zaragoza para coger turno de edición (la crisis económica ha llegado a la Colección Larumbe, subvencionada por el Gobierno de Aragón).

Que el verano te reporte el reposo que los trabajadores como tú y yo merecemos. Un fuerte abrazo. Astorgano.

Lejos de mandarme a paseo, como yo merecía, “le parece todo muy bien”, y Antonio ironiza con nuestra mutua excesiva afición al trabajo, en su cordial contestación del 15/08/2010:

Querido Antonio: Hemos venido a la ciudad esta tarde, hemos cenado con amigos, y ya en los primeros minutos del día en que te marchas a México leo tu correo, así que a lo mejor ya no lees mi respuesta hasta tu regreso.

Me parece todo muy bien, y leeré tu texto minuciosamente mientras tú trabajas en el nuevo mundo (y alternando con un volumen muy amplio de 140 Poemas musicales de Gerardo Diego,

cuyo prólogo va ya por la página 130 y todavía queda mucha tela que cortar)²⁴. En fin, la juventud laboriosa!, que dice uno de mis hijos (y estoy viendo que pronto lo dirá alguno de mis nietos). Y pensar que yo a lo que aspiraba de joven era a ser hombre objeto... En fin, buen viaje y buen regreso, y un abrazo de tu affmo. Antonio Gallego.

Después de tantas prisas para hacer coincidir la publicación del libro colectivo con el bicentenario de la muerte de Requeno (febrero de 2011), el 17/12/2010 me veo obligado a comunicar un retraso indefinido:

Queridos amigos: El libro colectivo sobre el bicentenario de Vicente Requeno, en el que habéis colaborado, sigue adelante, aunque con un cierto retraso, debido a dos circunstancias: 1) La conocida crisis económica, que está dificultando los presupuestos. 2) El cambio en la dirección de Prensas Universitarias de Zaragoza.

Esperemos que salga antes del verano de 2011. Para el envío rápido de las pruebas de imprenta, cuando me las entreguen, sería conveniente que dijeseis la dirección postal a donde queréis que os las mande. Aprovecho para deseáros felices fiestas navaideñas y un buen 2011. Antonio Astorgano.

Después de dos años de espera, por fin, a finales de 2012 aparece el libro colectivo sobre Requeno, lo que ocasionó que durante el mes de enero de 2013 se intensificase mi carteo con A. Gallego, debido en gran parte a los varios lugares en los que el prestigioso Antonio podía recibir paquetes. El viernes 11/01/2013 les comunico a los coautores el próximo envío de un ejemplar:

Queridos amigos coautores:

Me informa don Francisco Marín, Jefe de Negociado de Prensas de la Universidad de Zaragoza, que a partir del lunes 14 de enero,

24 DIEGO, Gerardo. *Poemas musicales. Antología*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2012, 512 págs.

se empezarán a distribuir a los coautores un ejemplar (no hay separatas) del “El jesuita Vicente Requeno (1743-1811). Jesuita y restaurador del mundo grecolatino”.

Si algún coautor necesitase algún otro ejemplar, el señor Marín me informa que se le serviría con un descuento del 50% sobre su precio de 45 euros, pidiéndoselo al e-mail puz@unizar.es

Llegados al final del proceso de la larga gestación del libro (casi cuatro años), solo puedo reiteraros mi profundo agradecimiento por vuestra paciencia y colaboración. Un fuerte abrazo.
Antonio Astorgano.

En el correo del día siguiente, 11/01/2013, me contesta Gallego agradeciéndome el aviso del envío del libro colectivo sobre Requeno y el de un artículo que días antes le remití sobre Jovellanos y sus amigos Meléndez Valdés y Gaspar González de Candamo²⁵. Me comenta que tenía pensado publicar algo sobre la musicalidad en el poeta de Ribera del Fresno, como acababa de hacer con Jovellanos.

El 15/01/2013 recojo gozoso el guante y le envío digitalizadas mi edición de las *Obras Completas* y la biografía de *Juan Meléndez Valdés, el Ilustrado*, y le hago unas primeras consideraciones sobre el tema, además de recordarle que “cuando te llegue el *Requeno*, avísame para mi control”.

En otro correo del mismo día 15/01/2013, lo felicito por la presidencia de la comisión de monumentos, que desconocía: “Que tengas acierto en la comisión de San Fernando. En Villanueva de Gállego, donde vivo, sólo teníamos la casa natal del pintor Francisco Pradilla y hace un mes que es solar. Malos tiempos para conservar monumentos”.

25 ASTORGANO. “Jovellanos y el magistral ilustrado Gaspar González de Candamo, amigos de Meléndez Valdés”. En: *Boletín Jovellanista*, Año XI, Núm. 11 (Gijón, 2012), págs. 13-70.

2.2. MI POLÉMICA CON EL JESUITA ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS SOBRE EL ENCAUSTO DE REQUENO Y LA MEDIACIÓN DE A. GALLEGOS.

Los días 20-22 de junio de 2011 participé en el Congreso, “Los jesuitas, Religión, política y educación, (siglos XVI-XVIII)” en la Universidad Pontificia de Comillas (Madrid). Después de mi exposición surgió una breve polémica con el jesuita y bibliotecario de la Academia de San Fernando, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos²⁶, sobre la técnica de la técnica pictórica del encausto de Requeno²⁷. La intervención del P. Ceballos me pareció extemporánea y lo mismo al P. Manuel Revuelta, en cuyo honor discretamente se celebraba el congreso. El bueno de A. Gallego, que conocía al P. Ceballos desde niño, consiguió deshacer el malentendido, de manera que el 14 de octubre de 2014 pronuncié una conferencia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el título “Vicente Requeno y el rescate de las artes grecorromanas”, en la Jornada Académica “La cultura jesuita y el Neoclasicismo hispánico. A doscientos años de la reinstauración de la Compañía de Jesús en la Monarquía Española”. Ese día conversamos larga y cordialmente.

El 17/01/2013 Antonio me sugiere que le envié un ejemplar del libro colectivo al P. Ceballos, en su calidad de bibliotecario, a pesar de nuestras discrepancias, y se ofrece a presentarlo a los académicos:

26 Presidía la mesa el recientemente elegido académico de número de la Española, Pedro Álvarez de Miranda, presidente de la Asociación Española de Estudios del Siglo XVIII, íntimo amigo de Miguel Ángel Lama, a quien había metido en la Junta Directiva y en la dirección de la revista *Cuadernos Dieciochistas*, dependiente de la Asociación, y en la que continúa Miguel Ángel.

27 ASTORGANO. “El mito de la perfección clásica en Vicente Requeno (1743-1811) y su fracaso en España (el encausto)”. En: MARTÍNEZ MILLÁN, José, PIZARRO LLORENTE, Henar, Esther Jiménez Pablo (Coords.). *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2012, tomos 3, tomo II, págs. 863-924.

Querido Antonio:

Ya ha llegado el *Requeno*, y, además del texto que ya conocía, con el CD y los apéndices, espléndidos. Enhorabuena muy de corazón, y gratitud infinita por haberme incitado a colaborar en esta empresa.

Como trata con bastante extensión su relación con la Real Academia de San Fernando, ¿sería posible que me enviaran un ejemplar a la Academia? La dirección de la Academia es c./ Alcalá, 13. 28014 Madrid. Yo lo presentaría, aunque lo usual es que lo haga el Académico Bibliotecario-Archivero, que es el jesuita Alfonso Rodríguez y G. de Ceballos (profesor mío en mi adolescencia en San Zoilo de Carrión de los Condes): Ya he visto cómo te quejas de que no dijera apenas nada de sus dos "compañeros de sotana" García de la Huerta y Requeno, pero ten en cuenta que el libro que citas es de tema muy amplio y de mera divulgación... En fin, confío en que no tendrá tiempo para verlo antes de la presentación del libro en el pleno, por el que arrancaremos a la Academia una felicitación (espero).

Un abrazo muy fuerte, Antonio.

En correo de ese mismo día, le explico brevemente el motivo de nuestra discrepancia, con cierta dureza:

Querido Antonio:

Me parece estupenda la idea de presentar el libro de Requeno en la Academia de San Fernando. Ya he puesto un correo a Prensas Universitarias y supongo que el martes estará en la Academia.

Respecto al P. Ceballos lo conozco poco, pero lo suficiente para saber que minusvalora el encausto, por ignorancia. En un congreso que tuvimos en la Universidad de Comillas en junio del 2011, me discutió públicamente que las pinturas al encausto necesariamente tenían que ser pequeñas, desconociendo que los antiguos aplicaron el encausto a grandes murales, y en el siglo XX muchos de los pintores de la Revolución Mexicana (Rivera, Siqueiros, etc.) pintaron sus grandes murales al encausto. Me callé por respeto a la sotana y a mi amigo José Antonio Ferrer

Benimeli que había terciado en la discusión. Después me enteré que el P. Ceballos es de carácter difícil.

El párrafo que me citas estaba escrito antes del encontronazo y no lo modifiqué, aunque estuve tentado en ampliarlo, porque estoy convencido de que el P. Ceballos no escribió más sobre el encausto en su libro²⁸ por desconocimiento. De todos modos mi respeto hacia el P. Ceballos es grande, por ser jesuita y por lo mucho que sabe de arquitectura. Si llega el caso trasládale mis respetos más cordiales.

En fin, cuando llegue el segundo ejemplar del *Requeno*, avísame, para, en caso contrario, reclamarlo. Un fuerte abrazo. A. Astorgano.

Al día siguiente 18/01/2013 el apaciguador A. Gallego se afana en disculpar a la “buena persona” que es el P. Ceballos, a pesar de su “carácter difícil y exaltado”:

Querido tocayo:

Te haré saber cuándo llega [el libro sobre Requeno]; si es durante la semana próxima, haré que lo presente el lunes 28. Sí, Ceballos era y sigue siendo difícil: le costó mucho pedir el voto, pues yo entré en la Academia mucho antes que él, a un antiguo discípulo... pero mi relación con él siempre ha sido cordial; incluso en una ocasión me puso sobre la pista de un asunto que podía interesarme pasándome cosas de música que había copiado para mí en los libros de la parroquia de Valdemoro (Madrid). Es, además, de las poquísimas personas que he visto habitualmente desde los años cincuenta, cuando fue profesor mío en San Zoilo, pues su familia vivía en Salamanca, allí residía mi madre, y nos veíamos con frecuencia, los dos de visita y siempre en las librerías, tanto las nuevas como las de viejo, rebuscando cosas.

Es buena persona, aunque como todos los solterones, un poco desconfiado y con tendencia a exaltarse. El otro día, pre-

28 Me refiero a RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *La arquitectura de los jesuitas*. Madrid: Edilupa, 2002.

sentando un libro en la Academia sobre la Universidad de Alcalá, la emprendió con el bueno de don Claudio Moyano porque había llevado la Complutense a Madrid... Yo le tuve que replicar que para los músicos don Claudio era uno de los pocos políticos españoles que había entendido que la música, en su grado superior, debía estar y de hecho estuvo en la Universidad, y que sólo por eso le llevaba flores de vez en cuando a su estatua en la Cuesta de su nombre, donde los libros de viejo aquí en Madrid, entre el Botánico y el Ministerio...

En fin, enhorabuena otra vez porque el libro que has coordinado y hecho nacer es de los que quedarán de referencia, y no sólo en los estudios sobre Requeno. Un abrazo, Antonio.

El 19/01/2013 doy por olvidado el incidente con el P. Ceballos, gracias a la moderación y prudencia de A. Gallego:

Querido Antonio:

Después de tus observaciones doy por cerrado completamente el incidente con el P. Ceballos, que ya había disculpado por su condición de jesuita, pues a un jesuita yo se lo perdonó todo. Ciertamente pasé un mal rato.

Me acaban de escribir los jesuitas de la Facultad de Teología de Granada, entusiasmados con el libro. Aunque los elogios debilitan, siempre se agradecen cuando proceden de personas documentadas. Como diría Requeno “tal es la condición de la situación de mi persona y tal el premio que en el día de hoy puede prometerse a un simple catedrático de secundaria”. Por pequeño que sea el reconocimiento, siempre es un gran estímulo, que compensa los momentos de desánimo, que no son pocos. Siempre le estaré agradecido a Manolo Pecellín por haberme metido en la RAEx, lo que me ha permitido conocer a personas como tú.

Un fuerte abrazo. Antonio Astorgano.

En el correo del día siguiente, 20/01/2013, A. Gallego se congratula de mi “reconciliación” con el P. Ceballos:

Me alegra haber contribuido a tu “reconciliación” con Ceballos. Y enhorabuena por el entusiasmo de los jesuitas granadinos; espero que Ceballos también lo tenga y lo transmita a la

Academia de San Fernando. Ayer estuve, con un día infernal, en la de Trujillo, y me dijo Ismael que ya te había dicho que el libro sobre Meléndez Valdés no había llegado, pero que en cuanto llegue le pone un sobre y me lo envía. Te tendré al tanto. Un abrazo dominguero, Antonio.

A lo largo del día 23/01/2013 intercambiamos media docena de correos, porque no había manera de que desde el Departamento editorial de la Diputación de Badajoz le hiciesen llegar a Gallego un ejemplar de mi biografía, *Don Juan Meléndez Valdés. El ilustrado*, porque se había derrumbado el almacén. En correo de ese día, Antonio me comenta:

Caro tocayo:

Aún no han enviado a Trujillo la biografía de Meléndez, ¿podrían corregir el tiro y mandarla a la Academia de San Fernando, Alcalá 13 20014 Madrid, a mi nombre? En todo caso, Ismael en Trujillo me aseguró que en cuanto les llegue le cambia el sobre y me lo envía a Madrid: allí [a Trujillo] no volveremos hasta mayo... Sí, en Extremadura la cultura está en demolición.

Hoy me ha llegado el *Requeno*, así que se lo paso a Ceballos y el lunes 28 será presentado. Los de Zaragoza sí funcionan. Un abrazo, Antonio Gallego.

En otro correo de ese mismo día, 23/01/2013, le comento que “Llevo un mes poniendo cierto orden en mi biblioteca, y me queda para otro mes por lo menos. Trabajo agotador, pero el desorden me estaba perjudicando”. Me comenta la dispersión de su biblioteca, con el tono amable de siempre, a la semana siguiente, 30/01/2013 desde Oviedo. Además me relata que el lunes, 28/01/2013 el P. Ceballos había presentado el *Requeno* en el pleno de la Academia, elogiosamente “aunque un poco soso”:

Caro Antonio:

Te escribo desde Oviedo (seguro que en estos días me llegarán el *Meléndez Valdés* a Pozuelo, y no habrá nadie en casa...). Pero lo que quería decirte es que el lunes presentó Ceballos el

Requeno en el pleno de la Academia, elogiosamente aunque un poco soso... Le dije que te enviara una carta al menos de recepción del volumen, y me aseguró que lo hacía siempre.

Yo también necesitaría tener un tiempo para poner orden en mis libros, desperdigados entre La Vera y Pozuelo fundamentalmente, pero no encuentro un mes o dos, como estás haciendo tú... Siempre digo que ya que he podido ver bien colocados a mis hijos, me gustaría ver algún día bien colocados a mis libros, pero...

Un abrazo ovetense (el lunes ya tengo que reincorporarme a mi Comisión de Monumentos) muy cordial, Antonio.

Se cierra mi carteo con A. Gallego de 2013 con la felicitación navideña del 20/12/2013:

Querido amigo Antonio:

Una vez más se nos acaba un año, el cual espero haya sido feliz para ti y tu familia. El mes de noviembre lo pasé en México DF y en Guadalajara, donde me encontré con Oscar Flores, quien me dijo que en los primeros meses del 2014 estaría en la calle el libro del congreso sobre Pedro José Márquez y me dio efusivos saludos para ti. Al parecer piensa organizar algo en la UNAM para la primavera sobre el mismo personaje, al calor del bicentenario de la restauración de la Compañía de Jesús.

En mi casa las cosas van a su ritmo acostumbrado, es decir, a peor, teniendo en cuenta el verme cada vez más viejo, lo que no acabo de comprender, pero que no hay manera de esquivar.

En el año que acaba mis padres han llegado a la decadencia evidente, pues mi padre con 94 años ha caído en la demencia, y mi madre con 87 ha tenido un ictus en la parte derecha de su cuerpo. En fin, novedades de todos los colores, pues en julio fui abuelo, como creo que ya te comenté.

De la Academia de San Fernando y del libro de Requeno no he vuelto a tener noticia. Te adjunto un articulillo sobre el encastado de Requeno presentado en una reunión coordinada por Valeriano Bozal y Juan Carrete²⁹.

29 ASTORGANO. "La fallida traducción española de los tratados de Vicente Requeno (1743-1811) sobre la encáustica (1785-1799)". En: *Goya y su con-*

Esperemos que el próximo 2014 sea más venturoso, lo cual os deseo de todo corazón, así como unas felices Pascuas. Un fuerte abrazo. Antonio Astorgano.

2.3. RESUMEN DEL ARTÍCULO “VICENTE REQUENO Y LA MÚSICA” DE A. GALLEGÓ³⁰.

Visto el largo proceso de la gestación de la participación de A. Gallego en el libro colectivo *Vicente Requeno, jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, sólo queda resumir el contenido de su amplio artículo “Vicente Requeno y la Música”, que redacté en las “Palabras Preliminares” de dicho libro, fechadas el 3 de agosto de 2010, aunque no verán la luz hasta diciembre de 2012:

También al apartado de la música grecolatina se adscribe la colaboración del académico Antonio Gallego, a quien agradecemos el esfuerzo por adaptarse al lector de este libro, no necesariamente musicólogos profesionales. Es de agradecer la abundancia de citas literales, para que el lector que se interne en los laberínticos meandros musicales antiguos, pueda leer tanto a los autores aludidos por Requeno como a quienes los han analizado e interpretado a lo largo de dos milenios. Gallego no solo se centra en Requeno, sino que contextualiza su obra en el rico acervo músico jesuítico-dieciochesco, poniéndolo en relación con el Padre Terreros (términos musicales incluidos en el *Diccionario*), Juan Francisco Masdeu, Juan Andrés, Pedro José Márquez, Antonio Eximeno, Esteban de Arteaga... Nuestros ilustrados y laboriosos jesuitas residentes en Italia, en sus investigaciones musicales se imbuyeron de cultura italiana, y por ende,

texto. Seminario internacional celebrado en la Institución “Fernando el Católico” de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, págs. 369-390.

30 GALLEGÓ. “Vicente Requeno y la música”. En: Antonio Astorgano Abajo (coord.). *Vicente Requeno (1743-1811): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, op. cit., págs. 361-438.

clasicista, mientras que la mayoría de los ilustrados hispanos eran partidarios de la cultura francesa. En consonancia, nuestro jesuita aragonés es anti francés (critica siempre al musicólogo Rousseau) y defensor acérximo de la Antigüedad y denostador del estado de las artes en su época. Entre otros, un rasgo moderno de Requeno es su defensa apasionada del sistema igual frente a los proporcionalistas pitagóricos, separando radicalmente música y matemáticas, igual que Antonio Eximeno, aunque por razones bien distintas. El abate de Calatorao, obsesionado por la música grecolatina, critica la moderna y defiende ardorosamente la racionalidad que debe tener el sistema musical, frente a las artes que sólo por el gusto del sentido se regulan. Esta tensión entre lo razonable y lo gustoso, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre las reglas del buen juicio y la aparente anarquía de la pasión, entre los reconfortantes órdenes clásicos y las tormentas prerrevolucionarias amenazadoras ya en el horizonte, colorean una época de intensidad extraordinaria, cuyo estudio todavía sigue apasionándonos, porque aún nos commueven sus protagonistas. También en lo músico hoy seguimos enzarzados en estas cuestiones, que entusiasmaron a Requeno y que no son cosa del pasado³¹.

Excepto el capítulo que Gallego incluyó en su libro *Número sonoro o lengua de la pasión: La música ilustrada de los jesuitas*, que es una refundición de “Vicente Requeno y la Música”, no volverá a escribir sobre la musicología de Requeno. Recordemos que nuestra amistad empezó en 2009 con la finalidad de que Antonio preparase la edición de la traducción del tomo II, el “práctico”, de los *Saggi cantori*³², del que transcribió gran parte que le servirá para el artículo “Vicente Requeno y la Música” y para el capítulo correspondiente del libro *La música ilustrada de los jesuitas*. Más adelante comentaremos breve-

31 ASTORGANO (coord.). *Vicente Requeno, jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, op. cit., págs. 15-16.

32 REQUENO, *Arte Armónica, Saggi Pratici*, 1798, tomo II.

mente alguna de las causas por las que fracasó el proyecto de edición en castellano de los dos tomos de los *Ensayos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos* en Prensas Universitarias de Zaragoza.

3. REQUENO EN EL LIBRO NÚMERO SONORO O LENGUA DE LA PASIÓN. LA MÚSICA ILUSTRADA DE LOS JESUITAS DE A. GALLEGÓ³³

Además de la transcripción del *Ensayo segundo práctico de las series harmónicas de la música de los antiguos griegos*, Gallego, en medio de sus muchas actividades académicas y directivas en prestigiosos organismos (Fundación March, Academia de San Fernando, Ayuntamiento madrileño de Parla, RAEx...) colaboró en el libro colectivo que coordinó, con motivo del bicentenario de la muerte del Vicente Requeno (Tivoli, 1811)³⁴ y en el número extraordinario que la *Revista de Estudios Extremeños* que también dirigió, con motivo del bicentenario de la muerte del poeta Juan Meléndez Valdés en 2017³⁵. En el intermedio Gallego también colaboró en un libro dedicado al jesuita expulso mexicano Pedro José Márquez (1741-1820)³⁶ y se dio cuenta de que con los dos nuevos estudios y otros antiguos, convenientemente actualizados, de jesuitas expulsos interesados en musicología, podía componer otro libro sobre *La música ilus-*

33 GALLEGÓ. *Número sonoro o lengua de la pasión: La música ilustrada de los jesuitas*. Sant Cugat del Vallés: Editorial Arpegio, 2015.

34 GALLEGÓ. “Vicente Requeno y la música”. En: Antonio Astorgano Abajo (coord.). *Vicente Requeno (1743-1811): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, op. cit., págs. 361-438.

35 GALLEGÓ. “Los instrumentos músicos de Meléndez Valdés”, op. cit., págs. 213-250.

36 GALLEGÓ. “La investigación de la música en los jesuitas expulsos”. En: Óscar Flores Flores (coord.). *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820): arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, op. cit., págs. 413-455.

*trada de los jesuitas*³⁷. Con la sincera humildad de un auténtico sabio, me lo comentó en un correo del 21/12/2013, que inserto íntegro por los datos biográficos y reconfortante cordialidad que manifiesta:

Querido tocayo:

Siempre me encanta recibir noticias tuyas, aunque sean tan tristes como el ver la decadencia de tus padres³⁸; yo perdí al mío hace más de cuarenta años y quedé con mi madre (que le sobrevivió más de treinta) al frente de una familia arruinada y con siete hermanos detrás..., pues yo era el mayor y el único que ya entonces trabajaba. En fin, ánimo y que el nuevo año (y tu nieta) te den fuerzas para seguir tirando del carro.

No me extraña lo de la Academia [de San Fernando]: aunque la presentación de Ceballos fue parca, debe constar en acta la recepción de tu libro, y debe estar en la biblioteca³⁹. Cuando vuelva por allí después de las fiestas, indagaré a ver qué encuentro. Pero es triste comprobar una vez más que allí, como en casi todas partes, cada uno va a lo suyo, sin más.

Ya casi me había olvidado del jesuita mejicano [Pedro José Márquez] y de Óscar Flores: nos ha dicho ya tantas veces que sus dos tomos estaban ya a punto de salir, que a ver si esta vez es verdad⁴⁰. Por cierto, tengo una oferta para publicar en 2014, un libro sobre la música en los jesuitas expulsos: me basaré en

37 GALLEG. *Número sonoro o lengua de la pasión: La música ilustrada de los jesuitas*, op. cit.

38 Se refiere a mis padres, Pedro y Ángela, labradores, nacidos respectivamente en 1920 y 1926.

39 Yo había enviado al jesuita Alfonso Rodríguez G. De Ceballos, académico y a la sazón, bibliotecario de la Real Academia de San Fernando, un ejemplar del citado libro colectivo, ASTORGANO ABAJO, Antonio (coord.). Vicente Requeno (1743-1820): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino, op. cit.

40 Con un retraso de cuatro o cinco años salió en 2014 en un solo tomo, el libro en que había participado A. Gallego: FLORES FLORES, Óscar (coord.). *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820): arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, op. cit.

el *Requeno* y en el Márquez, unificándolos y ampliándolos en la parte que corresponde a otros jesuitas, y lo encabezará con lo que publiqué hace ya casi un año sobre el P. Isla y su Fray Gerundio. En la parte que te corresponde, ¿hace falta pedir algún permiso, o con citar la procedencia es suficiente, dado que no hubo “compra” ni por tanto “pago”? Te envío el Fray Gerundio por si tienes humor para echarle un vistazo⁴¹.

Como suele decirme un poeta granadino, Antonio Carvajal, al que quiero mucho: “Sé feliz, que bueno ya eres”⁴². Un abrazo muy cariñoso de tu amigo, Antonio Gallego.

El mismo día 21/12/2013 le contesto escuetamente: “Querido Antonio: Muchas gracias por tus alentadoras palabras. Por supuesto, tú eres dueño absoluto de tu trabajo. ¡Faltaba más! Haz lo que creas mejor. Leeré con detenimiento y placer el trabajo del padre Isla. Un fuerte abrazo. A. Astorgano”.

Con mayor extensión le reseñé su excelente *Número sonoro o lengua de la pasión: La música ilustrada de los jesuitas*, finalizado en Oviedo en julio de 2014, intentando difundirlo entre los

41 Gallego me adelanta el que será el primer capítulo (“Lectura música de Fray Gerundio”) de su futuro libro, donde analiza los conocimientos histórico-musicales del leonés José Francisco de Isla relacionados con la Antigüedad clásica, la Biblia y la transmisión del legado antiguo, al mismo tiempo que satiriza los usos musicales barroquizantes en el púlpito, la catedra, los templos y la música profana de su tiempo. Cfr. GALLEG. *Número sonoro o lengua de la pasión: La música ilustrada de los jesuitas*, op. cit., págs. 1-70.

42 Antonio Carvajal Milena (Albolote, Granada, 1943), poeta y profesor titular de métrica en la Universidad de Granada. Fue Director de la Cátedra Federico García Lorca y ha colaborado con numerosos músicos que han puesto música a sus textos, y con diversos artistas plásticos con los que ha editado libros, catálogos y carpetas de serigrafías, fotografías y grabados. Es considerado uno de los poetas mayores de la actual poesía española contemporánea y el más caudaloso e infatigable de la llamada Generación del 70. Es premio nacional de poesía y había pronunciado una conferencia y recital en la Fundación Juan March de Madrid los días 18 y 20 de junio de 2004, a invitación de A. Gallego (<https://www.elmundo.es/elmundo/2012/11/07/cultura/1352293688.html>). Consultado el 01/05/2024).

lectores de Hispanoamérica⁴³. No voy a repetir lo que escribí entonces y resumo ahora, por sintetizar el aprecio que Gallego tenía por la musicología jesuítica de los expulsos.

Gallego expone, con erudición y a la vez amenidad, los estudios y análisis sobre la música de siete jesuitas expulsos (José Francisco de Isla, Esteban de Terreros. Antonio Eximeno, Juan Andrés, Esteban de Arteaga, Vicente Requeno y el mexicano Pedro José Márquez). En el sexto capítulo, rotulado “Griegos y romanos cantores: Vicente Requeno” (págs. 171-196), Gallego resume bastante su aportación al citado multifacético libro colectivo *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino* (2012). En concreto destaca el afán de Requeno por restablecer la música grecolatina para innovar la contemporánea, para lo cual ejecutó múltiples e imprescindibles experimentos, reconstruyendo instrumentos como el canone o el órgano hidráulico de Ctesibius, llegando a conclusiones importantes, como la superioridad del Sistema igual sobre el sistema proporcional de Pitágoras.

Aparece clara la simpatía de Gallego con el jesuitismo expulso. Él mismo nos recuerda que cursó estudios en el Colegio de la Compañía de San Zoilo, en Carrión de los Condes, y que ya en 1988 había estudiado a algunos de ellos en su ensayo sobre *La música en tiempos de Carlos III*⁴⁴. Ahora despliega un copioso bagaje cultural, acudiendo a la historia, el teatro, la pintura, la poesía, las matemáticas, la mitología, la retórica, la gramática, el latín, la estética, las costumbres, la arquitectura, los clásicos, la acústica, la historia sagrada y, naturalmente, la música.

Él mismo Gallego reconoce, con excesiva modestia, que no pasa entre sus colegas, ni entre el escaso público interesado en

43 ASTORGANO. “Antonio Gallego Gallego. *Número sonoro o lengua de la pasión. La música ilustrada de los jesuitas expulsos*”. Reseña en: *IHS: Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, Vol. 4, N°. 2 (2016), págs. 305-315.

44 GALLEGOS. *La música en tiempos de Carlos III, ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

la investigación musicológica española, por ser un experto *dieciochista*. No obstante, es fácilmente demostrable que su interés por la música del siglo XVIII fue muy temprano y que sus primeros escarceos, y no sólo musicales, se fechan ya a comienzos de los años 70 del pasado siglo, es decir, en sus inicios como investigador, culminando esta primera etapa en un ensayo sobre el pensamiento musical dieciochesco, o sea, en su libro sobre *La música en tiempos de Carlos III* (1988). A su vez, el libro que comentamos, puede ser el preludio de nuevas investigaciones en el futuro, como la que nos ha prometido sobre “La musicalidad en la poesía de Meléndez Valdés”, con motivo del bicentenario de la muerte del poeta (2017)⁴⁵.

Se nota desde la primera línea que el investigador Antonio Gallego se identifica hondamente con los personajes jesuitas objeto de sus pesquisas, lamentando que la expulsión de los jesuitas de todos los territorios del imperio hispánico, en 1767, produjese una verdadera sangría cultural de resultados devastadores, desmembrando la red de centros educativos en todo el territorio, con el consiguiente efecto negativo en las bases económicas del reino.

Además algunos de los capítulos están dedicados a sus maestros jesuitas y nos recuerda, agradecido, que cursó estudios en el Colegio de la Compañía de San Zoilo, en Carrión de los Condes (Palencia, España), en cuyas aulas “aprendí muchos años después [de la expulsión de los jesuitas], durante mi pubertad, que por aquellas calendas habíamos dejado atrás la Edad Moderna, donde los jesuitas tanto habían brillado, y estábamos dando los primeros pasos en la Edad Contemporánea. También los de la Compañía de Jesús tendrían mucho que hacer y que decir en ella (e igualmente en la música), pero eso es ya otra historia”.

Al mismo tiempo, Gallego con este libro, finalizado en julio de 2014, recuerda el 200 aniversario de la restauración de la

45 Finalmente salió con el título modificado: GALLEGÓ. “Los instrumentos musicales de Meléndez Valdés”, op. cit.

Compañía de Jesús por el papa Pío VII en 1814, tras más de cuatro décadas de supresión de la orden en 1773 por el papa Clemente XIV. En este ensayo también nos recuerda cómo, tras el deslumbrante trabajo intelectual de aquellos escritores, se oculta el dolor del exilio y la triste sensación de que el legado musical jesuítico no fue debidamente conservado y cultivado en nuestro país. Gallego contextualiza históricamente las investigaciones musicales de los jesuitas españoles expulsos. Desmiente la creencia de que la formación musical de los jesuitas, al no tener la servidumbre del coro, era más descuidada que en otras órdenes religiosas.

Los pretextos que tuvieron los desterrados para acercarse a la música fueron de hecho muy variados. Gallego destaca que la investigación de Requeno se asentó en el afán historicista, tan fuerte ya en el Siglo de las Luces: el deseo de desentrañar la teoría musical de griegos y romanos, al hilo de lo que empezaba a saberse de las restantes artes por las excavaciones arqueológicas. Los jesuitas españoles expulsos y residentes en Italia realizaron estudios e indagaciones sobre teoría, estética e historia de la Música que llamaron mucho y merecidamente la atención, y la siguen llamando. Prácticamente todos ellos estuvieron relacionados amistosamente entre sí durante su estancia italiana, pidiéndose y dándose noticias y datos, polemizando, defendiendo sus opiniones y las de sus colegas. Vicente Requeno se relacionó y tuvo un excelente defensor en el abate e historiador Juan Francisco Masdeu⁴⁶

46 MASDEU, Juan Francisco. *Requeno, il vero inventore delle piu utile scoperte della nostra età. Regionamento di Gianfrancesco Masdeu letto da lui nel 1804 in una Adunanza di Filosofia*. Roma: Luigi Perego Salvioni, 1806 [Reedición en ASTORGANO (coord.). *Vicente Requeno, jesuita y restaurador...*, op. cit., págs. 640-654]. Traducido por el mismo Masdeu: *Opúsculos en prosa y verso, compuesto sucesivamente por don Juan Francisco de Masdeu en tiempos de la general revolución movida por los franceses en Europa. Los escribió el autor en italiano y los tradujo él mismo a nuestra lengua*. Parte primera, Opúsculos en prosa. Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 2898. Manuscrito que incluye la traducción de *Requeno, il vero inventore*, editado en ASTORGANO (coord.). *Vicente Requeno, jesuita y restaurador...*, op. cit., págs. 655-677.

No vamos a detenernos en el extenso resumen de estas investigaciones musicales, en las que Gallego trata de conceder amplia voz a sus beneméritos autores, por la sencilla razón de que, desafortunadamente, hoy en día son sólo pasto de eruditos. Únicamente apuntemos algunos rasgos externos.

En el citado capítulo “Griegos y romanos cantores: Vicente Requeno” (págs. 171-196), destaca que Requeno partió de la teoría musical antigua para reivindicar, desde la experimentación acústica y sonora, el temperamento igual, un avance que, junto a otras innovaciones, abriría insospechados horizontes con sus *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori* (Parma, 1798), que podemos considerar como 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.

Como ya habíamos hecho en las “Palabras preliminares” del libro colectivo, volví a agradecer a Gallego el esfuerzo por adaptarse al lector de este libro, no necesariamente musicólogos profesionales, para adentrarnos en los laberínticos meandros musicales antiguos⁴⁷.

Como conclusiones del libro, Gallego advierte que los expulsos musicólogos eran gente instruida y laboriosa, por lo que algunas de sus ideas barruntaron otras que se harían populares muchos años después. Pero hay que vencer la tentación de considerarles “precursores” o “adelantados a su tiempo”, para no mostrarles como en realidad no fueron. Es necesario, pues, tener mucho cuidado con adjudicar a esta época opiniones y mentalidades

47 ASTORGANO. *Vicente Requeno, jesuita y restaurador*, op. cit., págs. 15-16.

que sólo florecieron en otras muy posteriores, y de ahí que Gallego haya evitado cuidadosamente hablar siquiera del presunto nacionalismo de Eximeno, ni del “wagnerismo” de algunas opiniones de Arteaga o del abate Juan Andrés, cuando argumentan sobre la unión entre las artes en ese maravilloso producto de la sensibilidad dieciochesca que fue la ópera.

En resumen, Gallego escribe para lectores no músicos que raramente se adentrarán en las investigaciones musicales de los jesuitas expulsos. Aunque nos encontramos ante un libro sobre música, cualquier curioso sacará provecho y satisfacción de su lectura. Tenemos aquí un ejemplo de musicología que rompe con el círculo reservado a especialistas, contribuyendo a redimir el conocimiento musical de cualquier posible e injusto aislamiento. Ese afán divulgador, nada nuevo en Gallego, le lleva, tal vez, a cometer algunos abusos, reconocidos por el propio autor en la “coda”, en una infrecuente lección de honestidad académica. El primero de ellos en la bibliografía, que no hubiera sido tan abundante si se dirigiese a musicólogos profesionales: procura, en todo caso, ponerla al día. También notamos cierto abuso de las citas, algunas muy amplias, lo cual es explicable porque Gallego prefiere que quien se interne en los meandros de los siete ensayos del libro pueda leer tanto a los autores en él estudiados como a quienes los han analizado e interpretado. No es necesario advertir que la elección de esas lecturas es la que al autor le conviene en este momento, pero en todo caso el interesado podrá extraer también y con facilidad, gracias a estas amplias citas, conclusiones propias.

También son comprensibles en este panorama “enciclopédico” de la musicología de los jesuitas expulsos, ciertos olvidos, como un tratadito de Vicente Requeno, al que le damos especial relevancia, *Il Tamburo* (1807)⁴⁸, donde el jesuita intenta el perfeccionamiento de este instrumento musical, haciéndolo armóni-

48 REQUENO. *Il tamburo, stromento di prima necessita per regolamento delle truppe, perfezionato da perfezionato da Don Vincenzo Requeno*. Roma: Stamperia di Luigi Perego Salvioni, 1807.

co y rico en matices orquestales. Inicia un camino admirable que llevará al tambor al puesto relevante que hoy tiene en el mundo sinfónico.

Resumiendo nuestra reseña:

Gallego hace abundantes derivaciones a lo largo de su libro, como las alusiones a la progresiva depreciación que ha sufrido la música en determinados espacios, pero que conviven con un análisis contextualizado a través de un lenguaje medido y de una crítica bien informada, que elude exquisitamente cualquier proyección incongruente.

Formalmente, el estilo literario del ensayo es claro y evocador, tanto en sus maneras como estructuras. La riqueza del texto se extiende a las numerosas citas, esclarecedoras notas y sugerente bibliografía, que ofrecen muy sabrosas pistas incitando a ulteriores relecturas. En todo caso, Gallego espera poder añadir en su día el análisis de otras obras al rico acervo músico jesuítico-dieciochesco, porque afortunadamente, a sus casi 75 años, continúa con un magisterio y una actividad investigadora admirable⁴⁹.

4. “LOS INSTRUMENTOS MÚSICOS DE MELÉNDEZ VALDÉS” DE A. GALLEGU EN EL HOMENAJE A MELÉNDEZ⁵⁰.

Sabido es lo mucho que he publicado sobre Meléndez Valdés, incluidas las *Obras Completas* (Cátedra, 2004) y su biografía (2^a edición, Diputación de Badajoz, 2007), con motivo del 250 aniversario del nacimiento del poeta. Al acercarse el bicentenario de la muerte del poeta en Montpellier en 1817, pensé en que debería

49 ASTORGANO. “Antonio Gallego Gallego. *Número sonoro o lengua de la pasión. La música ilustrada de los jesuitas expulsos*”. Reseña en: *IHS: Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, op. cit. pág. 315.

50 GALLEGU. “Los instrumentos musicales de Meléndez Valdés”. En: *Revista de estudios extremeños*, Vol. 73, N° Extra 1, 2017 (Ejemplar dedicado a: *Homenaje a Juan Meléndez Valdés en el bicentenario de su muerte (1754-1817)*), págs. 213-250.

aprovecharse la efeméride para rescatar su figura y obra. Cuando la Diputación de Badajoz me encargó, bastante precipitadamente, el *Homenaje a Meléndez Valdés* en el otoño de 2016, lo primero que hice fue invitar a Jesús Cañas Murillo, José Luis Bernal Salgado y a Miguel Ángel Lama, entre otros, para que colaborasen con un artículo y contactasen con los poetas extremeños amigos suyos, por si querían aportar su opinión o alguna poesía en honor de Meléndez. Solo Cañas respondió con un magnífico artículo, “Meléndez Valdés, según Quintana”⁵¹. Lama contestó solo con amables palabras, lo que me dolió bastante, por lo que me decidí a no contar con los poetas extremeños, a favor de los del resto de España, sobre todo de Aragón, y a centrar las efemérides en Montpellier, donde falleció el poeta, dado el bloqueo de Lama y su influencia en Ribera del Fresno, Almendralejo, Editora Regional de Extremadura, en la concesión del Premio de poesía “Meléndez Valdés” y en la misma Diputación Provincial de Badajoz⁵².

No obstante, es de agradecer que Miguel Ángel Lama propusiese dedicar monográficamente el nº del año 2017 de la revista *Estudios Dieciochistas*, que dirigía, a “Juan Meléndez Valdés en el segundo centenario de su muerte (1817-2017)”, en el que participé invitado por Joaquín Álvarez Barrientos, presidente entonces de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII⁵³, con un

51 CAÑAS MURILLO, Jesús. “Meléndez Valdés, según Quintana”. En: *Revista de Estudios Extremeños*, Vol. 73, Nº Extra 1 (2017) (Ejemplar dedicado a: *Homenaje a Juan Meléndez Valdés en el bicentenario de su muerte (1754-1817)*), págs. 469-502.

52 Miguel Ángel Lama es un hombre muy activo en redes sociales con un blog desde 2005, titulado “PURA TURA” (<https://malama.blogspot.co>), donde nunca ha ocultado su cercanía al Socialismo gobernante. Su influjo en los círculos político-culturales y literarios extremeños es notable.

53 El 27/10/2016 Álvarez Barrientos me escribe un cordial email:

Hola, Antonio.

¿Cómo estás desde que nos vimos en Salamanca? ¿Y tu análisis [de próstata]? Te escribo porque preparamos un monográfico sobre Meléndez para publicarlo en los *Cuadernos Dieciochistas* y nos gustaría que participaras con un trabajo. La fecha de entrega sería a principios de diciembre. Las normas de redacción están en la página web de la Sociedad. Quedo a la espera de tus noticias con un cordial saludo. Joaquín

artículo sobre el agustino fray Antonio José de Alba, maestro de Meléndez⁵⁴.

Ese mismo día le respondo:

Querido Joaquín:

Me alegra mucho saber de ti y de tu vitalidad. Por mi parte, ya estoy cercano de los setenta años y empiezan a aparecer los achaques. No se me quita de la mente el estado en el que se encuentra nuestro buen amigo y maestro Emilio Palacios [Fernández], que tantos esfuerzos hizo por revitalizar la memoria y la obra de Meléndez. Te agradezco sinceramente la invitación y procuraré enviaros un trabajo para el monográfico de *Cuadernos Dieciochistas*, iniciativa que desconocía totalmente. Probablemente tratará de las relaciones entre Meléndez y su maestro fray Antonio José de Alba. Por mi parte, como coordinador, te invito a ti y a los amigos dieciochistas que conozcas que tengan algo “sobrante”, relacionado con Meléndez, a participar en un monográfico que la *Revista de Estudios Extremeños* (nº 2, segundo cuatrimestre de 2017) dedicará al poeta de Ribera del Fresno. Las normas de redacción están en la página web del Centro de Estudios Extremeños (salvo la extensión de las 30 págs., cuestión en la que seremos flexibles). El plazo es el 1 de abril de 2017. En fin, esperemos que las efemérides del bicentenario sirvan para algo. Al menos cumpliremos con nuestra obligación de no olvidar al mejor poeta del siglo al que hemos dedicado nuestra vida.

Un fuerte abrazo. A. Astorgano.

Al día siguiente 28/10/2016 me contesta:

Muchas gracias, Antonio, por las noticias y por aceptar colaborar en el monográfico, a pesar del poco tiempo. Paso a Miguel Ángel Lama tu correo, pues es el director de los *Cuadernos* y debe estar al tanto. Te ruego, también, que todas las comunicaciones sobre el asunto Meléndez las tengas ya con él. Su correo es [...]. Sí, lo de Emilio [Palacios] es terrible. Hablo con su mujer de vez en cuando para saber cómo está, y las noticias son deprimentes. En fin, espero que sigas bien. Un abrazo de Joaquín.

Lamentablemente, ni uno solo de los amigos de Lama tenía “algo sobrante relacionado con Meléndez” para incluir en el *Homenaje a Meléndez*, que yo coordinaba.

54 Mi colaboración fue: ASTORGANO. “Aproximación al agustino Fray Antonio José de Alba (1735-1813), maestro de Meléndez Valdés”. En: *Cuadernos Dieciochistas*, nº 18 (2017), págs. 61-100.

Pero olvidemos esta triste experiencia, que publiqué al hacer balance de dicho bicentenario en la revista *Montalbán* de la jesuítica Universidad Católica “Andrés Bello” de Caracas⁵⁵. Ahora toca narrar brevemente el apoyo incondicional que desde el primer momento me prestó Antonio Gallego.

Como hemos dicho la idea de Gallego de acercarse a la musicología de la poesía de Meléndez venía de lejos. En el correo del 11/01/2013, me contesta agradeciéndome el aviso del envío del libro colectivo sobre Requeno y el de un artículo que días antes le remití sobre Jovellanos y sus amigos Meléndez Valdés y Gaspar González de Candamo. Lo curioso es que cuatro años antes (2013-2016) de que la Diputación de Badajoz me encargase en el otoño de 2016 el “Homenaje a Meléndez Valdés”, Gallego ya tenía pensado publicar algo sobre la musicalidad en el poeta de Ribera del Fresno, como acababa de hacer con Jovellanos, para lo cual me pide información bibliográfica. Era el germen de su colaboración, “Los instrumentos musicales de Meléndez Valdés”, la tercera y última investigación que Antonio redactará generosamente a sugerencia mía:

Querido Antonio:

Espero con mucha ilusión nuestro *Requeno*, y vuelvo a felicitarte (y a felicitarnos todos) por su próxima llegada. Te agradecí mucho el otro día el envío del nuevo *Boletín del Foro Jovellanos*, y en él, tu artículo sobre el gijonés y González Candamo⁵⁶. Lo leeré este fin de semana con calma, tomando buenas notas, así como el resto del interesante número de esa revista que ya he utilizado en alguna ocasión.

Para tu conocimiento y observaciones (si tienes tiempo y

55 ASTORGANO. “El Bicentenario de la muerte del poeta Meléndez Valdés (2017), una ocasión perdida”. En: *Montalbán, Revista de Humanidades y Educación*, N.º 57 (Enero – Junio 2021), págs. 240-279.

56 ASTORGANO. “Jovellanos y el magistral ilustrado Gaspar González de Candamo, amigos de Meléndez Valdés”, op. cit.

humor para hacerlas) te envío un “Jovellanos” que escribí para al libro-homenaje que el Real Instituto de Estudios Asturianos piensa dedicar al que fue su director José Luis Pérez de Castro⁵⁷, libro que ya debía estar publicado pero que la crisis está postergando *sine die*...

Tengo en proyecto hacer algo similar con el dilecto Meléndez Valdés, si es que no está ya hecho y yo no lo conozco. Como eres gran experto en la materia (tengo tu edición de Cátedra, aunque no he podido hacerme con tu estudio biográfico), dime algo y dame algún consejo.

Un abrazo de tu amigo y tocayo, Antonio [Gallego].

El 15/01/2013 recojo gozoso el guante y le envío digitalizadas mi edición de las *Obras Completas* y la biografía de *Meléndez Valdés, el Ilustrado*, y le hago unas primeras consideraciones sobre el tema:

Querido Antonio:

Siempre es reconfortante y aleccionador tu correo. Muchas gracias.

He leído con gran gusto el artículo sobre Jovellanos y la música. Es magnífico y su metodología puede aplicarse perfectamente a Meléndez, a cuyos gustos alude someramente su discípulo predilecto, Manuel José Quintana: “y un poeta de oído tan delicado, y que daba a sus versos tanta cadencia y armonía, era casi insensible e indiferente a la deliciosa música de Paisiello y Cimarosa, y a la bella ejecución de la Todi o de Mandini⁵⁸”.

57 GALLEGO. “El número armonioso: Música y Poesía en Jovellanos”. En: Ramón Rodríguez Álvarez (coord.). *Pasión por Asturias: estudios en homenaje a José Luis Pérez de Castro*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA), 2013, págs. 521-553.

58 En nota yo añadía: “Queda claro que Meléndez no fue aficionado a la ópera italiana, que dominó la escena española hasta que una disposición de 1799 prohibió “representar, cantar ni bailar piezas que no sean en idioma castellano, y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos reinos”. Paisiello o Paesiello triunfó con *Fedra*, *Ipermestra*, *La serva pa-*

En tu artículo [sobre “Música y Poesía en Jovellanos”] sólo he encontrado una errata, en el punto 2.6, donde dices: “no tiene muy buena opinión de sus coletas (sic, colegas) los juristas...”.

Respecto a la música de Meléndez, y como dice Quintana, tiene poemas muy armoniosos y tú mismo fuiste testigo de mi empeño para que el bueno de Miguel del Barco pusiese música a alguno de ellos. A sugerencia de nuestro querido secretario Francisco Tejada, le envié cuatro, de diversa extensión, y se comprometió en ponerle música a alguno. Estoy esperando, por eso te ruego que me hagas de “benefactor Jovellanos”, y siempre que te encuentres con Miguel del Barco en Trujillo sácale a relucir el asunto, de la manera suave que tú tienes. Lo importante es conseguir unos poemas bien musicados, que puedan servir de enlace a la poesía de Meléndez. En este sentido, cuando hagas el estudio (que no existe) sobre la música de la poesía de Meléndez, podrías ir fijándote en los que presentan más cualidades para ponerles música y sugerírselo a Miguel del Barco⁵⁹.

Respecto a mi biografía de Meléndez, he hablado con la Directora del Centro de Estudios Extremeños, Lucía Castellanos, amiga mía, y ha quedado en hacer las gestiones para enviarte un ejemplar a la Academia de Trujillo, salvo que me indiques otra dirección más cómoda para ti.

Para facilitarte el trabajo sobre la música de Meléndez, te adjunto digitalizados los textos de las *Obras Completas* y de la biografía. Puede que los recibas “desmaquetados”, porque antes yo usaba un procesador distinto de word.

Cuando te llegue el *Requeno*, avísame para mi control. Un fuerte abrazo. A. Astorgano.

El mismo día 15/01/2013, Antonio me responde:

Muchas gracias de nuevo, Antonio, por tus textos y por tus observaciones, que serán muy tenidas en cuenta. Desconocía la

drona, Barbieri di Siviglia y, sobre todo, con *Morte di Cleopatra*, cantada por Luigia Todi (nacida en Portugal con el nombre de Luisa Barreira). Domenico Cimarosa lo hizo con *Il matrimonio segreto*”.

59 Como antes hemos dicho, Miguel del Barco cumplió su promesa (con dedicatoria incluida), que yo agradecí muy sinceramente: BARCO Y GALLEGOS, Miguel del. “Cuatro sonetos de Meléndez Valdés musicalizados”, op. cit.

cita de Quintana, tan preciosa. Y caeré sobre Miguel del Barco el próximo sábado en Trujillo, sin ir más lejos.

Si me envías algo, mejor que a Trujillo (donde no celebramos sesiones desde antes del verano pasado, por mor de la crisis) hazlo por favor aquí a Pozuelo de Alarcón (Madrid), desde donde un día de éstos te pondré un correo jubiloso dándote cuenta de la llegada del *Requeno*.

Por si se te olvida o traspapelas mi dirección particular, siempre queda el recurso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Alcalá 13, 200014 Madrid, a donde tengo que ir necesariamente muchos días a ver papeles en mi despacho de Presidente de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, cargo al que mis excelentísimos colegas me han aupado ahora va a hacer un año...

Un fuerte abrazo, Antonio Gallego.

En un tercer correo del mismo día 15/01/2013, lo felicito por la presidencia de la comisión de monumentos, que desconocía:

Las gestiones sobre la biografía de Meléndez debieron hacerse esta mañana, por lo que lo más probable es que tengas el libro en Trujillo el sábado. Pregunta por él. Si no está, actuaremos.

Que tengas acierto en la comisión de San Fernando. En Villanueva de Gállego, donde vivo, sólo teníamos la casa natal del pintor Francisco Pradilla (1848-1921) y hace un mes que es solar. Malos tiempos para conservar monumentos.

Un fuerte abrazo. Antonio Astorgano.

Aparcada la musicología del abate Requeno, Gallego se acercó a la de Meléndez Valdés, después de haber publicado en 2013 “El número armonioso: Música y Poesía en Jovellanos”⁶⁰, artículo que yo recibí el 17/01/2014: “Querido Antonio: Llegó el artículo sobre la música de Jovellanos, muy interesante para mí, por su amistad con Meléndez, quien, por el contrario, tenía un oído enfrente del otro, aunque le gustaba la ópera. Un fuerte abrazo. A. Astorgano”.

60 GALLEGOS. “El número armonioso: Música y Poesía en Jovellanos”, op. cit.

Una de mis obsesiones continuaba siendo que Miguel del Barco musicalizase algún poema de Meléndez, como medio eficaz de difundir su poesía, cosa que ya le había planteado a Gallego en el correo del 15/01/2013, que le vuelvo a suscitar tres años después, según el correo del 16/12/2015:

Querido Antonio:

En relación con lo hablado sobre el bicentenario de la muerte de Meléndez, se me ocurre que se podría implicar a Miguel del Barco, quien hace más de seis años me prometió ponerle música a algún poema de Meléndez. Le envié varios poemas musicales, largos y cortos, pero todavía estoy esperando respuesta. Si todavía está saludable y productivo, y lo ves, y de manera suave, podrías hablarle del asunto. Gracias. Felices Pascuas y demás.
A. Astorgano.

Me consta que A. Gallego apreciaba sinceramente a Miguel del Barco, pero esa misma tarde del 16/12/2015 me contesta secamente y con cierto mal humor, que a veces tenemos los amigos y manifestamos en la intimidad:

Está [Miguel del Barco] saludable, no sé si muy productivo y bastante inaguantable, pero le veré el próximo lunes 21 en el patronato de la fundación Guerrero y se lo recordaré suavemente. Ya te envié el libro⁶¹. Dime algo cuando lo recibas. Me encantó hablar contigo. Un abrazo. Antonio

Regresado de las vacaciones navideñas, le contesto el 08/01/2016:

Querido Antonio: Llegado de Valencia me encuentro con tu libro y cariñosa dedicatoria, que había llegado el día 30/12/2015. Ha quedado estupendo y servirá de referencia dentro del mundo de los jesuitas expulsos. Os deseo a to-

⁶¹ Con una emotiva dedicatoria, A. Gallego se refiere a su libro *Número sonoro o lengua de la pasión: La música ilustrada de los jesuitas*, op. cit.

dos los de tu casa un venturoso 2016. Un fuerte abrazo. A.
Astorgano.

4.1. EL PRECIPITADO Y TORTUOSO PROCESO DEL HOMENAJE A MELÉNDEZ Y EL APOYO PACIENTE DE A. GALLEGÓ.

El 10/09/2016 le comunicó el encargo oficial del *Homenaje a Meléndez Valdés*, hecho con muchas imprecisiones y con una precipitación inaudita. Si ya el artículo “Vicente Requeno y la música”⁶² había supuesto bastante agobio, no estaba seguro de cómo Antonio aceptaría el nuevo embrollo sobre Meléndez Valdés, a pesar de que pensaba investigar su musicología desde tiempo atrás, como hemos dicho:

Querido Antonio:

Espero que la salud y los demás dioses os acompañen. Por mi parte, después de unos días de descanso en Valencia, me encuentro con los viejos encargos y alguno nuevo. La *Revista de Estudios Extremeños* me ha encargado que coordine el nº 1 de 2017, dedicado al poeta Juan Meléndez Valdés, de cuya muerte en Montpellier se cumple el bicentenario el 24 de mayo de 2017. Me acuerdo de ti, porque alguna vez me has hablado de la “musicalidad” de la poesía de Meléndez o asunto similar, posible colaboración que vendría de perlas en dicho número. En cuyo caso los estudios deberían entregarse antes del 15 de enero de 2017, para que la Revista apareciese en el mes de mayo. Si te parece poco tiempo, habría de plazo hasta 30 de abril, pero la Revista no aparecería hasta noviembre en el número 2.

Creo que sería mejor que apareciese lo de Meléndez en el nº 1, es decir, entregar los trabajos antes del 15 de enero de 2017. Sería paradójico que ahora que disponemos de unas 700 páginas para hablar de Meléndez no las aprovecháramos. Adjuntas van las normas de edición de la *Revista de Estudios Extremeños*, que tú ya conoces, si bien soy partidario de ser flexible en cuanto a la ex-

62 GALLEGÓ. “Vicente Requeno y la música”. En: *Vicente Requeno (1743-1811): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, op. cit.

tensión de los trabajos, ya que no todos tienen que llevar la misma talla.
Un sincero y agradecido abrazo. Antonio Astorgano.

Mis dudas eran infundadas, ya que dos días después, el 12/09/2026, Gallego me contesta con un correo asombrosamente generoso y estimulante de un amigo de verdad, de los “probados”, de los que habla William Shakespeare (“Los amigos que tienes y cuya amistad has puesto a prueba, engánchalo a tu alma con ganchos de acero”):

Querido tocayo:

De salud y demás dioses andamos normalitos, si tenemos en cuenta los años que se nos están viendo encima... Espero que tú cabalgues por lo menos igual o mejor. Acabo de venir de la aldea asturiana, donde no tenemos internet y es además muy débil la señal del móvil, por lo que pude intuir ayer tu correo y leerlo hoy tranquilamente en Oviedo. Por supuesto, cuenta conmigo para asediar la música en la poesía de Meléndez. Y en tiempo y forma, o al menos eso espero.

Ando algo agobiado con un asunto que llevo estudiando hace muchos años, que llevará por título, D.m., “Galdós y el Real”, con tres grandes apartados: 1. Galdós y el teatro; 2. Galdós lleva a sus personajes al teatro; y 3. Galdós en el Teatro Real; que no es más que una consecuencia de otro aún más amplio que heredé de mi maestro Monseñor Sopeña (el centenario de cuyo nacimiento se cumple en el 2017, y quiero dedicarle, en un curso que se anuncia en la Magdalena, un ensayito que se titularía algo así como *Religión y Teatro en Galdós*)⁶³, más amplio te decía, que abordaría el inabarcable asunto de Galdós y la música...⁶⁴ Pero me vienen bien, de

63 Gallego dictará una conferencia el jueves 16 de marzo de 2017 en la Real Academia de San Fernando, titulada “Teatro y religión en Galdós. Recordando a Federico Sopeña” (<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/actividades/conferencias/teatro-y-religion-en-galdos-recordingo-a-federico-sopenaantonio-gallego/>). Consultado el 02/05/2024). No nos consta su edición en papel.

64 Gallego publicará varios artículos sobre la musicalidad de Galdós: GALLEGÓ. “La música en Galdós I. La época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia”.

vez en cuando, ciertos parones, siempre que sean tan apetecibles como el que me has propuesto, pues nunca me he encontrado a gusto estudiando mucho tiempo seguido un mismo asunto concreto. De ahí que, si repasas mi bibliografía, encuentres cosas tan dispares como *El amor brujo* o la Música y el Quadrivium... en los poetas mexicanos, por no hablar de mis incursiones en la historia del grabado. Te confieso que lo que más me divierte es la cara que ponen algunos de mis colegas, tanto los musicólogos como los académicos.

Tomo, pues, buena nota, y ya te iré teniendo al corriente. Y con todo ello, ¿no tenías la intención de proponer a la RAEx un curso en Trujillo, o en Cáceres, o donde os venga bien a todos, sobre Meléndez Valdés? Cuenta también conmigo.

Un fuerte abrazo de tu siempre buen amigo y colega, Antonio Gallego.

El 16/09/2016, le aclaro algunas de sus preguntas:

Querido Antonio:

Después de una semana por los archivo de Pamplona y Logroño, contesto a tu último correo, con cierto retraso, por lo que me disculpo. Te agradezco tu disposición a colaborar en el número del bicentenario de Meléndez Valdés, a pesar de haber sido planificado con cierta premura. El retraso en cierta medida, ha estado motivado, porque he estado esperando a que Carmen Fernández Daza contestase a lo planificado en febrero para realizar unas jornadas en Almendralejo sobre Meléndez, más o menos bajo el patrocinio de la RAEx.

En: *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, N°. 6 (2020), págs. 317-373; Id., “La música en Galdós II. La época de Fernando VII”.

En: *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, N°. 7 (2021), págs. 299-360; Id., “Los cantos políticos en Galdós”. En: *Scherzo: revista de música*, Año 35, nº 366 (2020), págs. 78-81; Id., “Refranes músicos en Galdós”. En: *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, N° 78 (2022), págs. 221-234.

Desde entonces Carmen Fz. Daza no ha respirado, a pesar de que hemos intercambiado un par de correos. No he insistido, porque he llegado a la conclusión de que no le interesa suficientemente el asunto. Máxime cuando van a organizar algo sobre los médicos humanistas en Cáceres.

Por eso ha sido muy oportuno el ofrecimiento de la *Revista de Estudios Extremeños*, que pone a nuestra disposición todo un número (alrededor de 700 páginas) para homenajear al poeta de Ribera del Fresno. Espacio más que suficiente. En principio he pensado en el número 1, con plazo hasta el 15 de enero, pero (es una confidencia) si la respuesta de colaboradores para esa fecha no es numerosa, se podrá retrasar al nº 2, con plazo de presentación hasta principios de mayo de 2017.

En fin, querido Antonio, en estas estamos en este momento. Un fuerte abrazo. Astorgano.

El 18/09/2016 me contesta disculpando a Carmen Fernández Daza y a la RAEx:

Querido Antonio:

Gracias por tus líneas, y te repito que cuentes conmigo para el centenario de Meléndez Valdés en tiempo y forma, es decir, para enero (si el tiempo y los hados no lo impiden).

Entiendo también lo que me dices de la Fz. Daza y su equipo: está claro que ellos no son “especialistas” en el asunto que nos concierne, y por lo tanto no les interesa. Así está ahora la Academia trujillana... Un abrazo, Antonio Gallego.

Ese mismo 18/09/2016 le respondo: “Querido Antonio: Muchas gracias. No podía esperar menos de ti. Me desconcierta el rumbo que están tomando los estudios de las Humanidades desde hace unos años. Todo se concentra y se comercializa. Un fuerte abrazo. A. Astorgano”.

Ante la escasez de respuestas a la colaboración, el 23/09/2016 escribo una circular ampliando el plazo hasta el 01/04/2017 para participar en el bicentenario de la muerte de Meléndez. Aunque los artículos enviados eran muy escasos, el 16/12/2016 envío una

felicitación navideña optimista, aunque lo principal era el recordatorio de dicho bicentenario:

Queridos amigos:

El número monográfico que la *Revista de Estudios Extremeños* (número 73-1, enero-abril de 2017) dedicará a recordar el bicentenario de la muerte del poeta y magistrado Juan Meléndez Valdés, está perfectamente encauzado y esperamos que, con vuestra inestimable aportación, salga variado y atractivo, además de útil. Agradeciendo la prontitud a los que ya han enviado sus artículos, recuerdo que el plazo de entrega es a primeros de abril de 2017.

Aprovecho para deseáros felices fiestas navideñas y un buen 2017, y reitero mi gratitud por mantener viva la memoria de *Batilo*.

Entre los pocos que contestaron, al día siguiente, 17/12/2016, lo hace Gallego: “Te deseo lo mismo y duplicado. Un fuerte abrazo navideño, Antonio Gallego”. Inmediatamente le respondo adjuntándole copia de mi muy reciente reseña sobre su libro sobre la musicología de los jesuitas expulsos:

Querido Antonio:

En efecto, que el 2017 sea venturoso. Acaba de salir una reseña que hice a tu luminoso libro sobre la “Música de los jesuitas expulsos”⁶⁵. Lo leí con fruición y hasta creo que lo entendí, dado lo intrincado de la materia, señal de tu claridad expositiva. Te la adjunto, con el deseo de que te agrade. Un fuerte abrazo. AAA.

Dada la escasa afluencia de colaboraciones, fue necesario ampliar el plazo hasta el 15 de mayo en un correo del 19/12/2016:

65 ASTORGANO. “Antonio Gallego Gallego. *Número sonoro o lengua de la pasión. La música ilustrada de los jesuitas expulsos*”. Reseña en: *IHS: Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, op. cit.

Queridos amigos colaboradores:

Me acaba de comunicar el director de la “Revista de Estudios Extremeños”, don Fernando Cortés, que al bicentenario de la muerte de Meléndez Valdés se le dedicará un “número extraordinario”, no el “monográfico” (número 73-1, enero-abril de 2017), por lo que se puede ampliar el plazo para presentar las colaboraciones, que ahora será el 15 de mayo de 2017.

Vuelvo a agradecer la prontitud a los que ya han enviado sus artículos, y a deseáros felices fiestas navideñas y un buen 2017. Un fuerte abrazo. A. Astorgano.

El 15/03/2017 envío un recordatorio general a los colaboradores en el nº extraordinario de la *Revista de Estudios Extremeños* en Homenaje a Meléndez:

En medio de la Cuaresma, tiempo litúrgico de conversión, me atrevo a adelantarme a felicitarlos la Pascua Florida y a recordaros que el 24 de mayo es el bicentenario de la muerte de Meléndez y el plazo aproximado para enviar a la imprenta dicho número extraordinario. Agradezco las magníficas colaboraciones hasta ahora recibidas para las tres secciones (poemas, cuestionario y estudios) y os envío el presente recordatorio temporal, si queremos que dicho número salga este año.

El 16/03/2017, me contesta Gallego que estaba redactando el artículo y que, al mismo tiempo que leía las *Obras Completas* de Meléndez aprovechaba para componer una antología de sus textos con referencias musicales:

Muchas gracias, querido Antonio. Estoy en ello y lo tendrás [el artículo] en tiempo y forma. Estoy aprovechando también para hacer una antología “musical” de Meléndez, para mi propio placer, y por si hay alguien que quiere aprovechar el bicentenario y lanzarla al mercado... Un abrazo, Antonio Gallego.

El mismo día 16/03/2017, le ofrezco la posibilidad de incluir dicha antología en el *Homenaje a Meléndez*.

Querido Antonio: Como el número extraordinario, llevará una sección dedicada a Textos, dicha “antología musical”, si no es excesivamente amplia, podría ir ahí, con el correspondiente estudio introductorio y notas, si procede. Ya me dirás la extensión, a ver si podemos incluir dicha antología. Un fuerte y agradecido abrazo. A. Astorgano.

El día 23/03/2017 Gallego desecha la posibilidad de incluir la antología en el número monográfico del Homenaje: “Tocayo caro: Perdona la tardanza en contestarte, y en agradecerte tu ofrecimiento. Pero creo que la antología, si quiere ser eficaz, es mucho mayor de lo que piensas y que no cabe en el número monográfico de la REEx. Un abrazo cariñoso, Antonio Gallego”.

El mismo día aceptó su decisión: “Muchas gracias, Antonio. Nadie mejor que tú para saber el percal que tienes y la manera de venderlo. Un fuerte abrazo. A. Astorgano”.

Dada la improvisación y el poco tiempo dado a los colaboradores para redactar sus artículos, yo intentaba prorrogar los plazos. El 20/04/2017 envío un correo prorrogando la entrega de los trabajos hasta el 15/06/2017:

A petición de algunos de vosotros, la dirección de la REEX ha accedido a ampliar el plazo de recepción de las colaboraciones para el nº extraordinario dedicado al bicentenario de la muerte de Meléndez Valdés, hasta el 15 de junio de 2017. Será el último e improrrogable. Agradeceríamos que los trabajos que se concluyan con antelación a esa fecha, se nos fuesen enviando para ir adelantando el proceso de impresión.

El 15/05/2017 vuelvo a recordar que queda un mes, en términos poéticos, para animar a los sufridos autores:

La cruda realidad se impone. Lamento en medio del gorgoritear de las avecillas de los sotos, recordaros el plazo final para participar en el homenaje al cantor de tales delicias. Como sa-

béis, el 15 de junio es el plazo marcado, el cual, por razones editoriales, no podrá ser prorrogado. Con mis disculpas, recibid un fuerte abrazo. A. Astorgano.

Lógicamente muchos colaboradores, cansados de tanta insistencia, no contestaron, pero Gallego lo hizo al día siguiente 16/05/2017: “Querido Antonio: Estoy acabándolo y lo tendrás en tiempo y forma (espero). Un abrazo, Antonio Gallego”. Inmediatamente le respondió: “Querido Antonio: Muchas gracias. Si queremos que salga este año no hay más remedio. Abrazos. AAA”.

Llegado el plazo de entrega de los artículos el 15/06/2017, a pesar de no estar seguro de que saldría un competente *Homenaje*, envío un último y serio recordatorio:

Queridos amigos colaboradores del homenaje a Meléndez:

Ayer era el plazo establecido para entregar las colaboraciones. Han sido muchas y magníficas, lo cual agradezco muy sinceramente. No obstante hay algunos detalles pendientes en unos pocos casos. Ruego a los interesados que me digan si debo esperar o damos por buena la primera versión.

Asimismo hay un par de casos en que, habiendo estado interesados en colaborar, hace tiempo que no tengo noticias suyas. Reconozco la premura de tiempo y les agradezco sus buenas intenciones, pero desearía que me manifestasen que no les espere. Con mis disculpas, recibid un fuerte abrazo. A. Astorgano.

Como siempre la respuesta de Gallego del 17/06/2017 fue la más gratificante, porque no solo tenía concluido su artículo, sino que lo había sometido a la revisión de su mujer, María Inmaculada Quintanal Álvarez (en el ámbito familiar “Sole”), excelente musicóloga y gerente de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias durante una década:

Querido Antonio AA:

Tenía anotado que el fin del plazo era el 24, pero curiosa-

mente, el 14 terminé mi trabajo, se lo envié a Sole (mi mujer) para que le eche un vistazo y me diga algo, y lo he dejado “enfriar” para leerlo yo mañana domingo y para enviártelo sin falta el lunes. Cuenta con ello. Un abrazo ovetense, neblinoso pero fresquito... Antonio Gallego

Inmediatamente ese mismo día 17/06/2017 le contesto quitándole presión:

Querido Tocayo: Muchas gracias. Enfría el trabajo con calma, puesto que hasta finales de este mes no enviaré los originales a Badajoz.

Durante nueve meses estoy gestando la criatura [el Homenaje] con enorme sacrificio, pero parece que saldrá “guapina”, como se decía en la Asturias que yo conocí hacia 1970. Hay algún milagro, como cuatro sonetos meléndianos musicalizados por Miguel del Barco, de cuya colaboración hemos hablado varias veces⁶⁶.

Yo lo paso muy entretenido con estas cosas en mi fresquito bunker zaragozano. Agradecimiento y besos para Sole y para ti lo que quieras de tu amigo. AAA.

Dada la importancia que yo le concedía a las cuestiones musicales, el 21/06/2017 le consulto a Gallego ciertas dudas sobre la estructuración del libro:

Querido tocayo:

Estoy estructurando y redactando el estudio introductorio del nº extraordinario de la REEX, por lo que me es necesario tener, al menos, el título definitivo y el resumen de tú contribución, para saber dónde encajarlo.

De la dirección de la REEX me apremian, aunque yo pro-curo alargar todo lo que puedo el tiempo, puesto que la REEX fue la que planificó cronológicamente fatal las efemérides.

66 BARCO Y GALLEGOS, Miguel. “Cuatro Sonetos de Meléndez Valdés musicalizados por Miguel del Barco”, op. cit.

Puesto que hay dos colaboraciones “musicales” sobre Meléndez, la tuya y la de Miguel del Barco, irán juntas, probablemente la tuya delante, que pueda ayudar a entender las melodías de Miguel, que me las ha entregado a palo seco.

Gracias, un fuerte abrazo. A. Astorgano.

El 22/06/2017 me concreta el título de su artículo:

Caro tocayo: Como me insinuaste que hasta fin de mes no necesitabas mi trabajo, me he tomado con demasiada calma la revisión, gracias a la cual he detectado muchas erratas en las citas, así que eso se lo debo a tu generosidad. De todos modos, mañana lo tendrás sin falta. Se titula “Los instrumentos musicales de Meléndez Valdés” (el término de instrumentos no sólo se refiere a las flautas, sino que tiene un significado más amplio, como verás, y te envío también el resumen.

Un abrazo y hasta mañana. Antonio Gallego

Al día siguiente 23/06/2017 me remite su deseado artículo: “Querido tocayo: ¡Ahí te va! Se admiten toda clase de sugerencias, correcciones y todo lo que quieras. Muy cariñosamente, Antonio Gallego”.

Como el amplio artículo de Gallego estaba basado en un detenido examen de toda la poesía de Meléndez, tardé tres días en contestarle, el 25/06/2017:

Querido Antonio:

Muchas gracias por el documentado estudio sobre la música de Meléndez. ¡Vaya repaso que le das a las *Obras Completas!* Lo he leído con atención y he aprendido muchas cosas. Parece que, al menos externamente, Meléndez conocía los principios musicales y los instrumentos. Simplemente he corregido dos o tres erratas y alguna cita mal ajustada. Un fuerte abrazo y besos a la correctora tu santa esposa. A. Astorgano.

Ese mismo día me contesta: “Me alegra que te haya gustado. Un fuerte abrazo, Antonio”. En el mes de julio de 2017 en-

vié el original completo al director de la Revista de Estudios Extremeños y, por una serie de circunstancias, nunca convenientemente aclaradas, se retrasó la aparición del *Homenaje a Meléndez*, que en vez de editarse en la cuidadosa Imprenta de la Diputación de Badajoz, se externalizó en unos incompetentes de Salamanca, cuyos errores fueron corregidos en la versión digital, gracias al buen hacer de Lucía Castellano Barrios, directora del Centro de Estudios Extremeños.

El 22/12/2017 me vi obligado a disculparme por el retraso ante los colaboradores:

Queridos amigos:

Os escribo estas breves líneas para disculparme por la tardanza en la aparición del edición del nº extraordinario de la *Revista de Estudios Extremeños*, “Homenaje a Juan Meléndez Valdés”, en el que habéis colaborado. Sigue adelante, aunque con bastante retraso, dada la complejidad y amplitud del mismo.

Hace meses que se envió el original a la dirección de la REEX con la intención de que saliese a lo largo de 2017, como os tenía prometido. Dependemos del ritmo de trabajo del Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz. Esperemos que vea la luz a lo largo de este invierno.

Agradezco de todo corazón la generosidad que habéis demostrado con vuestras valiosas colaboraciones, que, con su calidad, abrigan nuestros comunes afanes meléndecianos. Asimismo os deseo una muy feliz Navidad y que el próximo 2018 sea propicio para todos. Un fuerte y agradecido abrazo. A. Astorgano

La contestación de Gallego del mismo día fue totalmente comprensiva: “A estas alturas de la vida, querido tocayo AAA, un retraso como el de la REEx. no nos impide desearte un feliz y próspero año nuevo, y unas dichosas fiestas navideñas. Con un fuerte abrazo, AGG”.

El 17/02/2018 aviso a los colaboradores de que se estaban enviando las primeras y únicas pruebas de imprenta del “Homenaje a Meléndez”:

Queridos amigos:

Os escribo estas breves líneas para comunicaros que el director de la *Revista de Estudios Extremeños*, don Fernando Cortés, está enviando por e-mail las primeras y únicas pruebas de impresión del “Homenaje a Juan Meléndez Valdés”, en el que habéis colaborado. Si alguno no las ha recibido, ruego que me lo comunique para que se las vuelva a reenviar.

A juzgar por lo que he observado en mi colaboración en dicho tomo, la pre impresión y maquetación, hechas en Salamanca, dejan bastante que desear, por lo que ruego a todos y cada uno de los amigos colaboradores, que pongáis atención en la revisión de las pruebas, que serán únicas, y las remitáis según el procedimiento que os haya dicho don Fernando Cortés.

Vuelvo a agradecer de todo corazón la generosidad que habéis demostrado con vuestras valiosas colaboraciones, que, con su calidad, abrigan nuestros comunes afanes meléndecianos. Un fuerte y agradecido abrazo. A. Astorgano.

Al día siguiente 18/02/2018, Gallego me contesta el recibo de la pruebas: “Querido tocayo: Ya me han llegado, y estoy con ellas. Espero enviarlas pronto. Un abrazo, Antonio Gallego”. El 04/05/2018, Fernando Cortés Cortés me comunica que el *Homenaje* había entrado en una imprenta de Salamanca y que saldría en dos tomos:

Al fin parece que le estamos viendo la conclusión de la tarea que emprendimos hace largos meses. En la imprenta que ha compuesto el número extraordinario de la *Revista de Estudios Extremeños* dedicado como homenaje a “nuestro hombre” tienen ya el volumen en fase de impresión y después lo encuadernarán. Calculamos un mes y algo para que tengamos aquí el tomo, bueno no el tomo sino los dos tomos, porque al final resultaba complejo el meter todos los contenidos en uno, por lo que hubimos de optar por 2 volúmenes.

[...] Igualmente nos hemos puesto en contacto con el Departamento correspondiente para informarles de la futura disponibilidad del número de la *Revista* para que con Protocolo organicen, si se estima conveniente, la presentación del número ya que eso es algo fuera de nuestro control,...vamos como se hace en cualquier actividad de la Diputación. Por lo general suele predominar una rueda de prensa matinal, es la prensa la que

difunde...⁶⁷ Nosotros, desde el Centro de Estudios Extremeños haremos llegar el ejemplar a todos y cada uno de los autores.

Por otro lado nos gustaría saber cuántos ejemplares necesitas porque imaginamos que desearás entregar uno a cada uno de los poetas que respondieron a tu encuesta. Del mismo modo las partituras de Miguel del Barco algunas se las haremos llegar; con esta misma fecha le pongo un correo para conocer sus necesidades y entregaremos también alguna al Conservatorio Superior de Música de Badajoz⁶⁸.

El 17/05/2018 le anuncio a Gallego la próxima aparición del *Homenaje a Meléndez*, y le adjunto un artículo sobre el muy desconocido jesuita musicólogo expulso sevillano José [López] Pintado (1741-1819):

Querido Antonio:

Parece que a principios de junio podremos tocar el “Homenaje a Meléndez”. Te informaré. Ahora me complace enviarte un artículo sobre el jesuita andaluz, José Pintado, musicólogo expulso, que tanto tú como yo teníamos poco controlado, aunque Hervás había dado pistas bastante seguras⁶⁹. Ya me dirás algo sobre el alcance de este artículo. Un fuerte abrazo. A. Astorgano.

Esa misma tarde del 17/05/2018 Gallego me contesta con su buen humor habitual: “Muchas gracias, caro tocayo, por el artículo sobre Pintado. Y es que lo que sabemos lo sabemos entre todos...

67 Dicha presentación, aunque se programó, fue suspendida indefinidamente, sin más explicación.

68 Simultáneamente a la versión en papel se colgó una digital, mejorada sin los errores de la impresa: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/homenaje-a-juan-melendez-valdes-en-el-bicentenario-de-su-muerte-1754-2017-931719/>.

69 CASTELLÓ GÓMARA, Rosa Elia. “Giuseppe Pintado y la teoría musical española del siglo XVII”. En: *Eikasía: revista de filosofía*, Nº. Extra 81 (Mayo-Junio de 2018, Ejemplar dedicado a: Juan Andrés y la Escuela Universalista), págs. 591-607.

Lo guardo y lo leeré con calma. Y celebraré en junio, o cuando sea, el monográfico sobre Meléndez. Un abrazo, Antonio”.

A primeros de julio de 2018 llegaron los dos tomos del *Homenaje a Meléndez* enviados directamente desde la dirección de la *Revista de Estudios Extremeños*, a quién los coautores contestaron y agradecieron la entrega. Concluía mi relación estrictamente profesional con mi querido A. Gallego, disminuyendo considerablemente nuestra correspondencia. Los años y los achaques propios de la edad (diabetes tipo 2 en Gallego y la próstata en el mío) nos complicaban la vida. En marzo de 2020 se sumó la soledad de la pandemia del covid-19 y en enero de 2021 el fallecimiento de Sole la esposa de Antonio. Nuestro empuje vital aminoró y se reflejó en la correspondencia.

Basados en la antología de correos electrónicos aportados en el presente artículo, suscribimos íntegramente el título (“Muere Antonio Gallego, un músico humanista de inmensa generosidad intelectual”) y el contenido de la necrológica del 19/02/2024 del discípulo de Antonio y crítico del diario *ABC*, Alberto González Lapuente, donde afirma que

No se merecía Antonio Gallego una despedida dolorosa, pero los últimos años no fueron fáciles para quien miraba la vida y sus sinsabores con una ironía tan particular, tan cínica en el sentido helenístico del término, mezcla de humor y descarnada franqueza [...]. Antonio Gallego era imprevisible en el método, pero gracias a ello se aprendía sin limitaciones [...].

Junto a él se entendía que la música en el papel solo importa si acaba sonando, que no hay obra si no hay contexto en el que entenderla, y que cualquier detalle, cualquier documento es capaz de construir una tesis. [...] Escritor infatigable y lector irredento, siempre estuvo cerca de la poesía en la que se apoyó para su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁷⁰. Y mucho de todo ello lo estu-

70 GALLEGOS. *Noche Serena: Glosas contemporáneas a fray Luis*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1996.

dió en su propia biblioteca, inabarcable pero exprimida hasta la última palabra: “no dejo ni un solo libro que merezca la pena vender”⁷¹.

5. LA FAMILIA DE ANTONIO GALLEGOS: SU ESPOSA SOLE

A lo largo de los años he redactado alrededor de medio millar de biografías en libros, artículos y diccionarios (*Diccionario Biográfico Español* de la RAH; *Notitia Vasconiae. Diccionario de Historiadores, juristas y pensadores políticos de Vasconia; Diccionario de canonistas y eclesiasticistas europeos y americanos; Diccionario crítico de juristas españoles, portugueses y latinoamericanos*), en los que nunca me olvido de la familia, porque de una manera u otra, inevitablemente termina moldeando la idiosincrasia del personaje biografiado.

Mi correspondencia con A. Gallego fue fundamentalmente profesional entre historiadores, por medio de correos electrónicos (emails). Mucho más escasas fueron las llamadas telefónicas y las conversaciones presenciales en torno a una mesa, generalmente en Madrid, donde se suele terminar contando anécdotas de amigos y familiares. Como era un hombre tan trabajador tenía tiempo para todo, especialmente para disfrutar de viajes y de su amada familia. Como yo soy nacido cerca de Astorga y Antonio viajaba con frecuencia a su “paraíso asturiano”, en cierta ocasión me ilustró sobre las excelencias de todos los mejores restaurantes y hoteles de la ruta, que un humilde catedrático de Enseñanza Media rarísima vez podía visitar.

En nuestro carteo más de una vez A. Gallego me hablaba de su querida “Sole”, la propietaria de la casa en una aldea asturiana, don-

71 GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. “Muere Antonio Gallego, un músico humanista de inmensa generosidad intelectual”. En: <https://www.abc.es/cultura/musica/muere-antonio-gallego-musico-humanista-inmensa-generosidad-20240219200636-nt.html>. Consultado el 06/05/2024.

de disfrutaban aislados bucólicamente de la naturaleza. Puesto que participó en la “corrección” de la investigación para el *Homenaje a Meléndez*, es oportuno aportar ahora un pequeño esbozo biográfico de esta mujer, tan importante en la vida de A. Gallego.

Siempre hablábamos genéricamente de “mi mujer”, “mis hijos, nietos”, por lo que en realidad no me enteré de la composición precisa de su familia hasta enero de 2021, cuando me sorprendió con la esquela funeraria de la muerte de su querida esposa “Sole”, hipocorístico que en realidad se refería a María Inmaculada Quintanal Álvarez.

El 23/05/2020 le pregunto a Gallego cómo estaba la salud de su familia, cuando parecía que la pandemia disminuía:

Querido Antonio y Familia:

Deseo que os encontréis todos bien, cuando parece que empezamos a recobrar la dulce monotonía. Por nuestra parte, bien dentro de lo que cabe. En marzo se fueron mi madre (93 años), que estaba conmigo, y un primo de mi mujer en Bilbao (63). Gracias a Dios mi único hermano (64 años) parece que logró superar al virus en Valladolid.

En fin, más que nunca, ahora os deseo salud y más salud. Un fuerte abrazo. A. Astorgano.

Ese mismo día, 23/05/2020 me responde como un patriarca que en su chalet de Pozuelo protegía a una numerosa familia, incluidos sus biznietos que bromeaban con él:

Muchas gracias, querido Antonio Astorgano, por tus palabras. Nosotros, Sole y yo aquí en el chalet de Pozuelo y también hijos, nietos y biznietos (soy bisabuelo ‘putativo’, como dicen los c... de mi pueblo verato), todos estamos razonablemente bien. Siento lo de tu madre y lo del primo, y celebro mucho lo de tu hermano y sobre todo lo tuyo. A ver cuándo podemos celebrar el fin de esta locura... Un fuerte abrazo. Antonio Gallego.

Pero las cosas no debían ir tan bien, pues la “matriarca” Sole fallecerá meses después. Le felicité la Navidad y el venidero 2021, y no sé si Antonio me contestó, porque pasé una temporada en Valencia, lo cual me extrañó. Hice algunas indagaciones y me encontré su esquela:

LA ILUSTRÍSIMA SEÑORA



D.^a Inmaculada Quintanal Sánchez

Falleció en Madrid, el día 13 de enero de 2021, habiendo recibido los Santos Sacramentos

D. E. P.

Su esposo el Excelentísimo Señor don Antonio Gallego Gallego; hija, Inmaculada Soledad; hijo político, Manuel Junco; nietos, Lucía, Marta y Ricardo; bisnietos, Diego, Lucía y María; sobrinos, Raquel, Antonio y Juan Vicente Quintanal; primos y demás familia

RUEGAN UNA ORACIÓN POR SU ALMA

La familia agradece profundamente las innumerables muestras de cariño de amigos, compañeros de profesión e instituciones, e informa que el oficio funeral en Oviedo se pospone hasta que la situación lo permita y será anunciado posteriormente.

Funerarias Reunidas, S. A. Teléfono 902387372. Tanatorio Los Arenales. Tanatorio Puente Nora, Lugones.

Gallego quedó profundamente afectado, porque perdía su mayor soporte vital. En su necrológica el secretario de la RAEx, José Luis Bernal Salgado, subraya la importancia de Sole para Antonio:

Herido sin consuelo tras la muerte de su querida mujer, Sole, Inmaculada Quintanal, compañera del alma con quien compartía su pasión musical, Antonio supo sostener hasta el final de su vida una dignidad intelectual y humana ejemplar. A él le correspondía el discurso de inauguración del curso académico

2024-25 de la RAEx, pero su maltrecha salud le impedía poder cumplir con ese honor que tanto le agradaba, como me dijo en una de nuestras últimas conversaciones, poco antes de su muerte. La RAEx pierde a un Académico ejemplar, culto, sensible, cabal persona y amigo entrañable⁷².

Ahora solo nos fijaremos en su faceta de musicóloga, profesión que compartió con su marido y, en cierta medida e indirectamente, colaboró en el *Homenaje a Meléndez*, como hemos visto en el correo del 17/06/2017, donde Gallego dice que el artículo “Los instrumentos musicales de Meléndez Valdés”, “se lo envié a Sole (mi mujer) para que le eche un vistazo y me diga algo”. El matrimonio tenía un sentido práctico de la música. Antonio, un virtuoso del piano, no duda en descifrar los numerosos experimentos con los que Requeno en sus “Ensayos Prácticos” defiende apasionadamente el sistema igual de Arístides Quintiliano frente a los proporcionalistas pitagóricos, es decir separa la música de las matemáticas. Por su parte, Inmaculada Quintanal fue gerente de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias durante una década (1993-2003), tomando las riendas de esa formación musical en un momento complicado y consiguiendo su estabilización.

No procede que me detenga en los temas concretos que compartieron. Quintanal ingresó en el Instituto de Estudios Asturianos (IDEA) el 4 de junio de 1987, con un discurso titulado “Manuel de Falla y Asturias”⁷³. No hace falta ser un lince para ver la sintonía con su marido Antonio, estudioso de referencia del compositor

72 <https://www.google.com/search?q=Antonio+Gallego+JOSE+LUIS+BERNAL+SALGADO+Real+Academia+de+Extremadura+-+Inicio> (consultado el 30/04/2024).

73 QUINTANAL SÁNCHEZ, Inmaculada. *Manuel de Falla y Asturias: consideraciones sobre el nacionalismo musical*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA), 1989. Contestación de Juan Ignacio Ruiz de la Peña Solar.

andaluz y de su “Amor Brujo”⁷⁴, y terminará codirigiendo una tesis doctoral sobre el compositor del nacionalismo musical español⁷⁵.

Ambos tenían predilección por la musicología del siglo XVIII. Quintanal centró su tarea investigadora fundamentalmente en la música asturiana de dicho siglo, con estudios sobre varios maestros de capilla de la catedral de Oviedo⁷⁶. Antonio lo hará con la música en tiempos de Carlos III⁷⁷ y con la de los jesuitas expulsos⁷⁸.

A veces, ambos estudiaron los mismos autores, como Pérez Galdós: Quintanal, el canto popular⁷⁹ y Gallego, los refranes⁸⁰, los cantos políticos⁸¹ y otros aspectos⁸². Por eso, es comprensible que ambos se fijasen en “Los instrumentos musicales de Meléndez Valdés” en el *Homenaje a Meléndez*⁸³.

Resumiendo, el matrimonio Quintanal-Gallego fueron apasionados por la música y en su pasión la buscaron y encontraron.

74 GALLEGO. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza, 1990.

75 NAREJOS, Antonio. *La estética musical de Manuel de Falla*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Jarauta (dir.), Antonio Gallego Gallego (codir.). Murcia: Universidad de Murcia, 2005.

76 QUINTANAL SÁNCHEZ, Inmaculada. *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1983.

77 GALLEGO. *La música en tiempos de Carlos III*, op. cit.

78 GALLEGO. *Número sonoro o lengua de la pasión: La música ilustrada de los jesuitas*, op. cit.

79 QUINTANAL SÁNCHEZ, Inmaculada. “Galdós y el canto popular”. *Scherzo: revista de música*, Año 35, Año 366 (2020), págs. 76-77.

80 GALLEGO. “Refranes músicos en Galdós”, op. cit., págs. 221-234.

81 GALLEGO. “Los cantos políticos en Galdós”. *Scherzo: revista de música*, Año 35, nº 366 (2020), págs. 78-81.

82 GALLEGO. “La música en Galdós I La época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia”, op. cit. págs. 317-373; Id., “La música en Galdós II. La época de Fernando VII”. Op. cit., págs. 299-360.

83 GALLEGO. “Los instrumentos musicales de Meléndez Valdés”, op. cit. págs. 213-250.

ron en los más recónditos lugares de otras artes, como la pintura, y sobre todo en la poesía, como ya lo hicieron los antiguos griegos. Para el matrimonio, la música era un motor esencial en la cultura, como intentó demostrar el abate Requeno en sus “*Ensayos Históricos*”, donde Homero, Hesiodo, Tirteo, Solón, Píndaro, Claudio Ptolomeo, Nerón, etc. eran cantores, es decir, músicos⁸⁴.

6. CONTEXTO HISTORIOGRÁFICO DEL TEXTO DE REQUENO TRASSCRITO POR GALLEGOS: LA TRADUCCIÓN CASTELLANA DEL *SAGGIO II. PRATICO PEL RISTABILIMENTO DE' GRECI E DE' ROMANI CANTORI* [ENSAYOS PRÁCTICOS PARA SERVIR AL RESTABLECIMIENTO DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS]

6.1. PALABRAS PRELIMINARES

Publicados en Parma a finales del verano de 1798⁸⁵, 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,

84 REQUENO. *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos*. Antonio Astorgano Abajo, Fuensanta Garrido Domené (eds.), op. cit.

85 Requeno culminó la edición de este erudito trabajo a lo largo del estío 1798. Después de su publicación, el de Calatorao regresó a Zaragoza aprovechando la reciente autorización concedida por Manuel Godoy a los jesuitas expulsos. Cfr. ASTORGANO. “El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)”. En: *Rolde. Revista de cultura aragonesa*, nº 85-86 (julio-diciembre de 1998), Zaragoza, 1998, págs. 56-73.

la fusión de Antigüedad y Modernismo en la obra musical de nuestro jesuita comprende, *de facto*, la crítica de ambos períodos. En este sentido, pues, su censura y/o alabanza incluye a filósofos y teóricos musicales de la Antigüedad, a musicólogos de época tardío antigua 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.

Persiguiendo demostrar la factibilidad del sistema musical del *Arte Armonica*, defendida en sus *Saggi*, 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.

Su pretensión manifiesta, en fin, no es otra que transmitir la imperiosa necesidad de dar a conocer las teorías musicales, y de distinguir adecuadamente la historia del arte músico y la historia de los artistas.

Con un principio de deontología moral, Requeno sentía sus escritos como si de un servicio a la sociedad se tratara. Muestra de ese diligente y casi obsesivo empeño por “reeducar” a las gentes de ciencia en las artes antiguas, es su gallardo estudio en cuestiones musicales en las que pocos se habían atrevido a entrar, bien fuera por desprecio, por prejuicio o simplemente por desconocimiento. En este sentido, Requeno fue uno de los pocos que abordó en las páginas de sus escritos sobre música antigua un análisis de los micro intervalos griegos, es decir, 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, no siempre con reconocimiento explícito, ya a finales del siglo XIX e incluso en la pasada centuria.

No obstante, sus escritos sobre música antigua cayeron pronto en el olvido, pues la ostentación de erudición y la ciencia del siglo XIX, tan asentada en las matemáticas y en los cómputos numéricos, que nuestro autor aragonés imprecó e infamó tan bruscamente en la música, le fueron completamente adversas. Con todo, este documento requeniano es tenido hoy como una de las más serias aportaciones al estudio de la música antigua grecolatina en lengua española, y perteneciente al ámbito cultural dieciochesco.

Nosotros, al plantearle a Antonio Gallego la edición y estudio de los *Ensayos prácticos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos*, continuamos con nuestro afán de rescatar la obra musical de Requeno, casi completamente olvidada en su versión publicada en italiano (1798) e inédita en la traducción castellana del mismo abate aragonés, refundida, resumida, y bastante más comprensible.

No podemos detenernos en esbozar la biografía de Requeno (1743-1811) y describir su amplísima poligrafía publicada o manuscrita, ya estudiadas por nosotros en numerosos artículos y varios libros⁸⁶. Ahora solo nos detendremos brevemente en los contenidos de los *Ensayos prácticos*, para poner de relieve la ardua tarea que le encomendamos a la generosidad de Antonio Gallego.

86 Véase ASTORGANO. “Requeno y Vives, Vicente María”. En: *Diccionario biográfico Español* (<https://dbe.rah.es/biografias/20837/vicente-maria-requeno-y-vives>). Consultado el 08/04/2024); Id., “El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811), restaurador de las artes grecolatinas y pensador”. En: Vicente REQUENO. *Escritos Filosóficos (Ensayo filosófico sobre los caracteres personales, Libro de las sensaciones humanas)*. Ed. de Antonio Astorgano y presentación de Jorge M. Ayala. Zaragoza: Prensas Universitarias, Colección Larumbe, págs. LXXXVI-CLXXXII; ASTORGANO (Coord.). *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, op. cit., págs. 9-77. Últimamente Antonio Astorgano y Fuensanta Garrido Domené han editado y analizados, en un amplio “Estudio introductorio”, los *Ensayos históricos*. Cfr. REQUENO. *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos*, op. cit., págs. 17-64.

6.2. UNA APROXIMACIÓN A LOS ENSAYOS PRÁCTICOS PARA SERVIR AL RESTABLECIMIENTO DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS

Las teorías musicales de Requeno fueron expuestas extensamente en los citados *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori* (Requeno, 1798)⁸⁷. La metodología y estructura requenianas en la redacción de estos *Saggi Cantori* 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 factibilidad⁸⁸.

Después de muchas dificultades económicas, vista la costosa hipotética reconstrucción de los instrumentos musicales grecolatinos, los dos tomos de los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica* acabaron de imprimirse en Parma a finales del verano de 1798 e inmediatamente Requeno emprendió el retorno a Zaragoza, aprovechando el permiso que acababa de conceder Godoy a todos los jesuitas expulsos⁸⁹.

Sin duda, Requeno tuvo grandes escollos para esbozar un método investigador fiable, pues el objeto de sus tareas era de lo más oscuro. Mientras que para nosotros la música es el arte que estudia lo relacionado con el sonido, en la Antigua Grecia el concepto de μουσική tenía un sentido mucho más amplio. Es difícil hacer-

87 REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Storici*, 1798, I.; REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Storici*, 1798, II; REQUENO, *Ensayos Históricos*; REQUENO, *Ensayos Prácticos*.

88 Este mismo procedimiento también es empleado por nuestro jesuita en su tratado sobre la pintura encáustica (REQUENO. *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de'greci e de'romani pittori*. Venecia: Giovanni Gatti, 1784) y en el del tambor militar como medio de comunicación en el ejército (REQUENO. *Il tamburo, stromento di prima necessita per regolamento delle truppe*, op. cit.).

89 ASTORGANO. “El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)”, op. cit., págs. 56-73.

nos una idea de cómo debía de “sonar” la música antigua, puesto que, lógicamente, no se ha conservado ninguna grabación de la época, si bien es cierto que algunos musicólogos y “arqueólogos” musicales han reproducido algunos de los instrumentos griegos antiguos, y han representado alguna de las pocas piezas de música griega antigua que se conservan.

Las fuentes de su estudio son indirectas no escritas (iconográficas y arqueológicas) o incluidas en escritos de temática variada (obras puramente literarias, filosóficas, técnicas, epigráficas y papiráceas). Es precisamente aquí donde nuestro abate habrá de indagar cómo era la música griega antigua en sus primeras etapas, la más genuina e interesante para él.

En definitiva, los estudiosos y musicólogos, tanto griegos como romanos, estudiaron la música desde diversos puntos de vista: métrico, acústico, matemático, educacional, social y filosófico. A estas reflexiones sobre el papel de la música de los antiguos griegos, se añaden los experimentos físicos sobre el sonido llevados a cabo por los ingenios más inquietos. La aparente falta de interés por la ejecución por parte de los teóricos antiguos, era un aspecto que preocupaba sobremodo a Requeno e impulsó a Antonio Gallego al hacerse cargo de la transcripción de los *Ensayos prácticos* propuesta por mí.

Con tales precedentes como reto, 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. Tamaña recuperación, perfeccionamiento y renovación de la antigua harmonía es declarada por el propio jesuita al final del *Ensayo tercero sobre el restablecimiento de los cantores griegos y romanos*⁹⁰.

Pero no eran sólo los españoles, destinatarios de su traducción del libro italiano, los que aprenderían con su lectura, sino toda la

90 REQUENO, *Ensayos prácticos*, f. 120r.

culta Europa, es decir, el mundo todo⁹¹. Así pues, el objetivo estaba claro, y Requeno lo justifica un poco más adelante aludiendo a sus circunstancias personales, lo que hará en el curso de su obra muy a menudo. Ahora pone en relación sus investigaciones musicales con el resto de sus pesquisas en otros campos, pues todo confluye a un mismo fin: el de ser útil a la sociedad. Esta finalidad, muy acorde con los anhelos pedagógicos de la Ilustración, es la que salva, en definitiva, el que el autor haya tenido que dedicar su tiempo “en estas frioleras, ya que me está prohibido el serlo en cosas más graves”⁹², puesto que estaba inhabilitado para ejercer su vocación de jesuita.

En conclusión, los pasos de su procedimiento investigador eran: lectura crítica de los clásicos, comprobación experimental de sus teorías y, sólo después, las debidas conclusiones⁹³.

6.3. LOS NECESARIOS EXPERIMENTOS.

Antonio Gallego ha incidido en que Requeno fue un aficionado a los procedimientos empíricos⁹⁴. Como para restablecer y, por lo tanto, volver a instaurar las antiguas prácticas musicales era del todo punto conveniente demostrar en la realidad –es decir, sonando– lo que se mostraba por escrito, el abate aragonés lo hace sin dificultad, pues estaba habituado al método experimental⁹⁵. Pero eso significaba reconstruir instrumentos, lo que hacía costosa la experiencia. Así termina Requeno su libro músico italiano en 1798:

Di tante e di tali usanze, a' giorni nostri sconosciute, avrei io
fatti, prima di pubblicare colle stampe questi *Saggi*, i necessari
sperimenti, se la trista situazione de'finora espulsi exgesuiti non

91 REQUENO, *Ensayos prácticos*, ff. 20v-21r.

92 REQUENO, *Ensayos prácticos*, ff. 21r-21v.

93 REQUENO, *Ensayos prácticos*, ff. 29v-30r.

94 GALLEGUO, “Vicente Requeno y la Música”, págs. 417-423.

95 GALLEGUO, “Vicente Requeno y la Música”, pág. 417.

mi avesse tolti i mezzi necessari per fare le dispendiose prove della costruzione degli stromenti⁹⁶.

Aun así, pudo construir uno, el *canon o magade*, cuya imagen insertó en su libro⁹⁷ y también dibujó en su traducción manuscrita. Durante su retorno a Zaragoza (1798-1801) Requeno llevó a cabo demostraciones sobre la teoría musical antigua con el instrumento que había reconstruido. Así, nuestro jesuita continuó sus experimentos musicales en su tierra natal, bajo la protección dispensada por el conde de Fuentes (sobrino de su amigo José Pignatelli), con la presumible intención de publicar un tercer tomo de los *Saggi* sobre la música grecolatina. Lamentablemente dicho tomo, si es que llegó a ser redactado, no se conserva⁹⁸.

Requeno parte de un criterio acertado: “Yo creo más a los autores que a sus intérpretes, y para hablar así me gobierno por lo que Aristóxeno enseña de su sistema harmónico”⁹⁹. Según él, los principales autores griegos antiguos siguieron el sistema igual, como Aristóxeno, Arístides Quintiliano, Baquio, Gaudencio, Nicómaco, Alipio, Euclides y Marciano Capella, abandonando el proporcional de los pitagóricos:

Es necesario dejar todos los sistemas harmónicos proporcionales y entablar las experiencias de los preceptos de la música práctica griega según el sistema igual, *equabile* o aritmético, te-

96 REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Pratici*, 1798, II. pág. 453. Antonio Gallego traduce este párrafo, pues no se encuentra en su propia traducción de Requeno, “De tales y tales usos [acaba de referirse a la utilización harmónica de los tambores en el ejército griego antiguo], desconocidos en nuestra época, habría yo realizado, antes de editar estos *Ensayos*, los necesarios experimentos si la triste situación de los hasta ahora exjesuitas expulsos no me hubiera arrebatado los medios necesarios para hacer las costosas pruebas de la construcción de los instrumentos”. Cfr. GALLEGOS. “Vicente Requeno y la Música”, op. cit., pág. 418, nota 137.

97 REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Pratici*, 1798, II. última hoja sin numerar.

98 MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, pág. 439.

99 REQUENO, *Ensayos prácticos*, f. 35v.

niendo, por cierto, que este fue el sistema músico más acreditado en aquella nación entre los cantores prácticos¹⁰⁰.

La mayoría de los tratados son confusos para nosotros, porque la teoría musical griega la relacionaba con simbolismos aritméticos, con la astronomía, el misticismo y la aritmética. En consecuencia, no debió ser poco el trabajo de nuestro abate al seleccionar las fuentes de su investigación, porque los tratados de música griega que han llegado hasta nosotros no son muchos más de una docena, algunos de los cuales son capítulos de obras de otras materias, por ejemplo de la Astronomía, e insertados en contextos enigmáticos. No obstante, esta falta de material “directo” se suple con la no poca cantidad de noticias de procedencia indirecta.

El sistema musical que intenta restablecer Requeno, en fin, tiene como guión la obra de Arístides Quintiliano, al que sigue muy de cerca, y le dedica el capítulo III del *Ensayo II práctico* (“De los harmónicos griegos cuyos preceptos de música están fundados en el sistema igual”)¹⁰¹.

Lo maravilloso de los afanes restauradores de la música griega antigua del autodidacta Requeno, es que consigue exponer un sistema sólo con la ayuda de la mágadis, sin que nos conste una formación musical académica reglada, ni que hubiese manejado algún fragmento musical, pues sabemos que la música que acompañaba la mayor parte de la poesía griega se perdió en el proceso de transmisión desde fechas muy tempranas, y la mayor parte de los 61 documentos catalogados hasta 2001 (fragmentos y, en varios casos, partes de una misma obra) fueron redescubiertos y estudiados a partir de las últimas décadas del siglo XIX¹⁰².

100 REQUENO, *Ensayos Prácticos*, ff. 8r-8v.

101 REQUENO, *Ensayos Prácticos*, ff. 6r-6v.

102 Seis de esos fragmentos han sido analizados por García López y colaboradores. Cfr. GARCÍA LÓPEZ, J., PÉREZ CARTAGENA, F. J. y REDONDO REYES, P. *La Música en la Antigua Grecia*. Murcia: Editum, 2012, págs. 389-418.

6.4. COTEJO DE LOS CONTENIDOS DEL TOMO II (ENSAYOS PRÁCTICOS) DEL LIBRO *SAGGI SUL RISTABILIMENTO DELL'ARTE ARMONICA* (1798) CON LA TRADUCCIÓN CASTELLANA TRANSCRITA POR A. GALLEGÓ.

Dejando aparte las fobias antipitagóricas, que no deben obnubilar nuestro juicio crítico sobre el abate aragonés, debemos resaltar el valor del contenido de los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori*, una de las grandes obras de nuestro jesuita, “que desafía los juicios peyorativos o la indiferencia de los autores que no han debido leerla, al menos, con pausa”¹⁰³. Requeno comprendió bien que la presencia de la música en la sociedad grecorromana, su vinculación con la literatura (poemas homéricos, canciones líricas, teatro) y el interés de científicos y filósofos por este arte obligaban al historiador al análisis de estos factores de interrelación. De ahí, y con razón, se ha considerado acertadamente que los *Saggi* musicales constituyen una vasta enciclopedia de la cultura grecolatina, especialmente el primer tomo¹⁰⁴.

En el volumen II, se agrupan los ensayos segundo y tercero, ambos “prácticos”, y recogen infinidad de experimentos destinados a demostrar las excelencias del sistema musical “igual” y los muchos perjuicios que el sistema “proporcional” de Pitágoras ocasionó al progreso de la Música, como podemos contemplar en las tablas de los índices de los dos tomos, los cuales nos dan una idea de la amplia erudición historicista de Requeno. He aquí la sombra de dicotomía radical un tanto antipática para el lector actual, que sabe que estos asuntos de la erudición histórica son acumulativos y en los que abundan los claroscuros.

Cotejaremos brevemente los contenidos del volumen II

103 LEÓN TELLO, Francisco José. “La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos”, op. cit., pág. 341.

104 LEÓN TELLO, Francisco José. “La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos”, op. cit., págs. 303-360.

(“práctico”) del libro *Saggi sul ristabilimento dell’arte armonica* (1798) con la transcripción de la traducción del mismo Requeno encomendada a Antonio Gallego, en cuya confrontación pueden observarse ciertas diferencias.

En cada uno de los ensayos prácticos Requeno, fiel a su pauta empírica, expone diecinueve proposiciones y treinta y seis experimentos propios con el único fin de ratificar y/o revocar las teorías expuestas en los *Ensayos históricos*. Tales experiencias y enunciaciōnes son, para nuestro jesuita, un aspecto de más que necesaria inclusión en sus escritos, pues su imperante papel en una obra de semejante magnitud erudita y científica representa un fuerte pilar de confirmación.

En esta exposición, Requeno aborda cuestiones relacionadas con la teoría de los intervalos, con la de las consonancias y la de las escalas; con estudios acerca de los géneros diatónico, cromático y enarmónico; con las nociones de modalidad y tonalidad; con la explicación y buena aplicación de la métrica y del ritmo; y, en fin, con un detenido análisis y clasificación de los instrumentos cordófonos, aerófonos y percutidos.

En las páginas que principian el tomo segundo de la edición italiana, ampliadas, más que traducidas, en la versión manuscrita, Requeno ofrece, a la manera de un prólogo programático, la pauta de sus procedimientos prácticos¹⁰⁵.

Estos ensayos prácticos, de hecho, no son sino el necesario instrumento para materializar su propósito: restablecer y reinstaurar, por medio de la praxis, las antiguas prácticas musicales. En estas demostraciones nuestro jesuita consideró menester reconstruir algunos de los instrumentos empleados por los antiguos en sus investigaciones musicales, y anotar los resultados obtenidos con ellos. En esta labor, es curioso cómo, a pesar del reiterado antipitagorismo de Requeno, nuestro autor elaboró una reproducción del instrumento pitagórico

105 REQUENO, *Ensayos Prácticos*, ff. 1v-2r; REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Pratici*, 1798, II, págs. 5-6.

por excelencia: el canon. Sus exposiciones y juicios son siempre métodicos y están bien documentados. Al comienzo del *Ensayo segundo práctico de las series harmónicas de la música de los antiguos griegos*, y con una confianza total en sus experiencias, reta con elocuente petulancia a sus previsibles opositores¹⁰⁶.

El tercero de estos ensayos musicales, *Ensayo tercero sobre el restablecimiento de los cantores griegos y romanos*, pone el broche final a la parte práctica, en particular, y al conjunto del estudio, en general, recapitulando sus investigaciones y conclusiones, con el deseo de completar, en su tierra natal, sus experimentos musicales¹⁰⁷.

6.5. TABLA CON EL COTEJO DE LOS CONTENIDOS DE LOS ENSAYOS PRÁCTICOS.

El contenido del volumen II son los ensayos segundo y tercero y ocupan todo el volumen II de la edición de 1798 ó el manuscrito 263 de la BNCVEII de Roma. En las tres partes del ensayo segundo Requeno realiza un análisis del sistema musical helénico (intervalos, géneros, escalas, entre otros aspectos). Así, las tres partes del ensayo tercero versan sobre el canto, sobre el ritmo y sobre los instrumentos, respectivamente. Ponemos a continuación los índices de la traducción española que transcribió Gallego y de la edición italiana, pues varían, de nuevo, en la estructura (número de capítulos y materia tratada), lo cual manifiesta claramente que Requeno sabía muy bien distinguir al lector italiano del español:

106 REQUENO, *Ensayos Históricos*, ff. 2r.-2v; REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Pratici*, 1798, II, págs. 6-7.

107 REQUENO, *Ensayos prácticos*, ff. 63r-63v.

ENSAYO SEGUNDO PRÁCTICO DE LAS SERIES HARMÓNICAS DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS, CON LAS PRUEBAS NECESARIAS PARA DEMOSTRAR CUÁLES FUERON (ff. 1-120).

Índice del manuscrito traducido al español (ca. 1800).

Introducción.

PRIMERA PARTE. DEL SISTEMA SEGUIDO POR LOS GRIEGOS Y DE LAS EXPERIENCIAS SOBRE SUS CONSONANCIAS.

I. Cuál fue el sistema músico más antiguo y de mayor uso entre los griegos.

II. El sistema músico anterior, en Grecia, a Pitágoras y más universalmente practicado fue el sistema igual o aritmético.

III. De los harmónicos griegos, cuyos preceptos de música están fundados en el sistema igual.

IV. Instrumento necesario para entablar las experiencias sobre los antiguos sistemas harmónicos de los griegos.

V. Proposiciones de los harmónicos griegos sobre la división de la cuerda sonora, verificadas con mis experiencias.

SAGGIO II PRATICO PEL RISTABILIMENTO DE' GRECI E DE' ROMANI CANTORI.

Índice de la edición italiana (Parma, 1798). Tomo II, págs. 3-252.

Índice de los capítulos: edición italiana.

PARTE PRIMA. DELLE ARMONICHE DE' GRECI SISTEMA, PROVATE CO' NECESSARI SPERIMENTI.

Introduzione.

I. Quale sia stato il più antico armonico sistema de' greci.

II. Il più antico sistema armonico de' greci fu l'equabile.

III. Si espone il sistema equabile co'suoi principi e co'suoi precetti fondamentali.

IV. Tutti i greci scrittori di musica (fuori di Ptolomeo e degli alessandrini e pittagorici, di cui Ptolomeo ci porge le serie armoniche, e di Boezio, che li seguitò) abbracciarono il sistema equabile, ed i loro musicali precetti debbono con questo sistema praticarsi.

V. Stremto richiesto per fare gli sperimenti del sistema equabile de' greci e delle serie armoniche, descritte da' greci più antichi autori.

VI. Proposizioni de' greci armonici sulla divisione della corda armonica, verificate co'miei sperimenti nel sistema equabile in tutta l'estensione dell'arte.

VI. Proposiciones sobre las consonancias de los harmónicos griegos verificadas con mis experiencias.

VII. Se demuestran con mis experiencias las proposiciones de los griegos sobre las consonancias diapason-diateseron, diapason-diapente y disdiapason.

SEGUNDA PARTE DEL *ENSAYO SEGUNDO PRÁCTICO*. DE LAS SERIES HARMÓNICAS DE LOS SISTEMAS GRIEGOS, TANTO DE LAS DIATÓNICAS COMO DE LAS CROMÁTICAS Y ENARMÓNICAS.

Introducción.

I. De los nombres y del número de cuerdas que usaron los griegos en sus series o escalas harmónicas y de la diversidad genérica y específica de sus escalas o series y de sus tetracordos.

II. Experiencias sobre la formación de las series harmónicas fundamentales del género diatónico de los griegos.

III. Experiencia hecha sobre el sistema o serie mayor del mole diátono.

IV. De las novedades que introdujo Aristóxeno en el antiquísimo sistema igual de los griegos.

VII. Sperimenti sopra le tre consonanze fondamentali degreci armonici e sopra gl'intervalli, onde si compongono.

VIII. Delle altre tre consonanze degreci, composte del diapason e diatesseron, del diapason e diapente e del doppio diapason co'miei sperimenti.

PARTE SECONDA DEL *SAGGIO II PRATICO*. DELLE SERIE ARMONICHE DE'GRECI CANTORI, OSSIA, DE'SISTEMA MUSICALI DIATONICI, CROMATICI ED ENARMONICI DE'GRECI, CO'RISPETTIVI SPERIMENTI (Págs. 73-134).

Introduzione.

I. De nomi delle corde, adoperate da'greci nella maggiore loro serie armonica fondamentale e della specifica diversità delle loro serie.

II. Della formazione delle serie armoniche fondamentali degreci nel genere diatonico dimostrate con gli sperimenti nel sistema equabile.

III. Della formazione del sistema, composto di due tetracordi congiunti e di due disgiunti, detto maggiore, e de'due minori sistemi nella serie del genere diatonico intenso.

IV. Della serie armonica del molle diatono.

V. Del cambiamento introdotto da Aristosseno nel sistema equabile degli antichissimi greci armonici.

V. De las series harmónicas concernientes al género cromático en el sistema igual y aristosiano.

VI. Serie del género enarmónico de los griegos.

PARTE TERCERA DEL *ENSAYO SEGUNDO PRÁCTICO*. DE LAS SERIES HARMÓNICAS DE LOS DIVERSOS MODOS, TONOS O TROPOS EN LOS GÉNEROS DIATÓNICO, CROMÁTICO Y ENARMÓNICO DE LOS GRIEGOS.

Introducción.

I. Nombres de los 15 tonos o modos o tropos de los harmónicos griegos y la manera de hallarlos en el instrumento.

II. Qué se haya de pensar de los 7 modos o tonos de los autores del tiempo de la decadencia.

III. De los modos o tonos enarmónicos. Cuántos y cuáles fueron entre los griegos. Y de mis experiencias con que los he renovado.

IV. Todos los más antiguos y escogidos preceptos de la música griega están comprendidos en estas observaciones y experiencias.

PARTE CUARTA DEL *ENSAYO SEGUNDO PRÁCTICO*. DE LAS SERIES MUSICALES DE LOS SECUACES DEL SISTEMA HARMÓNICO PROPORCIONAL.

Introducción.

VI. Delle serie musicali, concernenti il genere cromatico de'greci, seguaci del sistema equabile.

VII. Delle serie armoniche de'greci, seguaci del sistema equabile.

PARTE TERZA DEL *SAGGIO II PRATICO*. SERIE ARMONICHE DE'MODI DIATONICI, CROMATICI ED ENARMONICI DE'GRECI, CON GLI OPPORTUNI SPERIMENTI (pág. 135-185).

Introduzione.

I. Si espongono i modi de'greci in particolare con la maniera di provarli sullo stromento.

II. Si espongono per la prima volta gli antichissimi modi enarmonici lidio, missolidio, lidio intenso, dorio, frigio e iastio.

III. Serie de'sette modi diatonici dell'epoca della decadenza della greca musica.

PARTE QUARTA DEL *SAGGIO II PRATICO*. DE'SISTEMA ARMONICO-PROPORZIONALI DE'PITTGORICI (pág. 187-252).

Introduzione.

I. Pitágoras descubrió las proporciones en que se hallaban las seis consonancias de la música en Grecia practicadas por tantos siglos bajo los intervalos del sistema igual, y no hizo novedad en el sistema anterior de los griegos.

II. Los pitagóricos generalizan las razones de los números con que Pitágoras había señalado la proporción de cada consonancia con toda la cuerda y del intervalo del tono, y forman el sistema harmónico-proporcional con grave perjuicio de la antigua música.

III. Se proponen las series harmónicas de los griegos secuaces del sistema proporcional, llamado pitagórico. Y se prueban con la experiencia.

IV. Se proponen las series numéricas dadas por diversos autores de nuestra escala diatónica y se hallan entre sí en algunas cuerdas disonantes. Reflexiones sobre todas estas series antiguas y modernas.

V. El sistema de la práctica moderna de la música no es ninguno de los que usaron los griegos ni está fundado en las proporciones harmónicas, sino que desde que se fijó en el 1600 pasa de padres a hijos, a oreja, con grave perjuicio del arte harmónica.

I. Pittagora, dopo scoperte le leggi delle consonanze, non cambiò le misure del tuono, del semitono, usate allora nell'antico sistema equabile.

II. Gli scolari di Pittagora generalizzano le ragioni delle proporzioni delle consonanze, trovate dal loro maestro, e formano una nuova sezione della corda armonica, manchevolissima di armonia.

III. Propongansi i principi del sistema proporzionale, detto pittagorico, e si dimostrano falsi col sistema equabile.

IV. Propongansi le serie armoniche de'greci seguaci del sistema proporzionale e si esaminano nello stromento.

V. Riflessioni sopra le serie armoniche de'pittagorici.

VI. Che il sistema musicale dei moderni nostri armonici è fatto a capriccio, e senza le armoniche proporzioni.

OBSERVACIÓN IMPORTANTE. HASTA AQUÍ LLEGA LA TRANSCRIPCIÓN DE LA TRADUCCIÓN REALIZADA POR A. GALLEGOS, QUE CORRESPONDE CON LA PÁGINA 252 DEL TOMO II ITALIANO Y EL FOLIO 61 VUELTO DEL MANUSCRITO DE LA TRADUCCIÓN CASTELLANA. VEMOS QUE NO HAY CORRESPONDENCIA ENTRE EL NÚMERO DE CAPÍTULOS NI EN LA ROTULACIÓN DE LOS MISMOS. LA VERSIÓN CASTELLANA REDUCE CONSIDERABLEMENTE LA ITALIANA.

ENSAYO TERCERO PRÁCTICO SOBRE EL RESTABLECIMIENTO DE LOS CANTORES GRIEGOS Y ROMANOS.

PARTE PRIMERA DEL ENSAYO TERCERO PRÁCTICO. DEL CANTO GRIEGO.

Introducción.

I. Idea general del canto griego.

II. Los griegos no dividieron el canto en vocal e instrumental.

III. Los griegos dividieron el canto en métrico, harmónico y rítmico.

IV. Del canto métrico, propio de los músicos griegos.

V. Del canto harmónico de los griegos.

VI. De los tres estilos de composiciones cantables entre los griegos, correspondientes a las tres diversas llaves de sus entonaciones.

VII. De las reglas del canto harmónico griego.

PARTE SEGUNDA DEL ENSAYO TERCERO. DEL CANTO RÍTMICO.

I. De los tiempos simples del ritmo griego.

SAGGIO III PRATICO (págs. 253-453).

PARTE PRIMA DEL SAGGIO III PRATICO. DEL GRECO CANTO (págs. 256-309).

Introduzione.

I. Idea generale del greco canto.

II. I greci non divisero il canto in vocale ed in istromentale.

III. I greci divisero il canto in metrico, armonico e ritmico.

IV. Del canto metrico proprio de'greci.

V. Del canto armonico vocale de'greci antichi.

VI. De'tre stili del greco canto, corrispondenti alle tre diverse chiavi della voce.

VII. Delle regole del greco canto.

PARTE SECONDA DEL SAGGIO III PRATICO. DEL CANTO RÍTMICO (págs. 311-402).

Introduzione.

I. Definizione del ritmo, sua divisione e natura del semplice tempo ritmico.

- II. De los pies rítmico-harmónicos y de su compás.
- III. De la conducta rítmica en el servirse de los tres ritmos.
- IV. De las mudanzas de la conducta rítmica.
- V. De las cifras o notas musicales de los griegos.
- VI. De la manera de componer el canto rítmico.
- VII. Los griegos, en su siglo de oro de la música, usaron de un canto instrumental significativo, con el cual, sin voz alguna humana, pronunciaron de modo que se entendían las letras, las sílabas y las palabras de sus versos.
- VIII. De los diversos métodos con que, según los autores harmónicos, se puede entablar un canto instrumental significativo, y del que usaron realmente los griegos.
- II. De' piedi del ritmo armonico e della loro battuta.
- III. Della condotta ritmica.
- IV. Delle mutazioni ritmiche de' greci.
- V. Delle cifre o note musicali de' greci.
- VI. Della ritmopeia, ossia, del modo di comporre il canto ritmico.
- VII. Del canto stromentale significativo.
- VIII. In qual modo si eseguisse il canto stromentale significativo nell'età più rimota de' greci, e come dopo si rendesse più vario.

TERCERA PARTE DEL *ENSAYO TERCERO PRÁCTICO. DE LOS INSTRUMENTOS MÚSICOS DE LOS GRIEGOS Y DE SU CONSTRUCCIÓN Y MANEJO.*

- I. Ninguno hasta ahora ha escrito de esta materia.
- II. Que los instrumentos griegos de pocas cuerdas se tañeron con los dedos y cómo esto se ejecutase.

IX. Pregiudizi derivati alla greca musica dall'essersi in essa accresciuto il numero delle corde.

PARTE TERZA DEL *SAGGIO III PRATICO. DEGLI STROMENTI MUSICI, CON CUI SI ESEGÜÌ IL GRECO CANTO, E DEL LORO MANEGGIO* (págs. 403-453).

Introduzione.

- I. Della divisione degli stromenti.
- II. De' greci stromenti da corda in particolare ed in primo luogo del canone.

- III. Della cetra e della lira.
IV. Delle lire propriamente dette e della
loro costruzione e maneggi, e delle tre dette
peotidi.
V. Delle lire magadiche e delle cetre.
VI. Degli stromenti da fiato e da percossa.
- III. De los instrumentos de aire.

En este segundo tomo Requeno demuestra que había leído con detenimiento los tratados de los musicólogos grecorromanos, pues los cita con precisión para demostrar la tesis que había defendido con insistencia en el tomo I (*Ensayos Históricos*) y que nos recuerda en la “Introducción” de este tomo II¹⁰⁸.

Requeno no renuncia en la parte práctica de su obra a repetir lugares comunes acerca del valor de la educación musical para el individuo y la sociedad, entre otros aspectos, si bien sus exposiciones y críticas son siempre precisas y documentadas, fiel reflejo del principio metodológico válido para todos los historiadores: “No debe atribuirse a los antiguos ninguna práctica que no sea probada con el testimonio de los autores antiguos o que no se deduzca claramente del testimonio de los mismos. Conducido por este principio me he internado en los secretos de la antigua harmonía y en la historia de los músicos [“cantores” les llama] griegos”¹⁰⁹.

La postura antipitagórica de Vicente Requeno se deja ver de nuevo, en los *Ensayos prácticos*. Tamaña oposición no sólo es a su estética o a su concepción matemática de la música, sino fundamentalmente a su teoría acústica y a su evaluación de la escala. Por tanto, aun desde otro punto de vista, el texto de los *Ensayos musicales* requenianos significaba una inesperada crítica a Pitágoras, opuesta a una secular tradición de citas laudatorias al mismo.

108 REQUENO, *Ensayos Prácticos*, f. 1r.

109 REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Storici*, 1798, I, pág. XXX.

Aunque ya Francisco de Salinas (Burgos, 1513-Salamanca, 1590) había aludido a antecedentes clásicos, la tesis de Requeno consiste en admitir que la escala griega anterior a Pitágoras se basaba en la división igual de tonos y semitonos. En su opinión, “el más antiguo sistema harmónico de los griegos fue el igual”¹¹⁰. No hay en el texto requeniano, por tanto, dudas interpretativas: “en este sistema igual el semitono fue la precisa mitad del tono”¹¹¹. Convencido de haber sido el primero en el estudio de las fuentes griegas que le permitían sostener su teoría, Requeno afirma categórico: “Yo he descubierto en la historia del arte harmónica que los griegos siguieron al principio un sistema de sonidos harmónicos, diverso en especie de aquél que nació después de Pitágoras”¹¹². Y de hecho, con cierta jactancia, observó que “los modernos creen que la música debe más a Ptolomeo que a ningún otro tratadista griego, pero de mis experimentos sobre el sistema griego se concluye que ningún otro autorizó con el cálculo harmónico tantos errores sobre los intervalos cuanto Ptolomeo”¹¹³.

Aparte de esta aportación al conocimiento del sistema musical de la Antigüedad grecolatina, parece necesario aludir, aun brevemente, a la posición de Requeno sobre uno de los problemas más debatidos entre los historiadores de la música antigua: la práctica de la polifonía en la música griega. Defendió abiertamente la práctica griega del contrapunto y juzgaba que “las innumerables disertaciones hechas por los modernos para negar el contrapunto a los griegos, me parecen semejantes a la disertaciones de los antiguos que negaban la existencia de las antípodas: en cuyas disertaciones se presentaban argumentos y razones que, descubierta América, nos hacen reír”¹¹⁴. En la posterior traducción española tacha de ig-

110 REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Pratici*, 1798, II, pág. 11.

111 REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Pratici*, 1798, II, pág. 12.

112 REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Pratici*, 1798, II, págs. 3-4.

113 REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Storici*, 1798, I, pág. 298.

114 REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Storici*, 1798, I, pág. 200.

norantes a los críticos modernos que negaban la práctica del contrapunto entre los griegos¹¹⁵.

Por lo que sabemos, y como ya se ha indicado, nuestro jesuita continuó sus experimentos musicales en Zaragoza, bajo la protección dispensada por conde de Fuentes, sobrino de su amigo José Pignatelli, con la presumible intención de publicar un tercer tomo de los *Saggi* sobre la música grecolatina del que ignoramos si llegó a ser redactado.

6.6. ASPECTOS SIGNIFICATIVOS DE TINTE MUSICAL OBSERVADOS EN LOS ENSAYOS PRÁCTICOS PARA SERVIR AL RESTABLECIMIENTO DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS

6.6.1. ANTIPITAGORISMO REQUENIANO

El abate de Calatorao en sus *Ensayos Prácticos* contradice claramente la opinión de que la música fuera una ciencia matemática sustentada secularmente desde Pitágoras. Hace ostentación de una insistente oposición a la teoría acústica auditiva de tinte pitagórico, así como a la composición de la escala musical propugnada por esta escuela.

Los seguidores de los preceptos del maestro de Samos se adueñaron, según Requeno, de las ciencias y de las artes para desventura de todos, juicio harto injusto por cuanto que el aragonés no ignoraba que el pilar fundamental de la filosofía de Pitágoras derivaba de su concepción matemática y, por tanto, musical del universo, fuente de todas las ciencias, de todas las artes y de toda la naturaleza.

Sabemos por la tradición que el propio Pitágoras hizo uso, en sus investigaciones musicales, de los métodos matemático y experimental. Fruto de la aplicación de tales procedimientos fue el cálculo numérico de la escala diatónica, en la que reconoció las

115 REQUENO, *Ensayos Históricos*, ff. 62r-62v.

proporciones del tono (9:8), del intervalo de quinta (3:2), del de cuarta (4:3) y del de octava (2:1). Con el desarrollo de la polifonía, tales cómputos, pese a haber sido ampliamente difundidos gracias a los tratadistas medievales, se vieron “contaminados” con otras consonancias imperfectas desde el punto de vista pitagórico, como los intervalos de tercera mayor y menor y sexta mayor y menor, suscitando la contradicción entre la teoría y la práctica.

Así las cosas, la aparente valentía del estudioso Requeno en esta inesperada crítica al filósofo samio y opuesta, *de facto*, a una secular tradición de citas laudatorias, no se interrumpiría con los juicios del abate. Nos hallamos, por lo tanto, ante una reivindicación del método experimental frente al racionalismo matemático.

6.6.2. DEFENSA DEL LLAMADO “SISTEMA IGUAL” FRENTE AL SISTEMA PROPORCIONAL: LA ESCALA TEMPERADA IGUAL DE 12 SEMITONOS.

La crítica se aúna para identificar y reconocer, en la defensa requeniana del llamado “sistema igual” frente al sistema proporcional, la mayor aportación de estos escritos musicales. Dicha defensa está más que vinculada al menosprecio, por parte del aragonés, de la figura de Pitágoras y de sus aportaciones en el campo de la investigación musical. Efectivamente, el matemático de Samos y sus seguidores propugnaron el “sistema proporcional”, llegando a imponerlo en Grecia, en Roma y, centurias más tarde, en Europa. La hegemonía del sistema pitagórico o proporcional en detrimento del llamado por Requeno “sistema equable” o “sistema igual” no era un hecho ni desconocido ni negado por el abate, que se refiere a él en el *Ensayo segundo práctico*:

Era Pitágoras demasiado filósofo para formar un sistema de música con las proporciones llamadas harmónicas, y para publicarlo sin haber hecho todas las necesarias experiencias en su

abono. Los números con que enseñó a sus discípulos la razón en que cada consonancia se hallaba en proporción con la otra y con toda la cuerda, pasados algunos años, se tomaron en abstracto y sin relación ninguna a las divisiones que había hecho y prescrito Pitágoras de toda la cuerda, y se formó el sistema músico proporcional diametralmente contrario al que se había usado hasta entonces por toda la Grecia [...]. Este solo error debía hacer cambiar toda la serie harmónica de los griegos más antiguos¹¹⁶.

Este sistema igual o *equabile*, como lo llama Requeno en no pocas ocasiones a lo largo de su manuscrito inédito, mantiene numerosas afinidades con otro de marcado dominio entre los músicos europeos de su tiempo: el sistema de temperamento equidistante. Esta forma de hacer música conllevaba, como ventaja supina, la derogación de los tonos mayores y menores, así como la factible modulación de cualquier tonalidad o modalidad a otra, lo que abrió las puertas a una evolución musical sin parangón que tuvo como referente la obra *Das wohltemperierte Klavier* de Johann Sebastian Bach (1722).

Sea como fuere, para nuestro jesuita la creación del llamado sistema *equabile* remonta a una época y a un pueblo anterior al heleno, tal y como lo refleja en el capítulo IV de la primera parte de los *Ensayos históricos*:

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 hasta Filolao¹¹⁷.

Así pues, para Requeno la escala griega anterior a Pitágoras se basaba en la división igual de tonos y semitonos. En definiti-

¹¹⁶ REQUENO, *Ensayos Prácticos*, f. 52v.

¹¹⁷ REQUENO, *Ensayos históricos*, f. 26r.

va, la música occidental siguió el esquema definido por Pitágoras hasta el Barroco, época y movimiento cultural que propició la aparición del ya llamado *temperamento equidistante*. Algunos músicos griegos pitagóricos reflejaron, en sus respectivos tratados, “versiones” más o menos descriptivas de la teoría pitagórica, y que sirvieron de punto de partida para comprender la afinación de los instrumentos musicales, a partir de unas relaciones matemáticas muy determinadas. A partir del Barroco, y en especial tras la obra citada de Johann Sebastian Bach, se optó por una afinación que ajustara las doce partes antaño desiguales por doce partes proporcionalmente iguales, de forma que se pudiera complicar la música hasta cualquier límite, especialmente en tonalidades distintas, pues la misma melodía cambiada de tono tendría la misma apariencia y afinación¹¹⁸. La crítica a la imposición del sistema proporcional, frente al sistema igual defendido por el de Calatorao, es repetida una y otra vez en sus *Ensayos musicales*¹¹⁹.

No obstante, de toda la censura requeniana a los tratadistas antiguos y modernos que, de alguna manera, incluyen y justifican el sistema proporcional pitagórico, solo dos son excusados por parte de nuestro jesuita: el tratado de Arístides Quintiliano y la obra de Francisco de Salinas¹²⁰.

Concluyendo, el sistema musical que intenta restablecer Requeno tiene como guión la obra de Arístides Quintiliano, al que sigue muy de cerca y le dedica el capítulo III del *Ensayo segundo práctico* (“De los harmónicos griegos cuyos preceptos de música están fundados en el sistema igual”)¹²¹.

La obsesión de Requeno era recuperar la música griega, por lo que insiste en diferenciar a su libro *Saggi cantori* por la uti-

118 REQUENO, *Ensayos prácticos*, ff. 4v-5r.

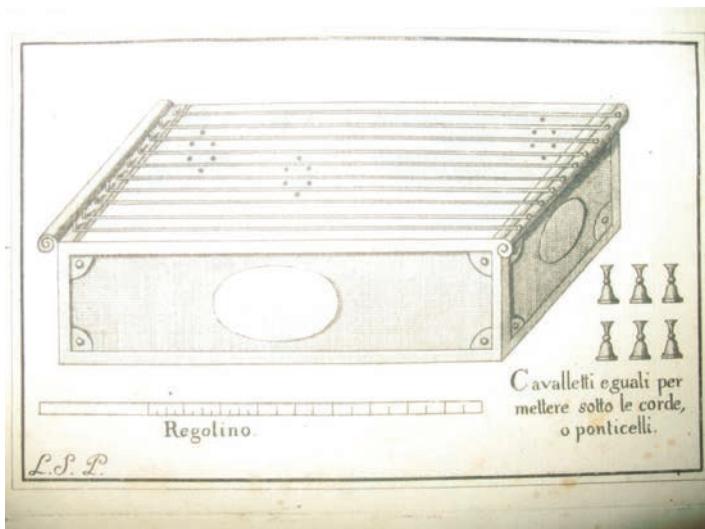
119 REQUENO, *Ensayos prácticos*, ff. 12r-12v.

120 REQUENO, *Ensayos históricos*, ff. 5v-6r; REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Storici*, 1798, I, págs. XIV-XVII.

121 REQUENO, *Ensayos prácticos*, ff. 6r-6v.

lidad y práctica, pero no era un técnico ni un virtuoso de la música. En consecuencia, sus investigaciones terminarán cayendo en los defectos que critica en sus antecesores: más erudición historicista que fundamentos científico-técnicos de la música.

6.6.3. LOS INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS.



El *cánon* o *canone* o *magadeis* o *mágadis* fue el principal instrumento musical con el que Requeno hizo los experimentos para resucitar la música griega (Requeno, 1798, I, grabado de la última página).

Requeno se consideraba más un práctico con fundamentos científico-técnicos de la música, y no un simple teórico erudito historicista. En la tercera parte del ensayo tercero práctico de los *Saggi* de 1798, el abate aragonés trata del canto griego en las dos primeras partes y los instrumentos musicales de los griegos, así como de su construcción y manejo, en la tercera y última.

Puesto que el enorme trabajo de erudición histórica de Requeno estaba encaminado a la resurrección de la genuina música griega (la romana era un sucedáneo más o menos degenerado), mal se podría alcanzar dicho objetivo sin los instrumentos musicales adecuados para ejecutarla e interpretarla. Como puede comprobarse, este *Ensayo tercero* de los *Saggi* de 1798 tiene la misma finalidad que el *Ensayo segundo práctico*, a saber, restaurar la genuina música griega antigua con los instrumentos pertinentes. Así lo confiesa en la “Introducción”¹²².

Por eso, Requeno, al final del tercer ensayo “práctico”, se ocupó de los instrumentos griegos antiguos, de su construcción y manejo, y les dedica toda la tercera parte del *Saggio III* con cierto orgullo. No procede detallar ahora todos los instrumentos greco-romanos, descritos por Requeno, sino sólo el instrumento musical que más ayudó a Requeno a resucitar la música griega: el *canno* o *canone* o *magade* o *mágadis* (sinónimos, según la lengua de los textos). Era un arpa triangular, probablemente de origen lidio, cuyo número de cuerdas variaba, de acuerdo con la iconografía, de nueve a veinte, pudiendo abarcar dos octavas completas. Había una variedad con 40 cuerdas, que se apoyaba sobre las rodillas¹²³, y que seguramente, a juzgar por el dibujo que nos dejó nuestro jesuita, fue el modelo que se hizo construir en Bolonia, y con el que viajó a Zaragoza para continuar sus investigaciones sobre la teoría musical antigua bajo el mecenazgo del pro jesuítico conde de Fuentes.

Retornado a España, Requeno emprende la traducción al español de los *Saggi cantori*, probablemente en 1800, y, en la “Introducción” del *Ensayo tercero*, hizo un nuevo recuento de

122 REQUENO, *Ensayos prácticos*, f. 2v.

123 LÓPEZ JIMENO, A. “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, 2008, págs. 1-54. Cita en págs. 28-29.

sus trabajos y de las dificultades que había tenido, mostrando su agradecimiento al *canone* por haberle facilitado sus investigaciones:

El continuo estudio que yo he hecho de aquellos autores griegos que escribieron de la harmonía, me ha facilitado el entenderlos y explicarlos. Los primeros experimentos, hechos sobre el instrumento *canon*, y de que hemos hablado ya en el segundo ensayo, me han abierto las puertas para entrar a la inteligencia de las reglas que nos dejó Aristóxeno sobre el canto. Yo he llegado a fabricar los instrumentos y los plectros antiguos y, con ellos, he sonado. Es verdad que, por falta de medios para pagar en sonadores y cantores prácticos, y en la fabricación de otros antiguos instrumentos, yo no he podido hacer pruebas en que compararse el moderno con el antiguo canto, para introducir en nuestras orquestas los instrumentos de los griegos y romanos; y ahora [1798], concedida por el Rey católico a los exjesuitas la licencia de volver al seno de sus familias, yo me he visto obligado a dejar este mi tratado del canto, sin hacer aquellos experimentos que hubieran sido más fáciles de ejecutar con el tiempo en la Italia, y que yo había prometido en mis primeros ensayos. Pienso hacerlos en España e informaré del resultado a la Italia: me tendría por dichoso si con este y otro medio pudiese atestiguar mi gratitud a los favores en ella recibidos de buena acogida y trato en treinta y dos años de mi morada aquí [Italia]¹²⁴.

7. LA MUSICOLOGÍA DE REQUENO EN LAS PRENSAS UNIVERSITARIAS DE ZARAGOZA (PUZ): EL FRACASO DE LA EDICIÓN DE LOS ENSAYOS PRÁCTICOS PARA SERVIR AL RESTABLECIMIENTO DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS.

Conocida es la crisis económica-financiera que afectó a España en el periodo 2008-2014 al mundo editorial, pero es más ignora-

124 Requeno, *Ensayos prácticos*, ff. 63r-63v.

do cierto antijesuitismo que percibimos en el cambio de dirección de Prensas Universitarias de Zaragoza, donde estábamos editando varias obras de Requeno, de acuerdo con el anterior director Antonio Pérez Lasheras, profesor de la literatura del Siglo de Oro, que lo fue durante diez años (2000-2010).

Por el periódico de *Heraldo de Aragón* del 28/04/2010 nos enteramos de que había sido elegido nuevo director Pedro Rújula, del Departamento de Historia Contemporánea, caracterizado por su izquierdismo, implantado en dicho departamento por el catedrático gallego Juan José Carreras Ares (La Coruña, 1928-Zaragoza, 2006). Sobre el talante de Carreras, resume su discípulo y sucesor en la cátedra, Carlos Forcadell Álvarez:

Su cultura y práctica políticas fueron claramente antifranquistas desde su juventud, en la que llegó a militar como estudiante en la clandestina Federación Universitaria Española (FUE), vinculada al Partido Comunista de España. Durante su estancia alemana se vinculó a organizaciones políticas del exilio e intervino en los proyectos y actividades de la oposición democrática durante la transición política. Mantuvo siempre posiciones progresistas, críticas y abiertamente izquierdistas¹²⁵.

Carreras introdujo un cambio radical en el Departamento de Historia Contemporánea en comparación con su antecesor, el catedrático franquista Carlos Eduardo Corona Baratech (Jaca, 1917-Zaragoza, 1987), quien nunca ocultó su fuerte militancia e ideario falangista y amistades opusdeístas, que mantendrá en su vida¹²⁶.

125 FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos. “Carreras Álvarez, Juan José”. En: *Diccionario en Red de catedráticos de Historia de España (1833-1986)* (<https://diccionariodehistoriadores.unizar.es/c/240-2/>. Consulta 04/05/2024).

126 ACERETE DE LA CORTE, Eduardo. “Corona Baratech, Carlos Eduardo”, En: *Diccionario en Red de catedráticos de Historia de España (1833-1986)*

El catedrático Corona tuvo el acierto de integrar en su departamento a dos destacados profesores jesuitas, Rafael Oláechea Albistur (1922-Loyola, 1993) y José Antonio Ferrer Benimeli, eminente historiador de la Masonería, que no pudo llegar a catedrático ni a emérito, por faltarle el apoyo del Departamento.

Carreras marginó a los dos jesuitas asignándole asignaturas irrelevantes para un historiador, como la de latín en los primeros cursos de la licenciatura. En cierta medida este ambiente hostil al jesuitismo se ha mantenido hasta la actualidad en el Departamento de Historia Contemporánea por influyentes profesores.

Cuando en abril de 2010 dicho Departamento logró imponer al joven Pedro Rújula López (Alcañiz, 1965), como director de Prensa Universitaria, presentí que todo lo relacionado con el jesuita Requeno tendría problemas. Se mantuvo el libro colectivo *Vicente Requeno. Jesuita y Restaurador del mundo grecolatino*, porque estaba programado y participaban prestigiosos colaboradores y varios profesores de la Universidad de Zaragoza, pero los otros dos originales presentados para su edición ni siquiera fueron evaluados y se hizo el más riguroso silencio, a pesar de las numerosas preguntas, que no tuvieron la decencia de contestarlas.

De los dos tomos de los *Ensayos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos*, el tomo I, el de los “Ensayos históricos” era el más publicable por la comprensibilidad de su temática historiográfica. Después de más de diez años de espera pudo ver la luz en la Universidad de Córdoba (España) a finales de 2022¹²⁷.

(<https://diccionariodehistoriadores.unizar.es/c/corona-baratech-carlos-eduardo/> Consulta, 04/05/2024); Id., “Formaré junto a mis compañeros. Las obras militantes del catedrático Carlos E. Corona Baratech”. En: *Revista de historia Jerónimo Zurita*, N° 93 (2018), págs. 209-232.

127 REQUENO. *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la mu-*

La edición del tomo II, “El práctico”, el encargado a Antonio Gallego, mucho menos publicable, por su temática puramente musical, quedó paralizada hasta después de que se publicase el tomo I. No tenía sentido hacer un arduo trabajo de temática exótica de un jesuita aragonés, que probablemente solo sería aceptada en la colección “Larumbe de textos aragoneses”, para la que estaba destinado.

Este contexto lo comenté varias veces con Antonio Gallego y coincidió conmigo en que, antes de proseguir con la preparación de la edición, era imprescindible asegurar el editor, porque “Vicente Requeno no es Manuel de Falla”, me contestaba, aludiendo humorísticamente a su conocida edición¹²⁸.

Sin embargo, Gallego, cuya inmensa capacidad de trabajo, no le permitía dejar un estudio sin concluirlo, nunca perdió la esperanza de superar el bloqueo de la edición en las PUZ, según se desprende de su correo del 05/11/2014: “... Me despido de ti con un abrazo muy fuerte y la promesa de caer sobre el manuscrito de Requeno en cuanto me desembarace de unas cuantas cosas. Antonio Gallego”. En mi respuesta del 07/11/2014 se traslucen que yo ya confiaba poco en esa edición, mientras no mejorasen los tiempos: “Lo de Requeno queda todo en tus manos, pues sobrepasa mis conocimientos. Un fuerte abrazo. A. Astorgano”.

Mi último correo con Pedro Rújula tampoco tuvo respuesta. Es del 02/06/2022, y textualmente fue el siguiente:

Buenos días, estimado Pedro,

Soy Antonio Astorgano. Asistí a la inauguración de la estupenda exposición de los “40 años de Prensas Universitarias”, y me quedé con ganas de comentarte, una vez más, algo sobre dos

sica de los antiguos griegos. Antonio Astorgano Abajo, Fuensanta Garrido Domené (eds.), op. cit.

128 GALLEGUO. *Manuel de Falla y El amor brujo*, op. cit.

originales del jesuita aragonés Vicente Requeno y Vives, que presenté para su publicación en Prensas Universitarias de Zaragoza (Colección Larumbe), en agosto de 2013:

1. “Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los Antiguos Griegos”.

2. “Il Tamburo (1807). Investigaciones sobre el tambor armónico”.

Los “Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los Antiguos Griegos”, acaban de ser publicados en UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba (España), editados por Antonio Astorgano Abajo y Fuensanta Garrido Domené (Bibliotheca Graecolatina, 555 págs.).

Queda pendiente la edición de “Il Tamburo (1807). Investigaciones sobre el tambor armónico”. Es un libro mucho más publicable por su menor volumen, cuyo extenso estudio previo podría reducirse más, en la necesaria revisión, exigida por los avances historiográficos surgidos en la última década.

Los estudios de Requeno sobre el tambor son el primer intento por convertir el bombo, utilizado hasta entonces casi exclusivamente en los ejércitos, en tambor armónico para convertirlo en un instrumento de orquesta, “como el violín”, en expresión de Requeno.

Te rogaría que, comentándolo con el director de la Colección Larumbe, me dijeseis si interesa a Prensas Universitarias de Zaragoza, y si hay alguna posibilidad de editarlos (no creo que su coste fuese superior a los 1500€, en el supuesto de llegar a los 300 ejemplares).

Muchas gracias. Un cordial saludo. Antonio Astorgano Abajo.

Solo queda la esperanza de que el trabajo comenzado por Antonio Gallego sea continuado cuando amaine el dogmatismo y las obras del jesuita Requeno tengan su puesto entre los 120 títulos anuales que en 2010 salían de las PUZ.

8. CONCLUSIONES

Antonio Gallego eminente y apasionado musicólogo contribuyó generoso en tres proyectos que le propuse, de los cuales el más arduo y ambicioso fue la transcripción, estudio y edición de los *Ensayos prácticos para servir al restablecimiento de música de los antiguos griegos*, que quedó interrumpida, no por falta de ímpetu y generoso esfuerzo de mi entrañable amigo Antonio, como se ha documentado en los numerosos emails que he insertado, sino por incapacidad mía a la hora de encontrar un competente editor y el sectarismo ideológico y antijesuita de algunos departamentos de la Universidad española, que manejan editoriales como las PUZ.

Con la finalidad de que la transcripción y notas de Gallego no corran el riesgo del olvido y posterior pérdida, hemos redactado el presente trabajo. Al mismo tiempo aportamos algunos datos de nuestra amistad durante catorce años (2009-2024) que denotan la honradez y generoso trabajo de un musicólogo muy destacado de la segunda mitad del siglo XX y primer cuarto del XXI, que bien se merece una buena bio-bibliografía, y que se continúe en el futuro la edición de dichos *Ensayos prácticos* de Requeno por otro musicólogo que recoja su relevo.

No es fácil llegar a conclusiones sobre la figura y la obra polifacética de Requeno, un personaje contradictorio y complejo que vivió circunstancias personales e históricas muy convulsas y enfrentadas: el final del Antiguo Régimen y la supresión de la Compañía de Jesús. La crítica siempre ha sospechado de la seriedad de las investigaciones artísticas grecolatinas del abate aragonés por su increíble variedad. Con no poca razón, Antonio Gallego atribuye los juicios peyorativos de Menéndez y Pelayo y de Miguel Batllori sobre la persona y obra literaria de Requeno a la gran diversidad y rareza de los asuntos sobre que investigó¹²⁹.

129 GALLEGOS, “Vicente Requeno y la Música”, op. cit., págs. 410-414.

Afortunadamente, parece que poco a poco está cambiando la actitud de la crítica respecto a las investigaciones musicales de nuestro abate, como demuestran las colaboraciones para el libro colectivo que coordinamos de los muy prestigiosos León Tello, el único que siempre ha apostado por Requeno, y Antonio Gallego¹³⁰, quien ha decidido estudiar a fondo la musicología de Requeno, apenas aludida en su precioso ensayo *La Música en tiempos de Carlos III* (1988).

Resumamos ahora unas brevísimas conclusiones, breves, porque las más están ya esbozadas en el cuerpo del ensayo que ahora finaliza, siguiendo de cerca a Antonio Gallego¹³¹.

Aun admirando sin reservas la capacidad de trabajo y el derroche de inteligencia que esgrimieron los jesuitas “enciclopédicos” leyendo los textos antiguos, traduciéndolos de nuevo en su caso y discutiéndolos con las nuevas herramientas de la crítica ilustrada, Gallego reconoce que esa labor de acarreo erudito es la que más ha envejecido con el paso del tiempo. Es mucho más actual y valioso su propio pensamiento, especialmente cuando, sin necesidad de apoyarse continuamente en principios de autoridad, se decidieron a explorar el pasado, a volverlo a pensar, a intentar comprenderlo y, por tanto, a “resucitarlo”; o, mejor aún, cuando pensaron y analizaron el arte de la sociedad en la que vivían, sufrían y gozaban, y nos ofrecieron muchas claves para entenderlo hoy¹³².

Este afán integrador no es ajeno a la antigua y totalizadora concepción grecolatina de la música, cuya etimología nos remite a los distintos saberes de las Musas bajo la dirección de Apolo. Entre los ilustrados se advierten los ecos de aquel añorado sistema clásico en el que la música ocupaba un lugar, si no central, en igualdad respecto a las demás disciplinas, como apasionadamente intentó demostrar Requeno.

130 ASTORGANO (coord.). *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, op. cit.

131 GALLEGO, “Vicente Requeno y la Música”, op. cit., págs. 429-436.

132 GALLEGO, “Vicente Requeno y la Música”, op. cit., pág. 432.

Pero, aquellos conocimientos clásicos, como los neoclásicos de nuestros expulsos, se han visto naturalmente superados por los siglos, aunque nos dejan el testimonio de una forma de pensar, de un momento apasionante de nuestra historia cultural, en el que surgieron nuevos conceptos junto a otros que se iban desmoronando. Los cambios sociales experimentados al final del Viejo Régimen ante un naciente Romanticismo sentaron los cimientos de nuestro mundo. Ahí aparecieron algunas claves del pensamiento musical que llega a nuestros días y del cual aún somos deudores.

Nuestro jesuita aragonés fue defensor acérrimo de la Antigüedad y denostador del estado de las artes en su época¹³³, pero Antonio Gallego destaca el rasgo de modernidad requeniano de separar música y matemáticas en su defensa apasionada del sistema “igual” frente a los proporcionalistas pitagóricos, como ya hizo Antonio Eximeno, aunque por razones bien distintas¹³⁴.

Ciertamente, el exceso de erudición hace pesado y anticuado el tratado de los *Saggi* (1798) y es bastante discutible la interpretación de la música griega, especialmente la de la escala empleada por los maestros de la Antigüedad, resumida por Requeno en unos terminantes corolarios. Es precisamente en este aspecto de erudición en lo que la crítica contemporánea al aragonés y la actual no discrepan, reconociendo con ello, aunque quizá un poco de soslayo, la aportación de Requeno en esta materia.

El abate aragonés aplicó con rotundidad la misma metodología erudita de neoclásico puro a la investigación de la música grecolatina. Su adscripción neoclásica no sólo se pone de manifiesto en el objeto de su libro, sino también en su atribución, bastante

133 Según Requeno, el estado de la música moderna era cochambroso, aunque aún puede ir a peor: “ha de llegar el tiempo, si no se pone algún remedio, en que varíe tanto de como la tenemos al presente que no la conozca la madre que la parió” (REQUENO, *Ensayos prácticos*, f. 62r).

134 GALLEGOS, “Vicente Requeno y la Música”, op. cit., pág. 434.

arriesgada, a los músicos de la Antigüedad del uso de la escala temperada igual de 12 semitonos, que constituye la tesis que dirige sus estudios sobre este importante período de la historia de la música europea.

Si en el siglo XVIII los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armónica* contribuyeron a suscitar un poco el interés por el análisis de las fuentes de la historia de la música en la Antigüedad, hoy nos impresionan por su extensa erudición. Para la crítica actual estos *Ensayos sobre el restablecimiento del arte armónica* (1798) contienen más erudición histórica que teoría de la música, más especulación con pretensiones científicas que técnica y práctica de la música.

En definitiva, Requeno no pudo ver cumplido el deseo con el que finalizaba su traducción de los *Ensayos prácticos* al español de que sus compatriotas tomasen en serio sus investigaciones, y redujesen a la práctica cuanto les había enseñado de las series harmónicas, del canto y de los instrumentos con que los antiguos los ejecutaron, para que “quede la música griega perfectamente avivada y restablecida”¹³⁵.

Requeno, como algunos otros –no muchos– en su tiempo, tenía ya claras algunas ideas que, con todos los matices que el tiempo ha introducido en ellas, eran ya muy contemporáneas: la necesidad de hacer *sonar* las teorías musicales¹³⁶. Y todo ello, en medio de la penuria económica más absoluta, lo que resalta su fe investigadora, como reconoce en la traducción española de los *Saggi* de 1798: “Es verdad que, por falta de medios para pagar en sonadores y cantores prácticos y en la fabricación de otros antiguos instrumentos, yo no he podido hacer pruebas en que compararse el moderno con el antiguo canto para introducir en nuestras orquestas los instrumentos de los griegos y romanos”¹³⁷.

135 REQUENO, *Ensayos prácticos*, f. 120r.

136 Por ejemplo, su distinción entre la historia de un arte y la de los que la practican. Lo había dicho ya en el tomo I de sus *Ensayos históricos* (f. 9v).

137 REQUENO, *Ensayos prácticos*, ff. 63r-63v.

Nuestro jesuita no pudo ver la publicación de su traducción castellana de los dos tomos de la edición parmesana de los *Saggi*, durante su retorno a España (1798-1801). No obstante, las diferencias entre ambos textos (italiano y español) son notables, pues más que reescribir el texto italiano en lengua española, nuestro autor repasa y corrige, si acaso, la versión italiana de su propio estudio, publicada dos años antes (1798).

En este segundo intento de publicar la versión española de los dos tomos de los *Ensayos sobre el restablecimiento de la música de los antiguos griegos*, lo hemos conseguido con el tomo I ("Ensayos históricos"). Pero hemos fracasado con el tomo II ("Ensayos prácticos"), a pesar del aliento generoso de Antonio Gallego. Esperemos que a la tercera vaya la vencida.

APÉNDICE

VICENTE REQUENO (AUTOR) Y ANTONIO GALLEGOS (EDITOR): ENSAYO SEGUNDO PRÁCTICO DE LAS SERIES ARMÓNICAS DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS, CON LAS PRUEBAS NECESARIAS PARA DEMOSTRAR CUÁLES FUERON. TRANSCRIPCIÓN INÉDITA Y NOTAS DE ANTONIO GALLEGOS

OBSERVACIONES DE ANTONIO ASTORGANO

Requeno publicó en italiano *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori* (Parma: Fratelli Gozzi, 1798, 2 tomos. El I contiene los “Ensayos Históricos” y el II los “Ensayos Prácticos”. Los *Ensayos Históricos* ya han sido publicados en edición bilingüe por Antonio Astorgano y Fuensanta Garrido¹³⁸.

Antonio Gallego dejó interrumpida la traducción resumida y refundida que el mismo Requeno hizo del tomo II (“Ensayos Prácticos”). El texto que sirve de base para la transcripción de Gallego es el manuscrito inédito y firmado por Requeno, conservado en la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma (BNCVEIIR), sección Gesuitici, ms. 263, rotulado como *Ensaya segundo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos, con las pruebas necesarias para demostrar cuáles fueron* (ff. 1-61) y el *Ensaya tercero sobre el restablecimiento de los cantores griegos y romanos* (ff. 62-120), que no son sino la versión española del segundo tomo de la edición italiana (*Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori*. Parma: Fratelli Gozzi, vol. II, 437 págs., que abarca los *Saggi* II y III, los dos prácticos).

Puesto que Gallego transcribió hasta el folio 62, dejó transcripto, salvo un folio no reproducido, todo el importante *Ensaya* se-

138 REQUENO. *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos*. Antonio Astorgano Abajo, Fuensanta Garrido Domené, op. cit.

gundo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos, con las pruebas necesarias para demostrar cuáles fueron (ff. 1-61)¹³⁹. Esta traducción fue la que le propuse estudiar y editar a Antonio Gallego, cuya transcripción insertamos ahora, como apéndice. El interés de la traducción castellana reside en que las diferencias entre la versión italiana publicada y la inédita castellana son notables, pues más que reescribir el texto italiano en lengua española, Requeno repasa y corrige la versión italiana de su propio estudio, publicada dos años antes (1798).

La transcripción ahora insertada es textualmente la que me entregó Antonio Gallego en correo electrónico del 30 de julio de 2010. Solo he corregido las evidentes erratas tipográficas. Cuando aparecen señales como [52v/106/ pp. 199-205], la “[52v/” se refiere al folio manuscrito de Requeno; la “106/” remite a la hoja fotocopiada, puesto que Requeno escribía por las dos caras. La “pp. 199-205” remite a las páginas correspondientes de Tomo II de la edición italiana de los *Saggi pratici pel ristabilimento de' greci e de' Tomani Cantori* (Parma: Hermanos Gozzi, 1798). Esta tercera señal es esporádica, porque Requeno en su traducción castellana resumió y refundió varios capítulos de la versión publicada italiana, como se puede observar en la tabla en la que se cotejan los índices de ambas versiones. Las notas son todas de Gallego, salvo las que van entre corchetes [] que son de Astorgano.

139 REQUENO. *Ensayo segundo práctico de las series harmónicas de la música de los antiguos griegos. Con las pruebas necesarias para demostrar quáles fuesen*. En: BNCVEIIR de Roma, *Gesuitici*, leg. 263 (actual 2392).

[TEXTO]**Introducción.¹⁴⁰**

En la historia de la antigua música he descubierto que los griegos, desde que comenzaron a cultivar el arte de la Armonía, siguieron un sistema musical diverso en especie del que se formó después de Pitágoras, fundado en las proporciones armónicas. Yo he averiguado que dicho sistema se llamó por Ptolomeo *sistema igual*, por Briasio y otros *sistema aritmético*, y por los antiguos alejandrinos, bien que con poca razón, *sistema aristoséniano*.

Yo, a más de esto, he descubierto que Pitágoras no hizo mutación sustancial en el antiguo sistema armónico de la Grecia, y que él solamente halló los números proporcionales bajo los cuales en el sistema músico antiguo se hallaban las seis principales consonancias y el tono, tantos siglos había seguidas y practicadas en Grecia; y que los discípulos de Pitágoras fueron los primeros que, generalizando las razones numéricas de las seis consonancias de los antiguos halladas por su gran maestro, comenzaron a formar el sistema armónico [1v/3] proporcional tan diferente entre los griegos que se hicieron diversas sectas por las diferentes proporciones armónicas que cada uno siguió en la partición de los intervalos y de la cuerda sonora. Tales fueron las sectas y sistemas de Arquitas, de Filolao, de Dídimo, de Eratóstenes, de Baquio, de Ptolomeo, de Briasio, de Pselos, etc.

Últimamente yo he descubierto que nuestro moderno sistema armónico, creído de algunos el de Ptolomeo, de otros el de Dídimo, de otros el de Boecio, y de todos el pitagórico, es muy diverso de todos ellos y de todos los sistemas griegos; y que con alguna fatiga de estudio y de experiencias podría reducirse al sistema igual de los músicos griegos anteriores a Pitágoras, y aumentarse muy mucho de cuerdas desconocidas a los modernos y practicadas de los griegos.

Estos descubrimientos y las experiencias que yo he hecho para verificar toda la doctrina musical de los armónicos griegos hacen la sustancia de este tratado; en el cual daré probadas:

1º todas las series armónicas del sistema igual, haciendo ver que ellas son las únicas que se usaron en los instrumentos de los griegos;

140 Se corresponde con la “Introduzione” de la Primera parte del *Saggio II* impreso, II, págs. 3 y ss.

2º daré probadas en un instrumento griego hecho según las reglas de los antiguos todos los géneros diatónico, cromático y enarmónico con sus diferentes especies y modos y tonos, haciendo ver con el hecho las únicas variaciones que Aristoseno introdujo en alguna parte del género cromático y [del] enarmónico del sistema igual o aritmético:

3º daré así mismo probadas [2r/4] todas las series armónicas fundadas en las proporciones, de suerte que se oigan por la primera vez las cuerdas y sonidos del sistema de Arquitas, de Eratóstenes, de Filolao, de Baquio, y de los otros armónicos que nos quedan, como también las series diatónicas que los modernos armónicos nos han dejado señaladas con números para darnos a entender la escala fundamental de los musicales de hoy día, haciendo evidente con las experiencias que las escalas fundamentales de Zarlino, de Tartini, de Rousseau [Rousseau] son entre sí disonantes en muchas cuerdas, y que ninguna de las modernas tiene que ver con las de los griegos, añadiendo yo las reflexiones que creeré oportunas o para poner en práctica las escalas armónicas de los griegos, o para enmendar la nuestra y la moderna temperatura [templanza] de órganos, claves y otros instrumentos.

El asunto es muy interesante a las naciones que se precian de la cultura de las bellas artes y el más digno de tratarse con toda aquella exactitud y decoro que requiere la sólida y amena literatura.

Por lo cual yo no pondré proposición que no pruebe con experiencias fáciles a entablarse y a repetirse para salir de toda duda.

Si alguno, llevado de los prejuicios de la hodierna práctica o teórica música o de otro cualquiera principio, intentase el escribir o el razonar en público contra mis proposiciones sobre la antigua armonía, tenga entendido que si él no repite (y halla qué oponer) mis experiencias, o con otras nuevas no debilita la fuerza de las que yo he hecho, no recibirá de mí ninguna res/puesta, [2v/5] y que me merecerá lo que dijere el más profundo desprecio.

Se trata de resucitar la más graciosa arte de los griegos; se trata de buscar una ley fija a nuestra incoherente ciencia armónica; se trata de poner en la más clara y patente ley la creída misteriosa escritura de los griegos armónicos que nos quedan; se trata de abolir infinitos prejuicios comunes a los doctos e ignorantes sobre las cuerdas, sobre las notas, sobre el canto de los griegos; se trata de hacer ver con el hecho la inutilidad de muchos eruditos y estimados volúmenes sobre la música de los antiguos; y de todo esto se trata con hechos que pueden verse y oírse funda-

dos en los textos de los armónicos griegos; de todo esto se trata sin números ni cifras algebraicas y aún sin cifras musicales modernas para que aun los que no saben de letras ni de música puedan por sí mismos probar cuando yo dijere. ¿De cuántos estimados autores de música antigua y moderna no se hubiera hecho algún caso si con este método de demostraciones experimentales hubieran hablado en sus libros de Armonía? Tomos llenos de cifras y de números han hecho creer a los hábiles prácticos que ellos contenían los descubrimientos más clásicos de la antigua y de la moderna música por no saberlos descifrar, cuando en realidad no contienen [más] que contradicciones y prejuicios en vez de demostraciones. Tratándose de todas estas cosas, será digno de desprecio quien me contradiga sin fundar su discurso con experiencias.

[3r/6]

De las series armónicas de los sistemas musicales de los griegos.

Primera parte.

Del sistema seguido por los griegos y de las experiencias sobre sus consonancias.

[pp. 8-11] Capítulo 1.

Cuál fue el sistema musical más antiguo y de mayor uso entre los griegos.¹⁴¹

Los griegos usaron de la voz *sistema* en diversos sentidos. Unas veces entendieron bajo esa palabra alguna de sus consonancias, en el cual sentido dijeron el sistema del *tetracordo* o del *pentacordo*. Otras, una serie de más o menos tetracordos, en el cual sentido dijeron sistema *mayor* o *menor*. Y aun llegaron a llamar sistema cualquier intervalo que no fuese sencillo, en cuyo sentido dijo Arístides Quintiliano: *sistema se llama el contenido en más de un intervalo*.

En este lugar yo entiendo por sistema un cuerpo de preceptos musicales fundados en determinados y estables principios de armonía, tomando la voz armonía por reunión de sonidos agradables; y en este sen-

141 Se corresponde con el Cap. I de la Primera parte del *Saggio II* impreso, II, págs. 8 y ss.

tido busco e inquiero en este capítulo cuál [3v/7] fuese el más antiguo y más practicado sistema musical de los griegos.

Los principios y preceptos del sistema armónico proporcional no son más antiguos que Pitágoras, según la bien fundada opinión universal de los antiguos y modernos escritores. No hay ningún autor de música antiguo o moderno que no atribuya a Pitágoras el haber hallado las proporciones de las seis fundamentales consonancias y del tono. La música entre los griegos, como habemos visto en su historia, es de siglos y más siglos anterior al nacimiento de Pitágoras; ni era, como algunos se figuran, una música ruda e informe; se habían hecho en ella célebres infinitos armónicos, y de alguno de ellos nos quedan muchos y muy excelentes cantares. Homero fue ciertamente anterior a Pitágoras, sus poemas son en materia de antigua música lo que los planes de fábricas medidos y delineados son en materia de arquitectura; como los arquitectos levantan una magnífica fábrica siguiendo el modelo del plan que han trazado con reglas y medidas de su arte, así los antiguos griegos, y entre ellos Homero, sin apartarse de los tiempos y medidas de los pies de sus versos, formó, añadiendo las cantidad de los pies y tiempos rítmicos, admirables cantares [4r/8] vocales e instrumentales. Luego es necesario concluir, 1º que la música perfecta i acabada se practicaba entre los griegos antes que naciese Pitágoras; 2º que el sistema musical anterior a este filósofo no fue el sistema armónico proporcional por él dibujado y por sus discípulos colorido. Estas son las consecuencias evidentes si no queremos oponernos sin fundamento no solo a las reglas de la crítica, sino también del juicio común. ¿Cuál fue el sistema musical de los griegos armónicos anteriores a Pitágoras, no habiendo sido el sistema proporcional? ¿Puede existir otro entable de música que merezca nuestra atención que no sea fundado en los intervalos proporcionales según se han enseñado hasta ahora por únicos en la armonía? Sí.

Capítulo 2.

El sistema música anterior en Grecia a Pitágoras y más universalmente practicado fue el sistema igual o aritmético.¹⁴²

El sistema musical anterior a Pitágoras entre los griegos no fue ninguno de los sistemas diversos fundados en las proporciones armónicas recogidos y descritos por los antiguos autores; de otra suerte no hubiera sido [4v/9] este célebre filósofo el primero que halló las proporciones en que estaban las seis consonancias y el tono. Entre todos los sistemas armónicos descritos por Ptolomeo, por Boecio y otros antiguos armónicos no hay otro que no esté fundado en las proporciones pitagóricas que el *igual* o, como lo llamó Ptolomeo, el *equabile* o *aritmético*. Por lo cual, si no queremos fingirnos uno y aplicarlo sin autoridad ni testimonios a los griegos anteriores a Pitágoras, debemos ver si sea este u otro que se haya perdido aquel sistema armónico que reinó tantos siglos en Grecia antes que se inventasen las proporciones armónicas. Mas, para hacer nuestras observaciones con crítica y claridad, es necesario hacernos alguna idea del sistema *equabile* o *aritmético* tomada de Ptolomeo, de Aristóseno, de Arístides Quintiliano y de otros armónicos, no pudiendo discernirse una cosa de otra cuando se busca si no se tiene alguna idea de ella.

Leídos los armónicos griegos, se saca limpia esta idea del sistema igual:

[1º] en el sistema igual la cuerda sonora de la larguezza que se quisiera y de grosura igual se dividía aritméticamente o con el compás en 12 partes iguales que se llamaban tonos;

2º la medida de seis de estas partes daba la consonancia diapasón, y el diapasón (u octava), en consecuencia, en dicho sistema constaba de seis tonos de una misma medida;

3º de estas seis partes o tonos de la [consonancia] diapasón, dos y [5r/10] medio precisamente medidos con el compás daban el intervalo de la diateseron o cuarta, tres y medio el intervalo de la diapente o quinta; así, la diapasón en este sistema constaba de una diateseron y de una diapente en seis tonos, pues dos tonos y medio de la diateseron y tres tonos y medio de la diapente unidos hacen seis tonos:

142 Se corresponde con el Cap. II de la Primera parte del *Saggio II* impreso, II, págs. 11 y ss.

4º en este sistema igual, en consecuencia, no había tonos mayores y menores, ni semitonos mayores y menores;

5º en este sistema igual el tono era la 12^a parte de toda la cuerda o el exceso de la diapente a la diateseron, que era según los griegos de un tono.

6º en este sistema igual, la precisa mitad del tono, o de una duodécima parte de la cuerda sonora medida con el compás, era el semitono o [h]emitonio, y el tono dividido en cuatro partes iguales daba cuatro diezess cuadrantales o *tetartemorias*, como dijeron los griegos, enteramente iguales.

Yo desafío los más sagaces eruditos para excusarme de citaciones a que vean si es o no ésta la idea que nos dan Ptolomeo, Boecio, Baquio, Arístides y otros griegos del sistema igual e [o] *equabile* o *aritmético*.

El sistema músico que acabamos de delinejar no está fundado en las proporciones armónicas; por este motivo, los filósofos y armónicos pitagóricos lo procuraron desacreditar llevados del espíritu de partido, atribuyéndolo a Aristoseno y reprendiéndolo por haber dividido el tono en cuatro partes iguales cantables mas una y otra que son falsas, como [5v/11] demostraríremos con evidencia. Entre tanto, no nos distraigamos de nuestro asunto. No hallándose otro sistema que este que no esté fundado en las proporciones armónicas, veamos si a este convienen los preceptos que nos copiaron de los antiguos músicos de la Grecia los armónicos que nos quedan, pues esta sería la prueba más incontrastable de haber sido este sistema *equabile* el más antiguo en la Grecia y el más generalmente practicado después aún de Pitágoras.

Capítulo 3.

De los armónicos griegos cuyos preceptos de música están fundados en el sistema igual.¹⁴³

En la historia de la música antigua habemos podido leer la antigüedad del armónico Arístides Quintiliano. Este escritor es el primero que nos expuso cumplidamente los intervalos y series armónicas del sistema igual refiriéndose siempre a los antiquísimos armónicos. Nosotros,

143 Se corresponde con los Cap. III y IV de la Primera parte del *Saggio II* impreso, II, págs. 13 y ss., y 21 y ss.

dice (pág. 15 Lib. 1),¹⁴⁴ habemos descrito la armonía que se halla en los viejos autores, en la cual se ponen dentro de la diapasón 24 dieses, e inmediatamente añade después de darnos las 24 notas o cifras musicales por los 24 intervalos, de una dieses el uno, dentro de la diapasón: esta es la armonía de los antiguos que contenía dentro de la diapasón (u octava) 24 dieses,¹⁴⁵ y en la pág. 14, para prevenir los lectores de [6r/12] esta antigua doctrina había dicho que los antiguos sistemas armónicos se componían haciendo distar una cuerda de la otra el intervalo de una dieses.¹⁴⁶

Que Arístides Quintiliano en estos lugares hable del sistema igual de los más antiguos griegos a quienes se refiere se hace evidente (Lib. 1, pág. 13) por la doctrina de los intervalos musicales en donde dice que en la modulación del canto¹⁴⁷ el más pequeño intervalo es la dieses enarmónica; después, hablando sin sutilezas el doble de la dieses que hace el semitono, y el doble del semitono el tono.

Hagamos una breve reflexión sobre estos textos de Quintiliano: 24 intervalos de una dieses el uno dentro de la diapasón distando igualmente una cuerda de otro no pueden entenderse que [sino] del sistema igual; en el cual, seis tonos iguales hacen el intervalo de la diapasón, y dividido cada tono en 4 partes iguales hacen 24 intervalos de una dieses cuadrantal cada uno en el intervalo de la diapasón u octava.

Ningún secuaz de las proporciones armónicas podrá jamás dividir el intervalo de la octava en 24 dieses distando igual intervalo una cuerda de otra, pues esta repartición supone que el semitono sea la precisa mitad del intervalo de un tono; doctrina de la cual se opondrán todos los proporcionalistas armónicos que niegan y pretenden demostrar que el tono no se pueda dividir en dos mitades iguales perfectamente; la cual cosa

144 Subjecimus autem eam quae apud antiquos reperitur per dieses harmoniam qua ad XXIV dieses primum diapason extenditur. (Nota del Autor, es decir de Requeno; en adelante: N. A.).

145 Haec est veterum per dieses harmonia, ad XXIV dieses primum diapason deducens. (N.A.)

146 Sed et veteres sistemata sic componebant, singulas cordas diesis spatio terminantes. (N.A.)

147 Horum vero intervallorum minimun est in modulatione diesis enharmonica; deinde, crassius loquendo, [hujus duplum] hemitonium, tum hujus duplex tonus, [postremo humus duplum ditonum]. (N.A., completada con el *Saggio II* impreso, II, págs. 14-16).

es verdadera en el sistema proporcional, mas no lo es en el sistema igual anterior a Pitágoras, como veremos con experiencia.

[6v/13] El haber dicho este escritor *deinde, crassuis loquendo, hujus duplum hemitonium*, hablando sin sutileza “dos dieses hacen un semitono”, no se debe atribuir por los lectores a que Arístides no creyese que el semitono fuese la precisa mitad del tono, cuales eran las dos dieses cuadrantales, mas a una salva que hacía a los armónicos filósofos proporcionales de su tiempo; los cuales habían pretendido demostrar matemáticamente que el tono no era divisible en dos iguales mitades. Que esto sea así se ve luego, porque 24 dieses que disten un igual intervalo la una de la otra como los antiguos habían prescrito en el diapasón, según el mismo Arístides, no puede suceder sin que el semitono sea la precisa mitad de un tono en la serie de cuerdas.

Y para que los espíritus superficiales no se turben hallando en Arístides toda la doctrina de las proporciones armónicas cuando en el Lib. 3 describe la utilidad que, por relación con ellas, puede resultar a todas las ciencias y artes del aprender la música; y para que no se me hagan vanas objeciones, repare que este autor, cuando prescribe los preceptos prácticos de la música siempre habla o supone los intervalos propios del sistema igual; y cuando razona de las otras artes y ciencias, se vale del sistema de los pitagóricos confesando que no es adaptable a la práctica de los instrumentos la armonía sacada por números proporcionales. Ninguno piense, dice (Lib. 3, p. 124) que nos contradecimos hablando de números en la música, y confesando que no son capaces de darnos los intervalos armónicos. Lo que prueba con evi/dencia **[7r/14]** que el sistema igual según este autor era el único que servía a los prácticos de todas las edades, y que el sistema armónico proporcional no era suficiente a la práctica y manejo de los instrumentos y consiguientemente del canto, y que no servía que para ostentación a los filósofos.

Otro de los escritores armónicos, práctico del arte música según la manera con que de ella escribió, prescribe únicamente el sistema igual enseñando la música de los antiguos: este es Baquio el senior; él dice a su discípulo en el *Diálogo*, p. 2, ¿cuál es el más pequeño intervalo cantable en la música?; el discípulo responde: la diesis; dos dieses ¿qué intervalo forman?: el semitono; ¿y dos semitonos?: el tono.¹⁴⁸

148 Bacchio (N.A.). En el *Saggio* impreso (II, pág. 16), Requeno afirma que Baquio habla del sistema igual con mayor desenvoltura (“con più disinvolta”) que Arístides Quintiliano, y da el diálogo citado en latín.

Aristoseno,¹⁴⁹ el más antiguo práctico escritor de la música de los antiguos griegos, fue tan acre [acérrimo] secuaz del sistema igual que varios llaman el sistema igual sistema aristoseniano; él dividió el tono en 4 partes iguales, la cual cosa no puede constar [más] que en el sistema igual; efectivamente, el género diatónico que por Aristoseno nos dio Ptolomeo es el sistema igual.

Aristoseno hizo en este sistema de los antiquísimos griegos alguna variación, y fue esta. El género enarmónico en el sistema igual procedía por diesis, diesis y ditono; estas dieses eran cuadrantales o *tetartemorias*, iguales las dos. Y Aristoseno las puso desiguales de una 12^a parte del tono; así mismo, hizo desiguales de otro tanto los dos semitonos en el género cromático, lo cual prueba que el sistema igual no fue inventado de Aristoseno, [7v/15] sino peculiar de los más antiguos griegos, los cuales como dice Arístides Quintiliano, dándonos las medidas del tetracordo , del pentacordo y de la diapasón por dieses (Lib. 1, pág. 17) no conocieron [más] que dieses y semitonos de una medida.

Nicómaco es otro escritor armónico de los que prescriben el sistema igual de los más antiguos para medir los intervalos armónicos, diciendo [que] la diesis, que es la cuarta parte del tono, y otra diesis que junta con la primera hacen un semitono,¹⁵⁰ intervalos y medidas de la cuerda sonora que no pueden convenir sino al sistema igual.

Es por lo demás verdad que Nicómaco mueve alguna dificultad sobre si el semitono puede ser la precisa mitad del tono, y para salirse de ella con honor dice que de esto tratará en sus grandes comentarios, que no nos quedan.

El autor de la Introducción armónica atribuida a Euclides sigue el

149 Aquí comienza en el *Saggio II* impreso (II, págs. 21 y ss.) el capítulo IV de la Primera parte, titulado: “Tutti i Grecia scrittori di musica (fuori di Ptolomeo e degli alessandrini e pittagorici, di cui Ptolomeo ci porge le serie armoniche, e di Boezio, che le siguitò) abbracciarono il sistema equabile; ed i loro musicali precetti debbono con questo sistema praticarsi.”, es decir: “Todos los escritores griegos de música (a excepción de Ptolomeo y de los alejandrinos y pitagóricos, de los cuales Ptolomeo tomó las series armónicas, y de Boecio que le siguió) abrazaron el sistema igual; y sus preceptos musicales deben practicarse con este sistema”.

150 La llamada en el texto se quedó vacía.

sistema igual, poniendo el tono dividido en 4 partes iguales; pero hablando del tetracordo enarmónico dice, pág. 10, [que] se canta por la cuarta parte del tono, que es una diesis, y por otra diesis igual¹⁵¹ a la primera, y por el ditono: estos son intervalos del sistema igual.

Gaudencio enseña así mismo, hablando del tetracordo enarmónico, los intervalos del sistema igual diciendo [que] procede el tetracordo del género enarmónico por la cuarta parte del tono, por la cuarta parte del tono, y por el ditono.¹⁵²

[8r/16] Marciano Capella abrazó así mismo el sistema igual (Lib. 9) dividiendo el tono en cuatro dieses iguales,¹⁵³ [y] hablando del intervalo de un tono dice [que] él se divide en cuatro dieses tetartemorias.

Luego para valerse de la doctrina armónica de los antiguos griegos según Aristoseno, Arístides Quintiliano, Baquio, Gaudencio, Nicómaco Alipio, Euclides y Marciano Capella es necesario dejar todos los sistemas armónicos proporcionales y entablar las experiencias de los preceptos de la música práctica griega según el sistema igual, *equabile* o aritmético, teniendo por cierto que este fue el sistema músico más acreditado en aquella nación entre los cantores prácticos.

Si se verifica con este sistema igual puntualmente cuando escribieron de la música griega los autores, habremos descubierto la antigua música, todos sus géneros y modos.

Yo he empleado varios años en leer, examinar y probar como prescribieron los griegos que debía hacerse en el instrumento canon todos los preceptos que ellos nos dejaron sobre sus tetracordos, géneros y modos, sobre sus consonancias, sistemas, tonos e intervalos, y sobre todas sus series armónicas.

Suplico los prácticos a examinarlas repitiendo las mismas experiencias como hicieron los pintores cuando publiqué restablecida la antigua pintura,¹⁵⁴ dejando aparte todas las bajas o altas opiniones que por edu-

151 La llamada en el texto se quedó vacía.

152 La llamada en el texto se quedó vacía.

153 La llamada en el texto se quedó vacía.

154 Se refiere a su libro más famoso: *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' greci, e de' romani pittori*. Venezia: Giovanni Gatti, 1784; 2^a ed. "corretta ed acresciuta" en dos tomos, Parma, Stamperia Real, 1787; años más tarde añadiría al asunto el folleto *Appendice ai Saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori*. Roma: Stamperia di Luigi Perego, 1806.

cación hubieran recibido [8v/17] de la música de los griegos. Yo hablaré con la posible claridad. Los que no saben leer libros que los instruyan, sino que los diviertan, no prosigan y se paren aquí; mas los que deseosos de ver nuevas ideas probadas con la experiencia quieran informarse de lo que digo, fórmense un instrumento cual yo explicaré.

[pp. 29-35] Capítulo 4.

Instrumento necesario para entablar las experiencias sobre los antiguos sistemas armónicos de los griegos.¹⁵⁵

El instrumento músico de los griegos que yo he renovado y hecho construir para hacer las experiencias sobre la doctrina armónica de los griegos se llamó entre ellos ahora *Canon* o regla, ahora *Cordotono*, y por algunos de los antiguos *Magade*. Hablan de este instrumento Quintiliano el armónico (Lib. 3, pág. 116, ed. Meib[omius]), Gaudencio (Introd. armon. pág. 14), Brieno (Lib. 2, sección 7), [y] Ptolomeo (Lib. 1, cap. 2).

Brieno dice que se fabrique de la figura de un paralelogramo oblongo cuadrilátero rectángulo largo 10 palmos y 5 de ancho (pág. 417). Quien no quiera gastar en uno tan grande puede hacérselo más pequeño, que nada importa: el que yo uso presentemente es cinco palmos de largo y tres de ancho.

Este instrumento debe constar de un plano armónico perfectamente igual, [9r/18] de suerte que no se levante una línea más por una parte que por otra, pues cualquiera desigualdad hace falsas las medidas de la cuerda.

De una parte de este instrumento y de la otra a las extremidades a lo ancho, deben ponerse dos regles encolados¹⁵⁶ que sirvan de puentes por donde pasen las cuerdas, las cuales deben ser todas de la misma grosura o sutileza, y siendo difícil hallarlas tales las de intestinos retorcidos, será bien para este efecto tomar las de oton hechas por la trafila.¹⁵⁷ Estas

155 Se corresponde con el capítulo V de la Primera parte del *Saggio II* impreso, II, págs. 29 y ss.

156 En el original impreso se dice: "Le corde debbono alzarsi dal piano armónico; la qual cosa si ottiene collocando alle due extremita due regolini fissi e bene incollati", etc. (II, pág. 31). El *regle*, pues, de Requeno es una regla pequeña, una reglita, pues la *regleta* de nuestros diccionarios se refiere a otros oficios: el antiguo de impresor, o el actual de electricista.

157 Se trata de una mala traducción del italiano al español: *ottone* es nuestro latón, cobre o simplemente metal, y *trafila* es hilera, tirador. Quiere decir:

cuerdas deben estar añudadas a los clavos consistentes puestos en la una extremidad del instrumento, y religadas a las clavijas de hierro a la otra extremidad del instrumento, como se usa en los claves. El número de las cuerdas no sea menor de 28 ni mayor de 50 para las pruebas. Si se quiere después sonar con él como usaron los griegos (y usan al presente las damas de la Turquía, que han conservado la figura de este instrumento y el nombre de canon en él) se podrán poner las cuerdas que se quieran con la regla que después daremos.

Fuera de lo dicho se han de preparar tantos puentecillos de hierro, de hueso de marfil o de sólido leño cuantas son las cuerdas; puentecillos que se tengan en pie debajo de cada cuerda e intercepten el son de ella sin levantarla sensiblemente para colocar cada uno de ellos bajo el sitio de la cuerda que diremos a su tiempo.

No basta lo dicho; se ha de formar de leño un regle de la medida de la larguezza de las cuerdas de puente a puente; este regle supone por la cuerda, y las medidas que en él se harán aplicándolo a cada cuerda a su tiempo mostrarán el lu/gar [9v/19] donde deberá interceptarse el son con un puentecillo.

Este instrumento *Canon* fue por los griegos inventado con óptima física y acústica, pues siendo tres las solas causas que en una cuerda tirante pueden variar el sonido, 1^a la larguezza, 2^a la grosura, 3^a la tensión mayor o menor, los griegos escogieron la larguezza sola con igual grosura y tensión de la cuerda para hacer sus experiencias sobre la gravedad o agudeza de los sones armónicos, siendo la larguezza del cuerpo sonoro a igual tensión y grosura la única regla acústica sin excepción alguna y la menos complicada y en consecuencia más fácil para calcular los sones.

Dos cilindros de acero igualmente largos mas diferentes en la grosura nos presentan el fenómeno al herirlos con un martillito de darnos la voz sutil el más grueso y la más grave el más sutil. Efecto contrario al que

“Será bien para este efecto tomar las de metal hechas por el tirador” (?). El *Saggio* impreso no considera necesario descender a este detalle: “Questo stromento deve avere un bel piano armonico molto eguale dell'una all'altra extremità: dall'una banda all'altra della lunghezza si mettono le corde d'ottone dello stesso numero, ossia della stessa grossezza, come si usa nelle spinette, cioè, attaccate agli uncinelli da una parte, e dall'altra a' pernetti di ferro, che possano volgersi a secondo della chiave”, etc. (II, págs. 30-31).

resulta de dos cuerdas, una gruesa y otra sutil de igual larguezza, pues la sutil da el son más agudo y la gruesa el más grave, y lo mismo sucede en los flautos de igual diámetro de concavidad y larguezza, mas desiguales en la grosura de la caña, pues el más grueso da la voz más sutil.

[10r/20] La regla de la tensión padece sus extravagancias; y los señores de la Academia de París que la quisieron fijar (estribando en una sola experiencia de Galilei) a la razón cuadrada de la pesa que hace en la cuerda la tensión, y que se verifica en la octava armónica únicamente; no sé cómo podrían dar solución a otras experiencias de la tercera, de la cuarta, de la quinta y del tono que, según observo, no siguen la ley del cuadrado de las pesas. Sea lo que se quiera de estas leyes de las pesas, pues no es de este lugar el tratar de ellas; lo cierto es que la regla seguida por los griegos de la larguezza en las experiencias acústicas y armónicas y en la construcción del instrumento de que hablamos es la más segura y fácil.

Preparado pues como habemos dicho el instrumento *Canon*, para entablar las experiencias de la música griega con el sistema armónico llamado *igual*, *equabile* o *aritmético*, se toma el regle y se señala en él la larguezza de una de las cuerdas de puente a puente por donde pasa y se intercepta el son de toda ella; y entre estos dos puntos extremos se toma con un compás la mitad precisa de la cuerda. Una de estas mitades de la cuerda se divide en seis partes iguales con el compás sobre el regle, haciendo seis señales en los sitios correspondientes, que suponen los seis tonos en que se divide la mitad de la cuerda o la octava. Después de cada una de estas seis divisiones de la mitad de la cuerda, la dividiré con el compás en cuatro partes iguales, y las notaré con puntos sobre las seis divisiones hechas primero en el regle, las cuales supondrán por cuatro dieses cuadrantales en que se han dividido cada tono de la octava.

Para tomar en el regle **[10v/21]** la medida de los intervalos en la segunda octava, desde el puenteccillo que se supone puesto a la mitad de toda la cuerda que es la octava, con el regle se toma la mitad de la otra parte de cuerda, o sea la cuarta parte de toda la cuerda, y se divide en seis partes iguales, que son la medida de los tonos en la segunda octava, y cada séxtupla división se subdivide en cuatro partes iguales que suponen por cuatro dieses cuadrantales en la segunda octava, y, para decirlo en una palabra, la mitad del tono de la primera octava es la medida del tono de la segunda octava; la mitad del semitono de la primera octava es

la medida del semitono en la segunda octava; y la mitad de la dieses de la primera octava es la medida de la dieses de la segunda octava, porque siendo la primera cuerda de la segunda octava la mitad larga que la primera cuerda de la primera octava, en el sistema igual todas las medidas armónicas de la segunda octava son también la mitad de lo que eran en la primera. Mas ¿es posible que las cuerdas divididas sin proporciones armónicas puedan haber dado fundamentos a un sistema músico agradable? Lo veremos en las siguientes experiencias.

[pp. 35-43] Capítulo 5.

Proposiciones de los armónicos griegos sobre la división de la cuerda sonora verificadas con mis experiencias.¹⁵⁸

Todos los armónicos griegos, de cualquiera secta que hayan sido, han dejado escrito que la música antigua contenía estos siete tratados: 1º del son o de la voz; [11r/22] 2º de los intervalos y de sus divisiones; 3º de los géneros diatónico, cromático y enarmónico; 4º de los sistemas; 5º de los tonos o modos diversos; 6º de las mutaciones; 7º del arte de componer el canto, comprendiendo en este último tratado la doctrina del metro, las reglas del ritmo o tiempo musical, y las cifras y maneras de notar en música el canto.

Mis experiencias seguirán, si no el orden, al menos los preceptos más interesantes relativos a estos tratados, de suerte que todo el arte antiguo por la primera vez se vea descifrado y se oigan sus sonidos medidos con las mismas reglas que los antiguos nos dejaron.

Proposición 1^a

Los armónicos griegos dividieron la cuerda en doce partes iguales; seis de las cuales sonadas con las doce diesen la consonancia diapasón; ocho partes sonadas con las doce, la consonancia diapente; nueve partes sonadas con las doce, la consonancia diateseron.

Esta proposición es de Nicómaco (pág. 12), es de Arístides Quintiliano (Lib. 3, págs. 113 y 118), [y] es de Gaudencio (pág. 14), cuyas palabras únicamente citaremos para abreviar. Hablando de las experiencias que

158 Se corresponde con el Cap. VI de la Primera parte del *Saggio II* impreso, II, págs. 35 y ss.

hizo Pitágoras para hallar los números con que dar a entender a sus discípulos las consonancias que siempre se habían usado en la música, dice que “tirada una cuerda sobre el instrumento *Canon* [11v/23] y haciendo en el instrumento doce partes iguales que comprendiesen toda la larguezza de la cuerda tirada, Pitágoras halló,

1º que sonada toda la cuerda con la mitad de otra en todo igual a la primera, daban consonancia de diapasón;

2º que sonando toda la cuerda con tres partes de doce, que son nueve partes de toda la cuerda, daban la consonancia diateseron;

3º que sonando toda la cuerda y dos partes de tres en doce, que son ocho partes de toda la cuerda, daban la consonancia diapente.”

Experiencia [1^a]

Todo lo que dicen con Nicómaco los autores insinuados es verdad, según lo que he experimentado.

Acordando al unísono las seis cuerdas de mi instrumento *Canon*, y tomando con el regle en la segunda cuerda del instrumento la mitad e interceptando el son a la mitad de la cuerda con un puentecillo, sonando toda la cuerda con la mitad de la otra dan la consonancia diapasón u octava.

Tomando en la tercera cuerda la medida de nueve partes, y poniendo un puentecillo debajo, sonando las nueve partes de la tercera cuerda con toda la primera daban la consonancia diapente, o sea, quinta.

Tomando de la cuarta cuerda con el regle la medida de ocho partes interceptando el son a esta distancia, y sonando toda la primera cuerda con las ocho partes de la cuarta cuerda daban la consonancia diateseron, o sea, cuarta.

De donde yo concluí que era verdad lo que en esta parte habían escrito los armónicos griegos.

[12r/24]

Proposición 2^a

Todos los armónicos griegos de todas las sectas dicen que la diferencia que pasa de la diapente a la diateseron es la medida del intervalo de un tono.

Esta proposición es de Aristoseno, el cual dice: “Est vero tonus primarum consonantiarum per magnitudinem differentia”; [es decir], “la diferencia en que es mayor una de las primeras consonancias a la otra es el intervalo de tono”. Las primeras consonancias entre los griegos eran la diateseron y la diapente, de las cuales se componía la diapasón.

Ptolomeo (Lib. 2, cap. 5) tiene la misma proposición: “Diateseron – dice – et diapente quarum excessus tonus vocatur”, “la diateseron – dice – y la diapente, cuya diferencia en grandeza se llama el tono.

Arístides Quintiliano y todos los otros armónicos griegos y todos los otros armónicos griegos de todas las sectas dicen lo mismo, como se puede ver en ellos. Pitágoras, dicen estos armónicos, halló la diferencia de ocho a nueve entre las doce partes en que había dividido la cuerda era la medida de un tono. Así, Nicómaco, pág. 12, y otros. Efectivamente, habiendo Pitágoras dividido la cuerda sonora en doce partes iguales y tomando ocho de estas partes y sonándolas con las doce, habiendo hallado la diapente; y tomando nueve partes de doce, la diateseron, encontró que la medida del tono en que la diapente excedía la diateseron estaba en la cuerda dividida en doce partes iguales entre ocho y nuevo partes de la misma.

El prurito de generalizar los números con que Pitágoras indicó las consonancias y el tono hizo decir a los armónicos pitagóricos [12v/25] proporcionalistas que el tono era como 8 a 9, o que estaba en la diferencia de 8 a 9. El Zarlino, Salinas, Martini, Rousseau [Rousseau] y cuantos maestros modernos han hablado de la medida del tono lo han puesto en la diferencia de 8 a 9.

La diferencia de 8 a 9 en general da una medida del tono bien diferente de la que da la diferencia de la 8^a a la 9^a parte de la cuerda sonora repartida en doce partes iguales. Esta diferencia es la 12^a parte de la cuerda; aquella es la nona parte de toda la cuerda. Tratándose de investigar la antigua música, el yerro es clásico, y cometido por clásicos autores es clasicísimo por unirse su grande autoridad a un error de gravísimas consecuencias, pues es preciso errar en todos los intervalos de las series armónicas de los griegos en las cuales entra diversas veces la medida del tono, si no se toma por tono la 12^a parte de la cuerda.

Experiencia [2^a]

La experiencia convence que la medida del tono entre los griegos era la 12^a parte de toda la cuerda.

Yo he dividido toda la cuerda sonora en el instrumento *Canon* en 12 partes iguales. Yo [he] hallado el diapente y el diateseron a la novena y a la octava división de toda la cuerda, he medido el pedazo de cuerda que hay de diferencia de la diateseron a la diapente y he hallado que es una duodécima parte de toda la cuerda y que la medida de esta diferencia

se encuentra entre la octava y la novena parte de las doce en que dividió toda la cuerda y que es el exceso en que supera en agudeza la diapente a la diateseron.

[13r/26] Esta verdad nos conducirá como por la mano a la entera explicación de los armónicos griegos.

[pp. 53-72] Capítulo 6.

Proposiciones sobre las consonancias de los armónicos griegos verificadas con mis experiencias.¹⁵⁹

Para inteligencia de lo que yo vaya diciendo, es necesario saber que los griegos distinguieron dos especies de consonancias, una especie de aquellas de que se podía formar un sistema cantable, y otra especie de las que sin poderse de ellas formar un sistema se unían muy bien con alguna de aquellas en el decurso del canto; y que es un insigne prejuicio de muchos de nuestros grandes hombres el haber en cada libro de la música griega impreso que los griegos no conocieron [más] que seis consonancias, y el haber saco de aquí mil consecuencias de la pobreza de la antigua música y de no haber podido los griegos conocer un contrapunto o armonía como la moderna.

Para desengañarse de este prejuicio basta leer lo que Arístides Quintiliano, Baquio, Ptolomeo, Briasio y otros griegos armónicos escriben sobre los sones armoniosos. Todos se explican casi con las mismas palabras que Ptolomeo, Lib. 2, que Baquio, pág. 15, y que Briasio, Lib. 2 sección 2^a, cuyas palabras únicamente pondré. Las diferencias –dice– de los sones son absolutamente cuatro. Algunos de ellos juntos son ásperos e ingratos al oído y no se unen entre sí, y con razón son llamados ineptos para el canto, *inconcinni*.

Otros son agradables y se unen entre sí, y se llaman *antifoni seu omofoni*, antisonantes a una cantante.

Otros son un medio entre los ásperos y agradables, pues aunque **[13v/27]** suena el uno más fuerte, bajo, que el otro suena alto, excede el grave al agudo con placer del oído, y se llaman disonantes y aptos al canto, *concinni disonantes*.

159 Se corresponde más o menos con el Cap. VII de la Primera parte del *Saggio II* impreso, págs. 43 y ss.

Últimamente hay sones que oídos se mezclan tan agradablemente entre sí que hacen una sensación placentera, y son más aptos al canto que los que llamamos *disonantes* y *concinos*; [son los] *concinni*, y se llaman paráfonos, o sea unidamente cantables como que son más vecinos que los otros llamados antífonas.

Ptolomeo, Lib. 1 cap. 7º, habla de la misma suerte, y al Lib. 2, después de describir las seis notísimas consonancias de los griegos (diateseron, diapente, diapasón, diapasón y diateseron, diapasón y diapente, y disdiapason), añade: omito aquí de referir las otras consonancias que hay a más de las seis dichas, llamando consonancias los intervalos *concinos* y paráfonos que “enim ultra has (consonantias) sunt quantum ad prasens institutus missas facimus.”

Con el nombre de sones antífonas entendieron los griegos las seis consonancias que se hallan en el sistema de las dos octavas, y no dieron el nombre de consonancias generalmente hablando [más] que a estos seis intervalos cuyas cuerdas, o solas o unidas, hacían siempre un son agradable y un sistema cantable en cada uno de sus respectivos intervalos. Briasio llama sistemas los intervalos de las consonancias, y diastemas los otros intervalos que se unen bien con las consonancias en el canto; y cuenta un gran número de diastemas consonantes de los sones *concinnos* aptos al canto diciendo que tales intervalos son consonantes: “diastemata concinna sunt intervalla consonantia” (Lib. 2, sec. 1, pág. 1395). Y a contar estos intervalos por consonancias de la música griega, esta tenía más consonancias que la moderna: 15 diastemas consonantes que cuenta Briasio en el lugar citado, y 6 sistemas de las seis consonancias hacen 21 consonancias de los griegos.

[14r/28] El prejuicio de nuestros mayores hombres en este punto nació de la expresión de Aristóstenes y de los otros armónicos griegos, los cuales dicen: cantamos y sonamos muchos intervalos menores del diateseron, mas todos disonantes, “etemi multa modulamur intervalla diateseron minora at disona omnia”; mas Aristóstenes y los otros hablan de intervalos para formar un sistema cantable, no un diastema consonante, por Arístides, Lib. 1, pág. 13 dice: “Intervalorum minimum in modulaciones est diesis ennamonia”, por lo que se ve que se modulaba.

Proposición 1^a

La octava o consonancia diapasón de los griegos constaba de seis tonos.

Esta proposición es de todos los griegos armónicos. Yo citaré [a] Arístides Quintiliano (Lib. 1, pág. 17): El diapasón –dice– consta de seis tonos, “Diapason: ac constat ex tonis sex”, y Euclides, Introd., pág. 13: “Diapason tonorum sex,” etc.

Experiencia [1^a]

Yo he tomado con el regle sobre una cuerda del instrumento *Canon* 6 divisiones de las 12 en que se divide (como enseñó Nicómaco) toda la cuerda, y poniendo a esta distancia un puentecillo soné todo el trozo de cuerda de las seis divisiones dichas con una cuerda entera al unísono con la otra, y dieron la consonancia diapasón. Cada una de estas seis medidas es igual a la diferencia que se encuentra de la cuarta a la quinta, o del diateseron a la diapente, que es según los griegos la medida del intervalo de un tono; luego el intervalo de la octava era de seis tonos; luego la dia- pasón que yo soné era de seis tonos.

Proposición [2^a]

El tetracordo o sea diateseron de los griegos constaba de dos tonos y medio, el pentacordo o diapente de tres tonos y medio, y tanto el diateseron cuanto el diapente eran consonantes.

Arístides Quintiliano, como los otros ar/mónicos [14v/29] lo dicen abiertamente; el autor citado, Lib. 1, pág. 17, “el tetracordo –dice– se llama diateseron y se compone de dos tonos y medio, el pentacordo se llama diapente y consta de tres tonos y medio”; “tetracordum igitur vocatur diateseron; constat vera ex tonis duobus semis; pentacordum appellatur diapente et constat ex tonis tribus semis.”

Experiencia [2^a]

Yo he hecho la prueba de tomar con el regle en dos cuerdas puestas al unísono en el instrumento *Canon* dos tonos y medio en la segunda, dejando la primera sin puentecillo, y sonando el pedazo de cuerda de dos partes duodécimas y media de toda la cuerda con la cuerda entera he hallado que son consonantes; después tomé la medida con el regle de tres duodécimas y media de toda la cuerda, y

sonando el pedazo de cuerda de tres partes duodécimas y medio de toda la cuerda con la entera hallé las dos cuerdas consonantes. La primera medida era la que los griegos prescribieron para el tetracordo o diateseron; la segunda, para el pentacordo o diapente. Luego hallé que era verdaderamente la medida del diateseron y de la diapente la que yo había tomado y la que prescribieron los griegos, y que tales intervalos eran consonantes.

Corolario: Como dos tonos y medio, y tres tonos y medio, hagan juntos el intervalo de seis tonos, la octava se compondrá de un diateseron y de un diapente, puesto que los griegos dicen que el diapasón se componía de seis tonos.

Experiencia [3^a]

Sin entrar ahora en el orden con que los griegos repartían los tonos y semitonos en el intervalo de la octava, [15r/30] el cual era bien diverso del moderno, yo he hecho la experiencia de acordar al unísono ocho cuerdas del instrumento *Canon* y de dejar la primera sin puenteccillo; de tomar con el regle en la segunda cuerda la medida de un tono poniendo a esta distancia un puenteccillo; de medir en la tercera cuerda desde el puenteccillo de la segunda el intervalo de un tono, poniéndole a esa distancia un puenteccillo; desde el cual, medí en la cuarta cuerda otro tono fijando a ella otro puenteccillo, y desde éste tomé en la quinta cuerda con el regle la medida de un medio tono poniendo a esta distancia otro puenteccillo, y encontré que los tres tonos y medio daban la consonancia de una 5^a menor que la que había descubierto en la primera experiencia, en la cual estaba la 5^a distante cuatro enteros tonos de la primera cuerda a la 9^a parte de las 12 en que había dividido con Nicómaco.

Tomé después desde el puenteccillo de la quinta cuerda con el regle la medida de un tono en la sexta cuerda y la intercepté con otro puenteccillo, desde el cual tomé en la séptima cuerda la medida de otro tono y la fijé como las otras, y me quedó de la séptima cuerda a la octava la distancia de un medio tono, que justamente hacía un tetracordo desde la quinta a la octava cuerda compuesto de dos tonos y medio, y encontré que con un pentacordo o diapente de tres tonos y medio, y con un tetracordo o diateseron de dos tonos y medio estaba completa la octava como prescribieron los griegos.

Escolio

Bien que los griegos por la singular manera con que ellos distribuyeron en las series de dos octavas los tetracor/dos [15v/31] y los pentacordos, o sean, las cuartas y las quintas según hablamos modernamente, no hicieron mención de cuartas mayores y menores, y de quintas mayores y menores, como de terceras y sextas mayores y menores, es indubitable que las tuvieron, de la cual verdad es obvia la demostración.

Los griegos, según la 1^a proposición, hallaron la diateseron, o sea cuarta mayor, sonando toda la cuerda repartida en doce partes iguales con nueve partes de ellas, y hallaron la diapente, a sea quinta mayor, sonando toda la entera cuerda con ocho partes de ella.

Los griegos, según la proposición 2^a, tomaron por la medida de un tono la diferencia que pasa de la diateseron a la diapente.

Es evidente que desde la primera cuerda hasta la octava parte de ella se tomaron las distancias de cuatro tonos o de tres de sus medidas, y hasta la nona parte la distancia de tres tonos; y que a tal distancia de tres tonos se encuentra el mayor diateseron, o cuarta mayor, y a la distancia de cuatro enteros tonos la diapente mayor, como se hizo ver en la Experiencia [del] Cap. 5.

Es así mismo evidente por la proposición 2^a [del] Cap. 6 que en el ordenar los tetracordos prescribieron los griegos dos tonos y medio al tetracordo, tres tonos y medio a la diapente. Ahora pues, un tetracordo de tres tonos, y otro de dos tonos y medio son en realidad cuarta mayor y [cuarta] menor; un pentacordo de cuatro tonos y otro de tres y medio son una quinta mayor y otra menor.

Luego, bien que los griegos por la particular manera con que ordenaban sus series armónicas, como veremos, no hicieron mención de tetracordos mayores y menores, o de pentacordos, los tuvieron no obstante en sus cuerdas.

[16r/32] Yo salgo garante de ser intervalos consonantes tanto la diateseron y diapente mayor cuanto la menor, pues he hecho muchas veces la experiencia.

Yo salgo así mismo garante de que en las cuerdas de los griegos se hallan terceras mayores y menores como cada cual podrá repitiendo estas experiencias.

Experiencia [4^a]

Habiendo los griegos conocido [la] cuarta mayor o diateseron de tres tonos, y [la] de dos tonos y medio, de la mitad de cada uno de estos intervalos se forman tercera mayores y menores de esta manera.

1. La mitad de tres tonos es un tono y medio.

Pónganse tres cuerdas al unísono en el instrumento *Canon*, déjese la primera entera, en la segunda tómese el intervalo de un tono y a esta distancia se intercepte el son con un puentecillo; tómese medio tono con el regle desde ese puentecillo en la tercera cuerda y, a tal distancia, se intercepte el son con un puentecillo: suénese la primera con la tercera y se hallará una tercera mayor o un intervalo consonante.

2. Dos tonos y medio forman el menor diateseron o cuarta menor; dos tonos y medio son diez dieses cuadrantales, su mitad son cinco dieses.

Déjese la primera cuerda suelta; en la segunda al unísono se tome un intervalo de tres dieses cuadrantales, y se ponga a tal medida un puentecillo; tómese desde este puente dos dieses cuadrantales en la tercera cuerda y se ponga otro puente a esa distancia: suénese la primera cuerda con la tercera, que dista cinco dieses cuadrantales de la primera, y se hallará una tercera menor consonante.

Parece que falta la hoja 16v/33 (y 34)

[17r/35] Quedando a me mucha mies que cortar y recoger, dejó al ingenio de los modernos armónicos y literatos el averiguar con mi método las otras sextas y séptimas mayores y menores, pues ahora no es mi intento el perfeccionar nuestra música, sino el demostrar la riqueza y orden de la de los griegos.

Capítulo 7.

Se demuestran con mis experiencias las proposiciones de los griegos sobre las consonancias diapasón, diateseron, diapasón-diapente y disdiapason.¹⁶⁰

Verificar con la experiencia y con las medidas del sistema igual anterior a Pitágoras las tres consonancias fundamentales de los armónicos

¹⁶⁰ Se corresponde con el Cap. VIII de la Primera parte del *Saggio II* impreso, págs. 53 y ss.

griegos con las consecuencias que de ellas nacen, demostraremos la verdad de sus consonancias compuestas de las tres primeras.

Para abreviar nuestra demostración es necesario suponer el principio de Aristóseno, que cualquier consonancia mayor o menor junta o sonada con la diapasón u octava hace un son consono y agradable, la cual doctrina es común a todas las escuelas griegas y a las modernas. Al fin, pues, de ver si añadidas al diapasón la diateseron mayor y menor, la diapente mayor y menor, las tercera mayores y menores, y un otro diapasón eran intervalos consonantes, yo hice estas

Experiencias

1^a Puestas al unísono las cuerdas del instrumento *Canon*, tomé en la segunda cuerda poniendo a su mitad un [17v/36] puentecillo la consonancia diapasón u octava, y desde este puentecillo tomé el intervalo de dos tonos y medio, medida del menor diateseron, y con tal distancia en la tercera cuerda puse un puentecillo. Soné la fundamental su octava, y el menor diateseron, y las hallé consonantes entre sí.

2^a Después, desde el puentecillo de la octava tomé el intervalo de tres tonos medida del diateseron mayor de los griegos en la cuarta cuerda, y fijando su son a esta distancia, tomé la primera cuerda, la cuerda de la octava, y la que de ella distaba tres tonos las soné juntas y eran entre sí consonantes.

3. Hice lo mismo con la diapente mayor y menor de los griegos [*al margen*: con el disdiapason] y con las tercera mayores y menores, midiendo siempre sus intervalos desde la octava, y hallé que sus respectivos sones se unían en consonancia con el de la diapasón, de donde, ateniéndome a la regla de Aristóseno “omni consono intervallo ad diapason addito sive maiori sive minori totum evadit consonum”, creí de haber demostrado que los griegos habían dicho la verdad, y que realmente eran consonancias la diapasón-diateseron, la diapasón-diapente, la disdiapason, y las tercera mayores y menores, y cuartas, que yo había en los griegos descubierto.

De lo cual yo saqué todos estos

Corolarios.

1º Que realmente se entienden los autores de la música griega y sus preceptos interpretándolos con las medidas del sistema igual anterior a Pitágoras.

2º Que ha sido y es un insigne prejuicio el defender que la mitad [18r/37] justa del tono no sea armónica, o que el tono no se pueda dividir armónicamente en dos iguales mitades.

3. Que es un general error el haber hecho la medida del intervalo de un tono la diferencia de 8 a 9 de toda la cuerda, debiéndose en los griegos entender la diferencia que pasa de 8 a 9 en las doce divisiones iguales de toda la cuerda.

4. Que es un intolerable prejuicio el creer que los griegos no conocieron otros intervalos consonantes que los de las seis célebres y sabidas consonancias.

5. Que es otro trascendental error y común el poner por cierto que los griegos hablaron del tono mayor y menor, no habiéndolos jamás nombrado ni necesitado para formar sus consonancias.

Es necesario poco talento para ver incluida en la verdad de las experiencias dadas la verdad de estos cinco corolarios.

Escolio [1º].

Los modernos usan tonos mayores y menores en la formación misma de una octava, diciendo al mismo tiempo con los griegos que la medida del tono es la diferencia que pasa de la cuarta a la quinta; si esta diferencia es de la cuarta mayor a la quinta mayor de los griegos, es una 12^a parte de toda la cuerda sonora; si es de la cuarta menor a la quinta menor de los griegos, la diferencia de dos tonos y medio en que está el menor diateseron a tres tonos y medio en que está su menor diapente es igual a la otra de tres tonos a cuatro tonos; siendo, pues, del intervalo de un tono igual la diferencia que pasa siempre entre la cuarta y la quinta, no puede [18v/38] entre los modernos decirse que hay tonos mayores y menores [---] por la medida del tono la diferencia que pasa de la cuarta a la quinta.

Escolio 2º.

Yo he procurado averiguar el origen entre los modernos de los tonos mayores y menores. Encuentro que citan los griegos para establecerlos, mas los griegos (y desafío todos los literatos a sacarme un texto que esto suponga o pruebe) no hablan ni suponen jamás tonos mayores y menores en ninguno de sus tres géneros. Salinas cita los griegos, el Zarlino cita

los griegos, mas ninguno, fuera del P. Mº Martini, cita autor y lugar en que apoye. Este docto armónico moderno cita por inventor de los tonos mayores y menores [a] Dídimo, según Ptolomeo (Lib. 2, cap. 13, pág. 86, vers. Wallis). Martini (2^a Disert., pág. 257) habla de este asunto, mas se ve que copia algún cincuecentista poco exacto, pues Ptolomeo, en dicho capítulo tratando de Dídimo, dice que el enmendó el *Magade* o subductorio, y que para este fin dividió toda la cuerda en dos porciones desiguales midiendo con diversas proporciones la una porción de la cuerda que la otra. Se halla en la traducción, hablando de la mayor porción de la cuerda, la expresión *tonus maius*, mas ¿qué tiene que ver la mitad casi de toda la cuerda con el tono mayor? Basta leer este capítulo de Ptolomeo para desengañarse, y su título, que a toda otra cosa se refiere que a las medidas del tono. Cuanto Martini dice en ese lugar de Dídimo, es falso. El tono menor de Dídimo –dice Martini– constaba de casi ocho comas, el mayor de casi nueve, cinco daba al semitono mayor y cuatro al menor; si viviese este buen religioso yo lo desengañaría a vista. Yo he renovado la escala diatónica de Dídimo y no hay en ella ni un solo intervalo de igual medida. Dividido el tono en 10 comas y la cuerda en 12 partes iguales, la 2^a cuerda dista de la 1^a ocho comas, la 3^a de la 2^a doce comas, la 4^a de la 3^a once comas, la 5^a de la 4^a doce comas, la 6^a de la 5^a cinco comas, la 7^a de la 6^a ocho comas, la 7^a de la 8^a siete comas. Hay algún [19r/39] roto de una trigésima en la segunda tercera y séptima que, aun despreciados, hace una bellísima octava diatónica, la cual, a la vista y al oído desengaña de las falsas doctrinas sobre el tono de Dídimo, de éste y de otros escritores.

Si se hallan en las series armónicas de Arquitas, de Aristóstenes, de Boecio, de Ptolomeo y otros, intervalos de un tono de diversa medida comparados unos con otros, no por esto recibieron o pensaron en dos especies de tonos mayores y menores; lo que parece intervalo de tono mayor y de tono menor no lo es en realidad; quien siguiere la opinión de los proporcionalistas armónicos que el tono esté como 8 a 9 en proporción de toda la cuerda queriendo poner dos tonos en seguida de la cuerda fundamental, divide esta en 9 partes iguales y toma en la segunda cuerda al unísono con la fundamental y de igual grosura y larguezza una novena parte de aquellas; mas queriendo añadir el segundo tono en la tercera cuerda (en todo igual al unísono con las dos primeras) toma la novena parte no de toda la segunda cuerda sino de aquel pedazo que resta después de haberle quitado el intervalo del tono, y forma el se-

gundo tono con un trozo de cuerda más pequeño que aquel del primer tono; mas esto no es hacer un tono mayor y otro menor, sino hacer un tono de la misma medida en dos cuerdas, una más pequeña que la otra.

Los que reciben el tono mayor dividen la cuerda toda en 9 partes iguales, y el trozo de cuerda de una novena parte dicen que forma la medida del tono mayor.

Los que reciben el tono menor dividen la misma cuerda en 10 partes iguales, y destinan la décima parte de la misma cuerda a medida del tono menor.

Con dos proporciones diversas, una como 8 a 9, otra como 8 a 10, y esto no lo hizo ninguno de los griegos, y hasta el mil y quinientos o hasta el Fogliani ninguno pensó en esto, si yo no me engaño muy de recio.

[19v/40]

SEGUNDA PARTE

DE LAS SERIES ARMÓNICAS DE LOS SISTEMAS GRIEGOS, TANTO DE LAS DIATÓNICAS COMO DE LAS CROMÁTICAS Y ENARMÓNICAS.

Introducción

Enseñadas y probadas bajo los intervalos y medidas del sistema igual de los griegos anteriores a Pitágoras las consonancias de que nos hablan sus armónicos, pasaremos a examinar sus series armónicas en los tres géneros diatónico, cromático y enarmónico.

Entiendo por serie armónica de los griegos¹⁶¹ lo que nosotros por escala armónica, esto es, cierta y determinada distribución de sones y de intervalos consonantes fundamentales por los cuales nos regulamos en la armonía y en el canto.

En la música moderna no tenemos sino una escala o serie absolutamente compuesta de siete intervalos y de ocho sones. En cualquier escala mayor no hacemos sino repetir los ocho sones e intervalos susodichos.

Es verdad que uniendo el género cromático con el diatónico hacemos en nuestros órganos y claves una larga serie de cuerdas y de tastes,¹⁶²

161 Se corresponde con la “Introduzione” de la Parte segunda del *Saggio II* impreso, págs. 67 y ss.

162 Es mala traducción del italiano *tasto*, tecla.

mas es igualmente verdad que de cualquiera cuerda o taste que tomemos por fundamental procedemos siempre por los ochos sones y siete intervalos de la única serie armónica que conocemos.

Nuestra única variedad consiste en la accidentalidad de cambiar el lugar de los semitonos en la serie de la octava diatónica, de cuyo cambio nace el modo menor de *La*. El modo mayor de *Do* y el menor de *La* y el tomar diversa fundamental [20r/41] para variar por doce tonos diferentes la escala fundamental hace toda la riqueza de nuestra moderna música. No tenemos sino un género diatónico; no tenemos ningún género cromático ni ernarmónico que por sí solos puedan separadamente servir para hacer o cantar en estos géneros de los griegos una composición. No conocemos las escalas del diatónico *mole* ni del *toneyo*¹⁶³ de los griegos. No conocemos el cromático *mole* y otros géneros y modos enarmónicos que descubriremos y probaremos. Nuestra moderna música es infinitamente pobre en todo género de cuerdas armónicas respecto de la de los griegos. De toda esta nuestra pobreza armónica han sido causa las proporciones armónicas y el haber ciegamente creído que la música debe sobre ellas fundarse, porque, como dijo Arístides Quintiliano, [Lib.] 1, [cap.] 7, como nos muestra la experiencia los números proporcionales no son capaces de conducirnos al hallazgo de todos los intervalos armónicos; el semitono y las dieses enarmónicas que deben ser la mayor parte de las cuerdas en el género cromático y enarmónico no caen bajo las razones proporcionales, y todas las sectas pitagóricas de la música, que fueron muchas, se formaron por las diversas proporciones armónicas con que midieron la cuerda sonora para hallar una justa medida a los semitonos y dieses enarmónicas, cuando en el sistema igual se hallan los medios tonos y las dieses cuadrantales con la mayor precisión y sinceridad.

El docto prejuicio de tratar la música con la ayuda y regla de los números proporcionales después de muchos siglos de fatiga de aplicación, de experiencia y de estudio ha sido causa de arruinarse y perderse el arte de la música. Sí, sí: españoles, italianos, tudescos, franceses armónicos, [20v/42] prácticos y especulativos, yo no temo de decíroslo, llevado del deseo de restablecerla. La culta Europa tiene cantores, sonadores,

163 En el Cap. VI de la Segunda parte describirá las tres especies del género cromático: la llamada *toneya*, la *mole* y la *sesquiáltera*: en el original italiano del *Saggio II* impreso, págs. 11 y ss., las denomina “Croma tonejo”, Croma molle” y “Croma sesquialtero” respectivamente.

orquestas, instrumentos, mas no tiene arte música, no tiene principios fijos, preceptos estables y reglas inconcunas para aprender a cantar, a sonar, a concertar sus instrumentos, y si en una irrupción de bárbaros perciesen todos los prácticos de la música, estudiados todos los libros de la música moderna no era posible restablecerla con sus preceptos o acordar con ellos las cuerdas del más mezquino instrumento. Nuestra música, a más de ser pobre y falta de principios, va pasando de padres a hijos como el arte de los zapateros, por pura práctica, sujeta por consiguiente a todas las variaciones que el diverso sensorio del oído según los climas más fríos o más ardientes puede introducir y ha introducido en sus entonaciones, sujeta a los abusos del gusto de la moda, de la autoridad y capricho de los prácticos. Estas mis expresiones no nacen del fanatismo por el arte de los griegos, no, no: son desengaños fundados, y para que se vea que tengo razón en lo que digo, llamad un Maestro de Capilla famoso para acordarlos el clave, tened un otro clave en todo igual al primero y tan distante que no se puedan oír los dos claves, y sin que el Maestro sepa cosa alguna, llamad otro Maestro de Capilla igualmente acreditado para acordarlos al mismo tiempo y en la misma llave el segundo clave sin que sepan ni huelan los maestros lo que intentáis. Idos los acordadores, poned los dos claves vecinos y sonad la primera cuerda del uno con la primera del otro clave, la segunda con la segunda, etc., y apuesto que halláis varias cuerdas entre sí disonantes. Esta es una prueba de hecho indicada por J. J. Roseau [Rousseau], el cual dice que tal vez desde que se templan los instrumentos musicales no se han acordado dos veces en la **[21r/43]** misma mismísima entonación. Y la buena razón nos demuestra por falta de preceptos precisos y estables que debe ser así gobernándonos en la música como los cocineros por práctica y gusto; pues como esos no son capaces de hacer un guisado con el mismo tono de gusto que una vez lo han dado, tampoco los acordadores a quienes mayores ingenios y más sublimes prácticos calculadores no han podido fijar regla para acordar nuestros instrumentos.

No hay instrumento estable (siendo estables todos los que no se tastan¹⁶⁴ o que tienen las cuerdas y sones determinados y fijos) que no sea intrínsecamente defectuoso por deber servir un intervalo por dos que debían ser

164 De nuevo estamos ante una mala traducción. En el original impreso (II, págs. 68-69) se describe como “stromento stabile” a “tutti que’ che non si tasteggiano”, es decir, a todos los que carecen de teclado (o de trastes).

de diversa grandeza; y para que sonándolo por dos diferentes en el curso del acompañamiento de los graves y agudos no disuene, es necesario arruinar la natural y precisa entonación de las primeras y más fundamentales consonancias. Vamos a la prueba práctica del órgano o del clave.

Se comienzan a templar estos instrumentos por el *Ut* (o *Do*) del medio del instrumento, y se dejan bajar fuera de su tono natural las cuatro quintas primeras hacia los agudos hasta que la 4^a quinta, *mi*, haga con el *ut* la precisa tercera mayor. Se continúa por quintas hasta que se llega a las *dieses*, y entonces se crecen un poco las quintas aunque se alteren las terceras. En llegando a *sol diesis* [sol sostenido] es necesario pararse e ir a buscar que el *sol diesis* haga con la *mi* una tolerable tercera mayor. Se torna al primero *ut* y se acuerdan las quintas hacia los graves dejándolas algo débiles hasta que se llegue al *mi bemol*, taste que tomado por lo que no es, esto es por *re diesis* [re sostenido], debe formar la quinta con la *sol diesis* en que primero nos habíamos parado. [21v/44] Las últimas quintas salen de un temple fuerte igualmente que las terceras mayores, por lo que los tonos mayores de *si bemol* y de *mi bemol* suenan duros más o menos según la habilidad del maestro que ha templado el órgano o el clave.

Tales son los sones machihembrados de nuestros estables instrumentos, y tal es nuestro arte en la moderna música que camina al ton ton y que acordando por quintas un instrumento tiene necesidad de caparlas y de degradarlas de su natural entonación para que puedan servir en la armonía. ¿Es este arte armónico, o antiarmónico?

Mas lo peor no es esto; del órgano o del clave toman el tono los otros instrumentos de la orquesta, algunos de los cuales como los violines pueden hacer justas todas las quintas rebajadas en los claves y órganos; mas si las hacen justas des[en]tonan con esos instrumentos reguladores, si no las hacen justas van como ellos fuera de la entonación natural de las quintas.

En los cantores sucede lo mismo que en los violines: si se ajustan a las quintas y terceras del órgano o del clave entonan más bajo o más alto de la natural voz de esas consonancias, si entonan al natural de esas cuerdas des[en]tonan con el órgano y el clave.

¿No es tal, en pura plata, nuestra música? ¿Hay en ella preceptos fijos y arte estable con que se dirija a la práctica del canto vocal o instrumental?

Viendo la necesidad que hay en nuestra música de principios fijos y estables y de una teórica que puede servir a la práctica, viendo la pobreza de cuerdas armónicas en que al presente (contra lo que se cree) nos

hallamos, [22r/45] llevado del deseo de ser útil a los otros hombres en estas frioleras –ya que me está prohibido el serlo en cosas más graves–, para no ser responsable ni a la patria ni a mi conciencia del ocio literario a que la providencia me ha dejado destinado en el ameno y tranquilo paraíso terrestre de la Italia,¹⁶⁵ después de haber restablecido las pinturas encáusticas de los griegos,¹⁶⁶ y el arte de hablarse de muy lejos,¹⁶⁷ y la antigua pantomima,¹⁶⁸ publicaré lo que he estudiado y descubierto sobre la música de los griegos, o para buscar un mejor entable de armonía del

-
- 165 Es mucho más expresivo en su referencia a Italia en el original impreso, II, págs. 70-71, aunque llevando siempre el agua a su molino: “Italia! Italia! madre e maestra de’cantanti e de’suonatori dell’universo! Voi havete e dovete avere tutto il vanto d’aver resa con arte tollerabile una pratica stromentale mancante di principij, un’armonia priva di fundamento! Voi, a cui pur si deve la gloria di aver con vostro ingegno raddrizzata la musica, lasciatavi da’barbari nelle irruzioni: voi, nelle cui mani c’incantano i piani forti, ci rimpiono di stupore i violini ed i flauti, ci struggono il cuore i cantanti! Voi, che con le vostre arie e co’vostri rondò vi conciliate il silenzio, fate ammottilare la rumorosa molditudine delle platee de’nostri grandiosi teatri! quai più mirabili effetti non cagionereste voi con l’armonía, se fosse questa a dovere da’voi sistemata e resa perfetta?”.¹⁶⁹
- 166 Cita de nuevo sus *Saggi sul ristabilimento dell’ antica arte de’ greci, e de’ romani pittori*, Venezia: Giovanni Gatti, 1784; 2^a ed. “corretta ed accresciuta” en dos tomos, Parma: Stamperia Real, 1787.
- 167 Cita sus *Principi, progressi, perfezione perdita & ristabilimento dell’ antica arte di parlare da longui in guerra cavata da’ greci e da’ romani scrittori e accomodata a’ presenti bisogni della nostra milizia*, Torino: G. M. Briolo, 1790; fue traducida al español por Salvador Jiménez Coronado, Director del Observatorio Astronómico de Madrid: Vicente Requeno: *Principios, progresos, perfección, pérdida y restablecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra, sacado de los escritores griegos y romanos, y adaptado a las necesidades de la actual milicia*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1795.
- 168 Cita su *Scoperta della Chironimia, ossia Dell’arte di gestire con le mani nel foro o nella pantomima dell’ teatro*, Parma: Fratelli Gozzi, 1797. Después de los tres ensayos sobre la música griega, Requeno publicaría *Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real Sociedad Aragonesa*, Zaragoza, 1800; el tratadito sobre *Il tamburo, stromento di prima necessità per regolamento delle truppe, perfezionato da...*, Roma: Stamperia di Luigi Perego, 1807; y *Osservazioni sulla Chirotipografia, ossia Antica arte di stampare a mano*, Roma: Mariano de Romani e Figli, 1810; dejando inéditos otros muchos trabajos.

que al presente tenemos cual fue el de las antiguas naciones, o para enmendar el moderno.

[pp. 73-82] Capítulo 1.

De los nombres y del número de cuerdas que usaron los griegos en sus series o escalas armónicas, y de la diversidad genérica y específica de sus escalas o series y de sus tetracordos.

169

Los griegos hablan de sus series armónicas fundamentales cuando tratan de los sistemas en cada género de canto. Los géneros de canto y de melodía fueron tres: diatónico, cromático y enarmónico. Cada uno de estos géneros en el mayor sistema de cuerdas no constaba sino de 18, distribuidas con diversidad de intervalos en cada uno de esos géneros, así que la serie mayor no contaba más que 18 sones. Para unir los tres géneros en una octava como nosotros unimos en los claves el género cromático con el diatónico, según Arístides los griegos pusieron [22v/46] 25 cuerdas en 24 intervalos de una diesis cuadrantal cada uno. Los instrumentos podían tener el número de cuerdas que quisiesen, como el epigonio [que] según Poluce tenía 48 cuerdas, y los órganos hidráulicos, según Brienio, constaban de una mies inmensa de cañas. Mas de todas ellas en cada género no podrá valerse el sonador [más] que de 18 distribuidas según los intervalos que requería el género de sistema mayor en que se sonaba o cantaba. La extensión de la voz o del son del grave al agudo según Aristoseno, cuando más, contenía en las 18 cuerdas dos octavas y una quinta mayor. Pitágoras, como demostraremos después, enseñó a formar los 18 sones dentro del intervalo de dos octavas.

Los griegos, en el organizar estos 18 sones del mayor sistema o serie armónica, no procedieron de octava en octava o de ocho en ocho cuerdas como nosotros hacemos, sino de cuatro en cuatro, o de tetracordo en tetracordo. Los modernos están en la persuasión que este procedimiento de tetracordo en tetracordo mostrase gran pobreza de consonancias, y les ha hecho persuadirse que los griegos no conociesen nuestro sistema de la octava; mas estos son prejuicios nacidos de la ignorancia de la música antigua.

El procedimiento de tetracordo en tetracordo hizo que los griegos fuesen más ricos en consonancias que los modernos, y más abundan-

169 Se corresponde con el Cap. I de la Segunda parte del *Saggio II* impreso, págs. 73 y ss.

tes de cuerdas para variar el canto, siendo siempre dueños, hechos los sistemas armónicos por tetracordos, de valerse de nuestro sistema de la octava si querían, pues se halla más precisa y natural la nuestra a la octava semejante a nuestra escala dura formados sus tetracordos como demostraremos.

Bien que los tetracordos fuesen cinco en la mayor [23r/47] extensión del sistema armónico de los griegos, podían en un instrumento ponerse 20, o 40, como se ponen cinco y seis octavas un después de otra en los nuestros; pues acabada la serie de los cinco tetracordos y 18 sones comenzaban a repetirse los mismos en segunda, en tercera y en cuarta serie más aguda, bien que esto no se ejecutó [más] que perdido el canto instrumental significativo y ya en tiempo de la decadencia de la música griega. La cual, en los buenos tiempos, sirviendo al canto vocal como la voz no pasa cómodamente las dos octavas, así generalmente se circunscribieron en los cinco tetracordos dentro del disdiapasón.

A más del mayor sistema de 18 sones o cuerdas, tuvieron otros de menor extensión que llamaron sistemas menores: 1º El sistema de dos tetracordos unidos en 7 cuerdas, cual era según Nicómaco el sistema de la antigua citara de Orfeo. 2º El sistema de tres tetracordos unidos. [3º] El sistema de cuatro tetracordos, dos unidos y dos desunidos por el intervalo de un tono, o tres unidos y uno separado por el intervalo de un tono. Las 18 cuerdas o sones en cinco tetracordos comprendían estos menores sistemas.

Las cuerdas del mayor sistema tenían sus nombres; eran éstos traducidos al castellano:¹⁷⁰

[1ª] Proslambanomenos	Adjunta, añadida, sobrepuesta
[2ª] Hypate hypaton	Principal de las principales o primeras
[3º] Parhypate hypaton	Bajo la principal de las principales
[4ª] Lycanos hypaton ¹⁷¹	Índice de las principales
[5ª] Hypate meson	Principal de las medianas
[6ª] Parhypate meson	Bajo la principal de las medianas
[7ª] Lycanos meson ¹⁷²	[Índice de las medianas]

170 El original impreso señala: "incominciando dalla più grave", es decir, "empezando desde la más grave" (II, pág. 75).

171 En el original impreso, II, pág. 75, llama a este sonido *Hypaton diatonus*, con esta traducción italiana: "Indice delle principali estesa", aunque en realidad significa "Diatónico del primero". *Vid. más adelante*.

172 Omitido en la relación, fue añadido al margen, y sin traducción, que tomo del original impreso.

[8 ^a] Mese	Mediana, o del medio
[9 ^a] Trite synemenon ¹⁷³	3 ^a delle unite [Tercera de las conjuntas]
[10 ^a] Paranete synemenon	Penúltima delle unite [de las conjuntas]
[11 ^a] Nete synemenon	Última delle unite [de las conjuntas]
[12 ^a] Paramese	Vecina a la del medio
[13 ^a] Trite diezeugmenon	Tercera de las separadas
[14 ^a] Paranete diezeugmenon ..	Penúltima de las separadas
[15 ^a] Nete diezeugmenon	Última de las separadas
[16 ^a] Trite hyperboleon	Tercera de las más agudas
[17 ^a] Paranete hyperboleon	Penúltima de las más agudas
[18 ^a] Nete hyperboleon	Última de las más agudas

[23v/48] Cada cuerda de estas tenía su particular intervalo y distancia de la otra no en grandeza o pequeñez sino relativamente a la fundamental.

Los tetracordos no los comenzaron los griegos desde la cuerda más grave, sino desde la segunda [*hypate hypaton*], que por eso llamaron [a] la *proslambanomenos* adjunta o añadida.

Había ocho cuerdas que distaban siempre en todos los géneros (diatónico, cromático y enarmónico), el mismo intervalo desde la fundamental o *proslambanomenos*, y se llamaron inmóviles por esto.

Había otras que en el diatónico distaban más de la fundamental que en el género cromático, y en el género cromático [más] que en el enarmónico, y estas cuerdas se llamaban móviles por esta razón.

Las cuerdas inmóviles eran la *proslambanomenos*, la *hypate hypaton*, la *hypate meson*, la *mese*, la *nete synemenon*, la *paramese*, la *nete diezeugmenon*, la *nete hiperboleon*.¹⁷⁴

Todas las otras eran móviles respecto de la que les antecede, caminando hacia los agudos, por ejemplo antecede la *hypate hypaton* a la *parypate hypaton* y a la *lycanos hypaton*, pues ambas a dos eran móviles conservando la ley de los intervalos en cada género desde el punto que acaba la cuerda inmóvil *hypate hypaton* hasta el lugar que les prescribe el género diatónico, cromático o enarmónico.

173 Al margen, como las dos siguientes del tetracordo “delle unite” o de las conjuntas.

174 En el gráfico que adjuntamos están señaladas con una nota blanca (y con la nota negra las móviles).

La ley con que procedían los tetracordos era ésta:

En el género diatónico, del grave al agudo, semitono, tono, tono: tres intervalos en cuatro cuerdas.

En el cromático, del grave al agudo, semitono, semitono, triemitonio [segunda aumentada].

En el enarmónico, del grave al agudo, diesis cuadrantal, diesis cuadrantal, ditono [cuarto de tono, cuarto de tono y segunda doble aumentada].

Así que la *parypate* [*hypaton*] en el género diatónico debía distar un semitono de la *hypate hypaton*, cuerda inmóvil; en el cromático, lo mismo; y en el enarmónico una diesis cuadrantal. La *lycanos hypaton* en el género diatónico debía distar de la *parypate hypaton* un tono, en el cromático [24r/49] un semitono, en el enarmónico una diesis cuadrantal, y así de los otros tetracordos en sus cuerdas móviles según el diverso género en que se disponían.

Ninguno se rompa la cabeza en querer entender estos preceptos y leyes de la antigua música, que poco a poco, con las experiencias que yo describiré, se hará una idea clara y verdadera de todos ellos. Basta tener presentes los nombres de los cinco tetracordos de la mayor serie armónica, que son, comenzando por los bajos, 1º, tetracordo *Hypaton*, que comienza desde la segunda cuerda *hypate hypaton* hasta la cuerda *hypate meson* inclusivamente. 2º, tetracordo *Meson*, que comienza desde la cuerda *hypate meson* hasta la cuerda *mese* inclusivamente; estos dos tetracordos van siempre unidos y son tales porque el segundo tetracordo comienza desde la cuarta cuerda del primero inclusivamente. El 3º tetracordo es el *Synemenon*, el cual va cuando se ponen cinco tetracordos en la serie armónica unido con los otros dos y comienza desde la última cuerda del segundo, llamada *mese*, hasta la cuerda *nete synemenon* inclusivamente. Cuando en la serie no se quieren usar [más] que cuatro tetracordos, se deja el tetracordo *Synemenon* y para dividir los otros dos de los primeros se pone un tono de intervalo desde la cuerda *mese* a la cuerda *paramese*, desde la cual inclusivamente comienza el 4º tetracordo (y 5º en la mayor serie)¹⁷⁵ llamado *Diezeugmenon*, el cual jamás tiene otro lugar que después del tono de división *paramese*: comienza pues desde esta cuerda y acaba en la cuerda *nete diezeugmenon*; la cual sirve al último tetracordo [el 5º, *Hyperboleon*] de primera cuerda, siendo la última la cuerda *nete hyperboleon*.

175 El quinto tetracordo es en realidad el de las agudas, el *Hyperboleon*.

Yo no me entretengo en poner los textos de los griegos sobre cuanto he dicho en este capítulo porque en el decurso de las experiencias de darán, y porque no hay libro ninguno de antigua música donde no se lean estas cosas sin que jamás se hayan [24v/50] por ninguno experimentando ni entendido por no haberlas probado.

Fuera de las 18 voces que yo he contado, ni la lira ni la cítara ni el flauto ni la voz humana usaron de otras para sonar o para cantar entre los griegos, no porque no hubiese sino 18 voces de diferente intervalo, sino porque de las innumerables y diversas voces que se podían usar, cualquier de ellas (según el orden con que los griegos habían dispuesto la música por tetracordos) debía tener el lugar de una de aquellas 18 cuerdas y recibir su nombre no de otra suerte que en la moderna música, bien que las voces sean muchas y muy diversas, deben tener los nombres de *do*, de *re*, de *mi*, etc., pues las cuerdas móviles entre los griegos, v. gr., las *parypates* y las *lycanos*, podían ser infinitas según Aristóseno, mas siempre en el intervalo que correspondía a ellas divisible al infinito cualquiera cuerda que se pusiera espesando y multiplicando el número de las cuerdas era *parypate* o *lycanos* según el intervalo en que se movía, y esto fuera de la división genérica que todas las cuerdas móviles recibían como *parypate hypaton*, v. gr., diatónica o cromática o enarmónica, *lycanos* diatónica, cromática o enarmónica. Esto supuesto, entremos a las experiencias.

[pp. 82-93] Capítulo 2.

Experiencias sobre la formación de las series armónicas fundamentales del género diatónico de los griegos.¹⁷⁶

Proposición 1^a

Los griegos tuvieron dos especies de diatónicos, uno llamado intenso y otro mole [blando] de tetracordos, de medidas o intervalos diversos en especie.

Todos los armónicos griegos de todas las sectas tienen esta [25r/51] proposición. Baste citar uno en prueba de ello. Arístides Quintiliano, Lib. I, pág. 20. El 1º, se compone el diatono intenso de un semitono, de

176 Se corresponde con el Capítulo II de la Segunda parte del *Saggio II* impreso, págs. 82 y ss.

un tono [y] de un otro tono; [el 2º,] se compone el diatono mole [blando] de un semitono, de tres dieses y de cinco dieses: “Habet hemitonium et tonum et tonum diciturque diatonum intentum: constat ex hemitonio et tribus diesibus et quinque reliquis, vocatur diatonum molle.”¹⁷⁷

Téngase presente la división de los intervalos del sistema igual señalados en el regle, como habemos enseñado en la Primera parte, capítulo 4, y siguiendo las medidas que nos prescriben los griegos formemos las series de los cinco tetracordos en las cuerdas con el regle. Yo lo he ejecutado de esta manera.

Experiencias hechas para formar cinco tetracordos en el género diatónico intenso de los griegos, o tres unidos, o dos unidos y dos separados, o en 16 o en 18 cuerdas.

Acordé en el instrumento *Canon* 18 cuerdas al unísono; tomé el regle en que tenía notada la octava dividida en seis tonos iguales o porciones de cuerda que notaban la mitad de cada cuerda; cada una de estas seis divisiones iguales de la mitad de la cuerda estaba en el regle dividida en cuatro partes iguales llamadas dieses cuadrantales.

La 1ª cuerda, llamada *proslambanomenos* o añadida porque no estaba en la formación de los tetracordos, la dejé como estaba.

La [2ª cuerda] *hypate hypaton*, que siempre según los griegos dista de [25v/52] la *proslambanomenos* un tono, la intercepté con un puentecillo a la distancia de un tono de la primera; esta operación la hice tomando de toda su larguezza con el regle la medida de un tono e interceptándola como he dicho.

Desde la cuerda *hypate hypaton* comienzan los tetracordos, y como en el diatónico intenso se formen estos con un semitono, un tono y un tono, desde la cuerda *hypate hypaton* o desde el puentecillo con que había interceptado un tono, tomé la medida de un semitono en la 3ª cuerda *parypate hypaton*, y a esa distancia intercepté el son con un puentecillo;

177 Luis Colomer y Begoña Gil, en la edición mencionada, pág. 69, traducen pasaje similar en el contexto de las seis especies melódicas (estas dos del género diatónico, las tres del cromático que veremos en el capítulo 6º de esta segunda parte, y la del enarmónico): “la quinta está formada por un semitono, un intervalo de tres diáisis y por el de las cinco diáisis restantes, y se llama especie del diatónico blando; la sexta tiene un semitono, un tono y un tono, y se llama especie del diatónico intenso.”

desde este puentecillo de la 3^a cuerda medí con el regle el intervalo de un tono en la 4^a cuerda [*lycanos hypaton*], y puse un puentecillo a esa distancia en ella.¹⁷⁸

Para formar el segundo tetracordo unido al primero, desde el puentecillo de la 4^a [en realidad, 5^a] cuerda *hypate meson* tomé con el regle en la 6^a cuerda [*parypate meson*] el intervalo de un semitono y a esta distancia puse bajo de ella otro puentecillo, desde el cual medí el intervalo de un tono en la 7^a cuerda [*lycanos meson*], y le puse un puentecillo a la medida de un tono; últimamente, del puentecillo de la 7^a cuerda tomé la medida de otro tono en la 8^a cuerda [*mesel*], y a esa distancia la puse un puentecillo, y hallé desde la cuerda *hypate hypaton* [a la *mese*] dos tetracordos unidos con la ley y el resultado que dicen los armónicos griegos que es de consonar entre sí de cuatro en cuatro y de cinco en cinco todas las cuerdas, cualquiera de las cuatro con cualesquiera de las otras cuatro, y en dos tetracordos unidos hallé cuatro tetracordos por la cuerda *hypate hypaton*, o sea, 1º de los tetracordos: con la cuarta después de ella hacia un tetracordo; la segunda después de la *hypate hypaton* con su cuarta cuerda hacia otro tetracordo, y así de la tercera y de la cuarta del teatracordo *Hypaton*.

[26r/53] Los griegos llamaron [a] estos tetracordos incluidos en los otros *figuras de tetracordos*, pues en ellos el semitono cambia de lugar, y los tonos.

Hallé lo que dicen los griegos que la *proslambanomenos* no tiene otro empleo que hacer la consonancia diapasón con la última cuerda de los dos tetracordos unidos.

Continuando a hacer unido a los dos primeros el tercer tetracordo *Synemenon*, desde la cuerda *mese* u 8^a tomé un medio tono en la cuerda 9^a [*trite synemenon*] y puse a esa distancia en ella un puentecillo; adviértase que en la segunda octava las medidas del tono, del semitono y de la diesis son la mitad menores que en la primera por la fundamental o cuerda primera y más grave de la segunda octava es puntualmente la mitad menor que la más grave de la primera octava, como advertimos. Puesto un puentecillo en la 9^a cuerda a la distancia de un semitono, desde ese puen-

178 Lo mismo haría con el tono que hay entre la *lycanos hypaton* (4^a cuerda) y la *hypate meson* (5^a), que constaría en una frase omitida por el copista en la descripción del experimento. De ahí la confusión de cuerdas en este último sonido, como se lee en el párrafo siguiente.

tecello medí un tono en la 10^a cuerda [*paranete synemenon*] y la puse a esa distancia otro puenteccillo; desde el cual medí un tono en la 11^a cuerda [*nete synemenon*] y la intercepté a esa distancia con un puenteccillo.

Los griegos en algunos instrumentos no tuvieron más que el sistema menor de once cuerdas en tres tetracordos o unidos o separados, según quisieron.

Quedaban dos tetracordos, los cuales cuando la serie era de cinco iban desunidos (de un tono) de los otros; jamás los tetracordos se separaron unos de otros [más] que intercalando un tono de distancia, y es un despropósito del Zarlino, copiado después *ad pedem litera* por J. J. Roseau [Rousseau], el hacer la disjunción de los tetracordos con el bemol o el becuadro. **[26v/54]** Los griegos pusieron siempre un tono de disjunción o de separación porque añadiendo a los tetracordos inmediatos con cualquier de ellos sin salto ninguno formaban la diapente o la quinta. Mas prosigamos la formación del tetracordo *Diezeugmenon*, y del *Hyperboleon*.

Desde la 11^a cuerda llamada *nete synemenon*,¹⁷⁹ tomé el intervalo de un tono en la siguiente llamada *paramese*, la cual hace siempre el tono de separación [respecto a la *mese*], y puse a esa distancia un puenteccillo en la [en esta] 12^a cuerda, desde el cual medí en la cuerda 13^a [*trite diezeugmenon*] un semitono y a esa distancia le puse otro puenteccillo; desde ese puente medí en la 14^a cuerda [*paranete diezeugmenon*] un tono y fijé bajo de tal distancia en dicha cuerda otro puente; desde el cual en la 15^a cuerda [*nete diezeugmenon*] tomé otro tono y puse bajo de ella otro puenteccillo.

Como el tetracordo quinto *Hyperboleon* estaba siempre unido al

179 Requeno está describiendo las cuerdas como sonidos sucesivos formando tetracordos sucesivos de graves a agudos, tal y como afirma un poco más adelante que describe Aristóxeno, por lo que los cinco tetracordos sucesivos abarcan una distancia de dos octavas y un diateseron o, si se toma la nota grave añadida, una diapente. Pero si se toma la propuesta que él adjudica a Pitágoras de encerrar los cinco tetracordos en dos octavas, una vez formado el tetracordo *Synemenon* o conjunto que acaba en la *nete synemenon*, habría que bajar ahora tono y medio para formar el *Diezeugmenon* o disjunto desde le *paramese*, pues ambos tetracordos se solapan y hasta tienen dos sonidos comunes: el 10º de las conjuntas (*paranete synemenon*) es el mismo que el 13º de las disjuntas (*trite diezeugmenon*), y el 11º de las conjuntas (*nete synemenon*) es el mismo que el 14º de las disjuntas (*paranete diezeugmenon*): en el gráfico, el *do* y el *re* agudos. Es esta la lectura del sistema perfecto inmutable que se sigue en la actualidad.

cuarto en esta serie según los griegos, desde el puente de la 15^a cuerda tomé en la 16^a cuerda [*trite hyperboleon*] un semitono, la fijé a esa distancia con otro puente; desde el cual tomé en la cuerda 17^a [*paranete hyperboleon*] el intervalo de un tono y le puse un puente a esa distancia; desde el cual tomé en la cuerda 18^a [*nete hyperboleon*] otro tono y la fijé con un puentecillo.

Y hallé con las medidas del sistema igual verificado cuanto dicen los armónicos griegos de los cinco tetracordos y de los 18 sones o cuerdas, cuya extensión en Aristóseno era de dos octavas y un tetracordo, y si se añade el tono de separación correspondiente a la *proslambanomenos* de los bajos, llega hasta un diapente.

Si alguno dudase de que yo hubiese errado en comenzar la formación de los tetracordos por los bajos y no por los agudos, o de que me hubiese tomado otra cualquiera licencia en su [27r/55] formación, tome la *Introducción armónica* de Gaudencio traducida por Meibomio, abra y lea la página 6^a desde las palabras “veteres bonum omnium gravissimum” y se hallará fuera de dudas, pues habemos seguido su texto, aunque todos los otros griegos dicen lo mismo.

Pitágoras hizo la novedad de incluir los cinco tetracordos en el espacio de dos octavas únicamente y en 16 físicas cuerdas, haciendo algunas de ellas servir a dos empleos,¹⁸⁰ comprendió los 18 sones y nombres de las cuerdas. Se dice de Pitágoras que añadió el *Proslambanomenos* porque lo hizo entrar y lo añadió a la formación de los tetracordos cuando antes que él viniera no se contaba en ellos. Se dice que añadió el tetracordo *Synemenon* no por que él lo inventase, sino porque sin cambiar el número más ordinario en los instrumentos de cuerdas que no pasaba de la segunda octava, encontró arte de añadirlo después de la *mese*.

La invención de Pitágoras es fácil de entenderse: los dos tetracordos unidos, como habemos visto, no contaban la cuerda adjunta o la *proslambanomenos*: contándola Pitágoras por la primera vez de los tetracordos unidos, quedaba de la 7^a a la 8^a cuerda un tono; con este tono comenzaba el tercer tetracordo: después de la *mese* ponía un medio tono [*trite synemenon*] y después un tono [*paranete synemenon*], y [después otro, y] a este tono, que era la *nete synemenon*, lo hacía al mismo tiempo tono de separación de los otros dos últimos tetracordos.

180 Véase en la nota anterior cómo los sonidos 10 y 13, y los sonidos 11 y 14, aunque pertenecientes a dos tetracordos distintos, eran en realidad los mismos en este sistema de los cinco tetracordos en dos octavas.

Estas cosas a vista del instrumento *Canon* se declaran a los ojos con facilidad, escribiendo y leyendo es más difícil de darlas a entender y de capacitarse de ellas, aunque si hay algo de ingenio se verá que las he explicado con precisión y claridad. [27v/56] Yo he hecho la prueba de incluir los cinco tetracordos como lo hizo Pitágoras y resulta una bellísima armonía.

[Capítulo 3.

De la formación del sistema mayor compuesto por dos tetracordos conjuntos y dos disjuntos.]¹⁸¹

Queriendo formar otro sistema mayor de los griegos de cuatro tetracordos, dos unidos y dos separados, se procede hasta la cuerda *mese* u 8^a con el método de la experiencia hecha para la formación de los cinco tetracordos: y desde la cuerda *mese* en la 9^o cuerda se mide un tono con el regle y se le pone a esa distancia un puenteccillo y es la cuerda *paramese* la 9^a, y el tono tomado el tono de separación. Después desde la cuerda 9^a se toma un medio tono en la cuerda 10^a [*trite diezeugmenon*] y se aplica debajo de ella a esa distancia un puente desde el cual se mide en la cuerda 11^a [*paranete diezeugmenon*] un tono, a cuya distancia se le pone un puenteccillo; y desde este puente se toma en la cuerda 12^a [*nete diezeugmenon*] otro tono; puesto en ella otro puente, se pasa a formar el último tetracordo unido, tomando la medida de medio tono desde la 12^a cuerda en la 13^a [*trite hyperboleon*], y fijándola con un puente desde el cual se toma en la cuerda 14^a [*paranete hyperboleon*] un tono, se fija con un puente, y desde él se mide en la 15^a cuerda [*nete hyperboleon*] otro tono y se le pone un puente; y en 15 cuerdas se halla el sistema llamado también mayor por los griegos, sin que pase el intervalo de dos octavas.

Escolio.

Algunos eruditos han impreso que los griegos son muy confusos escribiendo del número de cuerdas en sus mayores series armónicas o sistemas, y que están llenos de contradicciones, pues uno de los

181 El manuscrito que editamos pasa del Capítulo 2 al 4; se salta, pues, el Capítulo 3, y es aquí donde se corresponde con el Cap. III de la Segunda Parte del *Saggio II* impreso, págs. 93 y ss.

griegos –dicen– cuenta 14 cuerdas, otro 15, otro 16, otro 18 y otro 28 en el mayor sistema. Esta variedad tiene un principio fácil de entender.

Cuando los griegos hablan del mayor sistema, compuesto [28r/57] de cuatro tetracordos, no contando la *proslambanomenos* que no entra en los tetracordos son 14 cuerdas; contando la *proslambanomenos* son 15. Los que entablan con Pitágoras los cinco tetracordos en el espacio de las dos octavas, como añaden una cuerda dividiendo en dos medios tonos el que sería de tono de disjunción, cuentan 16 cuerdas.¹⁸²

Los que consideran esta misma serie con los semitonos y dieses del cromático y del género enarmónico, cuentan 28, y ninguno de los armónicos griegos se contradice en esto o contradice a los otros ni en ellos hay la menor confusión. Los que ponen cinco tetracordos cuenta 18 sones de diverso valor o en 16 o en 18 cuerdas físicas, y tanto los que cuentan más cuerdas como los que cuentan menos, dicen que los sones por los cuales se puede sonar y cantar en el mayor sistema no pasan de 18.

[pp. 98-105] Capítulo 4.

Experiencia hecha sobre el sistema o serie mayor del modo diatónico [diatónico blando].¹⁸³

Para no confundir [a] los lectores introduciendo en el mayor sistema armónico de los griegos el tetracordo *Synemenon* como lo hizo Pitágoras, daremos el sistema mayor como generalmente lo enseñan los antiguos armónicos en cuatro tetracordos, dos unidos y dos separados, en 15 cuerdas o en el intervalo de dos octavas.

El método con que yo he ido obrando en las medidas de los tonos y semitonos en las experiencias pasadas les habrá enseñado cómo se deba proceder en las otras experiencias, que serían muy ¿fesugas? [prolijas] al leerse si menudamente como en las primeras se explicase cada particular operación. [28v/58] Yo me contentaré de insinuar las cuerdas y las distancias y medidas para que repitiéndolas nuestros Maestros sobre el instrumento *Canon* puedan juzgar de sus efectos.

¹⁸² Son en realidad 18 cuerdas, contando como dobles las señaladas como tales en notas anteriores.

¹⁸³ Se corresponde con el Cap. IV de la Segunda Parte del *Saggio II* impreso, págs. 98 y ss.

No me causó a mí poca maravilla el ver que con las medidas del sistema igual en un regle salían todos los intervalos prescritos por los griegos en cada una de sus series armónicas: la serie del género diatónico mole la tomé de esta manera en 15 cuerdas puestas al unísono, interceptando el son de cada una con un puenteccillo móvil después de tomar la medida en cada cuerda.

Cuerdas:

- [1^a] Proslambanomenos ...toda la cuerda sin ningún puenteccillo
- [2^a] Hypate hypatonun puenteccillo distante siempre de la primera 1 tono
- [3^a] Parypate hypaton " " distante de la antecedente 1 semitono
- [4^a] Hypaton diatonos " " distante de la antec. 3 dieses cuadrantales
- [5^a] Hypaton meson " " distante de la antec. 5 dieses cuadrantales
- [6^a] Parypate meson " " distante de la antec. 1 semitono
- [7^a] Meson diatonos " " distante de la antec. 3 dieses cuadrantales
- [8^a] Mese " " distante de la antec. 5 dieses cuadrantales
- [9^a] Paramese " " distante de la antec. 1 tono
- [10^a] Trite diezeugmenon .. " " distante de la antec. 1 demitono
- [11^a] Paranete diezeugmenon ." " distante de la antec. 3 dieses cuadrantales
- [12^a] Nete diezeugmenon ... " " distante de la antec. 5 dieses cuadrantales
- [13^a] Trite hyperboleon " " distante de la antec. 1 semitono
- [14^a] Hyperboleon diatonos ..." " distante de la antec. 3 dieses cuadrantales
- [15^a] Nete hyperboleon" " distante de la antec. 5 dieses cuadrantales

Yo he distribuido mis experiencias de ese modo las cuerdas. Yo he hallado cuatro tetracordos, dos unidos y dos separados con el [29r/59] tono de la *paramese*, como enseñan los griegos. Yo comienzo como ellos los tetracordos de la cuerda *hypate hypaton* dejando fuera la adjunta *proslambanomenos*. Yo veo verificado el dicho de Aristoseno, que las cuerdas tocadas enseguida una después de otra son disonantes, mas que tomadas de cuatro en cuatro, de cinco en cinco, y de ocho en ocho son consonancias.

Yo he hecho otras observaciones y experiencias sobre estas cuerdas que comunico a los prácticos.

1^a [observación.]

Sin cambiar las medidas de los intervalos que pide el diatónico *mole* [blanco] he cambiado el orden poniendo los intervalos mayores en los graves, y sale a mi entender más conforme a nuestras orejas, acostumbradas a la octava, este diatónico.

Yo he hecho de esta suerte dicha

Experiencia.

Dejada la cuerda *proslambanomenos* y la *hypate hypaton* en las distancias inmóviles que primero había tomado con el regle, desde el puentecillo de la 2^a cuerda tomé en la 3^a el intervalo de 5 dieses cuadrantales, desde el puentecillo de la 3^a cuerda medí en la 4^a 3 dieses cuadrantales, y en la 5^a cuerda un semitono; y así mismo procedí en la formación del segundo tetracordo.

Cuando en el diatónico mole los griegos calaban de los agudos a los graves procedían en el mole diatónico como yo lo he puesto, invirtiendo el lugar de los mayores intervalos. Yo nada he innovado.

2^a observación sobre el diatónico intenso, interesantísima para hacer regulares y sin disminución de las quintas las series de los claves y órganos modernos.

Yo he distribuido por semitonos iguales con los intervalos del diatónico intenso toda una octava, y he en/contrado [29v/60]

1º el diatónico intenso formado en el modo menor de *la* cual lo describen los griegos;

2º he hallado en las cuerdas de los semitonos que caen en medio de los intervalos que forman el modo menor de la el modo mayor de do semejantísimo al nuestro en los sones, aunque los semitonos de la octava se hallan solamente de la 5^a a la 6^a y de la 7^a a la 8^a.

Yo he hecho de este modo esta

Experiencia.

Formados los dos tetracordos primeros del diatónico intenso comenzando de la 2^a cuerda *hypate hypaton*, tomé el intervalo de un tono en la 3^a cuerda; desde este sitio, donde fijé un puentecillo, medí en la 4^a cuerda otro tono y puse a esa distancia en la 4^a cuerda otro puente; desde éste medí en la 5^a cuerda otro tono y puse otro puente bajo de la 5^a cuerda. Desde este puente medí en la 6^a cuerda un semitono y puse bajo de ella a tal distancia un puente, desde el cual medí un tono en la 7^a cuerda y puse otro puente, y desde este a la 8^a cuerda tomé la medida de un semitono en la cuerda 8^a y la fijé con un puentecillo.

Yo hallé a estas distancias una octava diatónica en el modo mayor de do semejante tanto a la nuestra que muchos Maestros nada prevenidos al oirla me dijeron que era la escala moderna, mas lo singular de ella es que unida con los tetracordos del diatónico intenso divide toda la octava en doce semitonos iguales y armónicos que pueden servir para formar

un clave, un órgano, etc., con las medidas del sistema igual de los griegos sin que haya necesidad para acordarlo de rebajar las quintas o de alterar las terceras. Por falta de medio viviendo expatriado, yo no he podido hacer un clave de esta especie para perfeccionar los nuestros. [30r/61] A buena cuenta con esta experiencia se acaba de demostrar el prejuicio de creer que el tono no se puede dividir en dos semitonos iguales de modo que haga una serie agradable. Las demás consecuencias las dejó a nuestros Maestros, que yo paso a demostrar las novedades que hizo Aristoseno en el diatónico antiguo.

[pp. 105-110] Capítulo 5.

De las novedades que introdujo Aristoseno en el antiquísimo sistema igual de los griegos.¹⁸⁴

Muchos antiguos y modernos escritores atribuyen a Aristoseno la invención del sistema igual por haber dividido el tono en cuatro partes iguales, mas Aristoseno estuvo tan lejos de ser el inventor que introdujo en él una no pequeña novedad.

Ninguno de los secuaces del sistema igual había reconocido ni en el género cromático ni en el enarmónico intervalo que no fuese la mitad de otro; en el sistema igual el semitono era la precisa mitad de un tono, la diesis quadrantal era la precisa mitad de un semitono. Aristoseno introdujo en el sistema igual el intervalo de la tercera parte del tono; a este fin dividió el tono de dos maneras: 1^a, en cuatro partes iguales, como los más antiguos; 2^a, en tres partes iguales. La cuarta parte del tono la llamó diesis enharmónica mínima, y la tercera parte del tono diesis enarmónica mayor. El motivo de hacer esta novedad fue, según creo por la historia, el querer complacer a los filósofos pitagóricos y músicos de su tiempo, los cuales, después que Pitágoras consideró la división de la cuerda en su mitad, en su tercio y en su cuarta parte como fundamento de [30v/62] la armonía, habían hecho tanto aprecio de esta que llamaban descubierta de su Maestro que despreciaban a quien siguiese la división del sistema igual. Y Aristoseno, muy práctico de la música antigua fundada en la división igual de la cuerda sonora, aplicó la división pitagórica de la mitad del tercio y del cuarto de toda la cuerda al intervalo del tono, y

184 Se corresponde con el Cap. V de la Segunda parte del *Saggio II* impreso, págs. 105 y ss.

para tomar el tercio del intervalo del tono prescribió el dividir el tono en tres partes iguales, y para tomar la mitad y el cuarto del tono prescribió la división del tono en cuatro partes iguales.

Apenas leyeron esta última división del tono los filósofos armónicos pitagóricos, comenzaron a desacreditarlo diciendo y publicando que Aristoseno había prescrito el tono dividido en cuatro partes iguales, las cuales era imposible el cantarse; a los cuales Aristoseno responde que no es lo mismo dividir el tono en tres partes iguales que el prescribir que todas las tres sean cantables, y que así mismo se puede dividir el tono en cuatro partes iguales sin que por esto se pretenda de hacerlas todas cantables.

Los desatinos que sobre esta división del tono dice el gran talento de J. J. Rousseau [Rousseau] no es fácil el comprenderlos en pocas palabras; él dice que no es necesaria menor fatiga de cálculo para computar la cuarta parte que la tercera; él reprende [a] Aristoseno como lo hicieron otros por tal división; él no entendió en materia de música antigua si no lo que había hallado en las disertaciones de la Academia y en los libros del Zarlino y de Buontempi, a quienes sigue.

Para tomar la cuarta parte del tono en las cuerdas iguales en todo, no es necesario ningún cálculo o cómputo: el pedazo de la cuerda medida justa de un tono se divide con el [31r/63] compás en cuatro partes iguales y se toma la 4^a parte del tono. Aristoseno, si es reprobable, no lo es por haber dividido el tono en cuatro partes iguales, sino por haberlo dividido en tres, pues esta división arruina mucha parte del sistema igual en los instrumentos. El hecho es evidente.

Los músicos antiguos de la Grecia tenían en cada octava, según Arístides Quintiliano, 25 cuerdas distantes, una de otra, una diesis cuadrantal con 24 intervalos iguales. Tal división facilitó a los antiguos el poder sonar con un instrumento todos los diatónicos, todos los cromáticos y todos los enarmónicos que se habían inventado por los antiquísimos griegos. Esta distribución de cuerdas no se podía hacer [más] que dividiendo el tono en cuatro partes iguales y poniendo a cada una de esas partes una cuerda que, teniendo seis tonos iguales la octava en el sistema igual de los antiguos, de cada tono salían 4 intervalos iguales, seis por cuatro daban 24 intervalos iguales, y siendo siempre las cuerdas una más que los intervalos, en 24 intervalos de esa especie tenían 25 cuerdas.

Cambiadas por Aristoseno en el género cromático y enarmónico las medidas de la división del tono partiéndolo en tres partes iguales, no se

puede obtener el incluir en un instrumento todos los géneros de armonía y todas sus especies, porque la mitad, el tercio y el cuarto de un tono exceden la medida del tono. La cosa es evidente. Supóngase el tono dividido en 12 comas o partes iguales como lo supone el mismo Aristoseno; la mitad del tono es seis, la tercera parte del tono son cuatro comas, la cuarta parte del tono son tres comas: seis, cuatro y tres hacen 13 comas; el tono no tiene más que 12 comas, luego en el dividir por tonos y semitonos mayores y menores y por dieses mayores y menores los tetracordos de Aristoseno y en el [31v/64] querer unirlos todos en una octava espesando las cuerdas, al acabar de ponerlos nos hallaremos 6 comas, o sea un medio preciso tono más allá de la octava, o al menos tantas comas fuera de la 4^a y de la 5^a y de la 8^a cuantas terceras partes de tono les anteceden en las cuerdas o intervalos.

Yo no quiero distraer los lectores exponiendo las muchas y prácticas observaciones que he hecho sobre el modo con que sin salir de la octava Aristoseno entablo en 11 cuerdas los tres géneros de armonía con tetracordos diatónicos, cromáticos y enarmónicos; solamente diré que en la división del sistema igual casi abandonado en tiempo de Aristoseno se hallaban más especies de estos géneros y más modos que en la serie de Aristoseno.

[pp. 110-122] Capítulo 6.

De las series armónicas concernientes al género cromático en el sistema igual y aristoseniano.¹⁸⁵

A fin de dar a entender con brevedad y claridad las series cromáticas y enarmónicas, es preciso hacerse bien capacitado de las del género diatónico, el cual se compone de cuerdas inmóviles y móviles. Las inmóviles son las cuerdas primeras y últimas de cada tetracordo, y constando cada tetracordo de cuatro cuerdas, las móviles son solamente las del medio de los tetracordos y la *proslambanomenos* o primera cuerda de los bajos.¹⁸⁶ Como las muerdas inmóviles no cambiar de lugar, no [32r/65] cambian de son en ningún género, y así el género cromático y enarmóni-

185 Se corresponde con el Cap.VI de la Segunda parte del *Saggio II* impreso, págs. 110 y ss.

186 Contradice ahora lo que afirmó en el Capítulo 1, donde consideró a la *proslambanomenos* como cuerda inmóvil.

co se forma con las cuerdas móviles de los tetracordos; llámanse móviles porque varían de medida o intervalo.

Los griegos, dando diversidad de intervalos (consonantes con las cuerdas extrema de los tetracordos) a las de en medio formaron tres especies cromáticas y una enarmónica, y para tratar al presente únicamente de las series del género cromático, estas fueron de tres especies: la llamada *toneya*, la *mole* y la *sesquiáltera*.

Proposición 1^a

Los griegos conocieron y practicaron

1º, un género cromático *toneyo* [de tono], el cual tenía el tetracordo formado de un semitono, de un otro semitono (ascendiendo) y de un triemitonio [segunda aumentada].

2º, el croma *mole* [blando], cuyo tetracordo era compuesto de la tercera parte del tono, de otra tercera parte del tono y de un triemitonio y dos comas más.

3º, el croma *sesquiáltero*, cuyo tetracordo era compuesto de dos medios tonos compuestos cada una de una cuarta parte del tono y de una mitad más o parte sesquiáltera de una diesis enarmónica o cuadrantal, que todo es lo mismo, y de siete dieses cuadrantales en el último intervalo.

Arístides Quintiliano, Lib. I, cap. 10, tiene expresa esta proposición: “per diesim trientalem vocaturque croma molle; per dieses quae enharmoniae diesis sunt sesquialterae, vocaturque croma sesquialterum; ex duobus hemitonii incompositis vocaturque croma tonaejum.”¹⁸⁷

187 Luis Colomer y Begoña Gil, en su edición ya mencionada, pág. 69, traducen este pasaje de Arístides así (lo doy completo y señalo en cursiva lo que corresponde al texto latino de arriba): “Así pues, se producen tres especies del cromático y dos del diatónico, de tal modo que sumadas al enarmónico, todas las especies melódicas son seis. La primera se caracteriza por las diesis de cuarto de tono y se llama enarmónico; la segunda *por la diesis de tercio de tono, y se llama cromático blando*; la tercera se caracteriza *por diesis sesquiáltaras [3/2] de la diesis armónica, y se llama especie del cromático sesquiáltero*; la cuarta tiene como particularidad la construcción de un tono a partir de *dos semitonos no compuestos, y se llama semitono del cromático de tono*; la quinta [...] se llama la especie del diatónico blando; la sexta [...] se llama especie del diatónico intenso.” Dí las dos frases que faltan en su lugar correspondiente en nota del Cap. de esta 2^a parte, pero para una me-

Lo que dijo Arístides, en pocas palabras, lo tiene explicado más largamente a la pág. 10 en su *Introducción [32v/66] armónica* el supuesto Euclides, al cual me refiero en caso que alguno dudase de la fidelidad de mi proposición.

Las variaciones de estas especies cromáticas respecto de la *toneya*, propiísima y única del sistema igual, son de un coma o dos. El croma *mole* tiene un coma de menos en los semitonos, el *sesquiáltero* tiene un coma y medio de menos.

Para capacitarse de estos semitonos cromáticos diversos los poco prácticos deben suponer con Aristoseno en el sistema igual compuesto el intervalo de un tono de 12 comas o dividido en 12 partes iguales. Esto supuesto,

el *croma toneyo* tiene en cada semitono 6 comas, mitad de 12;

el *croma mole* tiene en un semitono 4 comas tercera parte de 12, y en otro 3 comas según Aristoseno, según Arístides otros 4 comas.

el *croma sesquiáltero* tiene 4 comas y medio en cada semitono.

La demostración de estos últimos semitonos sequiálicos de la diesis enarmónica es clara. La diesis enarmónica es 3 comas el intervalo sesquiáltero de esa diesis son 4 comas y medio. “Sesquialterum (croma) per diesim quae sit sesquialtera enharmoniae diesis, –dice Euclides, *Intr.*, pág. 10– et diesim priores aequalem et intervallum incompositum constans ex septem diesibus querum quelibet sit toni pars quarta.”

Diez dieses enarmónicas hacen el intervalo de dos tonos y medio, extensión de todo el tetracordo en cualquier género. Siete dieses, según Euclides, quedan después de los semitonos sesquiálicos; luego los semitonos se componen de una diesis y media enarmónica cada uno, de los cuales juntos componen tres dieses que con las siete que quedan fuera de los semitonos completan el intervalo entero del tetracordo.

He querido entretenarme en demostrar estos últimos intervalos porque hay literatos tan llenos de propia opinión de sí mismos y tan vacíos de la estima de los otros que sin haber saludado los armónicos grie-

jor comparación de las seis especies melódicas completo la cita de Arístides Quintiliano, en la versión mencionada: “Para que quede claro lo que hemos dicho, haremos la división con números, suponiendo un tetracordio de 60 unidades. La división del enarmónico es: 6, 6, 48. La división del cromático blando es: 8, 8, 44. La del cromático sesquiáltero: 9, 9, 42. La del cromático de tono es: 12, 12, 36. La del diatónico blando es: 12, 18, 30. La del diatónico intenso es 12, 12, 24.”

gos, no viendo para interpretarlos las formas algebraicas o series numéricas, creerían hacer ver con un lenguaje que los músicos [33r/67] no entienden que yo había errado en señalar la extensión de los semitonos cromáticos.

Experiencias.

Lo que más que ninguna otra cosa declarará la doctrina de los griegos y las recta interpretación o explicación que yo les he hallado son las experiencias que yo daré sobre ellos y que cada uno podrá repetir.

Experiencia 1^a

Sobre el croma sesquiáltoro de los griegos.

Puestas 15 cuerdas del instrumento Canon al unísono entre sí y en todo iguales, dividida toda la cuerda en el regle en 12 partes iguales y cada duodécima división de la cuerda en 12 partes iguales que son los comas del tono, se comienza por la cuerda más baja *proslambanomenos* y se deje toda libre sin puentecillo, y después se pase a las obras con el orden y distancias o medidas de la cuerda que aquí insinúo.

[1^a] cuerda Proslambanomenos toda libre sin puentecillo]

[2^a] cuerda Hypate hypaton ... distante siempre de la proslambanomenos 1 tono

[3^a] Parypate hypaton distante de la antecedente 4 comas y medio

[4^a] Hypaton diatonos o Lycanos ... distante de la antecedente 4 comas y medio

[5^a] Hypaton meson distante 7 dieses cuadrantales de la antecedente

[6^a] Parypate meson distante de la antecedente 4 comas y medio

[7^a] Meson diatonos distante de la antecedente 4 comas y medio

[8^a] Mese distante de la antecedente 7 dieses cuadrantales

[9^a] Paramese distante 1 tono de la antecedente

[10^a] Trite diezeugmenon distante de la antecedente 4 comas y medio

[11^a] Diezeugmenon diatonos .. distante de la antecedente 4 comas y medio

[12^a] Nete diezeugmenon distante de la antecedente 7 dieses cuadrantales

[13^a] Trite hyperboleon distante de la antecedente 4 comas y medio

[14^a] Hyperboleon diatonos distante de la antecedente 4 comas y medio

[15^a] Nete hyperboleon distante de la antecedente 7 dieses cuadrantales

[33v/68] Ese es el sistema mayor disjunto en cuatro tetracordos, dos de los graves separados por un tono de los dos agudos.

Yo lo he probado y las cuerdas de 4 en 4, y de 5 en 5, y de 8 en 8, son consonantes ascendiendo o bajando, y cada 4 cuerdas entre sí con las otras 4.

Del mismo modo se puede crecer este sistema en cinco tetracordos observando la misma ley de intervalos y colocando después de la octava cuerda el tetracordo Synemenon. Yo lo dejo por no confundir las cabezas de los que no tienen idea de los griegos, aunque para mostrar cómo se debe ejecutar lo he añadido en la serie del diatono intenso.

2^a Experiencia

Sobre el cromático toneyo.

Yo he hecho la experiencia de ordenar los intervalos del cromático *toneyo* así:

- Cuerda 1^a Proslambanomenos [toda libre sin puente]
- 2^a Hypate hypaton distante de la antecedente 1 tono
- 3^a Parypate hypaton distante de la ant. 1 semitono precisa mitad del tono
- 4^a Hypaton diatonos distante de la antecedente 1 semitono
- 5^a Hypate meson distante de la antecedente 1 tono e mezzo
- 6^a Parypate meson distante (siempre) de la antecedente 1 semitono
- 7^a Meson diatonos distante (siempre) de la antecedente 1 semitono
- 8^a Mese distante de la antecedente 1 tono e mezzo
- 9^a Paramese distante de la antecedente 1 tono
- 10^a Trite diezeugmenon distante de la antecedente 1 semitono
- 11^a Diezeugmenon diatonos ..distante de la antecedente 1 semitono
- 12^a Nete diezeugmenon distante de la antecedente 1 tono e mezzo
- 13^a Trite hyperboleondistante de la antecedente 1 semitono
- 14^a Hyperboleon diatonos ... distante de la antecedente 1 semitono
- 15^a Nete hyperboleon distante de la antecedente 1 tono en mezzo

[34r/69] Y he hallado que sonando las cuerdas de 4 en 4, de 5 en 5, y de 8 en 8 es armónico o consonante en las cuerdas.

La manera en que se toman de cuerda a cuerda los intervalos es la misma que en otras ocasiones habemos dicho. Se comienza a medir el primer tono en la 2^a cuerda desde el sitio donde el puente las intercepta. El primer semitono se comienza a medir desde el puente móvil que se puso a la cuerda 2^a a la distancia de 1 tono, y a esa distancia en la 3^a cuerda se pone otro puente, y así se prosigue en tomar las distancias, lo que sea dicho de una vez para lo porvenir.

De esta suerte formé cuatro tetracordos en el sistema mayor disjunto del *mole cromático* con esta

Experiencia.

- [1^a] Proslambanomenos toda libre sin puentecillo]
- [2^a] Hypate hypaton 1 tono distante siempre de la antecedente
- [3^a] Parypate hypaton 1 tercio de tono, o sean 4 comas
- [4^a] Hypaton diatonos 1 tercio de tono, o 4 comas
- [5^a] Hypaton meson 1 triemitonio y 2 comas, o sean 20 comas
- [6^a] Parypate meson 1 tercio de tono
- [7^a] Meson diatonos 1 tercio de tono
- [8^a] Mese 20 comas o un triemitonio y dos comas
- [9^a] Paramese 1 tono de disjunción
- [10^a] Trite diezeugmenon 1 tercio de tono
- [11^a] Diezeugmenon diatonos 1 tercio de tono
- [12^a] Nete diezeugmenon 20 comas
- [13^a] Trite hyperboleon 1 tercio de tono
- [14^a] Hyperboleon diatonos 1 tercio de tono
- [15^a] Nete hyperboleon 20 comas

Yo lo he probado, lo he sonado tomando de 4 en 4, de 5 en 5, y de 8 en 8 las cuerdas.

Bien que nuestra oreja no esté acostumbrada a las cadencias [34v/70] de las cuerdas de estos intervalos y tetracordos, con todo se oyen con placer por su consonancia.

Observaciones sobre estas series cromáticas.

1^a. El *croma toneyo* es el único de los antiquísimos y sólo propio de los secuaces del sistema igual anterior a Pitágoras. El *croma mole* y el *croma sesquiáltero* no entran en el sistema igual de los armónicos griegos anteriores a Pitágoras; ellos son invención de Aristoseno por cuanto yo entiendo. Este célebre armónico habla mucho de estos cromas enseñándolos y dando razón de sus preceptos e intervalos como se suele hacer cuando se publica una descubierta: léase su Primer libro, págs. 24 y 25.

2^a. En la serie de 25 cuerdas y de 24 intervalos iguales de una cuarta parte del tono cada uno no pueden hallarse formados los intervalos de la tercera parte del tono propios del *cromático mole*; ni los intervalos de una diesis y media cada uno, propios del *cromático sesquiáltero*.

3^a. Aunque los griegos armónicos dicen que en sus series o sistemas mayores y menores las cuerdas eran consonantes tomadas de 4 en 4, de 5 en 5, y de 8 en 8, no por esto dijeron que se debiesen siempre sonar de 4 en 4, o de 5 en 5, o que no hiciesen consonancia de otra suerte. Yo he probado a tomar 3 cuerdas de un tetracordo y 3 de otro y a mezclarlas diver-

samente sonando, y se ve que ahora tomando seis de los graves y cinco de los agudos, ahora tomando más o menos, se combinan agradablemente.

[35r/71] 4^a Las reglas que Aristoseno dejó del modo de tomar las cuerdas ahora ascendiendo ahora descendiendo que comienzan en el Libro III a la pág. 64, no son las reglas generales de canto como Buontempi, Doni, Martini, Botregari y otros han creído, sino reglas relativas al modo de tomar las cuerdas en los instrumentos en que Aristoseno, como decíamos antes, había sistematizado el diatónico, el cromático *mole*, *sesquiált ero* y *toneyo*, y el enarmónico, componiendo todos estos intervalos y cuerdas dentro de una octava. Yo he hecho alguna experiencia de ese nuevo método de Aristoseno, mas no teniendo tanta seguridad y certeza de haberlo hallado cuanta de las otras series del sistema igual, no las pongo aquí, y también por no confundir los talentos con tanta variedad de sistemas armónicos, como ya dije.

5^a. Los armónicos griegos hablan mucho en sus libros sistematizando las cuerdas del *spissum*. Para que no cause confusión yo no lo he nombrado. El *spissum* era un intervalo de tres sones o la disposición debida a ellos, y así lo define Arístides: “Spissum est certa trium sonorum dispositio”. Los intervalos menores del que se dejaba para completar el tetracordo se llamaba *spissum*. “Porro spissum –dice Aristoseno, Lib. I, pag. 24– dicitur quod ex duobus constant intervallis quae addita minus intervallum continente eo quod in diateseron relinquitur”. Así desde la cuerda *hypate pypaton* quien pusiese dos dieses cuadrantales ponía un *spissum*, pues las dos juntas dejan hasta [los] dos tonos y medio de que se compone un diateseron o tetracordo; un intervalo de dos tonos y medio el cual es mucho mayor que el intervalo de las dos dieses juntas, y así los tres sones, el de la cuerda *hypate hypaton* y de las dos dieses forman [35v/72] el *spissum* de que hablan los griegos igualmente en otros casos.

Cada uno de estos tres sones del *spissum* tenían entre los griegos su nombre; el más grave se llamaba *Baripicno*, el del medio *Messopicno*, y el más agudo *Oxipicno* (Arístides Quintiliano, Lib. I, pág. 12). La doctrina relativa a estos sones se daba por los armónicos griegos para el manejo de aquellos instrumentos en que puestas las cuerdas inmóviles (que son ocho en el mayor sistema), acordadas como debían estar, se espesaban los intervalos de una a otra con otras cuerdas puestas con tan ordenada y artificiosa distribución que se pudiesen sonar en los tres géneros, y para saber cual se debía tomar desde la grave del *spissum*,

cual desde la aguda, cual desde la del medio, se da la doctrina de los sones *Baripicnos*, *Messopicnos* u *Oxipicnos*; y los que en esa distribución de tetracordos no entraban, se llamaban cuerdas o sones *Apicnos*. Esta es la verdadera y sincera idea de estos nombres, y no la que se halla en tantos acreditados diccionarios. Para la doctrina de las simples series armónicas que restablecemos nada serviría el exponerlos más largamente.

6^a. Por último, observo que el *mole cromático* de Aristoseno es diverso de una coma en un semitono del *cromático mole* de Arístides Quintiliano, diga lo que se quiera en sus tablas Ptolomeo, el cual no sé con cual espíritu cambió algunos intervalos en las tablas que nos da Hallis, si no es que los supliese sin particular examen encontrando en los originales manuscritos borrados los números con que Ptolomeo los había justamente indicado. Yo creo más a los autores que a sus intérpretes, y para hablar así mi gobierno por lo que Aristoseno enseña de su sistema armónico.

[36r/73; pp. 122-145]

Capítulo 7.

De la serie del género enarmónico de los griegos. ¹⁸⁸

Nuestra moderna música, que se dice más copiosa y rica que la de los griegos, no solamente carece de dos especies cromáticas que éstos tuvieron sino que también de la enarmónica. Veamos de cuáles intervalos constaba y tentemos de renovarla.

Proposición.

El género enarmónico de los griegos se componía de tetracordos de los cuales cada uno constaba de tres intervalos en cuatro cuerdas; los dos primeros intervalos eran de una diesis cuadrantal cada uno, y el tercero intervalo era de un ditono.

Consúltense todos los armónicos más antiguos secuaces del sistema igual, que son casi todos, y se hallará esta proposición. Yo por brevedad citaré únicamente a Arístides Quintiliano, Lib. I, pág. 20, el cual dice: "Enarmonii est divissio VI [sex], VI [sex], XLIX [quadraginta octo], per diesim quadrantalem, per diesim quadrantalem et ditonum."

188 Se corresponde con el Cap.VII de la Segunda parte del *Saggio II* impreso, II, págs.122 y ss.

Esta división de números para significarnos en este lugar la diesis cuadrantal con el VI y el ditono con el XLIX supone el tono dividido en 24 comas o partes iguales; pues teniendo el ditono 48, corresponden al tono 24; y teniendo cada tono 4 dieses cuadrantales, a cada diesis cuadrantal corresponden 6 comas, pues 4 veces 6 son 24.

Yo no he dejado de hacer esta serie y de sonar sus cuerdas de 4 en 4, de 5 en 5, y de 8 en 8, y las he hallado consonantes con gran variedad de sones.

[36v/74]

Experiencia.

- [1^a] Proslambanomenos toda la cuerda sin puentecillo
- [2^a] Hypate hypaton distante siempre de la antecedente 1 tono
- [3^a] Parypate hypaton distante... una 4^a parte del tono
- [4^a] Hypaton diatonos distante... una 4^a parte del tono
- [5^a] Hypaton meson distante... 2 toni
- [6^a] Parypate meson distante... una 4^a parte del tono
- [7^a] Meson diatonos distante... una 4^a parte del tono
- [8^a] Mese distante... due toni
- [9^a] Paramese distante... 1 tono de separación
- [10^a] Trite diezeugmenon distante... una 4^a parte del tono
- [11^a] Diezeugmenon diatonos distante... una 4^a parte del tono
- [12^a] Nete diezeugmenon distante... due toni
- [13^a] Trite hyperboleon distante... una 4^a parte del tono
- [14^a] Hyperboleon diatonos distante... una 4^a parte del tono
- [15^a] Nete hyperboleon distante... due toni

Escolio [1º].

Claudio Ptolomeo pregunta que cuál motivo no agradaban los sones del género enarmónico en su tiempo, habiendo gustado ellos tanto a los antiguos griegos, y cree que el no gustar de los tetracordos enarmónicos en su tiempo naciese de estar acostumbradas las orejas de las armónicos a otros bien diferentes de ellos, que el agradar a los griegos antiguos viniese de laacción. Mas yo hallo otra causa, y es el haber Claudio Ptolomeo y los otros armónicos proporcionalistas cambiado los intervalos no solo enarmónicos, sino cromáticos y diatónicos respecto de los antiguos, como se puede ver en los que él prescribe regulándose por las proporciones; las cuales no son capaces, [37r/75] como dijo Arístides Quintiliano, de conducirnos con sus reglas al hallazgo de todos los in-

tervalos armónicos. Yo me remito a los prácticos de hoy día a quienes suplico de repetir estas experiencias desnudándose por un momento de cualquiera otra idea de nuestra moderna melodía.

Escolio 2.

Aristoseno entabla la serie del género enarmónico en uno de sus intervalos menores aumentada de una coma. Yo la indicaré y con el sólito [acostumbrado] método se podrá probar como yo he hecho.

- [1^a] Proslambanomenos
- [2^a] Hypate hypaton distante 1 tono
- [3^a] Parhypate hypaton distante una 4^a parte del tono
- [4^a] Hypaton diatonos distante una 3^a parte del tono
- [5^a] Hypaton meson distante due toni meno un coma.
- [etc.]

Aristoseno dividió el tono en 12 comas como habemos advertido, y la cuerda en 12 partes iguales o tonos.

Yo he sonado esta serie enarmónica y sólo la oreja de los griegos podía hallar notable divario [diferencia] de la una a la otra. Si ya no fue el fin de distribuir de este modo Aristoseno la serie del género enarmónico el poder servirse, sin aumentar cuerdas en el instrumento, de la 3^a parte del tono para sonar en el género *cromático mole*, como yo creo por lo que él dice sistemando los menores intervalos en el instrumento.

Escolio 3.

Los modernos se han quejado en los libros y diccionarios de la confusión con que según ellos hablan los armónicos griegos de su arte musical. A los cuales responderé con Aristoseno que esta confusión nace de los que han querido hablar de la música de los antiguos sin estudi/arlía [37v/76] ni entenderla, y que no hay arte, fuera de la geometría muy clara, más fija y estable en sus preceptos que la música de los antiguos griegos. Aristoseno, Lib. I, pág. 5: “Confusionis summae nota Musica innumere quidam non dubitatur propter illos qui hanc doctrinam dilucidandam suscepserunt, neque vero ex sensibilibus illum est quod tanto adque tali ordine sit conspicuum”.

La prueba de ser bien claros los griegos en sus libros de música es un hecho. Nosotros la habemos probado y hallado las consonancias, intervalos, series, géneros bajo las medidas de la cuerda sonora que ellos describen, y lo haremos más y más patente en la Tercera parte desafiadando a los armónicos y literatos que me saquen un paso de los armónicos

griegos bien conservado en las ediciones publicadas hasta ahora que no podamos dar una clara explicación y una experiencia.

**[PP. 146-190] PARTE TERCERA
DE LAS SERIES ARMÓNICAS DE LOS DIVERSOS TONOS O TROPOS
EN LOS GÉNEROS DIATÓNICO, CROMÁTICO Y ENARMÓNICO DE LOS
GRIEGOS.**

Introducción.¹⁸⁹

Los griegos secuaces del sistema igual en la armonía tuvieron trece series musicales llamadas modos, tonos, tropos y figuras del diapasón, pues todos estos nombres se hallan en los armónicos griegos y latinos para significar los que ahora en nuestra moderna música llamamos tonos. Todos esos nombres no significaban otra cosa que lo que al presente significamos nosotros, esto es, series armónicas cambiando de tónica o de cuerda fundamental. De cualquier cuerda de la primera y [38r/77] baja octava compuesta de los antiguos tetracordos podía comenzarse y proseguirse una nueva serie de tetracordos observando desde la fundamental que se tomaba el mismo orden de intervalos que observan las series armónicas ya dadas, y esto en cualquiera de los tres géneros. Causa a muchos eruditos admiración la diversidad con que del número de los tonos hablan los armónicos griegos, poniendo unos como Aristoseno 13, otros como Arístides Quintiliano 15 modos o tonos, otros como Boecio y Ptolomeo 7 tan solamente, mas esta admiración procede de la ignorancia de la historia de la música y del origen de tales tonos.

Estos tienen su fundamento en las cuerdas de la primera octava. Cuando se abolieron en la práctica los géneros cromático y enarmónico, quedaron en los instrumentos únicamente las cuerdas de la octava diatónica en dos tetracordos unidos y la *proslambanomenos* o adjunta que no entraba en los tetracordos. En este caso no podían contarse [más] que siete modos o tonos, no habiendo más que 7 cuerdas que los

189 Se corresponde con la “Introduzione” de la Parte tercera del *Saggio II* impreso, II, págs. 135 y ss.

pudieran dar en la primera octava. Y ved aquí por qué en los tiempos de la decadencia no se cuentan por los autores griegos [más] que 7 modos o tropos, y quien hiciese entrar la *proslambanomenos* no regulándose por los tetracordos podría a lo más encontrar 8.

En tiempos en que la música griega conservaba en los instrumentos como ahora los tenemos dividida la octava por semitonos, correspondiendo a cada semitono una cuerda, las cuerdas en la primera octava eran 13 en 12 intervalos en que se dividían los 6 intervalos de 1 tono de que se compone la octava; y ved ahí por qué Aristoseno y otros armónicos contaron 13 tonos por cada una de las [38v/78] 13 cuerdas podía servir de tónica para formar un nuevo modo o tono.

Los autores armónicos que con Pitágoras dividieron el tono de disjunción para hacer el tetracordo *Synemenon* a más de los cuatro tetracordos, llegaron a contar hasta 15 cuerdas de medios tonos en sus series o sistemas, y éstos, como nos lo dice expresamente Arístidices Quintiliano, pusieron hasta 15 tonos o modos diversos.

El Señor Roseau [Rousseau], ¿dónde halla su pretendida confusión en materia de tonos entre los griegos? Aquí no hay ninguna oscuridad para quien sepa de dónde toma origen la diversidad de los tonos o modos, y para quien lea en los mismos armónicos como Plutarco haberse en su tiempo abandonado por imposible el género enarmónico y sus cuerdas y el creer casi imposible o muy difícil el género cromático, como en su tiempo se creía.

Nuestros modernos se estiman más ricos de tonos o de modos que los griegos, que contaban solamente 7, y en esto tienen razón; mas que se estimen más ricos de tonos que los que contaron 13 ó 15, esto no se puede pasar. Nuestra música al presente es más rica que la que hubo entre los griegos y latinos en tiempo de su mayor decadencia, mas está bien lejos de llegar a la riqueza de cuerdas y de tonos que tuvieron los griegos del siglo de oro de la música griega. Hagamos un breve paragón [comparación].

Nosotros contamos 12 semitonos en la octava más poblada de cuerdas en que tenemos mezclado el cromático con el género diatónico. Estos son 12 modos o tonos.

Nosotros en nuestra serie de semitonos podemos hacer la serie del modo mayor de *do* (o *ut*) y la serie del modo menor de *la*, así que

podemos contar 12 tonos del modo mayor y 12 tonos del modo menor en nuestra serie de la octava. [39r/79] Así se glorían nuestros armónicos diciendo que 24 tonos exceden los 13 de Aristoseno, y a los 15 de Arístides, de mucho [de largo].

Si los griegos hubieran contado sus modos o tonos como los modernos, hubieran contado 144 cuando menos. Ved aquí la demostración.

Los griegos secuaces del sistema igual, como en otra parte habemos advertido y como a vista se puede demostrar, tienen su modo mayor y menor en la octava dividida en 24 intervalos iguales de un semitono[no] cada uno en el solo diatónico intenso. Esta sola serie iguala la que nosotros tenemos, y da por sí sola o puede dar 12 tonos en el modo mayor y 12 en el menor.

Los griegos, a más de esta serie, tuvieron la del género diatónico *mole*, en la cual podían variar los tonos hasta 24 como en la otra. Fuera de esto tuvieron la serie cromática triple o de tres especies, de las cuales cada una podía dar 24 tonos.

Y últimamente tuvieron una serie enarmónica que podía dar otros 24 tonos. Seis veces 24 hacen 144 tonos. Que si las series susodichas se hacían de cinco tetracordos dividiendo el tono de la *paramese*, eran 30 tonos por serie, y entre todos hacían 180.

Y si queremos (sin salir de la verdad) atender a las 25 cuerdas distante la una de la otra una diesis cuadrantal que los griegos secuaces del sistema igual ponían dentro de la octava, tomando cada cuerda de las 25 por tónica de un nuevo modo hallaremos en cada una de las series susodichas 25 tonos del modo mayor y 25 del menor, que en 6 series en género y en especie diferentes serán 600 tonos. Comparada nuestra riqueza de 24 tonos con 600 tonos que podían contar los secuaces del sistema igual entre los griegos, nuestra soñada riqueza musical se convierte en una lamentable pobreza. [39v/80] Mas los griegos, aunque pudieran gloriarse de tantos centenares de tonos diferentes, no lo hicieron, creyendo conveniente a la armonía que un todo de otro distase cuando menos en la agudeza de la tónica un semitono del otro. Nosotros nos contentaremos de poner 13 dentro de la octava como Aristoseno, y añadiremos, dividiendo en 2 semitonos el intervalo de la *paramese*, dos más, como hizo Arístides Quintiliano enseñando al mismo tiempo la manera de probar cada uno de ellos en el instrumento *Canon*, exponiendo nuestras experiencias.

Capítulo 1.

Nombres de los 15 tonos o modos o tropos de los armónicos griegos, la manera de hallarlos en el instrumento.¹⁹⁰

Arístides Quintiliano numera de esta suerte los 15 modos, de los cuales los 13 primeros son contados [también] por Aristoseno.

- 1º Hypodorio, el más grave
- 2º Hypofrigio grave, llamado por otros Hypoastio
- 3º Hypofrigio agudo
- 4º Hypolidio grave, llamado por otros Hypoeolio
- 5º Hypolidio agudo
- 6º Dorio
- 7º Frigio grave, llamado por otros Iastio
- 8º Frigio agudo
- 9º Lidio grave, llamado por otros Eolio
- 10º Lidio agudo
- 11º Misolidio grave, llamado por los griegos posteriores Hyperdorio

[40r/81]

- 12º Misolidio agudo, llamado Hyperfrigio
- 13º Hypermisolidio, llamado también Hyperfrigio

Estos estaban dentro de la octava comprendida la *proslambanomenos*. Los dos siguientes se comenzaban de dos semitonos inmediatos, ascendiendo después de la octava.

- 14º Hypereolio
- 15º Hyperlidio.

De los 7 tonos o modos de la decadencia de la música griega veremos después los nombres y sus intervalos de uno a otro. Demos ahora el método con que yo los he probado en el instrumento *Canon*.

Experiencia.

Pónganse en el instrumento *Canon* 50 cuerdas iguales en grosura, larguezza y tensión. Tómese un regle en que esté notado con precisión lo largo de la cuerda sonora. Esta larguezza en el regle se divide por mitad, una de esas mitades se subdivida en 24 porciones o intervalos iguales, la cual supondrá por las 24 dieses cuadrantales en que dividían los secuaces del sistema igual la octava.

190 Se corresponde con el final de la Introducción de la Parte tercera del *Saggio II* impreso, págs. 140 y ss.

Para medir las dieses cuadrantales de la segunda octava divídase la segunda mitad del regle representativo de una mitad de la cuerda con el compás en dos partes iguales. Subdivídase una de estas mitades en 24 intervalos o porciones iguales, las cuales supondrán por las medidas de las 24 dieses cuadrantales de la segunda octava.

Pues siendo la fundamental de la segunda octava la mitad de la cuerda que sirve de fundamental a la primera octava, los intervalos en la segunda octava son la mitad de lo que eran en la primera.

[40v/82] Preparadas de esta suerte las medidas, deben tenerse a mano 50 puentecillos iguales para poner uno bajo cada cuerda distante el uno del otro la medida de una diesis cuadrantal medida con el regle, como lo haré valiéndome en la primera octava de las medidas mayores al doble que en la segunda.

Hecho esto hallaré las dos octavas divididas por dieses cuadrantales, y quedará sin puentecillos la última cuarta parte de toda la cuerda.

Ténganse presentes las cuerdas e intervalos de las series armónicas que habemos descrito antes, y sépase que un modo o tono dista del otro un semitono.

Esto supuesto, si se quiere formar la serie armónica diatónica intensa del modo *Hypodorio* se procede así:

El modo susodicho es el más grave, por lo cual comenzará desde la primera cuerda más grave, y ella será la *proslambanomenos*. La 2º cuerda de la serie diatónica es *hypate hypaton*, distante siempre de la *proslambanomenos* el intervalo de 1 entero tono; 4 dieses cuadrantales hacen el intervalo de 1 tono, luego la 5ª cuerda de las 50 será la *hypate hypaton*, distante de la *proslambanomenos* 1 tono. La 3ª cuerda de la serie diatónica es la *parypate hypaton*, distante de la *hypate hypaton* 1 semitono, luego la 7ª cuerda de las 50 será la que yo debo tomar y sonar por la *parypate hypaton* del modo *hypodorio*. La 4ª cuerda es la *hypaton diatonos*, distante de la *parypate hypaton* en aquel género diatónico intenso 1 tono; 4 dieses cuadrantales hacen el intervalo de 1 tono, luego la 11ª cuerda de las 50 dará el son de la *hypaton diatonos*. Con este método se procede hasta la última cuerda.

[41r/83] Si se me pide que forme la serie del modo *Frigio agudo* en el diatónico intenso, por ejemplo, iré a buscar su cuerda fundamental o su *proslambanomenos* con el regle o sin él de esta suerte.

El *Frigio acuto* es el 8º modo, luego su *proslambanomenos* dista 8 semitonos de la primera y más grave cuerda, pues cada modo dista del

otro un semitono. Mediré 8 semitonos y la cuerda de las 50 donde cae la extrema medida de 8 semitonos será la *proslambanomenos* o tónica del modo *Frigio agudo*. Desde la *proslambanomenos* a la cuerda *hypate hypaton* hay de distancia 1 tono: 4 dieses cuadrantales son el intervalo de 1 tono, luego a la extremidad de cuatro dieses desde la tónica o *proslambanomenos* del modo *Frigio* ya tomada hallaré la *hypate hypaton* de ese modo *Frigio*. Con este método se toman las demás tónicas y las series de los modos.

Es de suponer que la natural extensión de estos modos no pasa de una octava, fuera de algunos enarmónicos muy antiguos que ahora la exceden, ahora no llegan, como diremos a su tiempo.

Sería hacer injuria a los talentos aun más incapaces si yo me entretuviese en formar aquí una a una las series de los quince modos referidos. Impresos tal vez no disgustarían, mas quien ha de costear la impresión ha de tener otros miras de los que las leen. Indicado el método con que prácticamente se forman estos modos y con el cual yo los he tomado en el instrumento *Canon* y sonado, no tengo otra obligación.

[41v/84]

[pp. 171-190] Capítulo 2.

Qué se haya de pensar de los 7 modos o tonos de los autores del tiempo de la decadencia.¹⁹¹

A la edad de Claudio Ptolomeo, de Boecio y de otros armónicos, como habemos demostrado en la historia de la música griega, esta se hallaba en gran decadencia entre los prácticos. Claudio Ptolomeo y Boecio, hombres de grandes talentos y de grandes conocimientos pero poco prácticos de la antigua armonía, no ignoraron la muchedumbre de modos o tonos de los más antiguos armónicos, mas consultando los instrumentos y cuerdas que se usaban en sus respectivas edades (en las cuales reinaban los géneros diatónicos con algunas cuerdas cromáticas sin el antiguo orden) insinuando los 13 modos como lo hizo Ptolomeo y despreciándolos como poco armoniosos, se fijaron en 7 solamente, como lo hicieron Gaudencio y Baquio el senior.

Para que se vea que estos escritores se regulaban para hablar de

191 [Gallego la dejó vacía].

los modos por las cuerdas de los instrumentos de su tiempo (abolido el número y la distribución del sistema igual por los seguaces de las proporciones armónicas pitagóricas), hágase, leyendo estos escritores, la observación que cada uno pone del un modo al otro de los siete diferentes intervalos: lo que no podía suceder sino por los diversos sistemas prácticos con que en el diatónico estaban distribuidas las cuerdas de los instrumentos de su tiempo.

Ni es ésta sola la diversidad que se halla entre ellos, sino también la de los nombres de los modos. Gaudencio, pág. 19 [y] 20, cuenta por la más baja o grave figura del diapasón la Mixolidia. Baquio **[42r/85]** la pone por la más aguda. Los dos siguen el mismo orden de enumeración de los tonos o modos, sino que el uno los comienza a contar por la cuerda más aguda descendiendo, y el otro por la cuerda más grave ascendiendo, según el uso que tuvieron los griegos de comenzar a poner las cuerdas en sus intrumentos por las más agudas. La enumeración de Baquio es a la de Gaudencio preferible, sus nombres y distancias de los tonos son éstas:

Desde la nete hyperboleon a la mese, o desde la mese por decir mejor a la octava es el *Mixolidio*; descendiendo de la mese medio tono pone la tónica del modo *Lidio*; calando un tono pone la tónica del modo *Frigio*; calando otro tono, la tónica del modo *Dorio*; calando un semitono más, pone la tónica del modo *Hypolidio*; calando un tono más pone la tónica del modo *Hypofrigio*; calando otro tono pone la tónica del Modo *Hypodorio*. Así, según este autor, la hypate hypaton es la tónica del modo *Hypodorio*, el cual es el más grave de todos, y el *Mixolidio* el más agudo, cuya tónica es la mese.

De esta disposición de los modos se concluye evidentemente cuál era la escala diatónica en tiempo de este escritor, y que no había otras cuerdas en el instrumento que las del género diatónico, ya invertidas respecto a como las ordenan los más antiguos seguaces del sistema igual como lo es Baquio; en los más antiguos el primer semitono desde la segunda cuerda a la tercera comenzando de los graves, en Baquio está desde la tercera a la cuarta.

Gaudencio dice que los modos o figuras del diapasón son doce por haber hallado esta noticia tal vez en los armónicos **[42v/86]** más antiguos, mas que no cuenta sino siete y no dos [*sic: doce*] por la razón que después dirá, y no hallamos en sus libros ninguna. Del mismo modo habla Ptolomeo, mas el hecho es que, perdido a su tiempo el canto cromáti-

co, no contaban [más] que siete cuerdas en sus instrumentos ordenadas por intervalos diatónicos. Por lo cual, a pensar como el asunto se merece, no debemos hacer caso de los siete modos de estos autores de la decadencia, sino de los trece de Aristoseno o de los quince de Arístides, que son los autores más antiguos entre los armónicos griegos.

Capítulo 3

De los modos o tonos enarmónicos, cuántos y cuáles fueron entre los griegos, y de mis experiencias con que los he renovado.¹⁹²

Nosotros, como en otra parte habemos dicho, carecemos de series enarmónicas y, en consecuencia, de modos, tonos, tropos o figuras del diapasón enarmónica.

Los griegos en los tiempos más antiguos, dice Arístides Quintiliano, tuvieron seis modos enarmónicos diversos de los que resultaron después de la serie enarmónica que habemos ya dado. Este punto necesita de particular atención por no haber sido observado de ninguno; y aun Meibomio, que comentó aquel escritor, se dejó intacto este lugar de Arístides. *Fiunt autem et alia tetracordorum divisiones quipus ultimae antiquitatis musici ad harmonias fuere usi, atque hae interdum integrum octacordum complebant interdum quoque maius quam ex tonorum sistema... itaque Lidium composuerunt ex diesi et ditono et tono et diesi et dino et diese atque hoc erant in/tegrum [43r/87] sistema, atque diesis in omnibus audienda est enharmonia.*

Así prosigue narrando los modos enarmónicos de los antiquísimos griegos, Lib. 1, pág. 21, no contando [más] que seis, que son Lidio, Dorio, Frigio, Hiastio, Mixolodio y Lidio intenso. Los cuales yo he probado tomando las cuerdas de 4 en 4 y de 5 en 5 sonando unas con otras. Yo pondré el método con que he reducido cada uno de esos modos a la práctica y haré mis observaciones. Téngase abierto Arístides Quintiliano, Lib. 1, pág. 21, si se duda de la verdad de lo que yo diré.

192 [Gallego la dejó vacía].

Modo Lidio antiquísimo.

Estos eran sus intervalos:

Diesis (siempre cuadrantal)
Ditono
Tono
Diesis
Diesis
Ditono
Diesis.

Experiencia.

Yo he puesto ocho cuerdas del instrumento *Canon* al unísono, y en la segunda cuerda he medido con el regle una diesis cuadrantal y a esa distancia le he puesto un puente. La primera cuerda la dejé sin puente todo suelta o entera. Desde el puente de la segunda cuerda he medido con el regle un ditono en la tercera cuerda, y a esa distancia le he puesto otro puente. Desde el cual he medido en la cuarta cuerda un tono, y a esa distancia he interceptado el son de la cuarta cuerda con un puente. Desde este he medido en la quinta cuerda una diesis cuadrantal y le he puesto un puente a esa distancia. Desde la cual he medido en la sexta cuerda otra diesis, y a esa distancia le he puesto un puente. Desde el cual he medido en la séptima cuerda un ditono y le he puesto un puente. Últimamente de la séptima cuerda a la octava he medido una diesis y he puesto a la octava cuerda un puente.

[43v/88]

Observación.

Esta serie del antiquísimo modo Lidio, como lo llama Arístides, no está formada con las reglas de las proporciones armónicas introducidas desde Pitágoras en la música. Luego esta serie (como las otras de esta especie) son a Pitágoras anteriores. Esta serie se halla puntualmente medida con los intervalos del sistema igual, como la prueba la experiencia dada. En esta serie se encuentra la cuerda proslambanomenos o ad junta sin que entre en la serie, como se ve por el hecho: luego no es verdad lo que dicen los armónicos pitagóricos del tiempo de la decadencia del arte, esto es, que Pitágoras añadiese a las cuerdas de los antiguos la proslambanomenos. ¿Cómo deberá entenderse que Pitágoras añadiese

a las cuerdas de los antiguos la proslambanomenos? Como nosotros lo habemos en otra parte dicho. Pitágoras, por poner el tetracordo synemenon (que primero estaba en serie de 18 cuerdas) con los otros cuatro tetracordos en sólás 16 cuerdas, introdujo la proslambanomenos en la serie de los tetracordos, y esta es la genuina interpretación. La proslambanomenos no se contaba antiquamente entre los tetracordos; después de Pitágoras, sí, cuando se ponía el tetracordo synemenon.

Del antiquísimo modo Dorio.

De esta serie enarmónica dice Arístides que superaba el diapasón de un tono. Contenía en realidad 9 cuerdas y 8 intervalos, que eran éstos:

Tono
Diesis
Diesis
Ditono
Tono
Diesis
Diesis
Ditono.

[44r/89]

Experiencia.

Con el método que en la otra serie dejando sin puentecillo la proslambanomenos, he hechota experiencia de este modo enarmónico, y he hallado verificada la ley de los griegos que *consonavano tutti i tetracordi*, esto es, tomadas de 4 en 4 las cuerdas, de 5 en 5 y de 8 en 8. Me pareció a más de esto que tomando las dispares en los graves y pares en los agudos, o pares y pares, todas diesen un agradable son bien que irregular respecto de los que se hallan en nuestra moderna música. Yo me remito a los prácticos.

Observación.

Esta serie enarmónica del modo Dorio comprende el tono de disjunción que está detrás de la cuerda mese a la paramese. Y esta manera antiquísima de ordenar los modos entre los griegos pudo haber dado fundamento a aquellos griegos que después contaron 15 modos, como vimos en Arístides, pues contaron 13 modos en la octava y dos del tono de separación arriba dicho.

Serie del modo antiquísimo Frigio.

Esta serie enarmónico tenía nueve cuerdas dentro de la octava o dia-
pasón. Sus intervalos eran éstos:

Tono
Diesis
Diesis
Ditono
Tono
Diesis
Diesis
Tono.

[44v/90]

Experiencia.

Yo puse al unísono, como en las otras experiencias, nueve cuerdas en todo iguales. Dejé la primera sin puentecillo, tomé de la primera a la segunda el intervalo de un tono, y a esta distancia puse a la segunda cuerda un puentecillo. Desde este puente tomé en la tercera cuerda la medida de una diesis cuadrantal, etc., y así fui terminando esta serie. Y hallé que hacían las cuerdas un agradable son tomadas de 2 en 2, de 3 en 3, de 4 en 4, y de 5 en 5.

Observación.

Siendo éste el modo Frigio más antiguo entre los griegos según Arístides, y diciendo los históricos de la música antigua que el inventor del modo Frigio fue Ianide, como habemos dicho en su vida, es creíble que el modo con que el sonó su tibia o su flauta fuese el ya descrito. Y siendo un modo enarmónico se colige que el género enarmónico fue el más antiguo entre los griegos, y que esta fue la causa por que los más antiguos escritores de música en Grecia no hablaron jamás del diatónico según dice Plutarco: Etenim qui nos state antecesserunt neque de comate neque de Diatono disputaverunt, sed de solo enharmonio atque adeo etiam de huius unico sistemote sive complexu quod est dia-
pasón.

Plutarco tomó este dicho por entero del antiguo Aristoseno que nos queda, el cual dice lo mismo: porro putandum est qui ante nos fuerunt tantum esse voluisse harmonicos quod ipsos armonicorum sistematum diagrammatis tantum usos diatonicorum aut cromaticorum curam nullam suscepisse.

Estos testimonios y las series enarmónicas que describo me han persuadido que repartida la octava en 24 intervalos de una diesis cada uno y presentada a las diversas provincias [45r/91] de la Lidia, de la Frigia, etc., cada provincia hubiese elegido para armar sus instrumentos ¿se hubiese fijado en una de estas series a su placer, las cuales por los griegos posteriores fueron llamados modo Frigio, modo Lidio, etc., hasta que en tiempo de Pitágoras, separadas en tetracordos de tres géneros, se sistemaron como nos las dan todos los griegos posteriores. En esta suposición tan probable, el género diatónico no fue anterior al enarmónico, como Martini, con Aristoseno, defendió, bien que de suyo sea más fácil de cantar y más natural el diatónico que el enarmónico.

Serie del antiquísimo modo Hiastio.

Este modo no llegaba con sus cuerdas al diapasón, según Arístides. Estos eran sus intervalos:

Diesis
Diesis
Ditono
Triemitonio
Tono.

Falta un tono a completar los seis de la octava.

Experiencia.

Yo he probado con el solito método esta serie en 6 cuerdas. Pellizcando las cuerdas se puede formar alguna sonatina, mas yo hago la observación que este modo, como el Frigio fue para los flautos, así el Hiastio sería propio de la lira de seis cuerdas, y que tastando con el peine de marfil por detrás de la lira con la izquierda y rayendo las cuerdas con la derecha con el plectro [45v/92] se sacasen de esta pequeña serie muchos y agradables sones.

Serie del antiquísimo modo Mixolidio.

Este modo contenía 8 cuerdas con 7 intervalos que unidos completaban el de la diapasón u octava. Ellos eran éstos.

Diesis
Diesis
Tono
Diesis
Diesis
Tritono.

Esta serie que yo he probado en el instrumento *Canon* sale graciosa. El intervalo del tritono si no lo acompañaba con otras cuerdas presentaba un salto atrevido.

Observación.

Esta serie, como alguna de esas otras presentan dos tetracordos enarmónicos unidos, variando en cada uno el mayor intervalo, que en la serie regular es siempre de un ditono. Mas estos prueba lo que decíamos, que estos son modos anteriores a la separación y distribución de los tres géneros diatónico, cromático y enarmónico que después se sistematizaron con mayor regularidad, como habemos dicho en el capítulo 7.

Serie del antiquísimo modo Lidio intenso.

Este modo no se diferencia del modo Hiastio [más] que en el último intervalo, que aquí es un ditono y en el Hiastio es un tono. Todo lo demás es lo mismo en uno que en otro.

[46r/93]

Observación.

Como estos modos enarmónicos son los más antiguos de la Grecia y cada modo suponga una serie de cuerdas completa, yo he entrado en sospechar que estos modos contengan las diversas maneras con que en las diversas provincias de la Grecia en los más antiguos tiempos se sistematizaron los sones dentro de las dos octavas sin cuidarse de la regularidad que después de inventó de los tetracordos y de los géneros diversos. Esta fundada sospecha me ha conducido a hacer en alguno de estos modos la experiencia de llenar las dos octavas y mayor intervalo aún que este de cuerdas distribuidas con la ley con que está cada modo de esos enarmónicos. Yo he elegido el más pobre de cuerdas que el Hiastio, y veo que hacen una graciosa serie llena de sones muy varios y muy agradables. Hágase esta

Experiencia.

Póngase al unísono 11 ó 16 cuerdas en el instrumento *Canon*. Ordénense las seis primeras con el regle al modo acostumbrado en el sistema igual, dejando la primera y más grave cuerda sin puente, tomando en la segunda el intervalo de una diesis cuadrantal; en la tercera

desde el puentecillo de la segunda cuerda otra diesis; desde la tercera tómese un ditono en la cuarta cuerda; desde el puentecillo de este ditono tómese en la quinta cuerda el intervalo de tres semitonos; y desde el puentecillo de la quinta cuerda tómese en la sexta cuerda un tono; desde este último tono tómese en la séptima cuerda (replicando los intervalos del moso Hiastio) una disseis cuadrantal; desde su puentecillo tómese en la octava cuerda otra diesis y póngase un puentecillo; este puentecillo cae un medio [46v/94] tono distante de la mitad de toda la cuerda; y en pasando la mitad de la cuerda, las medidas de los intervalos son la mitad menores que en la primera octava, como otras veces habemos advertido, por lo cual siguiéndose en el modo Hiastio, después de la última diesis tomada un ditono se cuenta medio tono que restaba hasta la mitad de la toda la cuerda, y tono y medio de la medida que corresponde a la segunda octava, y en esta distancia se fija un puentecillo en la novena cuerda; desde el puente de la 9^a cuerda se toma en la 10^a cuerda el intervalo de un triemitonio (con la medida de la segunda octava, que es la mitad de los intervalos de la primera) y, puesto un puentecillo, des él se mide en la 11^a cuerda un tono y se pone un puente, y queda en 11 cuerdas duplicada la serie del modo Hiastio. Suénese con el orden de los tetracordos, y se hallarán sones muy graciosos. Con este orden se puede triplicar en 16 cuerdas el modo Hiastio, observando que las medidas de los intervalos en la tercera octava son la mitad grandes que en la segunda, y con este orden ascendiendo.

Capítulo 4.

Todos los más antiguos y escogidos preceptos de la música griega están comprendidos en estas observaciones y experiencias.¹⁹³

Cuanto Aristoseno, Arístides Quintiliano, Baquio, Gaudencia, Nicómaco, Euclides y Marciano Capela escribieron sobre el son o la voz musical, sobre sus intervalos consonantes, sobre los tres géneros diatónico, cromático y enarmónico, sobre los sistemas mayores y menores, sobre los tonos o modos o tropos o figuras de la diapasón, ha sido por nosotros no sólo tratado en el este pequeño libro sino que también explicado con las pruebas más sensibles [47r/95] de las experiencias

193 [Gallego la dejó vacía].

y probado. De todos los siete tratados con que los griegos dividieron el arte armónico sólo nos queda que declarar el séptimo de la Melopeia, esto es de la composición del canto, el cual comprendía la parte métrica, la rítmica y el arte de notar con cifras musicales el canto. Mas como para exponerlo con experiencia sea indispensable la construcción de las liras y cítaras antiguas, de las sambucas, de los salterios, de los magades y de muchas especies de tibias o de flautos, hasta que nuestras finanzas permitan estos gastos no lo daremos a la luz, aunque lo tenemos trabajado.

Si yo hubiera querido de estas mis descubiertas hacer media docena de volúmenes, sólo con las citaciones de autores a quienes debía reprender por la manera con que explicaron la doctrina armónica de los griegos podía haber llenado la mitad.

Son indecibles por el número y por la calidad los errores cometidos por los sujetos más autorizados en la literatura y en la música sobre las consonancias sobre las medidas del tono y de los semitonos, sobre los tetracordos y sobre todas las ideas de la música de los griegos, y a mí me ha costado menos leídos los griegos de hallar y de entender su música que el deshacerme de los prejuicios que sobre ella había concebido con la lección del Toscanello, del Zarlino, del Coltelinaro, del Doni, del Galilei, de Kirkero, del Buontempi, del Martini, de Rosier, de Burese, de Roseau, y de infinitos otros que había leído para iluminarme sobre la música griega.

La llave de todas [47v/96] mis descubiertas en esta materia ha sido el sistema igual o *equabile* de los antiguos, y los yerros de todos los eruditos y armónicos que interpretaron los griegos fue el suponer el sistema armónico = [igual al] proporcional para explicarlos. Errado el principio, todos los razonamientos que en él estriban van errados; y acertado que se haya él, es facilísimo el razonar como los griegos y hallarlos exactos y verdaderos.

Efectivamente, hallado el sistema igual, todo lo que enseñan sobre sus consonancias y series armónicas los antiguos se verifica al pie de la letra, y es fácil interpretar con claridad sus diversas opiniones, como lo habemos ejecutado.

Mas porque entre los literatos singularmente hay muchos que tienen por indubitable, sin entenderse la razón de ello, que la música debe estribar en las proporciones numéricas que llaman armonías y que con

estas proporciones hubiesen los griegos adelantado tanto en la armonía, daremos terminada la doctrina de los más antiguos y más prácticos armónicos griegos, la que entre los filósofos antiguamente se comenzó a explicar con grande aparato de proporciones numéricas de todos ellos, para que con nuestras experiencias se desvanezca este prejuicio y se palpe con mano que las razones proporcionales no hicieron sino arruinar la antigua música y que para que fuese sufrible la moderna fue necesario a los prácticos el sacar las cuerdas de sus justas medidas proporcionales: este será el asunto de la cuarta parte.

48R/97]

[PP. 191-255] PARTE CUARTA.

**DE LAS SERIES MUSICALES DE LOS SEGUACES DEL SISTEMA
ARMÓNICO PROPORCIONAL.**

Introducción.

La falta de historia antigua tiene a muchos hombres cultos engañados, los cuales creen e imprimen en sus libros armónicos sin reserva alguna que la música griega hubiese comenzado a ser de algún valor desde que Pitágoras halló las seis consonancias, como ellos dicen. Mas ¿cómo sin ellas podía existir la música? Estos escritores, como no observan que si no puede subsistir la música sin las seis consonancias, y si Pitágoras las halló como ellos pretenden, era necesario que anteriormente a este filósofo ni la Grecia ni el Egipto ni los hebreos ni otra alguna de las más cultas antiguas naciones pudiese haber conocido la música.

La historia los puede desengaños, en la cual no sólo la santa nación, sino los egipcios y los griegos muy anteriores a Pitágoras entendieron y ejecutaron con perfección las mayores delicadezas del canto. ¿Creen estos eruditos que el poema de Homero sea anterior a Pitágoras? El poema, pues, de Homero es en materia de antigua música lo que son los planos de fábricas delineadores en materia de arquitectura. Los tiempos métricos [48v/98] en la música griega eran el fundamento de los ritmos, y los tiempos rítmicos eran inseparables de la armonía. ¿Quién, viendo una fábrica delineada con todo el arte de módulos y proporciones y compuestos necesarios para levantar un edificio, creería muy posterior al

que lo formó el arte de la arquitectura? No es menor el error según veo el de aquellos eruditos que leyendo el poema de Homero tan anterior a Pitágoras escriben que éste inventó las primeras y más fundamentales consonancias y sin las cuales no puede existir la música. ¿Los Apolos, los Orfeos célebres tantos siglos antes de Pitágoras sonaron y cantaron sin que se hubiesen todavía hallado las primeras consonancias? Que si creen fabulosos esos personajes ¿Olimpo cuánto no fue anterior a Pitágoras? Sus composiciones se conservaban y cantaban todavía según él dice en tiempos de Platón con gran placer y entusiasmo de la nación. [¿] Estos cantos de Olimpo se pudieron tales formar sin haber practicado y conocido las seis primeras consonancias [?].

El creer que Pitágoras las hallase el primero es un solemne prejuicio introducido en la literatura por gentes ignorantes de la historia y de la música, ahora sean antiguas, ahora modernas; prejuicio del cual nos iremos poco a poco en este tratado con mil otras pruebas desengaño.

Los griegos anteriores a Pitágoras fueron músicos perfectísimos. Pitágoras inventó o halló las proporciones en que se hallaban las seis consonancias de los más antiguos armónicos en las cuerdas y sones de sus instrumentos. Este fue el hallazgo de este filósofo, el cual prueba

1º que sin las reglas de las proporciones halladas por Pitágoras [49r/99] puede existir la perfectísima música;

2º que las proporciones armónicas no son necesarias a la perfección de la música;

3º que es un docto prejuicio el pretender que nos debamos regular por las reglas de las proporciones o para hallar la música de los antiguos o para perfeccionar la de los modernos.

Mas quién puede dudar –se me dirá– que Eratóstenes, que Filolao, que Arquitas, que Ptolomeo, que el supuesto Euclides, que Boecio, que Arístides Quintiliano, que Gaudencio, que Nicómaco, cuyas obras armónicas nos quedan, no reduzcan a proporciones las consonancias de la antigua música, que no entablen números y series proporcionales para darnos a conocer los intervalos de las cuerdas armónicas. Yo he hallado y expuesto en la historia el juicio que deba hacerse de cada uno de los antiguos armónicos que nos quedan, y en esta última parte confirmaré mi sentencia con experiencias que nos demuestren su verdad hasta la evidencia.

Dos maneras únicamente posibles hay para examinar la doctrina armónica de cualesquiera autores proporcionalistas antiguos como fueron aquellos griegos o latinos citados, o modernos cuales son los Zarlinos, los Galileis, los Roseaus, los Glareanos, los Martinis, los Ricatis y cualesquiera otros. La primera es eterna, fatigosa, lejana de la capacidad de los prácticos y de los sentidos, insuficiente sin las experiencias, la cual se reduce a seguir los principios proporcionales que cada uno de aquellos antiguos o modernos escritores [49v/100] tomó para calcular los números de las series armónicas en cada género, examinar sus operaciones y ver si sus consecuencias y corolarios son sofísticos o engañosos, y después de hecho todo este trabajo entablar las pruebas prácticas en las cuerdas para ver el resultado.

La segunda manera es de tomar las series numéricas con que notan el resultado de sus cálculos y operaciones en la distribución de los intervalos, y probar en el instrumento cuál sea al oído músico dicho resultado. Esta manera de examinar los armónicos proporcionalistas antiguos y modernos es fácil, es compendiosa, es sensible, está a los ojos y oídos de los prácticos y es la única en que deben finalmente terminar todos los cómputos más altos si han de ser de alguna utilidad.

Este último método ninguno de los escritores de música lo ha seguido hasta ahora o por no haber hallado la manera de ejecutarlo o por el deseo de mostrarse hábiles en el más sublime cómputo, de donde ha resultado que muchos académicos matemáticos, si saber lo que es la música, hayan llenando el orbe de dissertaciones sobre las cuerdas armónicas, admiradas por los calculadores y despreciadas como inútiles a ellos por los prácticos.

Si a cada uno de esos disertadores armónicos el público, atento al útil de la sociedad, les hubiera desde el principio impuesto una gruesa multa si no demostraban en las cuerdas de un instrumento las consecuencias que debieran ser prácticas de sus cálculos, estoy cierto que no se hubieran tanto multiplicado sin fruto alguno.

[50r/101] Este método, pues, que ninguno ha seguido hasta ahora lo pondremos en práctica por la primera vez exponiendo con las experiencias sensibles el resultado de todas las series antiguas y modernas de los armónicos calculadores y proporcionalistas.

Disputen entre ellos los computistas del arte músico si Filolao dividió el semitono en tantos comas, o si Eratóstenes tomó en tal o tal otra proporción el tono, si Ptolomeo dice así o así, si Boecio computó mejor el sintono que Ptolomeo, y otras cosas semejantes. Yo tomaré las tablas

que nos quedan sobre sus series armónicas cuyo número total muestra la cuerda y cuya serie muestra la división de los intervalos en que cada uno de esos computadores proporcionalistas pitagóricos la dividió. Este es el resultado de todas sus proporciones. Veremos cómo suenan a las orejas de los prácticos sus cuerdas consonantes o disonantes, de donde puedan salir de dudar los prácticos y los literatos de si nuestro diatónico sea el sintono diatono de Ptolomeo, si la cuarta sea o no consonancia, y de otras inútiles cuestiones que jamás podrán abrigarse [averiguar más] que con nuestro humilde método.

Ellos tocarán con mano mil misterios de la celebrada música de los pitagóricos, ellos palparán lo que hizo Pitágoras en este arte. Procedamos a la ejecución con claridad y método.

[50v/102/pp. 191-198]

Capítulo 1.

Pitágoras descubrió las proporciones en que se hallaban las seis consonancias de la música en Grecia practicadas por tantos siglos bajo los intervalos del sistema igual, y no hizo novedad en el sistema anterior de los griegos.

No fue Pitágoras, como dicen los escritores, el inventor del sistema musical llamado pitagórico. Nicómaco Geraseno (Lib. 1, pág. 25-26) nos conservó la serie armónica o la sección de la cuerda armónica hecha por Pitágoras y de los intervalos que en ella prescribió se ve con evidencia que este insigne filósofo siguió en todo el sistema anterior en su nación llamado igual o aritmético; nunca jamás el sistema armónico proporcional. Esta no es pura opinión, es certeza si nos debemos regular por el texto de Nicómaco; expondremos –dice este autor– la sección del canon armónico hecha a voluntad y dirección de Pitágoras que lo enseñó, y no como lo expuso Eratóstenes muy mal a propósito: exponemus canonis sectionem secundum voluntatem huius doctoris (parla de Pitágoras) confectam non ut Eratostenes male intellexit. En esta sección del canon se hallan dos dieses cuadrantales que juntas hacen un semitonos diesis: quod est hemitonii dimidium, rursus alia diesis ambae conjunctae hemitonio aequales. Estos intervalos prescritos por Pitágoras según Nicómaco son peculiares del sistema igual o aritmético anteriormente a Pitágoras practicados por toda **[51r/103]** la Grecia. Tales intervalos no pueden recibirse ni ja-

más pueden estar en las cuerdas sistemazas con las proporciones armónicas. Luego Pitágoras no hizo mutación alguna sustancial en el sistema músico que reinaba en gracia [*sic: Grecia*] cuando él llegó de sus peregrinaciones. Luego no introdujo Pitágoras el sistema proporcional llamado pitagórico posteriormente, como se publica en todos los libros del armonía. Otra prueba hay todavía más convincente que la primera de haber Pitágoras seguido el sistema igual que reinaba en su tiempo, y es la de haber aumentado la lira egipcia, como dice el mismo Nicómaco (Lib. 1, pág 20), que era de 7 cuerdas hasta el número de 15, añadiéole un tetracordo en la parte de los agudos y otro en la parte de los graves y la proslambanomenos. Yo he renovado prácticamente este aumento de cuerdas de la lira egipcia y por la experiencia veo que la lira egipcia se aumentó por Pitágoras con los intervalos del sistema igual o aritmético y no con el de las proporciones armónicas, y que los egipcios en su lira lo habían usado. Ved aquí el modo con que yo he renovado estas cuerdas de Pitágoras y en consecuencia aquellas de que constaba la lira antigua. El texto de Nicómaco es este, hablando de la sección del canon hecha como dice según la ordenó Pitágoras: *Antiquae igitur Lyra hoc est qua erat cordarum Septem secundum conjunctionem ex duobus tetracordis Constanti ipsa mese utraquediduente intervalla consona gravius quide quod est ad hypaten in acutum acutius vero quod ad neten in grave adjunxere alia duo tetracorda, etc.*

[51v/104]***Experiencia.***

Pónganse al unísono 15 cuerdas en todo iguales y téngase a mano el regle dividido con las leyes del sistema igual.

1º Mídase la mitad de la 8^a número cuerda [*sic: la cuerda número 8*] y se le ponga a la mitad de ella un puentecillo;

2º tómese desde este puentecillo en la 9^a cuerda la medida de un tono, y se le ponga a esta división un puente;

3º desde ese puente tómese en la 10^a cuerda la medida de un semitonio, y se le ponga otro puente a esta distancia en la 10^a cuerda; desde el cual tómese en la 11^a la medida de un tono y se le ponga un puente. Lo cual hecho, tórnese a la mitad de la 8^a cuerda y desde su puente mídase en la 7^a número cuerda la distancia de un tono, y se le ponga a la 7^a cuerda a tal medida un puente;

4º desde el puente de la 7^a cuerda descendiendo tómese en la 6^a cuerda la medida de un tono, y póngase en la dicha cuerda un puente a esa distancia; desde el cual tómese en la 5^a cuerda la medida de un semitono, y se le ponga a esa distancia a la 5^a cuerda un puentecillo.

Tales eran las cuerdas de la lira antigua en Grecia al tiempo de Pitágoras, llamada por otros escritores antiguos lira de Orfeo y lira egipcia: Ex duobus tetracordis Constanti ipsa mese utraque diducente intervala consona.

Las cuerdas o sones son graciosos, componiéndose estos dos tetracordos de las extremas cuerdas de la primera octava y de las primeras de la segunda.

Pitágoras añadió a las cuerdas de esta lira un tetracordo en los agudos y otro en los graves con la proslambanomenos o cuerda añadida, de esta suerte:

Desde la 5^a cuerda de los bajos de las 15 que yo he puesto al unísono en el instrumento *Canon*, y desde el puentecillo que puse en ella tómese en la 4^a cuerda un tono, y se le ponga un puentecillo a esa distancia;

desde el puentecillo de la 4^a cuerda (descendiendo siempre) mídase en la 3^a cuerda un tono, y se le ponga un puentecillo;

desde el cual, mídase en la 2^a cuerda un semitono y se le ponga [52r/105] un puentecillo. Añádese una cuerda sin puentecillo, y se hallará distante de la 2^a sin más diligencia el intervalo de un tono; esta cuerda adjunta es la proslambanomenos, añadida por Pitágoras según después diremos.

Después de añadir este tetracordo en los graves y esa proslambanomenos, tornemos a la 11^a número cuerda de las 15 al unísono, y desde el puentecillo de la 11^a cuerda mídase un tono en la 12^a cuerda y fíjese con un puente; desde el cual mediré en la 13^a cuerda un semitono y lo fijaré con un puente; desde este puente mediré en la 14^a cuerda el intervalo de un tono, y lo fijaré con un puente; desde el cual tomaré en la 15^a cuerda la medida de otro tono y poniéndole un puente hallaré haber verificado cuanto hizo Pitágoras añadiendo a la lira de 7 cuerdas dos tetracordos, uno en la parte de los agudos y otro en la de los graves y la proslambanomenos.

Hallaré la serie de 4 tetracordos divididos por la paramese, como dice Nicómaco.

Hallaré que las cuerdas de 4 en 4 y de 5 en 5 son consonantes, y de 8 en 8.

Estas experiencias no dejan lugar a dudas de la verdad de mi proposición, cual era que Pitágoras no había seguido el sistema de las proporciones armónicas que se le atribuye, que no había innovado cosa sustancial ni cambiado el antiquísimo sistema música llamado igual que reinaba en su tiempo.

Pitágoras, curioso, como habemos dicho en la historia, de saber la razón por la cual las cuerdas en el sistema igual y aritmético que él usó como todos los anteriores griegos eran entre sí consonantes, comenzó a hacer experimentos sobre la cuerda sonora y halló los números dividiendo la cuerda en 12 partes iguales con que señalar la razón en que estaba cada consonancia con toda la cuerda, como tantas veces habemos dicho.

[52v/106/ pp. 199-205]

Capítulo 2.

Los pitagóricos generalizan las razones de los números con que Pitágoras había señalado las proporciones de cada consonancia con toda la cuerda y del intervalo del tono, y forman el sistema armónico proporcional con grave perjuicio de la antigua música.

Era Pitágoras demasiado filósofo para formar un sistema de música con las proporciones llamadas armónicas, y para publicarlo sin haber hecho todas las necesarias experiencias en su abono. Los números con que enseñó a sus discípulos la razón en que cada consonancia se hallaba en proporción con la otra y con toda la cuerda, pasados algunos años se tomaron en abstracto y sin relación ninguna a las divisiones que había hecho y prescrito Pitágoras de toda la cuerda, y se formó el sistema músico proporcional diametralmente contrario al que se había usado hasta entonces por toda la Grecia.

Pitágoras, por ejemplo, había hallado y enseñado que la diferencia que pasa del 8 al 9 en las 12 partes iguales en que había divido la cuerda sonora era la medida de un tono, como lo es en realidad en el sistema músico de los más antiguos griegos, y sus discípulos enseñaron sin relación alguna a las 12 divisiones de toda la cuerda que la diferencia de 8 a 9 era la medida del tono en la cuerda sonora. La diferencia de 8 a 9 en 12 es tan diversa de la diferencia abstracta o absoluta de 8 a 9 que aquella es una duodécima y esta es una nona parte del todo. Este solo error debía hacer cambiar toda la serie armónica de los griegos más antiguos.

[53r/107] La primera consecuencia que sacaron los proporcionistas armónicos de haber generalizado la razón en que se hallaba el tono fue ésta, reducida después a teorema (Euclides, Teorema XVI).

El tono no se puede dividir en dos o en más partes iguales. La demostración es ésta, en boca de los proporcionistas: El tono es un intervalo superparticular: un intervalo superparticular no puede recibir una o más mitades proporcionales; luego ni el intervalo del tono se puede dividir en dos o más partes iguales. La consecuencia es evidente en las proporciones, mas es contra el sentido del oído en la música, en la cual, siguiendo el sistema igual en la división de la cuerda, se halla la precisa mitad del tono y su cuarta parte, también armónica y agradable al sentido.

Pitágoras había notado la consonancia de la octava con los números 12 y 6, el primero de los cuales representa toda la cuerda sonora y el segundo la mitad.

Los proporcionistas pitagóricos, generalizando la relación de esos números dijeron y redujeron a teorema (Euclides, teorema XII) esta proposición. El intervalo de la diapasón es en razón multíplice, y así es menor que seis tonos añadiendo la demostración que dice así: La diapasón es en razón doble, el tono en razón superoctava, seis intervalos superoctavos son de más extensión o mayores que el intervalo duplo, luego la diapasón no llega a la grandeza de seis tonos.

En las proporciones todo es verdad, en la música es contra lo que se ve y se oye; pues colocadas dos cuerdas en todo iguales y de igual tensión, interceptando el son a la mitad precisamente de la una hace con la otra sonándose la diapasón perfectísima; y suponi/endo **[53v/108]** con los secuaces del sistema igual dividida toda la cuerda en 12 partes o tonos iguales, la mitad son seis precisos tonos.

De esta suerte anduvieron los proporcionistas armónicos viendo toda la más antigua música y confundiendo las verdaderas medidas de la cuerda dividida aritméticamente en 24 intervalos o partes iguales en su mitad por los más antiguos griegos, y aun por Pitágoras con las medidas fundadas en las proporciones armónicas imaginadas.

El mal procedió tan adelante que todos los errores introducidos en este antiguo y gracioso arte de la música se sistematizaron en teoremas y demostraciones armónicas con tal aparato de doctrina que los filósofos griegos como Platón no dudaron de la necesidad de introducir este sistema armónico proporcional en la explicación del sistema de la naturaleza

para explicar la armonía de los cuerpos celestes y terrenos entre sí y con todas las otras partes del universo. Y así, el canon armónico de los proporcionalistas llamado pitagórico (por haber nacido en las cabezas de los filósofos de esa secta) se acreditó de suerte que dura su crédito hasta el día de hoy, creyéndose indispensable el seguirlo para encontrar los sones armónicos; mas el hecho es que arruinó la antigua música fundada en la simple aritmética división de la cuerda sonora en 12 partes iguales y las 6 en 24 partes iguales en la primera octava, con la cual división se había por tantos siglos mantenido viva y floreciente la música de los griegos.

La mayor parte de estos armónicos pitagóricos fueron tan prácticos de la música como nuestros matemáticos y autores de cursos de filosofía que entre [54r/109] otros muchos tratados de arte militar, de náutica, de que no han hecho ninguna prueba, tienen el de la música, pues es imposible que si los autores de la sección del canon armónico pitagórico que nos quedan, como Boecio y el supuesto Euclides, hubieran tenido algo de práctica no hubieran luego advertido en los instrumentos de cuerdas en todo iguales como eran las cítaras aún en tiempo de Claudio Ptolomeo según él dice, la falsedad de sus proposiciones, viendo que la octava o diapasón se sonaba a la precisa mitad de la cuerda. Es imposible asimismo que no hubieran advertido las infinitas contradicciones que escribían en tales tratados de la música, pues conservando los proporcionalistas las leyes del antiguo sistema aritmético o igual en el cual se prescribían seis tonos para el intervalo de la diapasón, dos y medio para el de la diateseron, tres y medio para el de la diapente, no pudiendo acordar esta doctrina con las reglas de las proporciones y con los teoremas del canon pitagórico en el cual (Boecio, Euclides) la diapasón sale menor de seis tonos, la diateseron menor de dos y medio, la diapente menor de tres y medio (Teoremas XIV y XV) sin observar las contradicción que había entre su doctrina y sus teoremas llenaron sus libros de proposiciones que se contradicen a cada paso y engendran en los lectores tinieblas densísimas que no les permiten ver la verdad para aprovecharse. A tal ceguedad conduce el espíritu sistemático cuando está autorizado en público por los mayores ingenios que hace hablar, [54v/110] escribir y obrar a las personas de ingenio y de cultura contradiciéndose cada momento.

Mas entre los griegos secuaces del sistema proporcional de los pitagóricos y de su canon armónico hubo algunos prácticos del arte, los cuales conduciéndose con las razones armónicos-proporcionales siste-

maron las series de los tetracordos en los tres géneros diatónico, cromático y enarmónico, ajustando las cuerdas correspondientes a los instrumentos y sonando y cantando con ellas. Señal evidente, dirán algunos amigos de las proporciones armónicas, que son éstas útiles a la armonía. Examinemos este punto interesante con doctrina y con experiencias.

[54v/110/ pp. 205-220]

Capítulo 3.

Se proponen las series armónicas de los griegos secuaces del sistema proporcional llamado pitagórico, y se prueban con la experiencia.

Cuando tres cantidades se hallan dispuestas de modo que la primera se haya con la tercera, como la diferencia de la primera a la segunda se ha con la diferencia de la segunda a la tercera, se dice que tales cantidades están dispuestas con proporción armónica. Esta raza de proporciones ha hecho creer hasta el día de hoy que disponiendo con esa ley los intervalos de la cuerda sonora se podría y debría [debería] formar una serie cuan larga se quisiera de cuerdas entre sí consonantes para el uso de la armonía; sin reflexionar que si estos fuese posible, se hubi/era **[55r/111]** luego hallado esta serie, y desde el primer armónico-proporcional la música hubiera quedado estable y perfecta como quedaron en la aplicación estables y fijos los resultados de la proporción geométrica. El resultado de la proporción armónica desde que se quiso aplicar al hallazgo de las cuerdas consonantes no hizo sino dar en cada autor una serie de cuerdas armónicas (o creídas tales) diferente. La serie de Filolao es diversa en especie de la de Arquitas, la de Arquitas de la de Eratóstenes, la de Eratóstenes de la Dídimo, la de Dídimo de las diversas de Ptolomeo, las de Ptolomeo diversas de las de Boecio, las de Boecio de la serie de Guido Aretino, las del Aretino de las nuestras.

Tal diversidad de series armónicas prácticas podía haber desengaño el mundo de no servir las reglas de las proporciones armónicas para conducirnos inmanejablemente a la descubierta de la armonía variando cada práctico en su aplicación; no naciendo esta variedad de la sola diversidad de términos que cada uno fijaba para formar la serie, sino de no hallarse bajo las leyes de la proporción el armónico resultado.

Los griegos prácticos de la música conocieron la insuficiencia de la proporción respeto a los filósofos que las habían autorizado echaron la

culpa [55v/112] de esta insuficiencia a la materia de las cuerdas y de los instrumentos, y no a la forma de la regla de las proporciones. El pensamiento es digno del sublime e ingenioso Platón, aunque lo hallo en el armónico Quintiliano. Como las reglas de la escultura –dice este ameno escritor– son de suyo inmancables, mas aplicadas a la piedra esponja no salen con su efecto por la calidad del material en que se emplean, así, dice él, las reglas de las proporciones armónicas en la región superior de los planetas donde la materia es conforma a ellas se aplicaron por el artífice de toda armonía con un perfecto resultado, más aplicadas en la región inferior por nosotros, donde toda la materia es imperfecta y viciosa, no son capaces de conducirnos al hallazgo de los intervalos armónicos no por falta de suficiencia en ellas, sino por falta de suficiencia en los instrumentos y materias a que las aplicamos.

Arístides Quintiliano (Lib. 3, pág. 125): “Atque sic quoque intervalla in aeque dividire est impossibile (habla del uso de las proporciones en la música) systematumque consonantias imperfectas habemur corporali crastitie impedimentum afferente. Fortase aliquis (dice p. 24) existime non constare nobis sermonem ut qui discussionem eorum quae in musica sunt per numerum faciamus hunc autem ipsum dicamus non perfecte intervallorum esse capacem ... uti erum lapicidam in lapide facile sculturum quoquemeque voluerit typos in pumice nequáquam aut dificulter non ob suam imperitiam sed potuis o subiecti incapacitem,” etc.

[56r/113] Mas nosotros, que no creemos como los pitagóricos que el Criador haya dispuesto los cielos con las reglas de las proporciones armónicas que ellos inventaron, no debemos tener dificultad de rechazarlas como de suyo incapaces de conducirnos a la armonía y de creer su insuficiencia causa de la variedad de los sistemas proporcionales que por los griegos se inventaron, no hallando en los intervalos proporcionales la equivalente proporción de agradables sones que buscaban.

Mas como hasta aquí ninguno nos ha hecho sentir los sones de las cuerdas proporcionales halladas por los armónicos prácticos de la música y por los sublimes proporcionalistas de la secta de los pitagóricos en Grecia, no acabamos de desengaños de que al menos las series de las cuerdas encontradas por Eratóstenes, por Fillolao, por Arquitas, por Ptolomeo, por Boecio no fuesen digna prueba de poderse y deberse regular la música por las proporciones armónicas. Mas yo espero de poder dar a los músicos del día de hoy este último desengaño.

Claudio Ptolomeo en sus libros armónicos nos conservó las principales series armónicas de los proporcionalistas prácticos de la Grecia con las expresiones en números de sus respectivos intervalos y prescindiendo de los principios que cada autor supuso para formarlas, y de los cómputos que hizo para concluir las; examinaremos prácticamente el resultado de cada una de dichas series y haremos oír los sones que cada una de ellas ofrece para que los que todavía creen [56v/114] que con las reglas de las proporciones armónicas se deba cultivar la música vean y juzguen de lo que con ellas obtuvieron los más célebres calculadores de la Grecia., y después los de las edades posteriores de quienes se precian de ser seguaces.

Fuera de la serie de Filolao que yo he reducido a expresión numérica con las noticias que de algunos de sus intervalos nos dio Boecio, y fuera de la de Baquio el senior que por las tónicas de los modos y sus distancias la habemos reducido a serie completa, todas las otras las hallo en Ptolomeo traducido y comentado por Wallis. Temiendo el gasto de la edición si creciese mucho el volumen, yo me contentaré de dar solamente las series o escalas diatónicas, aunque también de las cromáticas y enarmónicas he hecho las debidas experiencias.

Experiencia

de la escala o serie diatónica de Architas.

La serie dicha se halla expresada con estos números:

120
115:43
101:15 [sic]
90
80
77
67:30
60

El número 120 indica la larguezza de la cuerda.

El número 60 la mitad de la cuerda, o sea, la octava o diapasón.

La diferencia que pasa de un número a otro de los de en medio del 120 y del 60, la distancia de los intervalos.

Los números de en medio, las cuerdas.

[57r/115] Architas dividió el tono en 10 partes iguales o comas, pues tal es la diferencia que en esa serie se halla de la diatesseron señalada con el número 90 y de la diapente señalada con el número 80.

1. Pónganse 8 cuerdas en todo iguales al unísono en el instrumento *Canon*, y se prepare un regle largo como la cuerda dividido en 120 partes iguales.

2. A la mitad de la 8^a cuerda, o sea, a la medida de 60 de las partes del regle, se le ponga un puentecillo.

3. Guardando la serie de Architas con el regle en mano se proceda así: De 60 a 67:30 pasa la diferencia de 7 y de una trigésima; mídanse esta distancia en la 7^a cuerda y se le ponga un puentecillo.

4. Desde 67:30 hasta 77 pasa la diferencia de 10 menos una trigésima, mídanse en la 6^a cuerda y se ponga a esa distancia un puentecillo.

5. De 77 a 80 hay tres de diferencia, mídanse 3 partes de las 120 de toda la cuerda en la 5^a cuerda y se ponga un puentecillo.

6. De 80 a 90 hay 10 de diferencia, mídanse en la 4^a cuerda y se le ponga un puentecillo.

7. De 90 a 101 hay 11 de diferencia, mídanse en la 3^a cuerda y se le ponga un puentecillo.

8. De 101 a 115:43 hay 14 y un cuadragésimatercia de diferencia, mídanse en la 2^o cuerda y se le ponga un puentecillo.

9. De 115 menos una 43^a hay la diferencia de 5 menos una 43^a, mídanse y se topará el puente en que reposan todas las cuerdas, por lo cual la primera cuerda se deja sin puentecillo.

Suénense estas cuerdas y se hallará la octava diatónica de Arquitas, y se oirá por la primera vez después de millares de años.

[57v/116] Con este mismo método se tome en 8 cuerdas del instrumento *Canon* al unísono la escala o serie diatónida de Eratóstenes, dada por Ptolomeo bajo estos números:

120
113:54 (Dídimo 112:30)
101:15
90
80
75:55
67:30
60

El mismo regle y con las mismas divisiones que en la escala antecedente sirve para las medidas de esta. El tono está también en la escala de Eratóstenes dividido en 10 comas. Yo la he probado y sonado diversas veces. Dejo a los prácticos el juicio de estas series.

La serie de Dídimo es la misma que la de Eratóstenes fuera de la 2^a cuerda, notada por este con los números 113.54 y por Didimo con estos números, 112:30.

Filolao, según habemos dicho en la historia de la música, dividió el tono en 8 eschismas, de los cuales destinó al apotome o semitono mayor 5, siendo siempre la diferencia que pasa de la diateseron a la diapente el intervalo de un tono y la 6^a parte del intervalo de la diapasón, se concluye que Filolao dividió todo el intervalo de la octava en 48 eschismas, que al semitono mayor o apotome dio 5 eschismas y al menor 3. Con estas noticias he expresado su escala con estos números:

96
91
83
75
67
64
56
48

[58r/117] Yo la he probado, es más graciosa la de Dídimo y la de Eratóstenes que la de Filolao.

Para probar esta serie es necesario dividir el regle en 96 partes iguales, siguiendo en las demás operaciones como en las otras series.

Las series del famoso armónico Ptolomeo las he experimentado y formado con el [mismo] método que las primeras. Yo daré aquí los números con que se expresan y cada uno será dueño de oir los sones que ellas dan.

Series de Ptolomeo

Diatónico mole	tónico	ditónico	intenso	<i>equabile</i>
120	120	120	120	120
114:17	115	113:54	112	110
102:51	101:15	101:15	110	100
90	90	90	90	90
80	80	80	80	80
76:11	77:9	75:56	75	75:20
68:34	67:36	67:30	66:40	66:40
60	60	60	60	60

Las series cromáticas y enarmónicas se prueban de la misma suerte. El regle se divide en 120 partes iguales. Los que disputaron si nuestra escala diatónica era o no la del sintono ditónico de Ptolomeo podrán como yo he hecho probarlo con 16 cuerdas en el instrumento, destinando 8 para la formación de nuestra escala dura y 8 para la de Ptolomeo, y sonándolas a un tiempo o cuerda con cuerda ¿cuántos prejuicios se destruirán con este método?

[58v/118/ pp. 221-232]

Capítulo 4.

Se proponen las series numéricas, dadas por diversos autores, de nuestra escala diatónica, y se hallan entre sí en algunas cuerdas disonantes. Reflexiones sobre todas estas series antiguas y modernas.

Los calculadores prácticos de las proporciones armónicas entre los modernos nos han dejado en sus libros expresadas con números las cuerdas de nuestra serie o escala diatónica, y los que con todo lo dicho no se hayan convencido del perjuicio que acarrearon a la música de los griegos los sistemas proporcionales armónicos y de lo inútiles que ellos son para los adelantamientos de la música podrán recibir el último desengaños en el instrumento *Canon* tomando en él las diversas escalas diatónicas de los más célebres modernos, que al oído debía ser una misma.

Escala de [escrito: *di*] Rameau.

48
45
40
36
32
30
27
24

Tómese un regle de la larguezza de la cuerda, divídase en 48 partes iguales, pónganse 8 cuerdas iguales en todo al unísono en el instrumento *Canon*. En la 8^a número cuerda [*sic*] a la medida de 24 partes del regle póngase un puentección, y desde él descendiendo a la 7^o cuerda mídanse

3 partes de las 48, y a esa distancia se ponga en la 7^a cuerda un puentecillo, y en las otras se prosiga poniendo la diferencia numérica que pasa de la superior a la inferior de las cantidades.

[59r/119]

Escala del Tartini.

180
160
144
135
120
108
96
90

Divídase el regle de la larguezza de la cuerda en 180 partes iguales, y lo demás se ejecute como en las otras series.

La escala del Zarlino es la misma que la del Tartini. La de J. J. Rousseau es la misma que la del Fogliani, y es ésta:

120
100
96
90
80
75
72
60

Para probar esta serie es necesario dividir el regle de la larguezza de la cuerda en 120 partes iguales, Lo demás se prueba como en las otras series.

Mas para observar el valor de las antiguas escalas diatónicas y de la moderna de dichos autores es de suponer que las antiguas se han de sonar de tetracordo en tetracordo, o de pentacordo en pentacordo, si se quieren hallar las cuerdas consonantes y las modernas como usamos presentemente.

Jamás intentaron los griegos en sus series de la octava el que cada cuerda fuese con cualquiera otra de las ocho consonante, bien que en

la de Eratóstenes y en la de Dídimo accidentalmente este se encuentre. [59v/120] En las escalas de los griegos cualquiera cuerda de un tetracordo debe hacer un son agradable con cualquiera otra de uno de los otros tetracordos, el cual son, aunque no sea antifono o consonante, será parafono o concino, como dicen los griegos.

No quisiera que alguno de nuestros calculadores poco versado en la manera de expresar los sones armónicos con los números le viniese la duda de si yo había tomado bien por el valor de las cuerdas y de los intervalos los números expresados por Claudio Ptolomeo y por Wallis su comentador, creyendo que las que yo llamo trigésimas del intervalo o 15^as se hubiesen de tomar con el número mayor por términos de la proporción cuya diferencia diese la medida de la cuerda, pues sería muy fácil el hacerle ver su error.

Si las series de números armónicos conservadas por Ptolomeo no han sido hasta aquí, no digo probadas, sino entendidas, esto ha provenido de no sospechar ninguno que tales números fuesen los exponentes de los cortes diversos de una cuerda en todo igual hasta la diapasón. El resultado en el instrumento *Canon* podrá desengañar a los más hábiles de haber entendido y expuesto aquellas series como se debe, pues no sólo se hallan distribuidas las cuerdas armoniosamente y con sones cual más cual menos agradables y completa la octava, sino que se comienza en ellas a observar que los proporcionalistas se vieron obligados a colocar la diapente en los bajos y el diateseron en la parte aguda de sus octavas; que otros comenzaron la octava por los bajos con un medio tono cuando los griegos secuaces [60r/121] del antiquísimo sistema igual o aritmético prefirieron el primer semitono desde la 2^a a la 3^a cuerda, y separaron la cuerda más baja *proslambanomenos* de la serie de los tetracordos unidos con que llenaron las 7 cuerdas que restaban en la octava.

Quisiera que los modernos críticos reflexionasen mucho sobre el carácter personal y literario de Claudio Ptolomeo viendo y contemplando los sistemas armónicos de Architas, de Eratóstenes, de Dídimo, del *equabile* por él reprendidos; pues a mis ojos Ptolomeo comparece un literato armónico de grande ingenio y de muchos conocimientos y de estilo desenvuelto, mas muy ignorante de la historia de la música de su nación, muy falto de práctica y muy impostor. Muy impostor porque se quiso hacer inventor de series armónicas no siéndolo; pongamos ejemplo: la serie ditónica de Ptolomeo (que la da por suya) es la mismísima de Eratóstenes, por él rechazada, etc. Ignorante de la historia de su nación,

pues comienza la música griega con las proporciones armónicas inventadas según él por Pitágoras, cuando antes del inventor de las proporciones la música de los griegos se cultivó y adelantó más que después de Pitágoras, etc. Muy falto de práctica, pues cambia el sistema *equabile* o igual de cómo estaba entablado según Arístides Quintiliano en los antiguos instrumentos. Llenaría un volumen si quisiera explicar mis razones de dudar del carácter atribuido por nuestros modernos a Ptolomeo; en la historia de la música he dicho lo bastante para conocerlo.

Deseara asimismo que [60v/122] los modernos prácticos hiciesen las pruebas que yo he hecho de las series numéricas de nuestra octava diatónica para que se desengañosen de una vez que nuestra música no debe regularse por el cálculo de las proporciones, y que en la práctica se ve obligada [a] abandonarlas sacando de su justa proporción las quintas y las terceras y las cuartas, ahora disminuyendo unas consonancias, ahora creciendo otras para repartir en una serie los semitonos, para que de este modo se borrase de la cabeza de toda la Europa el insigne prejuicio que en nuestra escala natural se contengan las únicas voces armónicas y fundamentales que dictó al género humano la naturaleza para el son y para el canto; prejuicio que hace reposar los ignorantes en la poltronería y quita el coraje a los ingenios para los ulteriores adelantamientos de la armonía. Mas este asunto pide ser tratado y razonado más largamente.

[60v/122; pp. 233-252]

Capítulo 5.

El sistema de la práctica moderna música no es ninguno de los que usaron los griegos ni está fundado en las proporciones armónicas, sino que desde que se fijó en el 1600 pasa de padres a hijos a oreja con grave perjuicio del arte armónica.

Yo he dado la manera de poder sonar y oír todas las series armónicas fundamentales de todos los sistemas antiguos. Yo las he cotejado con el nuestro y he hallado que el moderno no es ninguno de los sistemas de los griegos. Esta prueba debía bastar para hacer manifiesta la verdad de mi proposición, mas yo quiero apoyarla a la autoridad externa de un armónico más acreditado que yo.

El Zarlino (parte 2^a, cap. 14), [61r/123] después de haber eximandado [*sic: examinado*] las series de los autores griegos, razonó como teórico y como práctico para probar que nuestros sistema musical no es alguno

de los de los griegos. Léase Zarlino y se verán sus razones, y si todavía permaneciese alguno en la idea de no ser verdad lo que yo he probado con la experiencia y el Zarlino con muchas razones, tome el instrumento *Canon*, entreténgase en hacer una serie diatónica de los griegos y de sonarla con la nuestra, y acabará de convencerse. Estas son pruebas de hecho a que no se puede resistir.

Nuestra práctica música es un arte de convención sin principio ni reglas fijas en su entable, aunque tiene algunas para su ejecución supuestos los principios en que se han convenido los prácticos. Yo no hablo de las series armónicas de Saveaur, de Rameau, del Tartini y de otros prácticos calculadores. Yo supongo por un momento que ellas estén bien sistematizadas, bien ejecutadas. Yo niego que nuestra música práctica se pueda regular por ninguna de ellas y que en realidad se regule. Los sobredichos autores como el Zarlino, Mersen[ne] y Lulli cuánto no han trabajado para sujetar a una progresión armónica las disminuciones en unas cuerdas y los aumentos en otras de las del práctico sistema para tener una regla fija con que acordar nuestros instrumentos. Ninguno de ellos lo ha obtenido hasta ahora. A nuestro español Salinas se debe la invención del temperamento que después que el Zarlino lo publicó ha sido universalmente abrazado. Este temperamento muestra que [61v/124] nuestro moderno sistema no está fundado en las proporciones armónicas; en él es necesario que la diapente salga de su estado natural una 4^a parte de un coma, que la diateseron se crezca cuanto ha calado la diapente, el semitono se baja de lo que naturalmente le corresponde en fuerza de la proporción armónica una 4^a parte de un coma, el tono mayor se ha de rebajar de su estado natural medio coma, el tono menor ha de tener de más dos cuartas partes de un coma, el semitono mayor se ha de crecer una cuarta parte de un coma; en mis experiencias son mucho más considerables las disminuciones de unos y las creces de otros de nuestros intervalos prácticos.

Los maestros de nuestra música ni saben ni se cuidan de estas delicadezas [*sic: delicadezas*], sino que como ellos aprendieron a oreja las entonaciones de cada cuerda, así las enseñan a sus discípulos, y el arte ha pasado de oreja en oreja según el temperamento en que se fijaron los seiscientistas, los cuales se oyeron entonar al presente hallarían gran diversidad de cómo ellos fijaron los sones fundamentales de nuestra moderna armonía; siendo necesario (no teniendo reglas fijas para el moderno temperamento o acuerdo de las voces armónicas) que la música insensiblemente cambie, como cambia el tono del habla y de siglo en

siglo la pronunciación y las lenguas. He dicho en otro lugar que si una irrupción de bárbaros matase todos los prácticos de nuestra música o una pestilencia acabase con ellos, nuestra moderna música no podría restablecerse aunque quedasen todos los libros de nuestros armónicos, y ahora digo que aun viviendo todos ellos y continuando en formar discípulos de instrumentos y de canto, ha de llegar tiempo si no se pone algún remedio en que varíe tanto de cómo la [62r/125] tenemos al presente que no la conozca la madre que la parió.

La razón es evidente. En artes prácticas que se regulan por el puro gusto del sentido no hay ninguna que no cambie notablemente con elcurso del tiempo. La dureza mayor o la mayor moleza [*sic: suavidad*] que la diversa educación da a las fibras de nuestra máquina; la mayor o menor rigideza [*sic: rigidez*] del clima, la moda, el capricho, el diverso gusto introducido, la afectación que a este sigue cambian todas las artes que dependen únicamente de los sentidos. Quién comería ahora con gusto en una mesa preparada según el gusto de los antiguos romanos, quién sufriría cerrado en una cámara los perfumes que ellos usaban por gusto.

Nuestra música moderna, no teniendo sones estables y fijos sacados con regla incontrastable en todo tiempo y lugar para acordar nuestros instrumentos y para aprender invariablemente las entonaciones del canto, mas enseñándose por tradición de oreja en oreja, es preciso que haya cambiado mucho desde el Seiscientos hasta ahora, y que en lo por venir cambie más a proporción de lo que se vaya apartando de los primeros autores prácticos que fijaron nuestro moderno temperamento armónico; y estoy persuadido que en los países del Norte se temple un mismo instrumento a la misma llave en tono algo más agudo que en Italia, y en Milán que en Roma y Nápoles. ¿Un concierto dado a dos embajadores turcos hábiles en la música de su país no les obligó en Italia a cerrarse las orejas con las manos? Es sabida la historia. Cuál remedio a nuestro incoherente sistema armónico y a las variaciones que debe recibir necesariamente, yo no hallo otro que el de aplicar nuestros ingenios sin atender a las proporciones armónicas al restablecimiento del antiquísimo sistema igual de los cantores griegos, estudiando bajo sus justas e invariables medidas la música instrumental y vocal que menos se aleje de nuestras entonaciones.

**[HASTA AQUÍ LA TRANSCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO
POR ANTONIO GALLEGO. SE DEBERÁ CONTINUAR CON
EL FOLIO 62 VUELTO, CORRESPONDIENTE CON EL
ENSAYO TERCERO SOBRE EL RESTABLECIMIENTO DE LOS
CANTORES GRIEGOS Y ROMANOS(ff. 62-120) Y CON EL ENSAYO
III PRÁTICO (pp. 256-453) DE LA EDICIÓN ITALIANA].**

SIGLAS, ABREVIATURAS, FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

SIGLAS, ABREVIATURAS Y FUENTES

BNCVEIIR (Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma), sección *Gesuitici*, 262 (actual 2391), *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.*, un legajo de 153 folios a doble cara donde se recoge la parte histórica de su estudio de la música de los antiguos. Citados como REQUENO, *Ensayos Históricos*.

BNCVEIIR, *Gesuitici*, leg. 263 (actual 2392). *Ensayo segundo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos, con las pruebas necesarias para demostrar cuáles fueron* (ff. 1-61) y *Ensayo tercero sobre el restablecimiento de los cantores griegos y romanos* (ff. 62-120). Citados como REQUENO, *Ensayos Prácticos*.

BNM (Biblioteca Nacional de Madrid), mss. 2898. MASDEU, Juan Francisco. *Opúsculos en prosa y verso, compuesto sucesivamente por don Juan Francisco de Masdeu en tiempos de la general revolución movida por los franceses en Europa. Los escribió el autor en italiano y los tradujo él mismo a nuestra lengua*. Parte primera, Opúsculos en prosa.

REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Storici*, 1798, I = REQUENO. *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori*. Parma: Fratelli Gozzi, 1798, tomo I (Histórico).

REQUENO, *Arte Armonica, Saggi Pratici*, 1798, II = REQUENO. *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori*. Parma: Fratelli Gozzi, 1798, tomo II (Práctico).

REQUENO, *Ensayos Históricos* = BNCVEIIR, sección *Gesuitici*, leg. 262, *Ensayos históricos para servir al restablecimiento...*

REQUENO, *Ensayos prácticos* = BNCVEIIR, *Gesuitici*, leg. 263, *Ensayo segundo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos...*

REQUENO. *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de'greci e romani cantori*. Parma: Fratelli Gozzi, 1798, 2 tomos, el tomo I citado como REQUENO, *Arte Armónica, Saggi Storici*, 1798, I. El tomo II, citado como REQUENO, *Arte Armónica, Saggi Pratici*, 1798, II.

REQUENO. *Ensayo segundo práctico de las series harmónicas de la música de los antiguos griegos. Con las pruebas necesarias para demostrar quáles fuesen*. En: BNCVEIIR, *Gesuitici*, leg. 263 (actual 2392).

BIBLIOGRAFÍA.

ACERETE DE LA CORTE, Eduardo. "Formaré junto a mis compañeros. Las obras militantes del catedrático Carlos E. Corona Baratech". En: *Revista de historia Jerónimo Zurita*, N° 93 (2018), págs. 209-232.

ARÍSTIDES QUINTILIANO. *Sobre la Música*. Traducido por Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 1996.

ASTORGANO ABAJO, Antonio. "Encuentro del Padre Faustino Arévalo con el inquisidor jansenista, Nicolás Rodríguez Laso, en la Italia de 1788". En: REAL ACADEMIA DE EXTREMADURA DE LAS LETRAS Y LAS ARTES. *El Humanismo Extremeño. Estudios presentados a las Segundas Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Fregenal de la Sierra en 1997*, Trujillo: Real Academia de Extremadura, 1998, págs. 381-401.

ASTORGANO. "El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)". En: *Rolde. Revista de cultura aragonesa*, nº 85-86 (julio-diciembre de 1998), Zaragoza, 1998, págs. 56-73.

ASTORGANO. "Meléndez Valdés y el enfrentamiento entre los catedráticos del Colegio de Lenguas (1780-1784)". En: REAL ACADEMIA DE EXTREMADURA DE LAS LETRAS Y LAS ARTES. *El Humanismo Extremeño. Estudios presentados a las Cuartas Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Trujillo en 2000*, Trujillo: Real Academia de Extremadura, 2001, págs. 263-291.

ASTORGANO. "José Antonio Armona, administrador de rentas provinciales de Trujillo (1763-1764)". En: REAL ACADEMIA DE EXTREMADURA DE LAS LETRAS Y LAS ARTES. *Actas del Congreso, Trujillo: Desde el Barroco al Neoclasicismo (siglos XVII y XVIII)*, Trujillo: Real Academia de Extremadura, 2003, págs. 9-46.

ASTORGANO. "El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811), restaurador de las artes grecolatinas y pensador". En: Vicente REQUENO. *Escritos Filosóficos (Ensayo filosófico sobre los caracteres personales, Libro de las sensaciones humanas)*. Ed. de Antonio Astorgano y presentación de Jorge M. Ayala. Zaragoza: Prensas Universitarias, Colección Larumbe, 2008. págs. LXXXVI-CLXXXII.

ASTORGANO. "Los testamentos del matrimonio Meléndez Valdés". En: *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, n.º 16 (2008), págs. 247-404.

ASTORGANO. "El pleito por los derechos de autor del *Diccionario de Esteban Terreros*". En: *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (BRSBAP)*, n.º LXV-1 (2009), págs. 127-208.

ASTORGANO ABAJO, Antonio (coord.). *Vicente Requeno (1743-1811): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2012.

ASTORGANO. "La presencia de los humanistas hispano-portugueses en las bibliotecas de Roma, según Hervás y Panduro". En: *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXVIII, nº II (mayo-agosto de 2012), págs. 817-866.

ASTORGANO. "El mito de la perfección clásica en Vicente Requeno (1743-1811) y su fracaso en España (el encausto)". En: José Martínez Millán, Henar Pizarro Llorente, Esther Jiménez Pablo (Coords.). *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2012, tomos 3, tomo II, págs. 863-924.

ASTORGANO. "Jovellanos y el magistral ilustrado Gaspar González de Candamo, amigos de Meléndez Valdés". En: *Boletín Jovellanista*, Año XI, Núm. 11 (Gijón, 2012), págs. 13-70.

ASTORGANO. "La fallida traducción española de los tratados de Vicente Requeno (1743-1811) sobre la encáustica (1785-1799)". En: *Goya y su contexto. Seminario internacional celebrado en la Institución "Fernando el Católico" de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, págs. 369-390.

ASTORGANO. "Requeno y Vives, Vicente María". En: *Diccionario biográfico Español* (<https://dbe.rae.es/biografias/20837/vicente-maria-requeno-y-vives>). Consultado el 08/04/2024).

ASTORGANO. "Antonio Gallego Gallego. *Número sonoro o lengua de la pasión. La música ilustrada de los jesuitas expulsos*". Reseña en: *IHS: Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, Vol. 4, Nº. 2 (2016), págs. 305-315.

ASTORGANO. “Aproximación al agustino Fray Antonio José de Alba (1735-1813), maestro de Meléndez Valdés”. En: *Cuadernos Dieciochistas*, nº 18 (2017), págs. 61-100.

ASTORGANO. “El Bicentenario de la muerte del poeta Meléndez Valdés (2017), una ocasión perdida”. En: *Montalbán, Revista de Humanidades y Educación*, N.º 57 (Enero – Junio 2021), págs. 240-279.

BARCO Y GALLEGOS, Miguel. “Cuatro Sonetos de Meléndez Valdés musicalizados por Miguel del Barco”. En: *Revista de Estudios Extremeños*, Vol. 73, Nº Extra 1 (2017) (Ejemplar dedicado a: *Homenaje a Juan Meléndez Valdés en el bicentenario de su muerte*), págs. 213-250.

CAÑAS MURILLO, Jesús. “Meléndez Valdés, según Quintana”. En: *Revista de Estudios Extremeños*, Vol. 73, Nº Extra 1 (2017) (Ejemplar dedicado a: *Homenaje a Juan Meléndez Valdés en el bicentenario de su muerte*), págs. 469-502.

CASARES RODICIO, Emilio Francisco, LÓPEZ-CALO, José, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (coords.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002. 10 vols.

CASTELLÓ GÓMARA, Rosa Elia. “Giuseppe Pintado y la teoría musical española del siglo XVII”. En: *Eikasía: revista de filosofía*, N.º Extra 81 (Mayo-Junio de 2018. Ejemplar dedicado a: Juan Andrés y la Escuela universalista), págs. 591-607.

DE LA CORTE, Eduardo. “Corona Baratech, Carlos Eduardo”, En: *Diccionario en Red de catedráticos de Historia de España (1833-1986)* (<https://diccionariodehistoriadores.unizar.es/c/corona-baratech-carlos-eduardo/> Consulta, 04/05/2024).

DIEGO, Gerardo. *Poemas musicales. Antología*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2012. Edición de Antonio Gallego.

FLORES FLORES, Óscar (coord.). *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820): arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*. México-Madrid: UNAM-Real Academia de San Fernando, 2014.

FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos. “Carreras Álvarez, Juan José”. En: *Diccionario en Red de catedráticos de Historia de España (1833-*

1986) (<https://diccionariodehistoriadores.unizar.es/c/240-2/>. Consulta 04/05/2024).

GALLEGÓ GALLEGÓ, Antonio. *La música en tiempos de Carlos III, ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

GALLEGÓ. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

GALLEGÓ. *Noche Serena: Glosas contemporáneas a fray Luis*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1996.

GALLEGÓ. “Ángel González músico”. En: *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, Nº 233 (2002), págs. 219-223.

GALLEGÓ. “Vicente Requeno y la música”. En: Antonio Astorgano Abajo (coord.). *Vicente Requeno (1743-1811): Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2012, págs. 361-438.

GALLEGÓ. “El número armonioso: Música y Poesía en Jovellanos”. En: Ramón Rodríguez Álvarez (coord.). *Pasión por Asturias: estudios en homenaje a José Luis Pérez de Castro*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA), 2013, págs. 521-553.

GALLEGÓ. “Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo” de Ramón Sánchez Ocaña”. En: *Quodlibet: revista de especialización musical*, Nº 56 (2014), págs. 149-152.

GALLEGÓ. “La investigación de la música en los jesuitas expulsos”. En: Óscar Flores Flores (coord.). *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820): arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*. México-Madrid: UNAM-Real Academia de San Fernando, 2014, págs. 413-455.

GALLEGÓ. *Número sonoro o lengua de la pasión: La música ilustrada de los jesuitas*. Sant Cugat del Vallés: Editorial Arpegio, 2015.

GALLEGÓ. “Los instrumentos musicales de Meléndez Valdés”. En: *Revista de estudios extremeños*, Vol. 73, Nº Extra 1, 2017 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Juan Meléndez Valdés en el bicentenario de su muerte), págs. 213-250.

GALLEGÓ. “El sonido de la luz: Preludio músico para Antonio Colinas”. En: *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Tomo 26 (2018), págs. 117-136.

GALLEGÓ. “Sonoridades y otras músicas en Manuel Neila”. En: *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Tomo 27 (2019), págs. 1-40.

GALLEGÓ. “Sonoridad y música en el primer Darío”. En: *Quodlibet: revista de especialización musical*, Nº 72 (2019), págs. 92-112.

GALLEGÓ. “La música en Galdós I. La época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia”. En: *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, Nº. 6 (2020), págs. 317-373.

GALLEGÓ. “Los cantos políticos en Galdós”. En: *Scherzo: revista de música*, Año 35, nº 366 (2020), págs. 78-81.

GALLEGÓ. “La música en Galdós II. La época de Fernando VII”. En: *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, Nº. 7 (2021), págs. 299-360.

GALLEGÓ. *Gerardo Diego, músico*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2021.

GALLEGÓ. “Refranes musicales en Galdós”. En: *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, Nº 78 (2022), págs. 221-234.

GARCÍA LÓPEZ, J., PÉREZ CARTAGENA, F. J. y REDONDO REYES, P. *La Música en la Antigua Grecia*. Murcia: Editum, 2012, págs. 389-418.

GARRIDO DOMENÉ, Fuensanta. *Los teóricos menores de la música griega: Euclides, Nicómaco de Gerasa Y Gaudencio El Filósofo. Traducción y comentario*. Tesis doctoral dirigida por José García López. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. “Muere Antonio Gallego, un músico humanista de inmensa generosidad intelectual”. En: <https://www.abc.es/cultura/musica/muere-antonio-gallego-musico-humanista-inmensa-generosidad-20240219200636-nt.html>. Consultado el 06/05/2024.

LEÓN TELLO, Francisco José. “La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos”. En: Astorgano (coord.). *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2012, págs. 303-360.

LÓPEZ JIMENO, Amor. “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, 2008, págs. 1-54.

MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

MASDEU, Juan Francisco. *Requeno, il vero inventore delle piu utili scoperte della nostra età. Regionamento di Gianfrancesco Masdeu letto da lui nel 1804 in una Adunanza di Filosofia*. Roma: Luigi Perego Salvioni, 1806.

NAREJOS, Antonio. *La estética musical de Manuel de Falla*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Jarauta (dir.), Antonio Gallego Gallego (codir.). Murcia: Universidad de Murcia, 2005.

ORTIZ Y SANZ, José. *Los diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polion. Traducidos del latín y comentados por Don....* Madrid: Imprenta Real, 1787.

PINILLA GÓMEZ, Raquel. “El correo electrónico como género digital en estudiantes universitarios semipresenciales de Lengua Española”. *Revista Estudios del Discurso Digital (REDD)*, nº 3 (2020), págs. 77-108.

QUINTANAL SÁNCHEZ, Inmaculada. *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1983.

QUINTANAL. *Manuel de Falla y Asturias: consideraciones sobre el nacionalismo musical*. Oviedo. Contestación de Juan Ignacio Ruiz de la Peña Solar. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA), 1989.

QUINTANAL. “Galdós y el canto popular”. *Scherzo: revista de música*, Año 35, nº 366 (2020), págs. 76-77.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Castellana, reducido a un tomo para su más fácil uso.* Madrid: Joaquín Ibarra, 1780.

REQUENO Y VIVES, Vicente. *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' greci, e de' romani pittori.* Venezia: Giovanni Gatti, 1784; 2^a ed. “corretta ed acresciuta” en dos tomos, Parma: Stamperia Real, 1787, 2 vols.

REQUENO. *Principi, progressi, perfezione perdita & ristabilimento dell' antica arte di parlare da longui in guerra cavata da' greci e da' romani scrittori e accomodata a' presenti bisogni della nostra milizia,* Torino: G. M. Briolo, 1790.

REQUENO. *Principios, progresos, perfección, perdida y restablecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra, sacado de los escritores griegos y romanos, y adaptado a las necesidades de la actual milicia.* Traducción de Salvador Jiménez Coronado. Madrid: Viuda de Ibarra, 1795.

REQUENO. *Scoperta della Chironimia, ossia Dell' arte di gestire con le mani nel foro o nella pantomima dell' teatro,* Parma: Fratelli Gozzi, 1797.

REQUENO. *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori.* Parma: Fratelli Gozzi, 1798, 2 tomos.

REQUENO. *Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real Sociedad Aragonesa.* Zaragoza: Mariano Miedes, 1800.

REQUENO. *Appendice ai Saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori.* Roma: Stamperia di Luigi Perego, 1806.

REQUENO. *Il tamburo, stromento di prima necessita per regolamento delle truppe, perfezionato da perfezionato da Don Vincenzo Requeno.* Roma: Stamperia di Luigi Perego Salvioni, 1807.

REQUENO. *Osservazioni sulla Chirotipografia, ossia Antica arte di stampare a mano,* Roma: Mariano de Romani e Figli, 1810.

REQUENO. Escritos filosóficos: “*Ensayo filosófico sobre los caracteres personales dignos del hombre en sociedad*”. “*Libro de las sensaciones humanas y de sus órganos*”. Edición crítica, introducción y notas

de Antonio Astorgano Abajo. Zaragoza: Prensas Universitarias, “Clásicos Aragoneses Larrumbe”, 2008.

REQUENO. *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos*. Antonio Astorgano Abajo, Fuensanta Garrido Domené (eds.). Córdoba (España): Universidad de Córdoba, UCOPress, Biblioteca Graecolatina, 2022.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *La arquitectura de los jesuitas*. Madrid: Edilupa, 2002.

TASCÓN, Mario. *Escribir en Internet. Guía para los nuevos medios y las redes sociales*. Barcelona: Fundéu BBVA y Galaxia Gutenberg, 2012.

VELA DELFA, Cristina. *El correo electrónico: el nacimiento de un nuevo género* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/7400/> (Consultado el 23/03/2024).

Los trabajos llevados a cabo por los primeros sacerdotes de Amón en el Templo de Amón en Karnak

(c. 1525- 1214 a.C.)

MARIO MÉNDEZ VÁZQUEZ

RESUMEN:

El Templo de Karnak alcanzó su máximo desarrollo arquitectónico durante las Dinastías XVIII y principios de la Dinastía XIX. Este artículo intenta exponer la labor realizada por los primeros sacerdotes de Amón en el Templo de Karnak. El estudio prosopográfico ha permitido determinar qué obras pudieron dirigir durante su pontificado a partir de las fuentes primarias existentes.

PALABRAS CLAVE:

Templo, Karnak, sacerdote, Amón, arquitectura.

1. INTRODUCCIÓN

Los orígenes del clero del dios Amón antes del advenimiento de la Dinastía XI^a, son poco claros. Amen-em-Hat I, fue probablemente el Rey que ordenó las primeras obras constructivas en el templo de Karnak¹.

1 Esto lo sabemos gracias a los diferentes vestigios arqueológicos hallados por Mariette o Naville, entre otros. En: LEFEBVRE, Gustave (1929). *Histoire des Grandes Prêtres d'Amon de Karnak jusqu'à la XXIe. dynastie*. París. Se supone que el Rey Kheops (Dinastía IV) también intervino en el templo, conforme parece desprenderse de la 'Lista de los Antepasados' de Karnak, hecha

Los diferentes gobernadores de cada nomo delegaron las funciones religiosas en diferentes grupos sacerdotales, cuya organización era jerárquica. El clero estaba encabezado por un Sumo Sacerdote (el sustituto del Rey como oficiante), en el que recayó la responsabilidad del mantenimiento del orden cósmico².

Tras la instauración de Tebas como capital religiosa del Antiguo Egipto, el clero de Amón adquirió mayor poder. Durante la Dinastía XVIII^a, el sacerdocio eligió a su Sumo Sacerdote, cualidad propia de los reyes. No obstante, éste tenía la capacidad de ratificar o aprobar dicha decisión³.

En la Dinastía XVIII^a hubo tres casos singulares, estos son los de Hapu-Seneb, Men-Jeper-Ra-Seneb y Ptah-Mose. Ambos tres, fueron sumos sacerdotes bajo los reinados de Hatshepsut, Thutmosis III y Amenhotep III, y reunieron en su persona un poder absoluto, ya que ocuparon los cargos más elevados del poder espiritual y temporal, es decir, el sumo sacerdocio y el visirato⁴. Sin embargo, durante determinados períodos de tiempo, las condiciones político-religiosas de Egipto no fueron favorables para el clero de Amón. Por ejemplo, en la Dinastía XIX^a, el dios Seth fue

en tiempo de Thutmosis III.

- 2 El título principal de los Sumos Sacerdotes fue: Hm-nTr tpi wn aAwi(n) pt, es decir, “Primer Sirviente del Dios: El que abre las Puertas del Cielo”. Sin embargo, este cargo era uno de los muchos que poseían. Además, convocaban asambleas que reunían a cada representante de cada templo y a la que asistía el faraón; daba instrucciones en materias como: cultos reales y nuevas construcciones. También, debía acompañar al soberano en sus viajes, celebrar el jubileo real (“Festival Heb-Sed”) o discutir problemas relacionados con los ingresos y las reparaciones.
- 3 MARTÍN-VALENTÍN, Francisco (1998). *Amen-Hotep III. El esplendor de Egipto*. Madrid: Alderabán, págs. 131- 132.
- 4 Total de activos y patrimonio del clero de Amón en la XVIII^a dinastía según el estudio de SHAFER, Byron (1997), *Temples of Ancient Egypt*. The American University in Cairo Press: Cairo, pág. 16: 81.322 personal masculino, 421.362 cabezas de ganado, 239.315 hectáreas de campo, 433 jardines, 65 mercados, 46 campos de trabajo, 83 barcos.

el protector divino de los reyes ramésidas; de este modo, su naturaleza divina fue evolucionando hasta finales de la dinastía XX^{a5}, en detrimento del dios tebano.

El objeto de nuestra investigación es realizar un estudio prosopográfico de cada uno de los sumos sacerdotes de las dinastías XVIII^a y XIX^a, para determinar qué obras pudieron dirigir durante su pontificado en base a las fuentes primarias conocidas.

1. JEFE DE TODAS LAS OBRAS DEL DOMINIO DE AMÓN

El título de Jefe de todas las obras del dominio de Amón no fue exclusivo del sacerdocio tebano, ya que fue delegado por los soberanos. Por ejemplo, bajo el reinado de Amenhotep I y Thutmosis I, Ineni fue el encargado de llevar a cabo todas las obras en Karnak. Sin embargo, a partir del reinado de Hatshepsut y de Thutmosis III, los sumos sacerdotes retuvieron este título, como: Jefes de todos los trabajos del dominio de Amón. Los primeros en hacerlo, que conocemos, fueron Hapu-Seneb y Men-Jeper-Ra-Seneb⁶.

1.1. DINASTÍA XVIII

Durante el reinado de Ahmosis I, Amen-Hotep I y Thutmosis I, los sacerdotes que ocuparon el cargo más elevado dentro del poder espiritual fueron: Dyehuty⁷, Min-Montu⁸ y Pa-ren-Nefer.

5 Una buen estudio sobre el dios Seth, lo podemos encontrar en la obra de: TE VELDE, Henk (1977). *Seth, God of Confusion: A Study of His Role in Egyptian Mythology and Religion*. Brill Archive.

6 LEFEBVRE, Gustave, *op. cit*, pág. 69.

7 Varios conos funerarios y objetos hallados en su tumba, en la que se hallan los cartuchos reales del faraón en cuestión, avalan que fue primer profeta durante el reinado de Ahmosis I (LEFEBVRE, Gustave, *ibidem*, pág. 69; BREASTED, James Henry (1906). *Ancient Records of Egypt*, v. II. Chicago: The University of Chicago Press, págs. 13- 14).

8 LEFEBVRE, Gustave, *ibidem*, págs. 69- 70; DAVID, G. y MACADAM, L. (1957). *A cor-*

Estos tres sacerdotes, al parecer, no poseyeron ningún otro cargo. Los títulos que reunieron tenían, solamente, un valor honorífico⁹. Por ello, aunque en tiempos de Amen-Hotep I y Thutmosis I se llevaron a cabo obras en los dominios de Amón, estos sacerdotes, no las dirigieron. En este caso, fue Ineni el encargado de la ejecución de las obras en Karnak.

Hapu-Seneb¹⁰ sirvió como Sacerdote Lector de Amón en el último período del reinado de Thutmosis I y entre el segundo al decimoquinto año del reinado de Hatshepsut ocupó el cargo de Sumo Sacerdote de Amón. Este fue, que conocemos, el primero en ejercer el cargo de ‘Jefe de todos los trabajos del dominio de Amón’¹¹. Dicho poder se incrementó cuando fue designado ‘Gobernador del Alto Egipto’ y ‘Visir del Sur’¹².

La estatua de granito de Hapu-Seneb, conservada en el *Museo del Louvre*¹³, enumera los trabajos que realizó en el templo de Karnak: la construcción de una barca sagrada, varias puertas, una barrera, un naos de madera de ébano, así como la erección de un templo de caliza blanca denominado: ‘Maat-Ka-Re es divina de monumentos’¹⁴.

pus of inscribed egyptian funerary cones. Oxford: University Press, n.º 245, pág. 24; ZENIHIRO, Kento (2009). *The complete funerary cones*. Tokyo, pág. 121.

9 LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, pág. 71.

10 LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, pág. 76- 81; BEDMAN, Teresa y MARTÍN-VALENTÍN, Francisco (2009). *Hatshepsut. De reina a faraón de Egipto*. Madrid: Esfera, pág. 424; BREASTED, James Henry, *op. cit.*, págs. 388- 390.

11 Los diferentes conos funerarios hallados en su tumba (TT 67), ubicada en Dra Abu el-Naga (Luxor), conservados actualmente en el *Metropolitan*, muestran los diferentes títulos que poseyó (PORTER, B. y MOSS, R.L. (1960). *Topographical bibliography of Ancient Egypt hieroglyphic, text, reliefs, and paintings*, v. 1, p. 1. Oxford: Clarendon Press, n.º 67, pág. 133; DAVID, G. y MACADAM, L. *op. cit.*, pág. n.º 21 pág. 9).

12 LEFEBVRE, Gustave, *op. cit.*, pág. 79.

13 N.º de inventario: A 134.

14 LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, págs. 80- 82; BREASTED, James Henry, *ibídem*,

Thutmosis III (c. 1458- 1425 a.C.) fue muy prolífico en sus obras dentro de los dominios de Amón; erigió dos obeliscos (terminados por su nieto, Thutmosis IV) entre los de Thutmosis I y Thutmosis II¹⁵, que fueron construidos bajo las órdenes del Sumo Sacerdote, Men-Jeper-Ra-Seneb¹⁶. También, dotó de una veintena de columnas al *Aj-Menu*¹⁷ y construyó el ‘Lago Sagrado’. Estas obras fueron dirigidas, posiblemente, por este Sumo Sacerdote.

Men-Jeper-Ra-Seneb estuvo aproximadamente veinte años dentro del clero de Amón, ascendiendo progresivamente hasta llegar a convertirse en Sumo Sacerdote¹⁸. Al igual que Hapu-Seneb, fue ‘Jefe de todos los sacerdotes del Alto y del Bajo Egipto’, ‘Jefe de todos los trabajos de la casa de Amón’, ‘Director de los jefes de los artesanos’, ‘Jefe de la tesorería’ y Visir del Sur¹⁹. De esta manera, ejerció los cargos más elevados del poder civil y del poder religioso.

pág. 390; BEDMAN, Teresa y MARTÍN-VALENTÍN, Francisco. *op. cit.*, pág. 260. Según el estudio de O’CONNOR, D. y CLINE, E. H. (2006). *Thutmosis III. A new biography*. Michigan: The University of Michigan Press, págs. 107- 108, Hapu- Seneb también participaría en la construcción de la tumba de la reina en el Valle de los Reyes.

- 15 Traducción a partir de LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, pág. 88: “Observé cuando Su Majestad hizo una gran columnata (...) de electrum (...) Él presidió la erección de los obeliscos y muchos mástiles levantados por Su Majestad para su padre Amón”.
- 16 LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, págs. 82- 89; BREASTED, James Henry, *ibídem.*, págs. 300- 302; O’CONNOR, D. y CLINE, E. H. *op. cit.*, pág. 108.
- 17 Edificio dedicado a la celebración de ceremonias destinadas a la regeneración vital del rey mediante la intervención divina de Amón.
- 18 Estos cargos están inscritos en una estatua de granito negro conservada en el British Museum (n.º 708).
- 19 Esto se observa en su tumba, donde éste está recibiendo tributos de los príncipes asiáticos y contribuciones de los países del Sur (LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, págs. 83- 86; PORTER, B. y MOSS, R.L. *op. cit.* v. I, pl. 1, n.º 86, págs. 175- 178.

Durante el reinado de Amen-Hotep II (c. 1425- 1401 a.C.) se alzó un edificio con motivo del jubileo del rey y una capilla (actualmente ubicada en el Museo al Aire Libre de Karnak). La supervisión de estas construcciones estuvo, posiblemente, bajo la dirección del Sumo Sacerdote y Gobernador del Sur, Mery²⁰.

Amen-em-Hat²¹ sucedió a Mery como Sumo Sacerdote de Amón. Éste solo ejerció el poder religioso durante el reinado de Thutmosis IV (c. 1401- 1390 a.C.). Esta circunstancia pudo haber marcado el inicio de los intentos por parte de la Casa Real, de limitar el poder del clero de Amón a su esfera natural del ejercicio del poder²².

A los sesenta años fue nombrado Sumo Sacerdote, Jefe de los misterios de Karnak, Jefe de toda la tierra, Jefe de las casas del oro y de la plata de Amón y Jefe de los sacerdotes del Alto y Bajo Egipto. También fue Sumo Sacerdote en los primeros años del reinado de Amen-Hotep III²³.

20 Aunque no consta que Mery tuviese el título de Jefe de todos los trabajos de Amón, es posible que, tal y como había ocurrido durante la Dinastía XVIII^a, fuese el Sumo Sacerdote quien estuviese al cargo o bajo la supervisión de dichas obras.

Los cargos reunidos por Mery se pueden observar en las inscripciones parietales de su tumba, ubicada en Dra Abu el-Naga, TT 95: “Descansa en el pabellón (...) recibe las ofrendas que salen delante del difunto, rindiendo homenaje al soberano del Doble País, después de los sacrificios, todos los días, por el sacerdote, gobernador del Sur, divino padre del lugar santísimo, primer profeta de Amón, Mery, cerca del gran dios, nacido de la gran enfermera del soberano del Doble País, Honnay, cerca de Osiris” (PORTER, B. y MOSS, R.L. *op. cit.*, v.1., pl. 1, n.º 95, págs. 195- 197; LEFEBVRE, Gustave, *op. cit.*, pág. 93).

21 LEFEBVRE, Gustave, *ibidem*, págs. 94- 97; HAYES, William (1985). *The Scepter of Egypt*, v. 1. Nueva York: The Metropolitan Museum Art, pág. 147.

22 En una de las representaciones parietales de la TT 97 hay una estela biográfica sobre este personaje (PORTER, B. y MOSS, R.L. *ibidem*, v.1., pl. 1, n.º 97, pág. 203), en la que se nos cuenta cómo fue criado en Karnak y qué instrucciones morales recibió de su padre, Thut-Hotep (sacerdote *uab* y jefe del taller de los fabricantes de sandalias del templo de Amón). De este modo, estamos viendo como el nombramiento de un personaje de orígenes modestos seguiría estos fines.

23 LEFEBVRE, Gustave, *ibidem*, págs. 96- 97; ALDRED, Cyril (1959). “Two Theban Notables during the Later Reign of Amenophis III”, v. 18, n.º 2. En: JSTOR: The University of Chicago Press, 1959, págs. 113- 120.

Durante el reinado de Amen-Hotep III (c. 1412- 1376 a.C.), el clero tebano volvió a ocupar cargos civiles²⁴ a finales de su gobierno. En este punto, Amen-Hotep IV/ Aj-en-Aton, realizó una profunda transformación religiosa, provocando una ruptura con el clero de Amón. Además, inició una persecución de todos los dioses en favor del dios Atón²⁵.

Las obras que se realizaron en Karnak durante el reinado de Amen-Hotep III Neb-Maat-Ra fueron cuantiosas. Estas construcciones fueron delegadas en su arquitecto, Amen-Hotep hijo de Hapu. Éste, desmontó el 'Patio de Fiesta' de Thutmosis II para construir delante una doble columnata de cinco columnas a cada lado. También, construyó una vía procesional, que unía el Templo de Karnak con el Templo de Luxor, restauró el templo de Mut y construyó el Tercer Pilonio. Posiblemente, los sumos sacerdotes supervisaron o dirigieron las construcciones que se llevaron a cabo por dicho arquitecto.

- Bak-en-Jonsu²⁶ fue Sumo Sacerdote de Amón en los primeros años de reinado de Amen-Hotep III Neb-Maat-Ra; tuvo el título de Jefe de todos los sacerdotes del Alto y del Bajo Egipto. Al igual que su antecesor, no ocupó ningún cargo civil²⁷.
- Mery-Ptah²⁸ fue Sumo Sacerdote de Amón; reunió los títulos de Jefe de todos los profetas del Alto y Bajo Egipto y Jefe de los graneros de Amón. Solo ejerció el poder religioso²⁹.

24 MARTÍN-VALENTÍN, Francisco (2004). "Los cortesanos de Amen-Hotep III", Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

25 MARTÍN-VALENTÍN, Francisco, *op. cit.*, 2004.

26 LEFEBVRE, Gustave, *op. cit.* págs. 97- 98; MARTÍN-VALENTÍN, Francisco, *op. cit.*, 2004.

27 Según LEFEBVRE, Gustave, *ibidem*, pág. 97: "poco se sabe de Bak-en-Jonsu, salvo que hizo toda su carrera en los dominios de Amón y que su padre era "jefe de los reclutas del dominio de Amón".

28 LEFEBVRE, Gustave, *ibidem*, págs. 98- 99.

29 Según LEFEBVRE, Gustave, *ibidem*, págs. 98- 99, en el Museo Cinquantenaire se conserva una estatua en la que se leen las atribuciones de éste con respecto al clero de Amón; en un cono funerario hallado el Malkata se puede leer:

- Ptah- Mose³⁰ ejerció su cargo durante los años veinte y veintiocho del reinado de Amen-Hotep III, reuniendo títulos civiles y religiosos³¹. Ejerció el cargo de Visir del Sur, Jefe de todos los sacerdotes del Alto y del Bajo Egipto y Portador del sello Real³².

Los sacerdotes, como actuante de magia, debían preservar el orden cósmico establecido el primer día de la creación, de manera diaria, a través del culto divino diario. El templo de Karnak fue el área donde se ejercitaba la actividad religiosa. Durante la Dinastía XVIII^a, actuaba como una entidad administrativa independiente, con un mercado abierto al comercio individual e institucional.

La situación de creciente desarrollo económico del sacerdocio de Amón causó una fractura político-religiosa.

“Reverenciado ante Osiris, noble hereditario, alcalde, sacerdote en la casa de Ptah, controlador principal de los artesanos en el Alto Egipcio, Heliópolis, profeta en el templo de Amen-Hotep III, Mery-Ptah justificado” (DAVID, G. y MACADAM, L. *op. cit.*, n.º 412, pág. 37; ZENIHIRO, Kento. *op. cit.*, pág. 171).

- 30 LEFEBVRE, Gustave, *op. cit.*, págs. 98- 102; MARTÍN-VALENTÍN, Francisco, *ibídem*, 2004; VARILLE, Alexandre (1930). “Une stèle du Vizir Ptahmes contemporain d’Aménophis III (n.º 88 du Musée de Lyon)”. En: BIFAO, págs. 497- 507.
- 31 Existe una coyuntura científica en establecer el orden sucesor entre Mary-Ptah y Ptah-Mose. Tanto LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, pág. 98, como MARTÍN-VALENTÍN, Francisco, *op. cit.*, 1998, págs. 132- 134, muestran una postura en común acuerdo, estableciendo una sucesión del pontificado de Mery-Ptah a Ptah-Mose. En contrapartida, ALDRED, Cyril, *op. cit.*, pág. 113., establece la sucesión de Ptah-Mose a Mery-Ptah. Teniendo en cuenta, que Ptah-Mose sería Visir del Sur y que le sucedería Ra-Mose, último visir del Sur antes de la coyuntura amárnica, podríamos plantear la hipótesis de que fuera Ptah-Mose la última persona en ocupar el cargo de primer profeta de Amón.
- 32 Según LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, págs. 100- 101, todos estos títulos y cargos aparecen inscritos en la estela conservada en el *Palais des Arts de Lyon*. Esta estela fue hallada y publicada por DEVERIA, T. H. en el *Notice sur les antiquités égyptiennes du Musée de Lyon*, n.º 88, págs. 664- 668; y también, por COMARMONF, D. A. (1855- 1857) en la *Description des antiquités et objets d'art contenus dans les salles du Palais des Arts*, Lyon: Dumoulin, pág. 597. Además, también se pueden encontrar en un *ushebtu* conservado en el Museo de El Cairo.

Amen-Hotep IV (c. 1362- 1345 a.C.)³³ celebró un ritual, paralelo al Heb-Sed del año 30 de su padre, Amen-Hotep III. En él, divinizó y asimiló a su padre con el dios Atón. Esta circunstancia, marcó el inicio de una nueva corriente religiosa que desembocó en el Cisma de Atón.

En el templo de Karnak, actuó en varias ubicaciones; realizó decoraciones en el paramento Norte del Tercer Pilono³⁴, construyó un templo dedicado a Ra-Horajty³⁵ y al Este, extramuros, levantó un templo-palacio dedicado a Aton, denominado Gemet-Pa-Iten³⁶.

Durante los primeros años de su reinado, en conjunto con su padre, el Sumo Sacerdote fue Ptah-Mose. Cuando se produce la coyuntura religiosa, Amen-Hotep IV, bajo el nombre de Aj-en-Aton asumió el sumo sacerdocio de Atón.

• Maya³⁷ fue Sumo Sacerdote de Amón durante los primeros cuatro años del reinado de Amen-Hotep IV. Así lo muestra una inscripción en la que se dice: “*Año cuatro, tercer mes de la inundación, día 10, bajo la majestad del Rey del Alto y Bajo Egipto, nfr-hprw-ra, wa-n-ra, el hijo de Ra, imn-htp. El día en el que el*

33 Aunque se salga del trabajo, es preciso detallar qué personajes son los encargados del sacerdocio de Aton durante la revolución atoniana, para así llevar una línea diacrónica de los hechos, y por ende, una buena investigación de lo ocurrido durante éste periodo, en el que el clero de Amón estuvo perseguido.

34 SA'AD, R. (1970). “Les travaux d'Aménophis IV au III Pylône du Temple d'Amon Re à Karnak”. En: KĒMI, XX, págs. 187- 193.

35 La ubicación actual se desconoce en el actualidad.

36 A través del estudio de los pequeños bloques *talatat* se ha interpretado que la construcción del templo-palacio fuese ejecutada durante los años 2-3 del reinado de Amen-Hotep III, pues sus arquitectos también usaban los mismos bloques en las construcciones. Según: DORESSE, M., y ABEBA, A. (2006). “Les temples atoniens de la région thébaine”. En: ORIENTALIA, v. 24, págs. 116- 117; BLYTH, E. (1955). *Karnak. Evolution of a temple*. Routledge: London&NewYork, págs. 121- 122.

37 REDFORD, Donald (1963). “The identity of the High priest of Amun at the beginning of Akhenaten's Reign”. En: JSTOR, v. 83, n.º 2, págs. 240- 241.

Sumo Sacerdote de Amon fue encargado de ir a buscar basalto para la imagen del señor...³⁸.

- Anen³⁹ fue tío de Amen-Hotep IV y hermano de la reina Tiy. Durante el reinado de Amen-Hotep III fue Segundo Profeta de Amón. Con la ruptura religiosa, ocupó el cargo de “*Primer Profeta de Horakhti, agradable en el horizonte, en su nombre de calor, que está en Aton*”⁴⁰.

En ese momento, comenzó la persecución del clero de Amón: se destruyeron templos, se violaron tumbas, se cincelaron inscripciones... Durante este periodo de tiempo, desapareció el sacerdocio tebano.

La restauración del clero a todos los dioses se produjo durante el reinado de Tut-Anj-Amon (c. 1345- 1338 a.C.)⁴¹. El joven Rey levantó monumentos y consagró estatuas en favor del dios Amón en el Templo de Karnak. Sin embargo, las fuentes primarias existentes no señalan quién llevó a cabo dichas construcciones.

- Un-Nefer fue Sumo Sacerdote de Amón durante el reinado de Tut-Anj-Amon. También, durante los primeros años del reinado de Hor-em-Heb⁴².

38 Traducción a partir de original: REDFORD, Donald, *op., cit.*, pág. 240.

39 LEFEBVRE, Gustave, *op. cit.*, pág. 104; PORTER, B. y MOSS, R.L. *op. cit.* v. 1, pl. 1, n.º 120, pág. 234.

40 Inscripción encontrada en un templo dedicado a Atón ubicado a escasos metros del templo de Karnak, el cual fue documentado en las excavaciones llevadas a cabo en 1929 (Traducción a partir de: LEFEBVRE, Gustave, *ibidem.*, pág. 104; BREASTED, J. H., *op., cit.*, v. 2, págs. 932- 933).

41 BENNETT, J. (1939). “The restoration inscription of tutankhamun”. En: *JEA* n.º 25, págs. 8- 15. Traducción de ©M. Méndez, a partir de *Urk. 2025- 2027: “Los templos de los Dioses y las Diosas que nacen de Elefantina hasta el límite de las marismas (Delta) cayeron en ruina. Sus capillas habían caído en desmoronamiento, convirtiéndose en montículos de escombro cubiertos de malas hierbas. Sus santuarios (eran) como si nunca (hubieran) existido. Sus templos (eran) senderos. La tierra estaba en peligro...”*.

42 Aunque Gustave Lefebvre (*op. cit.*, pág. 124), señala que este sacerdote pudo

Tras la muerte de Tut-Anj-Amon, Ay fue coronado Rey. Cuando Ay fallece, Hor-em-Heb es coronado Rey (c. 1338- 1314 a.C.). Según Gustave Lefebvre, el nuevo Rey desmontó los templos dedicados a Atón que estaban junto al templo de Karnak y reconstruyó aquellos que habían sido perseguidos⁴³.

- Nebwa⁴⁴ fue Sumo Sacerdote de Amón durante el reinado de Hor-em-Heb. No reunió ningún otro título. Posiblemente, supervisó la construcción del IX Pilono y la finalización del X Pilono iniciado bajo el reinado de Amen-Hotep III.

1.2. DINASTÍA XIX

Durante los reinados de Ramsés I y Sethy I, los sumos sacerdotes de Amón fueron:

- Wpuaut. Según Kitchen⁴⁵, este Sumo Sacerdote fue el primero en ocupar el cargo durante el reinado de Ramsés I⁴⁶.
- Neb-Neteru fue Sumo Sacerdote durante los reinados de Ramsés I y Sethy I; tuvo los títulos de Jefe de todos los profetas del Alto y Bajo Egipto, Portador del sello Real y Único compañero del Rey⁴⁷. En este periodo, se inició la construcción de la Sala Hi-

haber ejercido su cargo durante el reinado de Ramsés II, las excavaciones llevadas a cabo por el Dr. German, entre los años 1990 y 1993, arrojaron luz sobre el sacerdocio tebano durante el reinado de Tut-Anj-Amon (BIERBIER, Morris (2008). *Historical Dictionary of Ancient Egypt*. Toronto: The Scarecrow Press, pág. 256).

43 LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, pág. 114- 115.

44 LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, pág. 115.

45 KRI I, 326, 5- 7, 14-15.

46 Aparece mencionado en una caja fragmentada hallada en Tebas y en un bloque de arenisca en el Templo de Medinet Habu, y que actualmente está conservada en el Museo de El Cairo (n.º HE45386) y publicada por Daressy en 1817 y por Legrain en 1915.

47 Es mencionado en la TT 106, perteneciente al Visir Paser (PORTER, B. y Moss,

póstila de Karnak, la cual se finalizó durante el reinado de Ramsés II. Posiblemente, estuvo al cargo de la supervisión de esta construcción.

Durante el primer año del reinado de Ramsés II, nadie ejerció el cargo de Sumo Sacerdote. Probablemente, Ramsés II actuó como tal⁴⁸.

- Nebw-en-Nefer⁴⁹ fue Sumo Sacerdote desde el segundo año del reinado de Ramsés II. Este sacerdote fue elegido por el Rey para controlar al sacerdocio tebano. Además, las inscripciones de su tumba⁵⁰, dicen que fue Sumo Sacerdote de Onuris, Sumo Sacerdote de Hat-Hor en Dendera y Jefe de todos los oficios de Tebas. Presumiblemente, es probable que éste supervisase las obras de la Sala Hipóstila. También, reunió títulos civiles, como: Director de la doble casa de la plata y del oro y Director del doble Granero⁵¹.

- Min-Montu⁵² fue Sumo Sacerdote hacia el segundo tercio del reinado de Ramsés II.

- Pasar fue Sumo Sacerdote y Jefe de todos los profetas de todos los dioses⁵³ durante el reinado de Ramsés II.

48 R.L. *op. cit.* v. 1, pl. 1, n.º 106, págs. 219- 224); KRII, 326, 14- 15.

49 Esto es visible en un bajorrelieve en Karnak, que dice: “Primer Profeta de Amón, Rey del Alto y del Bajo Egipto [...] dotado de vida”.

50 LEFEBVRE, Gustave, *op. cit.*, págs. 118- 123; BIERBRIER, Morris., *op. cit.*, pág. 158.

51 PORTER, B. y MOSS, R.L. *ibídem*, v. 1, pl. 1, págs. 266- 268.

52 LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, pág. 122.

53 LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, págs. 124- 125.

54 Lo poco que se conoce de este pontífice es por una estatua de granito gris. En ella, el sacerdote usa la peluca de época ramésida, con vestido plisado y una piel felina que cubre gran parte del cuerpo. En la parte posterior hay una inscripción de dos líneas verticales: “Una ofrenda del rey a Amun-Re-Horakhty-Atum, maestro de Karnak, el gran dios, que se ha engendrado, de quien no conocemos cuerpo, autor de lo que es, creador de lo que existe”; “Animador de los dioses y hombres. Haz que mi estatua permanezca y per-

- Bak-en-Jonsu⁵⁴ fue Sumo Sacerdote desde el año cuarenta y seis del reinado de Ramsés II hasta el final de su reinado⁵⁵. Comenzó sus estudios con nueve años. Sirvió en los establos de Sethy I. Inició su carrera religiosa como Sacerdote Wab; posteriormente, fue Padre Divino durante doce años; Tercer Sacerdote durante quince años; Segundo Sacerdote durante doce años; y finalmente, ocupó el cargo de Sumo Sacerdote con sesenta y siete años de edad, estando en el mismo, hasta los noventa y un años⁵⁶. Este sacerdote trabajó, posiblemente, en la ampliación del Templo de Luxor; y también, en la construcción de los dos obeliscos erigidos delante del primer pilono⁵⁷. Probablemente, también supervisó las construcción y aplicaciones llevadas a cabo en el Templo de Karnak.
- Rome-Roi fue el último Sumo Sacerdote de la Dinastía XIX^a desde el final del reinado de Ramsés II hasta inicios del reinado de Sethy II. Probablemente, estuvo bajo la supervisión de la construcción de las capillas reposaderos de Sethy II⁵⁸.

dura, viendo a Amon, todos los días. Para el *ka* del primer profeta de Amon, Pasar" (LEFEBVRE, Gustave, *op. cit.*, págs. 125- 126).

54 LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, págs. 126- 136; BIERBRIER, Morris L., *ibídem*, pág. 33; KRI, III, 298, 2-7.

55 Datos obtenidos del estudio realizado de la "Estatua de Munich" por: JANSEN-WINKELN, K. (1993). "The career of the egyptian High Priest Bakenkhons". En: JSTOR, v. 52, págs. 221- 222.

56 JANSEN-WINKELN, K., *op. cit.*, pág. 222; LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, págs. 132- 134 (El *Papiro de Berlín n.º 3047* nos dice que éste personaje estaba ejerciendo sus funciones de sumo sacerdote de Amón en el año 1254 a.C.).

57 LEFEBVRE, Gustave, *ibídem*, págs. 135.

58 Ubicadas entre el Primer y el Segundo Pilono del Templo de Karnak.

CONCLUSIONES

Las construcciones en el Templo de Karnak fueron realizadas en favor del dios Amón para asegurar la legitimidad divina de los reyes.

El estudio prosopográfico permite ratificar que, el título de Jefe de todos los trabajos en los dominios de Amón fue, mayormente, honorífico.

Por lo tanto, los sumos sacerdotes no siempre estuvieron al cargo de las construcciones, aunque si de sus supervisiones.

BREVE SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

ALDRED, Cyril (1959). "Two Theban Notables during the Later Reign of Amenophis III", v. 18, n.º 2. En: JSTOR: The University of Chicago Press, págs. 113- 120.

BARGUET, Paul (1962). *Le temple d'Amon-Rê. À Karnak essai d'exégèse*. IFAO: El Cairo.

BEDMAN, Teresa y MARTÍN-VALENTÍN, Francisco (2009). *Hatshepsut. De reina a faraón de Egipto*. Madrid: Esfera.

BIERBRIER, Morris (2002). *Historical Dictionary of Ancient Egypt*. Toronto: The Scarecrow Press.

BLYTH, Elizabeth (2006). *Karnak. Evolution of a temple*. Routledge: London&NewYork.

BREASTED, James Henry (1906). *Ancient Records of Egypt*, v. 2. Chicago: The University of Chicago Press.

BROVARSKI, E. (1976). "Senenu, High Priest of Amun at Deir el-Bahari". En: JEA, v. 62, págs. 57- 73.

DAVID, G. y MACADAM, L. (1957). *A corpus of inscribed egyptian funeral cones*. Oxford: University Press.

DORESSE, M. y ABEBA, A. (2006). "Les temples atoniens de la région thébaine". En: ORIENTALIA, v. 24. págs. 116- 117.

FAULKNER, R. O. (1995). *Diccionario conciso de egipcio medio*. Valencia: Publicaciones Lepsius.

- HAYES, William. C. (1985). *The scepter of Egypt. A background for the study of the egyptian antiquities in the Metropolitan Museum of Art, v. II.* Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- JANSEN- WINKELN, K. (1993). "The career of the egyptian High Priest Bakenkhons". En: JEA, 1993, v. 52, págs. 221- 225.
- KITCHEN, K. A. (1975). *Ramesside inscriptions. Historical and Biographical*, vols. 1-3. Oxford.
- LEFEBVRE, Gustave (1929). *Histoire des Grands Prêtres d'Amon de Karnak jusqu'à la XXIe. dynastie*. París.
- LEFEBVRE, Gustave (1929a). *Inscriptions concernant les grands prêtres d'Amon: Romê-Roÿ et Amenhotep*. IFAO: París.
- MARTÍN-VALENTÍN, Francisco (2004). "Los cortesanos de Amen-Hotep III". En: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MARTÍN-VALENTÍN, Francisco (1998). *Amen-Hotep III. El esplendor de Egipto*. Madrid: Alderabán.
- O'CONNOR, Y CLINE, E.H. (2006). *Thutmosis III. A new biography*. The University of Michigan Press.
- REDFORD, Donald (1963). "The identity of the High priest of Amun at the beginning of Akhenaten's Reign". En: JEA, v. 83, n.º 2, págs. 240- 241.
- PIRENNE, Jacques (1966). *Historia de la civilización del Antiguo Egipto*, v. II. Éxito: Barcelona.
- SA'AD, R. (1970). "Les travaux d'Aménophis IV au III Pylône du Temple d'Amon Re à Karnak". En: KĒMI, XX, págs. 187- 193.
- STRUWWICK, N. (1970). "Les travaux d'Aménophis IV au III Pylône du Temple d'Amon Re à Karnak". En: KĒMI, XX, págs. 187- 193.
- VARILLE, Alexandre (1930). "Une stèle du Vizir Ptahmes contemporain d'Aménophis III (n.º 88 du Musée de Lyon)". En: BI-FAO, págs. 497- 507.
- VINSON, S. (2003). "Boats (used of)". UCLA: California, págs. 1- 13.
- ZENIHIRO, Kento(2009). *The complete funerary cones*. Tokyo.

Un ejemplo de pyramidion en la AT n.º -28- (Asasif, Luxor)

MARIO MÉNDEZ VÁZQUEZ

RESUMEN

En este artículo, el pyramidion objeto de estudio fue encontrado, fragmentado, en la tumba del Visir Amen-Hotep Huy (AT nº -28-), durante las temporadas 2015 y 2016. Diversos factores han permitido datar este objeto entre finales del siglo XIX. y el inicio de las Dinastías XX (c. 1186-1070 a.C.). En ese momento cobran especial relevancia las creencias solares y su relación con el más allá, ya que las concepciones religiosas de los faraones ramésidas, pertenecientes al norte de Egipto, se acercaban a las corrientes ideológicas de Heliópolis.

PALABRAS CLAVE: *pyramidion, benben, Periodo Ramésida, Ria, tumba.*

1. EL PYRAMIDION EN LA ARQUEOLOGÍA EGIPCIA

El pyramidion es un elemento arquitectónico pétreo que corona pirámides u obeliscos, en ocasiones recubierto de materiales preciosos (oro, plata o electro) y representa al ben o benben, fetiche del dios primitivo Atum¹. Se asocia con el culto al Sol², por tan-

1 Cfr. Wb. V, 303, 12-304, 16), representado como un hombre con la Doble Corona del Alto y Bajo Egipto; De Budge, E. A. W. *The Greenfield Papyrus in the British Museum*. London, 1912. Pl. CVI.

2 Durante la Dinastía XIX, los Reyes ramésidas, procedentes del Norte, se acercaron a las corrientes ideológicas de Heliópolis, ciudad sagrada del Dios

to, son habituales en éstos las representaciones de deidades solares (Ra-Horajty, Ra, Atum o Jepri). Normalmente, se encontraba en la cima de las pirámides funerarias de muchas tumbas privadas desde principios de la Dinastía XIX. Asimismo, se pudo encontrar una representación del fénix, la cual se relaciona con Osiris, dios de los muertos³.

Se supone que el uso de pyramidions que se construyeron en capillas privadas en este período, tenían la función de emular el significado religioso y funerario de las pirámides durante el Reino Antiguo, como lugar de enterramiento de los reyes.

A partir de la Dinastía XVIII aparecen en estructuras funerarias de individuos. Los materiales de construcción varían desde arenisca (Dinastía XVIII) y piedra caliza (Período Ramésida), hasta piedra dura y loza. Las decoraciones figurativas y las inscripciones tenían una forma claramente solar. Sin embargo, ocasionalmente también aparecen dioses del inframundo.

2. LUGAR DEL HALLAZGO: LA TUMBA -28- DE ASASIF

Ra y su Enéada Divina (grupo de nueve dioses asociados). Este hecho se puede observar a través de la ‘política de equidistancia’, una nueva herramienta política utilizada por los reyes para mantener su independencia del sacerdocio del dios Amón, pero salvaguardando el status quo en un complejo equilibrio de poderes.

Los textos también permiten comprobar que esta política fue mantenida por los primeros faraones de la Dinastía XIX que utilizaban nombres teóforos, vinculados al dios Ra de Heliópolis (en el caso de Ramsés) o con el propio dios Seth (en el caso de Sethy). Esto confirma el vínculo que une al Rey con todos los dioses del país y no sólo con Amón como dios patrón de la nueva dinastía. Por ejemplo, su nombre dice: Ra-Mesu o lo que es lo mismo, ‘Engendrado por Ra’. En una estela descubierta en Bouhen, Sudán y fechada en el año 2 de su reinado, él es “aquel que se eleva radiamente en el trono de los vivos de Horus, similar a su padre Ra de él todos los días” (KRI I, 2).

3 HABACHI, Labib (1997). *The Obelisks of Egypt: Skyscrapers of the past*. Charles Scribner's Sons: New York, págs. 4-5.

La tumba nº -28- de Asasif (Luxor), está situada en la necrópolis tebana, en la zona norte de Asasif, antes y debajo de la tumba de la XI Dinastía perteneciente a Djar (TT366) y adyacente a la tumba de la XVIII Dinastía de Kheruef (TT192). El dueño de esta tumba era Amen-Hotep, llamado Huy, quien era cortesano del rey Amen-Hotep III. Huy, ocupó el cargo de Visir del Norte y más tarde pasó a ser Visir del Sur, en Tebas⁴.

El lugar fue utilizado como necrópolis durante miles de años, donde se pueden encontrar tumbas desde la Dinastía XVIII hasta el Período Grecorromano.

En el interior del patio de esta tumba se excavaron tumbas secundarias, entre las que destacan dos que datan de la Dinastía XIX: -86- y -96-.

El pyramidion fue descubierto fragmentado durante las campañas de excavación de los años 2015 y 2016, en la esquina suroeste del patio. Cerca de esta zona existe una estructura de adobe asociada a un área cultual perteneciente a la tumba -86- (Sureste) donde se encontró el pyramidion⁵.

-
- 4 MARTÍN-VALENTÍN, Francisco and BEDMAN, Teresa (2017). *Preliminary Memory of the works in the Tomb belonging to Amen-Hotep III's Vizier, Amen-Hotep Huy. Asasif Tomb No. -28-, Luxor-West Bank. Results in the excavations. 'Vizier Amen-Hotep Huy Project' (2009-2016 Seasons).* Diputación de Málaga y Universidad de Málaga: Málaga.
- 5 El pyramidion fue descubierto, pero fragmentado, durante las campañas VII y VIII, en días y meses distintos, por la Misión Arqueológica Española en Asasif, 'Proyecto Visir Amen-Hotep Huy', que dirige el Dr. Francisco Martín-Valentín y Teresa Bedman desde 2009 hasta la actualidad.

3. EL PYRAMIDION: DATOS

Números de registro: 10110-15, 10147-15, 10287-16, 10297-16 y 10361-16.

Datos:

Fragment	Register Number	Square	Data	High
1	10110	G5	2015	1,190 m.
2	10147	G5	2015	0,520 m.
3	10287	F8	2016	1,889 m.
4	10297	F6	2016	2,035 m.
5	10361	F8	2016	1,427 m.

Descripción: El propietario del *pyramidion* tiene el nombre de Ria⁶, ‘Jefe de los Almacenes de la Casa de Amón’, Wsir Hry r(w)-a n pr Imn, está decorado en las cuatro caras, pero no simétricamente, como era habitual durante la Dinastía XIX.

Se elaboran tres partes con el mismo patrón: difuntos adorando a los dioses Ra-Horajty y Atum. En la cara principal aparece el título y el nombre del propietario de la tumba; quien posiblemente fuera el dueño de la tumba -96-.

En el mismo lugar se levanta una estructura de adobe, que conforma un elemento espacial indeterminado para culto funerario, probablemente vinculado a la tumba -96-. Además, este mo-

6 Una vez consultadas las fuentes bibliográficas (RANKE, Hermann. 1935. *Die Ägyptischen Personennamen, Band I-III*. Verlag Von J.J. Deutschen: Augustin in Glückstadt; PORTER, B. & MOSS, R. L. B. (1970) *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings: Vol. I. The Theban Necropolis. Part I. Private Tombs*. Oxford: Griffith Institute; KAMP. Friederike. 1996. *Die Thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*. Verlag Philipp Von Zabern: Mainz Am Rhein),

numento podría utilizarse para venerar, posteriormente, al Visir Amen-Hotep Huy. Esta tumba es anónima. Dado el lugar del hallazgo de los fragmentos del pyramidion, se puede proponer que este objeto arqueológico podría haber estado vinculado a algunos de los usuarios de la tumba mencionada (Fig. I).

Durante los trabajos arqueológicos realizados en esta zona no pudimos observar ninguna inscripción jeroglífica sobre el propietario de la tumba -96-. Sin embargo, la estructura fue utilizada por Amen-Hotep y podría estar cerrando la tumba -86- en origen. Por este motivo, es posible que la propietaria de la tumba nº 96 fuera Ria.

TEXTOS

- Cara A (Fig. II): 1. (Wsir) (Hry) [ra.(w) n pr Imn R]ja, '(Osiris), (Jefe) delos [Almacenesen la Casa de Amón, R]ja'/ 2. Wsir [Hry r(w)-a n] pr Imn RiA, 'Osiris, [Jefe de los Almaceneses] laCasade Amón, Ria'.
- Cara B (Fig. III): 1. Ra-Hr-Axty, 'Ra Horakhty'/ 2. Wsir Hry ra.(w) n, 'Osiris, JefedelosAlmacenesen'/ 3. (pr) Imn RiA mAa-xrw, 'la (Casa) de Amón, Ria, justificadodevoz'.
- En el segundo registro se representa una escena de adoración. El fallecido viste peluca, vestido triangular y anda descalzo. Está adorando a un dios. En este caso se puede leer el nombre del dios Ra-Horajty, cuya representación aparece con el cetro de *Uas* en su mano izquierda, y el *Anj* en su mano derecha.
- Cara C (Fig. IV): 1. tmu, 'Atum'/ 2. Wsir Hry ra.(w) n, 'Osiris, JefedelosAlmacenes'/ 3. (pr) Imn RiA mAa-xrw, 'enla (Casa) de Amón, Ria, justificadodevoz'.
- De la misma forma, en la Cara B, el difunto está vestido con la misma ropa, pero sin peluca. Está adorando al dios Atum quien aparece con doble corona y cetro *Uas* en su mano derecha.

- Cara D (Fig. IV): 1. Wsir Hry ra(.w) n, ‘Osiris, JefedelosAlmacenesen’/ 2. (pr) Imn RiA mAa-xrw, ‘(lacasa) de Amón, Ria, justificado de voz’.
- El segundo registro sería similar al de las Caras A y B. Sin embargo, sólo se conserva la parte superior de la cabeza del difunto con la peluca, a la izquierda, y la parte inferior de una posible deidad, a la derecha.

ORIENTACIÓN DEL PYRAMIDION:

La orientación de los rostros se basa en la concepción solar de la cosmovisión egipcia. Los textos religiosos del Imperio Nuevo hacen una identificación de los dioses con categoría solar, utilizando el amanecer, el mediodía y el atardecer: ‘Saludos a ti, Ra, señor de los dominios. Jepri, padre de los dioses, que ilumina ambas tierras con su mirada. Atum, que viste de noche’. Teniendo esto en cuenta, se puede determinar la orientación del pyramidion:

- Cara A (Fig. II): Sur.
- Cara B. Ra-Horajty (Fig. III): Este.
- Cara C. Atum (Fig. IV): Oeste.
- Cara D (Fig. V): Norte.

Dimensiones:

- a. Base: 30 cm. x 36 cm.
- b. Alto: 36 cm./ Alto de la base: 46 cm.

Material: Stony body covered with a layer of concrete.

Técnica: Bajo relieve para las figuras e inciso para los jeroglíficos.

Restauración y conservación: El estado de conservación es deficiente. El procedimiento que se ha seguido para su restauración y conservación ha sido el siguiente: limpieza superficial con cepillo; limpieza de las concreciones con bisturí y acetona e inyección de las grietas con paraloide para fijarlas.

CONCLUSIONES

Los estudios y la lectura del pyramidion, han permitido identificar a su propietario y asociarlo con la zona cultual de la tumba -96-, situada en la zona suroeste del patio del AT nº-28-.

Una vez realizadas las consultas bibliográficas que permitieron la investigación detallada del objeto en cuestión, se ha podido determinar que tanto el nombre como el título del fallecido parecen inéditos. Este hallazgo arroja luz para un mejor estudio del AT nº-28- en su conjunto, ya que ahora es posible realizar una datación aproximada de la tumba -96- (finales de la Dinastía XIX y principios de la Dinastía XX).

BIBLIOGRAFÍA

ASSMANN, Jan (1995). *Egyptian solar religion in the New Kingdom: Re, Amun and the crisis of polytheism*. Kegan Paul International: London and New York.

HABACHI, Labib (1997). *The Obelisks of Egypt: Skyscrapers of the past*. Charles Scribner's Sons: New York.

HELCK, Wolfgang, OTTO, Edberhard and WESTERNDORF, Wolfrhart (1972-1992). *Lexikon der Ägyptologie*, Band I- VII. Wiesbaden, O. Harrassowitz: Germany.

KAMP, Friederike (1996). *Die Thebanische Nekropole. Zum wandel des grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*. Verlag Philipp Von Zabern: Mainz Am Rhein.

MOGENSEN, Maria (1918). *Inscriptions hiéroglyphiques du Musée national de Copenhague*. Copenhague.

MARTÍN-VALENTÍN, Francisco y BEDMAN, Teresa (2017). *Memoria preliminar de las obras de la Tumba del Visir de Amen-Hotep III, Amen-Hotep Huy. Tumba de Asasif nº -28-, Luxor- West Bank. Resultados en las excavaciones. 'Proyecto Visir Amen-Hotep Huy' (Temporadas 2009-2016)*. Diputación de Málaga y Universidad de Málaga: Málaga.

PORTER, B. & MOSS, R. L. B. (1970) *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hiero-glyphic Texts, Reliefs, and Paintings: Vol. I. The Theban Necropolis. Part 1. Private Tombs*. Oxford: Griffith Institute

RAMMANT-PEETERS, Agnes (1983). *Les pyramidions égyptiens du Nouvel Empire*. Departement Oriëntalistiek: Leuven.

SCHIAPARELLI, Ernesto (1887). *Museo archeologico di Firenze. Antichità egizie, ordinate e descritte da Ernesto Schiaparelli*. Tip. della R. Accademia dei Lincei: Roma.

VOGELSANG-EASTWOOD, Gillian (1993). *Pharaonic Egyptian Clothing*. E.J. Brill: Leiden, New York and Köln.

FIGURAS

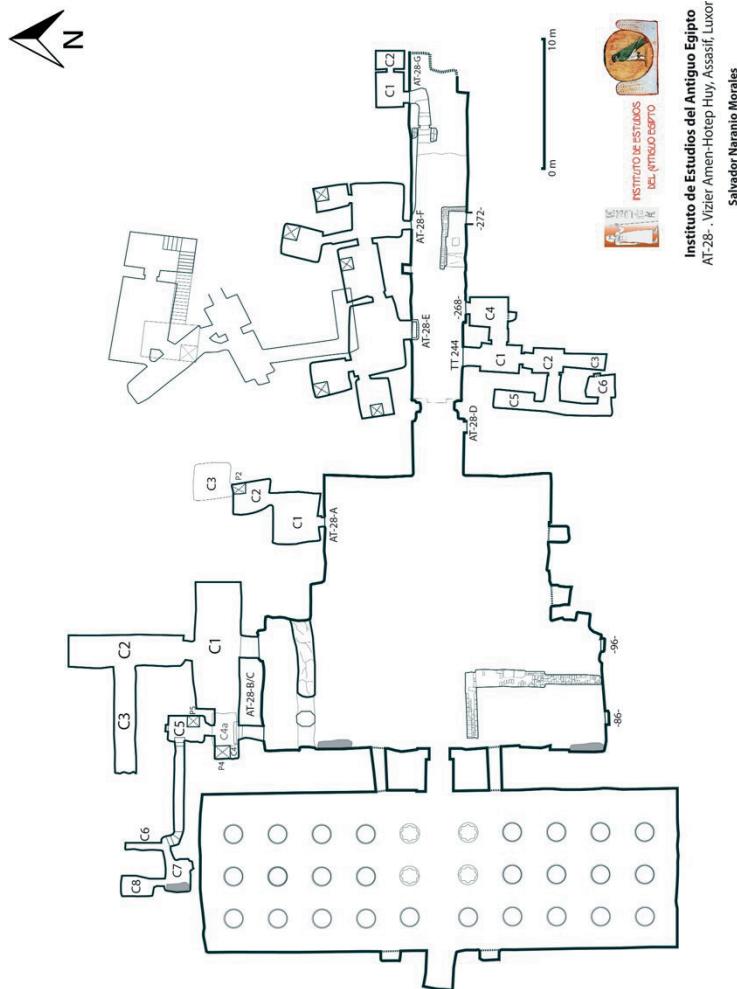


Fig. I. Planta de la tumba nº -28- of Asasif
(©Salvador Naranjo-IEAE)



Fig. II. Cara A (Sur). Dos columnas simétricas con inscripciones jeroglíficas con el nombre y el título del difunto.
(Fotografía: ©M. Méndez-IEAE)



Fig. III. Cara B (Este). El difunto adorando a Ra-Horajty
(Fotografía: ©M. Méndez-IEAE)



Fig. IV. Cara C (Oeste). El difuntoadorando Atum
(Fotografía: ©M. Méndez-IEAE)



Fig. V. Cara D (Norte). El difunto adorando a un dios
(Fotografía: ©M. Méndez-IEAE)

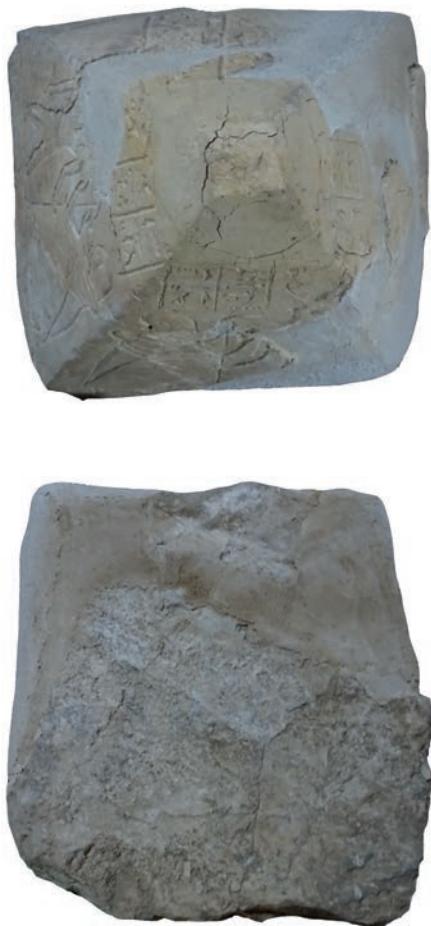


Fig. VI. Cimay base del pyramidion
(Fotografía: ©M. Méndez-IEAE)

Médicos y libros

VÍCTOR GUERRERO CABANILLAS

Antes de nada, convendría hacer una mínima reflexión en torno a qué entendemos por creatividad literaria. Se tiene por cierto que es una cualidad inexcusable para poder escribir. ¿Pero a qué nos referimos con este vocablo? Me temo que estemos ante otro de esos tópicos comunes, que todos damos por buenos, al tratarse de juicios que una vez puestos en circulación adquieren una misteriosa vida propia, en función no ya de su veracidad o de su valía intrínseca, sino de la necesidad que el mundo científico o no tenga de ellos.

Tal vez no sea más que una metáfora límite o una simple entelequia. Producir de la nada – creación *ex nihilo* - más parece una obra divina que el fruto de la virtud o del empeño de los mortales. Por esta razón, más que un creador, el escritor quizás sea simplemente un portavoz del sentido oculto de las cosas o de un emisario espoleado por musas grecolatinas. Alguien que fue capaz de internarse en lo que Friedrich Nietzsche llamó el alto mar o los bajos fondos de las regiones inexploradas del alma humana. Dicho de manera menos considerada, un mero manipulador de materiales ya dados a la realidad. De ahí precisamente esa fantasmal certidumbre de que todo ya estuviera escrito, como sucedía en el críptico relato de *La Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges de recresco interés, por cierto, a la luz de las nuevas tecnologías digitales. El escritor nunca podría ser enteramente original, porque todo el saber se hallaba ya recogido en aquel quimérico universo en forma de biblioteca.

Numerosos psiquiatras y psicólogos, antropólogos y filósofos han entrado en este debate que parece no tener fin. Vaya por de-

lante que quizás la asociación entre trastorno bipolar – la antigua psicosis maníaco-depresiva o neurastenia- y la creatividad no son más que una sobregeneralización fuertemente enraizada, originada a partir de casos muy señalados y emblemáticos. Entre otros, Vincent Van Gogh, Robert Schumann, Virginia Woolf, Silvia Plath, Rainer María Rilke, Honoré de Balzac, quienes se comportaron como poderosos paradigmas. A ellos hay que añadir León Tolstoi, William Faulkner, Ernest Hemingway, Tennessee Williams, Juan Ramón Jiménez, Juan Goytisolo y nuestro Felipe Trigo, sin que la relación pueda tenerse como exhaustiva ni mucho menos, aunque sí como muestrarlo bastante capaz.

La lista de quienes, padeciendo un trastorno bipolar, - devastador antes de los tratamientos farmacológicos actuales -, descolilaron en las artes y letras es interminable. Ha habido, también, cierta tozuda tendencia a psiquiatrizar a dichos autores, tantas veces inmersos en contradicciones y ambigüedades propias de su condición de hombres geniales y cuya salud mental, según el juicio del prestigioso psiquiatra Francisco Alonso-Fernández, se encuentra violentada por riesgos más relevantes que los que amenazan a los demás ciudadanos, aunque no siempre se muestran alteradas. Quizás suceda así porque la creatividad siempre tendrá que ver con la tensión emocional, con las obsesiones y delirios o con otros conflictos anímicos del autor.

Por otro lado, que fueran el talento personal, la formación intelectual, el acervo cultural y el trabajo metódico y tenaz quienes alimentaran únicamente la creatividad, no es una explicación precisa. Para psicólogos prácticos por descontado, el genio no era otra cosa que una larga paciencia. La naturaleza de la expresión artística cognitiva. Intelecto y conocimientos son sus únicos valedores. Pero guarda relación también con procesos no cognitivos, como determinados estados emocionales y rasgos de la personalidad, condicionantes culturales y la naturaleza de la motivación creadora.

El famoso problema de la tradición aristotélica que asocia genio y melancolía todavía colea, a pesar de tratarse de aguas pasadas demasiado profundas y cenagosas. O precisamente por eso. Nuestro médico, psicólogo y humanista Huarte de San Juan (1529-1588) fue quien, en su única publicación *Examen de ingenios para las ciencias*, consideró al genio como una potencia con capacidad impulsora de la imaginación poética. Huartede San Juan fue predecesor, por lo tanto, de la idea moderna del genio, rompiendo con las anacrónicas tradiciones homéricas. Precursor de las ideas actuales en el campo de la psicología diferencial, con un impacto espectacular en el pensamiento de su época y en la de los siglos posteriores. También Otto Dör Zegers en su ingreso en la Academia Chilena de Medicina en 1999, hablaba de los orígenes del concepto de melancolía y de su vinculación con la productividad literaria en su estudio *Angustia, melancolía y creatividad. El caso de Rainer María Rilke.*¹

Se hacía eco en este ensayo de cómo se quiso emparentar con la existencia de procesos mentales caóticos. Ya Platón había admitido que una pizca de locura era necesaria para culminar el proceso creador. <<Sin locura, el mundo sería lúgubre>>, dijo Maimónides. El mismo Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura* defendía que, sólo a través de esta compleja morbilidad, el hombre sabría razonar con acierto crítico original y audaz sobre su realidad. No podía verse el hombre a través de la mirada de la soberbia ni del racionalismo. La locura alumbraba la belleza y el pensamiento original. No por azar los reyes preferían la compañía de los bufones, cuya locura

<<es la única que tiene poder para divertir a los hombres y a los dioses>>.²

1 .-DÖRZEGERS OTTO: *Angustia, Melancolía y Creatividad. El caso de Reiner María Rilke.* Discurso de ingreso en la Academia Chilena de Medicina. 1999. Internet. (Consultado el 7-IX-2023)

2 .- ERASMO de RÓTERDAM. *Elogio de la Locura.* Colección Ceentenario II.

según confesaba Erasmo de Rotterdam, haciéndolos vivir plácenteramente.

André Gide recogía en su obra *Pretextos* una referencia a Friedrich Nietzsche, quien, ya muy enfermo de demencia, vivía con una hermana con la que se había reconciliado finalmente, despreocupado de la vida, distraído, pero nada triste, sin siquiera reconocerse. Ella misma lo cuenta así

<<Habla conmigo, de manera racional y se interesa por todo lo que le rodea, exactamente como si no estuviera loco; sólo que ya no sabe que es Nietzsche. A veces, si le miro, no puedo contener las lágrimas; él entonces me dice: ¿Por qué lloras? ¿Acaso no somos felices?>>³

Se refería a la locura como el alborozado extravío de la razón que liberaba el alma. Por esta razón, Erasmo de Rotterdam, en su *Elogio de la locura*, refería que, cuando a base de medicamentos, el ciudadano de Árgos se veía privado de ese estado privilegiado y volvía del todo a sus cabales, se lamentara desconsoladamente: <<Por Pólux, que me habéis matado, amigos. Nada me habéis favorecido arrebatándome así aquel placer>>.

Se suele decir que fue Cesare Lombroso, psiquiatra y antropólogo italiano, quien primero acometió con rigora mediados del XIX, la relación causal y directa de la enfermedad mental- en su caso la epilepsia- con la creatividad literaria. En la actualidad, pocos entendidos se muestran en desacuerdo con que el desorden afectivo bipolar, padecido por Felipe Trigo, esté considerado como la primera enfermedad mental capaz de inducir incrementos fásicos o cílicos en la productividad de su obra ficcional. El arquetipo fue, sin duda, Virginia Woolf quien, al igual que F. Trigo, puso fin a su existencia.

En ambos escritores, la experiencia que comporta el sufrimiento psíquico depresivo, la audacia mental favorecida por la

Espasa Calpe, p.23

3 .- GIDE, ANDRÉ, *Obras*, Plaza y Janés, Barcelona, 1968, p. 730

suspensión de la conciencia crítica, hasta la desinhibición sexual tan característica de la enfermedad, el ensanchamiento de la conciencia introyectiva, junto con sus propias experiencias emocionales, cognitivas y perceptivas – inquietud intelectual, curiosidad, expansividad o efusividad, irritabilidad, grandiosidad, agudización y celeridad perceptiva, intensificación de las experiencias emocionales, diversidad y originalidad de ideas y sus asociaciones (el llamado pensamiento tangencial), contribuyeron a la mejora de su capacidad creativa, propiciando o facilitando sus narraciones.⁴

Thomas Mann, lamentando que K. Marx no hubiera leído con más atención a Friedrich Hölderlin, el alocado hombre que creció <<en los brazos de los dioses>>, llamó la atención sobre la imperiosa necesidad de una visión de la realidad menos calculadora, fría y jacobina. Es decir, la trascendencia de ver más con los ojos del corazón, como el protagonista de *El principito* de Saint-Exupéry, porque es poéticamente como el hombre habita la tierra. El mismo F. Hölderlin en *Hyperión*, -el enamorado incapaz de ser feliz pero capaz de escribir su propia tragedia-, reconocería que

Como el canto del ruiseñor entre las sombras, es en medio de los más profundos sufrimientos donde suena divinamente a nuestros oídos la canción de vida del mundo [...]⁵

Cuando escribía estas palabras, la cabeza de F. Hölderlin estaba ya acribillada por la enfermedad mental, a punto de ser acogido compasivamente en Tubinga por un ebanista, a quien había entusiasmado la lectura de *Hyperión*, con la sola compañía, una metáfora cruel de su trágica existencia, de un piano desafinado.

4 .- LÓPEZ ÁNGELES, *Trastorno Afectivo Bipolar Trastorno*, EDAF, Madrid, p. 22 y ss.

5 .-Tomado de BOCANEGRA BRIASCOANA, <<Entrar consiste en salir>>, *El Genio Maligno*, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, nº 8, marzo, 2011, p. 75

Parecida confesión haría F. Trigo, refiriéndose a su grave trastorno afectivo. Es decir, la locura, esa emoción neurasténica delirante, caminando lejos de los surcos trillados, la única capaz de reconocer, desde una perspectiva integral e inusitada, las miserias humanas, poniendo en solfa dogmas y convenciones. El poeta es quien nombra las cosas cuando camina cerca del soplo de la locura.

Aunque la relación entre determinadas enfermedades mentales y la genialidad es conocida desde hace mucho tiempo, ni sus términos ni su causalidad mutua están definitivamente establecidos. Bien porque ni siquiera exista tal relación, obien porque las dificultades metodológicas para acometer estudios de esta naturaleza hayan sido insalvables. Los diagnósticos retrospectivos tropiezan con escollos epistemológicos, desviaciones y solapamientos, que se presentan como dificultades insuperables para la valoración de los criterios de normalidad social en épocas muy distintas. Sin embargo, ha podido establecerse cuando se ha tratado de escritores autorreferenciales, como es el caso de F. Trigo. La lectura de las obras del novelista villanovense se convierte en una fuente de primera mano para conocer sus vicisitudes, cavilaciones, desórdenes, estados de ánimo.... hasta del nacimiento y maduración de su ideación autolítica, largamente rumiada y llevada a efecto finalmente. La memoria le servía a F. Trigo para volver a ser, aunque sin dejar de caminar.

Llevaba razón Francisco Ayala al afirmar que los novelistas no tenían biografía, residiendo ésta en sus obras. Con independencia del inmanentismo racionalista, la psicocrítica es capaz de iluminar la cámara oscura donde el autor hace germinar su creación.

Cuatro grandes cuestiones o acontecimientos llaman la atención desde este punto de vista en la vida de Felipe Trigo. Las cuatro tuvieron notoria influencia en su vida y en su obra: la pérdida

da precoz del padre asociada al síndrome de la madre muerta,⁶ el trepidante trajín profesional de destinos, verdadero trotamundos que nunca llegó a encontrar acomodo; individuos flotantes, los llamó Gustavo Bueno. El desorden bipolar, siendo su vida como un péndulo gravitando sobre el abismo: de la euforia a la depresión, de la expansión hipomaniaca al abatimiento depresivo. Y, por último, el suicidio.

F. Trigo, pudo contar con unas características no cognitivas muy apropiadas a la tarea de escribir: como tales cabe significar las de poder trabajar bien con muy pocas horas de sueño, disponer de una agudeza perceptiva singular, sintonizar emocionalmente con quienes sufren gracias a una resonancia afectiva excepcional, -en psiquiatría se les llama a estos enfermos melancólicos compasivos- y la enriquecedora capacidad de experimentar profundas y variadas emociones; es decir, una serie de atributos capaces de mejorar en cantidad y en calidad su producción narrativa.

Este perfil emocional, aparte de sus obsesiones, esa especial sensibilidad suya para detectar y conectar con el sufrimiento de los demás, es precisamente la clave de toda su narrativa. Sus innovadoras propuestas sobre el amor y la sexualidad, sus críticas del caciquismo, la doble moral y los prejuicios sociales, la educación, el papel de la mujer en la época, su desinhibición sexual... todo, todo tiene su raíz en ese doble rasgo psicopatológico del narrador extremeño, en esa capacidad que le procuraba su condición de enfermo depresivo y obsesivo rumiador, necesitado del mundo de la ficción, porque como dice José Manuel Caballero Bonald, ese intento de poner orden en el caos se hace escribiendo, precisamente.

6 Como síndrome de la madre muerta se señala en Psiquiatría un padecimiento depresivo profundo de la madre que la lleva a desentenderse de los cuidados y afectos a los hijos. Puede determinar un grave trauma en el niño con graves deterioros de su maduración psicológica.

¿Qué entendemos por genio? Para Karl Jaspers, psiquiatra y filósofo, autor de *El genio artístico y la locura*,⁷ la idea hace referencia no a los logros que le igualan con el artesano, sino a la forma y el camino para obtenerlo. Ambos alcanzan la misma meta, sólo que el primero de ambos lo hace de manera asombrosa y enigmática.

El pintor Jean Auguste D. Ingres, concienzudo y de ejecución sosegada, al ir mejorando más y más su técnica, sus conocimientos del manejo cromático y sus métodos de composición y ejecución, lograría lo mismo que Van Gogh, pero este último, a golpes de fascinante genialidad personal. Esa es la diferencia precisamente.

Noobstantey, después de todo lo dicho, siento defraudarles. La capacidad creativa y el talento artístico dependerán básicamente de la formación y del trabajo metódico. Como respondiera Virginia Woolf, el presupuesto *sine qua non* es el de la independencia económica y personal, es decir, una habitación propia disponible en el hogar del clan familiar.

J. S. Bach solía decir que cualquiera que trabajara tanto como él obtendría los mismos resultados. En una publicación sobre F. Trigo de 2007 pretendí resaltar que algunos padecimientos psíquicos como las depresiones y los trastornos afectivos bipolares se presentaban con una significación estadística irrefutable en creadores literarios y artistas.

La potenciación recurrente de este don innato mediante una mayor afluencia de pensamientos originales y de asociaciones de ideas, algo propio del Trastorno Bipolar, explicaría la producción episódica y cíclica de muchos escritores como Reiner María Rilke, Ernest Hemingway, Virginia Woolf, Charles Dickens, León Tolstoi o el propio F. Trigo, de pintores como Van Gogh o de músicos geniales como Robert Schumann o Georges F. Haendel, al coincidir sus creaciones con las recidivas como enfermos.

7 .- KARL JASPER :*Genio artístico y locura*. Aguilar. 1968

F. Trigo puso en boca de Álvaro, el protagonista de una de sus novelas más autorreferenciales, *Sí sé por qué*, cómo la neurastenia le tenía condenado a una visión amplia y exacta del dolor y la miseria humana circundante.⁸

Es verdad. El dolor psíquico presta al enfermo una visión única e insustituible. <<Detrás de cada metáfora hay un dolor escondido>>, ha dicho Guillermo Cabrera Infante. El sufrimiento señala además el principio de la intuición creativa, manteniéndose siempre una especie de fuego sagrado que aviva la imaginación del autor. R.M. Rilke afirmaba que lo necesitaba para crear. El hombre que sufre tiene una ventana abierta a su interior, al estar más alerta. Así se siente más cerca de su alma, convertidala enfermedad en una forma singular de autoconocimiento. Exacerba la capacidad de los sentidos. Por así decirlo, agudiza la mirada introspectiva, la mirada interior inquisidora, amplifica las emociones y aviva su inteligencia y su perspicacia.

Otras veces, la fuente y el acicate del escritor es la obsesión. Ernesto Sábato afirmaba que detrás de cada obra literaria había siempre una antigua fijación de su autor, llamando la atención sobre la importancia de los delirios nacidos de ensueños infantiles. Lo dijo en su obra *Antes de morir*: <<en el sufrimiento palpita una alquimia que es capaz de transformar en oro las desdichas>>.

A propósito de esta misma cuestión, el escritor extremeño Medardo Muñiz, refiriéndose a su admirado F. Trigo, ha escrito que

sus circunstancias infantiles con ser tan desfavorables y precisamente por eso le acostumbraron a pensar y analizar. Con razón dice Ortega y Gasset que la intemperie es sana.⁹

Ana María Matute afirmaba que en la literatura como en la vida se entra con dolor y con lágrimas. Algo parecido a lo que le sucedía a Gustave Flaubert quien confesaba no tener para sostenerse activamente más que una especie de rabia permanente.

8 .- TRIGO, FELIPE, *Sí Sé Por Qué*, Ed. Renacimiento. Madrid. 1.920, p. 22

9 .- MUÑIZ MEDARDO, *Ensayos*. Felipe Trigo. Univérsitas Editorial, p. 6.

Cuanto tengo dicho hasta ahora nos lleva de la mano a la pregunta capital: ¿desde dónde piensa y reflexiona el hombre, escritor o no? Ni más ni menos que desde el desasosiego interior. Pero no la ansiedad neurótica opresiva y paralizante, una aflicción que solo procura el sufrimiento estéril. No, es desde la otra angustia, la existencial, la cuajada de desazón, desolación y abatimiento que coloca al hombre frente a la desnudez del mundo, frente a la propia soledad y a la intemperie, sometido a todos los vientos, como decía José Ortega y Gasset. Esa es la angustia que le empuja a vivir en desacuerdo crítico con la sociedad, como le aconteció a F. Trigo, arrostrando la realidad existencial e impulsándole también a explorar nuevos rumbos descubriendo nuevas verdades.

Pero, con frecuencia, lo que sucede es que la propia genialidad de los escritores les coloca ante nuestros ojos concierta aureola de atipicidad que se confunde o se interpreta como síntoma de un trastorno psíquico. Además, escribir es hablar a solas, un síntoma propio de quienes están algo perturbados. El escritor se aísla. Esa es precisamente la radical soledad del ser humano, de la que nos habla Francisco Ayala: << Nacemos solos, morimos solos >, dice el glorioso escritor granadino. Escribir, una actividad propia de quienes navegan contra corriente, o por mares desconocidos, es formular nuevas propuestas transgresoras para recrear e interpretar la realidad. Escribir lo que se lleva dentro es siempre la mejor forma de conocerse a sí mismo. Delirar, *delirare*, significa arar fuera del surco, es decir, no siguiendo lo ya transitado, precisamente. La actividad literaria tiene pues algo de delirante. En eso consiste la genialidad, la originalidad y el talento, una manera singular, diferente y brillante de decir las cosas. Deliró pues el melancólico compasivo Felipe Trigo, asombrado, desasosegado, insomne, ante aquella realidad social tan adversa e injusta. Y ese desasosiego mental –el héroe perplejo– sería el que agujoneara definitivamente su creatividad.

Soren Kierkegaard, también enfermo bipolar, lo describió gráficamente:

Con qué frecuencia me sucede lo que acaba de ocurrirme. Hundirme en el sufrimiento de la más profunda melancolía, cualquier pensamiento se adhiere a mí, [...] sufro indescriptiblemente, y después, cuando ha pasado un poco de tiempo, estalla la bolsa de pus y bajo ella aparece la más excitante y rica productividad, aquella que necesito en aquel momento.¹⁰

F. Trigo tuvo una inclinación desaforada por la escritura. No es que viviera, como suele decirse en estos casos, únicamente para ella. No, es que vivía sólo cuando escribía. Por esta razón, la de verse privado de la dedicación fundamental en su vida, se convirtió para él en una eventualidad insoportable. La devastación producida en su cabeza por el trastorno bipolar, que sin tratamiento adecuado al cabo de los años evolucionó hacia un grave cuadro psicótico con notorios deterioros cognitivos, significó vaciar de contenido su existencia o, dicho de otra manera, la no existencia, el no ser. Felipe Trigo temía obsesivamente a la demencia. Vivió al final enfrentado a la experiencia de la nada convertida en el motor de su obra, pues él trató de poblar su vacío anímico con sus personajes y su palabra. Escribía, en suma, para asegurarse de que existía, como sucede en el mito de Sísifo, la metáfora del esfuerzo inútil e incesante del hombre, que enunciaría en 1942 Albert Camus.

Siempre regresaba al soplé de la montaña para recoger su pesada roca, el héroe absurdo tratando una y otra vez de dar respuesta al caos. Gracias a la omnipotencia de su fantasía creadora se refugiaba en una especie de exilio interior.

Su vida se convirtió en una especie de regresión al servicio de su yo. Pero no tuvo un yo bien dispuesto, bien constituido, un yo con capacidad de manejo de sus pulsiones y con recursos e instrumentos para protegerse de la propia ira. El fiasco le abrió el camino a la contingencia de su final, porque la obra, en ningún caso, salvaría al escritor de la devastación.

10 .- Acopiado por DÖR ZERGERS, OTTO ,*Opus cit.*

Cuando Felipe Trigo se suicidó, el médico escritor ya no existía. Lo que le empujó tantas veces a la necesidad de escribir, le llevó finalmente a terminar con la vida, incapaz de liberarse de fantasmas interiores. El suicidio, tramitado mentalmente mientras se mantenía protegido frente al *actingout* por una de sus frecuentes fases depresivas, se ejecutó en cuanto, sin haber concluido del todo el episodio depresivo, se puso en marcha una nueva fase de desinhibición maníaca, que le impediría controlar la pulsión destructiva o de muerte freudiana. Quien fue tan capaz de crear nuevos mundos novelescos, también lo fue para destruir su propio mundo. Entre no ser escritor viviendo en la inanidad o clausurar voluntariamente su vida, eligió esta segunda opción, <<el supremo valor de los vencidos>>, en palabras de Guy de Maupassant.

Su carta de despedida a la familia bien parece haber estado inspirada en la que Virginia Woolf dedicó a su esposo. Igual que Diodoro, el filósofo epicúreo alabado por aquel genial enfermo gotsoso que fue Lucio Anneo Séneca, se retiró de la vida voluntariamente, plenamente convencido de su buena conciencia. Ya Diodoro había dicho antes de morir: <<viví y llegué al final del camino que me dio la fortuna>>¹¹Tal y como podía haber dicho F. Trigo.

Tengo una firme convicción acerca de la importancia que tiene la Literatura en la formación intelectual de los médicos y en la humanización de su ejercicio profesional. Todo está en los libros. En ellos puede encontrar la solución a los enigmas de la naturaleza humana, a los que habrá de enfrentarse en su vida profesional. Luis Martín-Santos, médico y psiquiatra, autor de *Tiempo de silencio* (1962) puede ser un buen ejemplo para corroborar esta afirmación. Él nos mostró las interrelaciones entre la Literatura y la Medicina. *Tiempo de silencio* es, en buena medida, un relato autorreferencial, al estilo brillante, preciso, modernista de James

11 .- SÉNECA, LUCIO ANNEO , *Obras Completas, Tratados filosóficos*, EDAF, Madrid, 1968, p.84

Joyce, el autor de *Ulises*. En él se muestra cómo Pedro, el trasunto literario, también médico e investigador fracasado, se ve arrastrado a los infiernos suburbiales de la gran ciudad en la España de posguerra.

Los textos de S. Freud, el padre del psicoanálisis, partieron de sus incontables buceos en los escritos de Sófocles, R. M. Rilke, Johann Wolfgang Goethe, Miguel de Cervantes, Soren Kierkegaard y Fiódor Dostoievski, principalmente. Se podría hablar de una gran trilogía freudiana: *Edipo Rey*, *Hamlet* y *Los hermanos Karamazov*, a la que habría que añadir *El Quijote*; en el caso de F. Dostoievski, un talento narrativo excepcional, supo retratar en sus novelas la tristeza, el amor, el odio, la ira, el carácter irracional de los comportamientos, todos los entresijos de la naturaleza humana.

Fue admirado por F. Nietzsche, quien le calificó como el único psicólogo del que aprendió algo. El gran novelista ruso, enfermo epiléptico, dedicó una atención especial a las enfermedades, - entendidas como la quiebra del ser y del estar en el mundo-, a los médicos humanistas y a la Medicina como disciplina académica. De ahí que su obra novelística sea un paradigma para el conocimiento de algunas enfermedades: la muerte, epilepsia, tuberculosis, los límites entre la buena salud mental y la enfermedad psiquiátrica –personaje de Raskolnikov de *Crimen y Castigo*-, la adicción al juego, la mala praxis y la dejación médica o la omisión del deber de socorro, ocupan un espacio capital en su narrativa.

Pero no fue un caso aislado. La literatura universal nos aporta numerosas reseñas de historias clínicas en forma de relatos patobiográficos, y semiológicos de interés médico. *Las memorias de Adriano* de Margarita Yourcenar, *La montaña mágica* de Tomas Mann, *El diario de un cura rural* de G. Bernanos, *La muerte de Iván Ilích*de L. Tolstoi, *El licenciado vidriera* de Miguel de Cervantes y tantas y tantas obras más. Estos relatos semiológicos aportados por profanos, con frecuencia dotados de una perspicacia excepcional, pueden ser aleccionadores para quienes se inician

en la elaboración de las historias clínicas. El de la muerte de Iván Illich, escrito por León Tolstói, da cuenta de los últimos meses de vida de un enfermo canceroso avanzado, abandonado vergonzantemente por su médico que no puede arrostrar su fracaso ante el entorno familiar, en torno al cual se crea una conspiración del silencio.

La muerte de Iván Illich es, aparte de una elegía impresionante de la incomunicación y de la falsedad humana, un tratado cabal y admirable de cuidados paliativos. Es una obra capital para poder entender el clima emocional que preside la vida del enfermo terminal. La presenta L. Tolstói como un acontecer humano que gira rodeado de la mentira, la dejación de deberes morales y deontológicos y el abandono y la soledad en los últimos meses de vida de un enfermo que observa cómo es desahuciado poco a poco.

¿Leer a L. Tolstoi puede hacernos mejores médicos? La pregunta resulta obligada, pro quizás algo capciosa. Es posible que la lectura de esta obra pueda enseñar poco a médicos con muchos años de ejercicio a sus espaldas, pero sí resultará muy útil a quienes se prestan a enfrentarse por primera vez a la muerte. L. Tolstói nos revela cómo una mano simplemente dispuesta y acariciadora, la del humilde criado Gerasim, puede convertirse en una bomba dispensadora de morfina. He aquí la relación de cuestiones suscitadas de manera crítica en la novela: concepción de la enfermedad propia y ajena, indiferencia ante el sufrimiento y la muerte de los demás, dolor y pesadumbre asociados a la enfermedad, sufrimiento generado por el desinterés de la familia, discurso negativista del enfermo, aislamiento al que conduce la enfermedad, proceso final de la aceptación, ocultación médica de la verdad y falta de cuidados. El médico que prestaba cuidados dejó de estar presente. Simplemente.

Por encima de cualquier otra consideración, como puede verse, la obra es la crónica de un fracaso: incapacidad de llegar a un diagnóstico correcto, de un tratamiento causal, de la supresión del

dolor y abandono de los cuidados terminales, –la huida vergonzante del médico, incapaz de aceptar su fracaso y llegando a la mentira como recurso chapucero-. T. Mann, en *La montaña mágica*, denunció algo parecido en el silencio o ausencia turbadora del médico en la cabecera del enfermo tuberculoso. Precisamente Mann hizo ver que el arte del que cura y el del escritor deben ir de la mano. Cada uno derrama su luz sobre el otro y ambos se benefician.

La inglesa IonaHeath, generalista y experta en cuidados paliativos, defiende en su obra *Ayudar a morir*, un pequeño y brillante manual, la naturalidad de la muerte como parte de la vida. Es difícil llegar a ser un gran médico, presenciando cada día el sufrimiento y la finitud del ser humano y tomando conciencia repetidamente de los límites de la ciencia y de nuestras propias capacidades.

Para asumir esa responsabilidad el médico ha de necesitar ayuda: poesía y medicina tienen la asombrosa capacidad de enriquecerse mutuamente. En realidad, el mensaje que nos quiere transmitir es el siguiente: <<La Medicina son mis raíces y la Literatura, mis alas>>. O dicho de otro modo, un éxodo hacia nuestra identidad ignota

La medicina es un arte, una práctica profesional, que se vale de la ciencia, pero su mejor tecnología, la más singular y trascendental, sigue siendo la misma desde el principio de los tiempos: la palabra y la escucha activa.

Basilio Sánchez, médico intensivista y escritor, un poeta necesario, reconocía que el cultivo de la poesía había enriquecido su formación médica. El poeta siente la literatura poética como una necesidad vital, la urgencia de escribir, la misma urgencia expresiva de P. Neruda, que nominaliza las experiencias emocionales y las concepciones, convertidas en un quehacer catártico. Leer al poeta es como observar a través de una ventana abierta una realidad diferente que nos subyuga, atrae, alienta y recrea o simplemente nos obliga a pensar.

Con un estilo hondo, imaginativo, a veces dotado de un componente ilógico, paradójico o aforístico, su especial sintaxis poética y sus originales imágenes plásticas le convierten en una de las mejores voces de la poesía actual en España.

En otros tiempos, M. de Cervantes decía que en algún lugar de cualquier libro hay siempre una frase esperándonos para darle un mayor sentido a nuestra existencia. El poeta que hay en mí se ha nutrido de la medicina, pero es el médico que soy el que ha mejorado gracias a la poesía.

Uno de los primeros grandes poemas conocidos de la Antigüedad clásica es un Himno a Apolo, el dios de la poesía, de la música y de la medicina, artes que en la mente de los antiguos griegos aparecían muy vinculadas entre sí. La *Iláada* contiene el primer gran repertorio escrito de lesiones músculo-esqueléticas producidas por heridas de guerra, estudiado exhaustivamente por el médico chileno Patricio Leniz.

En la Grecia clásica se utilizaba el verso no sólo para tratar las materias más importantes de Religión, Filosofía y Ciencias. Pedro Laín Entralgo dedicó un brillante ensayo: <<La curación por la palabra en la Antigüedad clásica>>, publicado en 1958 en la *Revista de Occidente*. El título no puede ser más ilustrativo. En los tiempos de Homero, para la curación, como alternativa al arte sin palabras, se recurría a los ensalmos, plegarias, encantamientos y al decir placentero o sugestivo a modo de psicoterapia verbal, según aparece repetidamente expuesto en el *epos* homérico.

Otros médicos poetas han abordado estas relaciones en sus libros. De una manera excepcional, me referiré al portugués iberista Miguel Torga, agnóstico confeso que, sin embargo, no tenía reparos en acudir a Dios en determinados momentos. Fue en varias ocasiones propuesto para el Nobel de Literatura. Miguel Torga, muerto en 1995, ejerció la medicina primeramente en el medio rural - en la comarca muy pobre de Tras os Montes, al noreste de Portugal -. En sus *Diarios*, una suerte de memoriales, de obligada lectura para médicos, dejaría escrito: <<quedé sobrecogido ante

aquellos seres indefensos, que mostraban confiados las miserias de su cuerpo y de su alma. Cada consulta era una iniciación de novato. Yo tenía una única preocupación: entender el sufrimiento ajeno para compadecerse>>.

Allí, en sus primeros años de ejercicio, experimentó la inseguridad profesional, la estresante vivencia de la responsabilidad ante el enfermo sin más recurso que un viejo fonendoscopio, como yo mismo experimenté en mis años de ejercicio profesional en la Siberia Extremeña. Se valió, confesaba, del corazón más que de la sabiduría: <<he secado más lágrimas que recetado medicamentos>>. Por no decir que había hecho de la esperanza la gran arma de su arsenal terapéutico. El amor al prójimo, que los discípulos oficiales de Cristo predicaban de memoria, es eso que mi profesión me enseña a diario. Estar siempre disponible para ayudar a mis semejantes, de noche, de día, a todas horas, con la misma solicitud, la misma paciencia, la misma comprensión. Oír lamentos, secar lágrimas, suavizar sufrimientos, propagarla esperanza, avivar la confianza con los dolientes sufridores. Darle a cada alma que sufre una solidaridad real siendo concretamente servicial, como el autor del mandamiento lo fue imponiendo las manos, exorcizando, curando y resucitando.

Miguel Torga también ya alertó sobre que lo que hayamos podido ganar en saber profesional puede que lo podamos perder en humanidad. Él se sentía orgulloso, así lo confesaba, de pertenecer a la gran familia hipocrática grecolatina. Ninguna otra instancia social nos aventaja en servicios prestados al prójimo menesteroso. Abogaba por que el futuro siguiera perteneciéndonos por el saber, por la dedicación, por la compasión y por el amor.

Se protege de manera prioritaria aquello que se ama. Por eso concedía tanta relevancia al mensaje de amor al prójimo y de compasión contenido en el relato bíblico del buen samaritano, un mensaje elíptico atribuido a Lucas apóstol. No aludía, desde luego, a esa compasión del dicho ramplón y estigmatizador, ha aclarado el Papa Bergoglio, sino en su mejor sentido simbólico de compasión como con padecer o padecer con.

El único fracaso del médico, para Miguel Torga, no era el desacuerdo o el error, sino el que sufre el paciente no tratado con humanidad y compasión. La presencia es el principal deber del médico ante el enfermo. Ignoro si algún día desaparecerá este arquetipo de médicos escritores como Agustín Muñoz Sanz, Basilio Sánchez, Miguel Torga, F. Vaz. Para mí que son muy necesarios. Deberíamos estar más atentos a quienes, como ellos, dan mejor razón de lo que sucede. Estoy convencido de que en un mundo futuro, su lugar podría estar ocupado por tecnólogos enzimáticos, terapeutas moleculares o vaya usted a saber qué. Desde luego no serán médicos. Sin una preocupación sincera por todo lo humano no parece posible la buena praxis en el ejercicio de la medicina.

La cultura literaria constituye, sin duda, uno de los pilares del humanismo médico en todos los tiempos. “Es posible aprender de la medicina y de su ejercicio leyendo *El Quijote*” afirmó Thomas Sydenham quien en su juventud aprendió la lengua española, lo mismo que Arthur Schopenhauer, para poder leer la obra en su lengua original. Al ser interrogado por Richard Blackmore, otro médico de su época también poeta, acerca de qué libro o libros debería leer para perfeccionar su práctica clínica, le respondió que, sin duda alguna, *El Quijote*. Bastaba con haber leído esta obra de una manera comprensiva. Hablaba con cierta ironía al hacer esta observación de leer a M. de Cervantes antes que los libros de Hipócrates; sin embargo, si uno tiene en cuenta verdaderamente la recomendación de T. Sydenham, es decir, si se empleara en leer a conciencia *El Quijote*, entonces el verdadero significado de sus palabras resultaría evidente.

El interés de su lectura nada tendría que ver con las aportaciones semiológicas sintomáticas del delirio paranoico del protagonista o con las impertinencias del médico del gobernador Sancho, Pedro de Agüero. Thomas Sydenham valoraba sobre todo en la obra de Cervantes las descripciones simples, completas, brillantes y veraces de las cosas, mostrando las debilidades de la humanidad. El humanismo, en su sentido más amplio, no es algo académico.

Poco tiene que ver con la erudición, con la que se suele confundir. Es más bien una cualidad de la inteligencia o una disposición intelectual o anímica, o un estado del alma que implica justicia, libertad, conocimientos, caridad, amenidad y una duda permanente destinada a la búsqueda de la verdad. “¿Acaso no podría ser lo contrario de fanatismo?”, se preguntaba Thomas Mann¹²

En consecuencia, lo que quería decirle a R. Blackmore era algo así:

<<Si quiere ser un gran médico, tenga cuidado con su imaginación, libérese de sus fantasías, deje que los hechos sean como son, no contemple la naturaleza a la luz de ideas preconcebidas, para no acabar siendo un Don Quijote, caballero de afligido semblante, incapaz de recobrar el sano juicio, perdido por las lecturas fantasiosas>>.

El Quijote enfermó por leer libros de Caballería, según el juicio del autor de la ficción narrativa. En cambio José Cadalso, el escritor prerromántico autor de *Las cartas marruecas*, curó de su depresión reactiva, sobrevenida por la muerte inesperada de su idolatrada María la Divina, sobrevenida al escribir su obra *Noches lúgubres*.

Hubo muchos otros notables autores de libros relevantes como Gabriel García Márquez, que escribió sobre el envejecimiento, la soledad, la miseria, el incesto, la senectud, el delirio psicótico y otras enfermedades mentales, en su novela *Cien años de soledad*. O de la epidemiología en *La peste*, la célebre obra de A. Camus.

Esta literatura ayuda a los médicos a entender con una mayor profundidad y empatía a quienes tiene ante sí como enfermos. Cada día que pasa es más frecuente que en universidades europeas y americanas se incluya en los contenidos curriculares de la enseñanza de Medicina un área reservada a las Humanidades Médicas. Como ya vimos, de muchísimo provecho le sirvió a S. Freud, cuyos textos sobre el inconsciente, el complejo edípico, las pulsiones, estaban influidos en buena parte por la literatura clásica.

12 ANDRÉ GIDE, *Obras*. Páginas de Otoño, Ed. Plaza y JANÉS, pp. 550 y ss

Existe, en la actualidad, un considerable número de médicos “plumillas”, como nos llamó de manera un tanto displicente Julio Caro Baroja. No se trata de un hecho aislado. Responde a una vieja tradición: por ejemplo del tiempo de F Trigo, nacidos en los siglos XIX-XX, entre ellos Pío Baroja y el epígono del modernismo poético Tomás Morales. Ramón y Cajal fue primero médico y, ya en sus años finales de madurez, escritor. Tras su monumental obra científica escribió literatura de ficción o ensayo. Tal como el ensayo *Psicología de Don Quijote y el quijotismo* (1905), que aún se mantiene en plena vigencia. <<Más quijotes y menos sanchos>>, reclamaría Ramón y Cajal en esta obra para España.

Gregorio Marañón (1887-1960), simultaneó el ejercicio de la Medicina con la Literatura. Autor de una vastísima producción científica y literaria que le convirtió en una de las personalidades más brillantes del siglo XX.

Se consiente una distinción bastante artificiosa y simplista entre escritores médicos y médicos escritores. Pero, ¿por qué escriben los médicos? Muchos sucumben a tal tentación por curiosidad intelectual y otros por la pretensión de servir mejor a los pacientes o a la humanidad doliente. Puede que haya, tal vez, un poco de vanidad en el hecho de escribir, pero a nadie se le ocurriría hacerlo por razones puramente narcisistas. Como tampoco, al menos quien les escribe, para convencer o persuadir a nadie de nada, que sería como ejercer una forma sibilina de violencia, vedada para los médicos.

Otras razones tienen que ver con las particularidades de la gestión y el uso del ocio, la necesidad de evasión para romper con la tensión emocional provocada por un trabajo relacionado con la conocida como Ciencia de las incertidumbres, en la que la mala praxis puede acarrear resultados catastróficos. Una profesión desabrida, a veces, que lleva a la necesidad de ordenar las propias ideas, tratando de encontrar en los libros la solución a los numerosos enigmas de la condición humana. Y otras, en fin, buscando el arrastre catártico de la escritura, la Ilustración de la Antigüedad

Clásica. Hay, desde luego, escritores que curan. Y también existe una literatura que nos puede hacer enfermar.

La enfermedad mental que padeció F. Trigo, a la que llamaba al comienzo su <<bendita neurastenia o excelsa maldición>>, capaz de acopiarle abundantes materiales para sus relatos novedosos, fue como hemos dicho un trastorno bipolar con secuencias alternantes de manía y depresión. Reunía, pues, una doble condición muy compleja a la que debe atribuirse un cierto sinergismo literario. Por un ladoa de enfermo, con sus disturbios emocionales, sufrimientos, depresiones incontenibles y, por el otro, la del médico predador de la sintomatología de sus pacientes, de quienes recolectaba el material mórbido para sus narraciones.

F. Trigo pensó y sintió la vida literariamente. <<El hombre que habla en nombre de la Vida>>, como él quería que se le designara, se valió del bagaje de su experiencia de médico rural, teñido por una visión decepcionante del ser humano y de la propia sociedad, para la redacción de sus dos grandes novelas, *El médico rural* y *Jarrapellejos*.

Nadie, desde luego, mejor situado para indagar de cerca en el alma humana que el médico observador y atento. O para arrojar luz sobre sus entornos más oscuros. <<Si solo contara con mi imaginación para intentar hacer carrera en la literatura, ya habría desistido>>, afirmaba el médico Antón Chéjov, enfermo de tuberculosis, reconociendo de este modo la importancia de la contribución de su profesión en sus tareas de escritor.

Para terminar, una última consideración. Hoy, a estas alturas de mi vida, echo en falta no disponer de una memoria indemne, más útil. Sin embargo, el olvido, como una eficaz herramienta al servicio de la memoria selectiva, me permite defenderme de mis heterónimos. Mi vida está ya más en lo que recordamos. Nada somos sin la memoria que nos transporta por encima del plano de la simple biología. Marcel Proust supo verlo de manera muy perspicaz: <<Al despertarme, en el primer momento, como no sabía

dónde me encontraba, tampoco sabía quién era [...] pero entonces los recuerdos descendían sobre mí como un socorro para sacarme de la nada [...]>> El drama del enfermo de Alzheimer es precisamente ese. Los recuerdos no acuden en ayuda del enfermo, es decir, han dejado de ser-en-el-tiempo.

Sin quererlo, hablando de libros y de médicos, he podido acercarme a mi propio pasado, aunque no con mucho detenimiento. Y, más que la recreación de experiencias vitales o que la idea de acudir a la constatación de dudosos méritos factuales, me preocupa cual pueda ser la autoevaluación del sentido presencial, experiencial y moral de mi existencia. Como hace Emilio Blesa en su reciente obra *La barca varada*, cuya lectura recomiendo. Pero no porque persiga el tiempo perdido proustiano o malgastado, como una nueva meditación sobre el tiempo que pasó, sino como esa tarea irrenunciable que es la de dar testimonio de uno mismo.

Se trata ni más ni menos que de pararse a pensar, aun sabiendo que pararse a pensar nos compromete. <<Al borde del sendero un día nos sentamos/ ya nuestra vida es tiempo [...]>>, decía Antonio Machado, refiriéndose a ese tiempo que transcurre inexorablemente determinando la temporalidad y la historicidad de nuestras vidas. Quizás mis mayores hazañas, modestas en cualquier caso, hayan sido una decena de libros publicados o los aciertos en mi profesión en beneficio de los enfermos. Pero yo me alegra y me enorgullezco mucho más de las palabras que he leído que de las que he escrito. La literatura ha sido para mí una herramienta capital para ejercer la medicina, una dedicación que siempre me apasionó, incluso en mis peores tiempos iniciales en el medio rural, cuando tuve que enfrentarme en absoluta soledad a los enigmas del dolor y la enfermedad o a los partos imprevistos o a la muerte ominosa.

El contacto con estas realidades precisamente me empujó a la lectura de manera que el ejercicio médico ha podido colmar mis inquietudes literarias. En la Literatura he encontrado las claves para entender en profundidad el drama humano del enfermar. El hombre no ha nacido para ser juzgado, diagnosticado o curado

sino primeramente para ser comprendido y aceptado. Así pues, interpretar el malestar humano y su enfermar es algo más que curar.

Pablo Neruda, ya irremediablemente enfermo, solía repetir, lamentándose: << ¡Ay!, me canso de ser hombre!>>. Sin duda, para él, la enfermedad era la forma más deplorable de vivir su condición humana. La enfermedad acude al hombre para depauperarle. De ahí que el enfermo sea, por encima de cualquier otro juicio o consideración, un menesteroso. Siguiendo los códigos de la compasión activa de M. Torga, siempre entendí que más allá de los conocimientos o de las limitaciones terapéuticas está la mirada de la vida, a la que se referían tanto el evangelista Lucas, en su relato del samaritano, como el novelista francés G. Flaubert, taciturno e insociable, el mentor de la palabra justa, que supo crear ese Quijote con faldas que fue Madame Bobary.

Para <<el adelantamiento de las Ciencias Médicas, el decoro y el bienestar de los que la profesan>>, el 15 de noviembre de 1871 nació en Badajoz, bajo el auspicio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, la extracolegial corporación de la Academia Provincial de Ciencias Médicas, bajo la dirección del médico Benito Crespo Escorizazo. De sus cenizas ha nacido recientemente la Academia de Medicina de Extremadura, a la que deseamos larga vida de éxitos académicos.

Termino finalmente haciéndoles una confesión: yo también me siento orgulloso de haber pertenecido y pertenecer a esta señera familia hipocrática de médicos humanistas.

Dos Dioses Paganos en la Catedral Vieja de Plasencia

FRANCISCO SAYÁNS

Si observamos la fachada de poniente de la Catedral Vieja de Plasencia, conocida como de la Anunciación, podemos distinguir en ella tres cuerpos de distinto carácter que albergan elementos ilustrativos y funcionales de diferente índole.



Imagen 1. Fachada de poniente de la Catedral Vieja de Plasencia.
(Fotografía del autor)

De abajo hacia arriba: el primero de ellos, en un volumen que sobresale del plano del hastial, contiene la portada de arquivoltas abocinadas bajo un arco que la cobija; el segundo, sobre éste y por tanto sobresaliendo también del hastial, compone una hornacina que constituye el escenario en el que tiene lugar la Anunciación a María que da nombre a la fachada; el tercero, propiamente el hastial de la fachada, acoge el rosetón y se prolonga por encima de él hasta los aleros del tejado de la nave central de la propia catedral. De arriba abajo, la fachada muestra interesantes elementos iconográficos de particular intencionalidad simbólica: algunos, aparentemente ubicados de manera aleatoria sobre el hastial; otros, protagonizándola; los más, ilustrando arcos, pilares y capiteles.

Entre todas las figuras labradas a las que hemos aludido, dos de ellas destacan por su exotismo y por su gran carga de esotérico simbolismo. Son dos figuras que pretenden representar a dos dioses paganos, uno perteneciente al elenco divino griego y el otro al elenco divino romano; se trata de Hermes y de Jano, respectivamente: el primero, evocado a través de un atributo de Mercurio e interpretado mediante una compleja abstracción; el segundo, directamente representado en su faceta solsticial. Nuestro trabajo está dedicado a estos dos dioses y a los argumentos que explican y apoyan las razones de su presencia aquí.

Para mejor compresión de nuestros argumentos analíticos, el trabajo lo hemos estructurado en cuatro partes: en la primera, describimos el lugar en el que se encuentra la figura de cada uno de los protagonistas, el respectivo entorno que la arropa y la relación que mantiene con el mismo; en la segunda, procedemos a analizar la figura del dios griego Hermes, las características del mismo que hacen posible su presencia en este lugar y el por qué de la forma que adopta; en la tercera, procedemos de la misma manera con la figura del dios Jano; en la cuarta, exponemos unas conclusiones sintéticas.

1. ESCENARIO ICONOLÓGICO RELACIONAL

En la parte inferior de la fachada, encima de las arquivoltas de la portada que contiene la puerta de acceso a la iglesia, un arco escarzano con el intradós ligeramente abocinado soporta la parte exterior del arimez que contiene la comentada hornacina de la Anunciación. Cada piedra de este arco, integrado por veinte dovelas desiguales, está decorada con motivos distintos que guardan una clara afinidad entre ellos y configuran un conjunto unitario con un mensaje simbólico, propio del mismo. La validez de lo dicho se sustenta en cuatro argumentos que paso a exponer: en primer lugar, existe una unidad en el soporte físico que es el propio arco escarzano, en tanto huésped común de todas sus partes, un espacio limitado y concreto y perfectamente definido arquitectónicamente, que reconoce, en los distintos elementos que aloja, su mutua afinidad o pertenencia al conjunto; en segundo lugar, los objetos tallados en las dovelas, perteneciendo a una misma categoría, alejan una intencionalidad simplemente ornamental e indican una pretensión representante que solo tiene sentido en tanto conjunto, aunque, cada uno, por sí mismo y de forma independiente, posea su propia significación simbólica; en tercer lugar, el intradós del arco ilustrado con esas tallas, que son parte de un todo unitario que representa alegóricamente un concepto que es único, tiene sus nacimientos soportados por dos atlantes, los cuales, al tiempo que lo define marcando sus extremos están aquí para crear y transmitir un sentimiento evocador del peso y de la importancia intrínseca de su significación intrínseca; en cuarto lugar, está el hecho de que, el todo, esté presidido por un testigo que ocupa su privilegiado centro. La importancia de este testigo, que no es otro que Hermes, se justifica por la importancia del conjunto, en tanto tal, como veremos.

Comencemos por confirmar que la mayor parte de las figuras son motivos que pertenecen al reino vegetal. Éstas vienen acompañadas de otras para constituir, juntas, lo que podríamos

considerar como un huerto o jardín. Pero, ¿Qué tipo de huerto o jardín es tan importante que merece ocupar un lugar de tanta relevancia en esta portada de la catedral? Se trata de un jardín espiritual constituido por plantas que portan, asociado, su particular significado simbólico correspondiente a una virtud determinada. Alegóricamente, cada planta representa una virtud. Este concepto sugerente fue introducido en Europa a través de las ciudades italianas de la costa adriática y tomó cuerpo en monasterios y abadías. El elevado contenido espiritual que encierra y el trabajo intelectual que exige su conceptualización, hizo que su correspondiente expresión iconográfica no se prodigase en exceso; es por ello que, raramente, se ha producido una representación icónica del mismo¹. Veamos sus antecedentes.

Ya en la antigua Mesopotamia, algunas plantas eran consideradas representativas de virtudes de contenido espiritual, siendo utilizadas en rituales religiosos. Es el caso de la triada compuesta por el tamarisco, la saponaria y la palmera. En los procesos litúrgicos caldeos las jaculatorias utilizadas eran las siguientes: *Que el tamarisco me purifique/Que la saponaria me libere/Que la palmera me consagre*. Los griegos recogieron el saber oriental y lo hicieron propio. Sófocles, en su *Antífona*, reconoce valores de carácter sagrado en los laureles y olivos y viñas del bosquecillo consagrado a las Euménides. Huertos y jardines y prados se constituyen en lugares sagrados para acoger plantas y árboles que crecen al amparo de su inaccesibilidad, como en el jardín de Calipso².

Los arúspices ordenaron conservar y plantar el laurel de Octavio, símbolo de la inmortalidad³, a este árbol, los griegos le llamaban *daphné* porque nunca pierde su verdor. Esto es solo un ejemplo de cómo, en la sociedad romana, reinaba el convencimiento de que, diferentes plantas y flores, representaban simbóli-

1 Son muchos los detalles presentes en la Catedral Vieja de Plasencia que evocan una influencia bizantina.

2 HOMERO. *Odisea*. V,63-74.

3 PLINIO. *H.N.*, XV-136.

camente determinados valores espirituales o materiales, especialmente virtudes o excelencias. Los Padres de la Iglesia y las obras de los enciclopedistas romanos fueron vías por las que algunas interpretaciones, sobre las virtudes asociadas simbólicamente al mundo vegetal, explicaron la intencionalidad de los constructores medievales cuando estos trasladaron su imagen a la piedra.

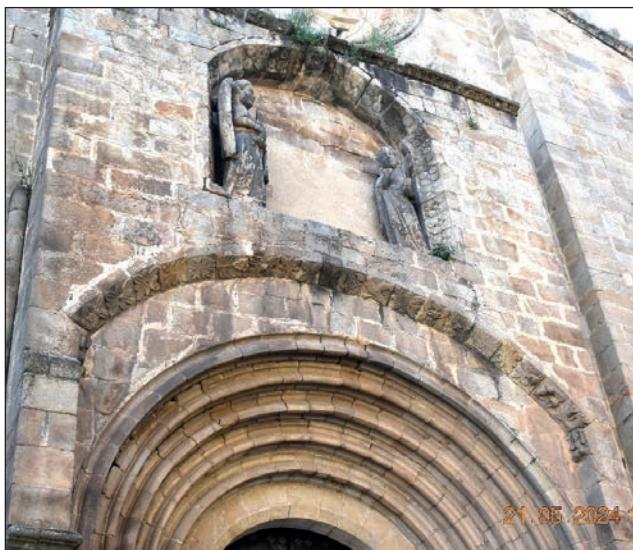


Imagen 2. Arco con el Jardín Simbólico y Hermes Trismegisto en la clave del mismo. (Fotografía del autor)

Desde la remota antigüedad, en mayor o menor medida, el imaginario popular dispuso de plantas y de árboles sagrados o de evocación moral, depositando sobre ellos: bien virtudes intrínsecas, bien representaciones simbólicas de virtudes objetivas. Arraigadas estas creencias en las mentes de los devotos cristianos primitivos, la Iglesia supo gestionarlas para adaptarlas a su doctrinario moral. En esta actitud siempre estuvo presente como guía la Biblia, principalmente desde su *Salmos* y su *Cantar de los*

Cantares. Los códigos vegetales paganos fueron asumidos sincréticamente por el cristianismo deduciéndose de ello un rico abanico de relaciones biunívocas que se expresó a través de la iconografía correspondiente.

Fue en Bizancio donde se produjo la concreción intelectual que permitió ver en la unión de plantas y arbustos representativos de virtudes, la figura de todo un jardín simbólico. La idea de hacer de este jardín un recinto cerrado tiene influencia griega y el resto de los aditamentos auxiliares y complementarios que se incorporan al jardín son consecuencia de esta visión cristiana del objeto. Así las cosas, estaríamos hablando de un concepto cristiano bizantino de influencia griega y fuentes primigenias orientales, tal vez caldeas.

En el siglo XI, de autor anónimo y origen bizantino, aparece un texto titulado *El Jardín Simbólico* que nos sirve como primer referente. Aunque la información que nos ha llegado sobre el mismo sea muy pobre, sabemos que el tratado fue escrito en Constantinopla alrededor de 1050, y que es un compendio de ciencia y espiritualidad. Recoge los simbolismos y referencias entre las virtudes del alma humana y las plantas, para configurar, en esta relación conforme, el jardín del espíritu. Las doce virtudes que contempla el *Jardín* son: la pureza, la pobreza, la alegría espiritual, la valentía, la moderación, la justicia, la oración, la misericordia, la ciencia, la sumisión; más otras dos, que desconocemos pues en el texto se han perdido.

Cada planta tiene un sentido espiritual, se constituye en la representación simbólica de una virtud determinada. El jardín contiene doce plantas que encierran todo el simbolismo que el autor ha pretendido dar al texto. Según se recomienda en el mismo, en un paseo virtual por este jardín, el cristiano debe ir deteniéndose de vez en cuando para admirar los detalles de cada planta; una práctica que lo llevará a evocar un particular de las características positivas del alma, un motivo de edificación espiritual. Un muro lo protege de aquellos que atentan contra el valor intrínseco del

conjunto, que es la virtud. El texto termina con Salmos de David que muestra una de las fuentes en que se ha inspirado.

El Jardín Simbólico es lugar frondoso con arroyos que manan y alegran el entorno. De la fuente del Paraíso brotan los cuatro ríos principales de la Tierra: el Tigres, el Eúfrates, el Phision (Ganges) y el Gehon (Nilo), los cuales se derraman desde ella hacia los cuatro puntos cardinales, como la palabra del Evangelio se extiende por el mundo a caballo de los escritos de los cuatro evangelistas. Es idea recogida del Génesis: “Plantó luego Yahvé Dios un jardín en Edén, y allí puso al hombre al que formara. Hizo Yahvé Dios brotar en él toda clase de árboles, hermosos a la vista y sabrosos al paladar y en medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. Salía de Edén un río que regaba el jardín y de allí se partía en cuatro brazos”⁴, el efecto de *derrame* hacia los cuatro puntos cardinales es conseguido mediante la forma en que se extienden desde la fuente común y el hecho de mostrar este derrame mediante un soporte de características foliares, contiene la intención de recordarnos su efecto vivificador y ningún árbol más apropiado que la higuera para evocarlo ya que según Isidoro: “pues es más feraz que todos los demás árboles”⁵.

El significado simbólico de alguno de los elementos vegetales que incluye el *hortus*, es el que sigue: los *mugetes* se refieren a la castidad de la Virgen, la dulzura de su perfume, nace antes de que llegue la primavera, como un anuncio de la misma y luce humildad al presentar la corola vuelta hacia abajo, es el *lilium convallium* o lirio de los valles; el *lirio* es emblema de pureza, el ángel de la Anunciación suele llevar un lirio en la mano y en otras ocasiones una hoja de palma; el *laurel*, en la doctrina cristiana, es símbolo de eternidad y de castidad porque siempre está verde porque sus hojas no se deterioran nunca; las palabras de la Virgen se comparan con el aroma que desprende la planta; el *olivo* es símbolo de la paz y de la concordia, etc.

4 Gen. 2,8-10.

5 ISIDORO, *Etimologías* XVII,7,17.

La virtud tiene enemigos que acechan cual aves de rapiña para apropiarse de lo mejor de la misma, para destruirla o deteriorarla. Si el muro actúa como barrera pasivamente protectora, un guardián activo complementa esta protección atacando a los depredadores que pretendan atentar contra el símbolo que representa, la virtud. El perro simboliza al fiel compañero, pero también al celoso guardián de la casa y de los bienes⁶. En el jardín simbólico, la virtud es el bien y el perro su guardián. Con la mayor rapidez acometerá a aquél que se atreva a ir contra lo que significa el jardín y lo hará con la fortaleza necesaria, pues ésta es la misión que tiene encomendada. Con respecto a la rapaz, podemos testimoniar que en la iconografía medieval muestra una ambivalencia simbólica. A veces situada en la esfera del bien, por la majestad de su vuelo hacia las zonas más elevadas del cielo; a veces situada en la esfera del mal, cuando se asocia a los efectos de ataque sorpresa y rapiña o apropiación del bien ajeno. “Como águila que se lanza sobre la presa”⁷, “...y devorarán los aguiluchos”⁸, la virtud será atacada por el maligno depredador, pero este ataque será eficazmente repelido por el guardián de la misma, que la mantendrá a salvo.

El Jardín Simbólico que vemos representado en el arco escarzano que corona la portada y soporta la hornacina de la Anunciación contiene todos los elementos que lo integran y a los cuales nos hemos referido en los párrafos anteriores. Sostenido por los atlantes, que contribuyen con su presencia a realzar la excelencia de su significante simbólico, se corona en su centro con la presencia de Hermes que añade una categoría complementaria a la que ya tiene de por sí, el Jardín como conjunto coherente textual simbólico ejemplarizante de las virtudes cristianas y de las cualidades marianas.

6 *Ibidem*, XII,2-26.

7 Job, 9-26.

8 Prov. 30-17.

En relación con el segundo protagonista de nuestro trabajo adelantemos que su imagen se encuentra tallada en el cuarto sillar de la jamba izquierda, en un entorno iconográfico de figuras vegetales y antropomórficas de pretensión catequética.



Imagen 3. Lateral izquierdo de la Portada en cuya jamba se encuentra Jano Solsticial. (Fotografía del autor)

Las portadas de nuestras iglesias medievales y el espacio inmediato a las mismas fueron lugares destinados a cumplir funciones, no solo de carácter religioso, sino, también, social tanto comunitario vecinal como administrativo judicial. El atrio o pórtico fue espacio elegido donde tuvieron lugar reuniones de todo jaez: bien aquellas convocadas circunstancialmente por algún motivo incidental, bien las reguladas de carácter institucional. Plasencia nos aporta buenos ejemplos de esto, algunos de sus atrios parroquiales fueron espacios judiciales de primera instancia donde se atendieron los pleitos y reclamaciones planteados en las diferentes colaciones de la ciudad⁹. Gremios y agrupaciones y cofradías utilizarían, también, las distintas anteiglesias para tener allí sus reuniones decisorias. En el apartado tercero de este trabajo analizaremos la faceta de utilidad de este pórtico como potencial espacio de asamblea del gremio de constructores.

Las portadas de las iglesias medievales fueron lugares preferidos para colocar en ellas mensajes de espiritualidad religiosa dirigidos al adoctrinamiento del pueblo llano. El soporte icónico sobre el cual, simbólicamente, se deposita el concepto de calidad moral, pretende que, a la vista de esa imagen, se despierte en el devoto cristiano que la observa un sentimiento evocador capaz de traer a su espíritu el valor que representa, gracias a la relación biúnivoca convenida entre el conjunto de las categorías morales y éticas y el conjunto de las imágenes soportes materiales de esos conceptos. En esta relación triádica de contenido semiótico, lo Primero constituye el *representamen*, una figura que está ahí para ser interpretada, es un signo que representa a un Segundo que se reconoce como su objeto, mientras un Tercero es su interpretante.

Cuando el devoto cristiano acudía a ellas para cumplir con sus preceptos o para llevar a cabo algún acto devocional de carácter

9 SAYÁNS GÓMEZ, F. El Escenario en la Justicia Medieval. Los Corrales de Plasencia y su Significación Iconográfica. *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y de las Artes*. Tomo XXIX, pp. 235-274.

voluntario, obligado a contemplar las figuras que ilustraban capiteles y pilastras, asumía las admoniciones que encerraban los mensajes doctrinales contenidos en el significado simbólico de las mismas. En esta de la Anunciación, se encuentra buena parte de las figuras que ilustran la fachada, casi todas ellas conteniendo un significado doctrinal de carácter sencillo pretendiendo, con ello, un fin catequético.

En cada lado de la portada, sobre un zócalo de sillería y en dos niveles escalonados, descansan las basadas que soporta el arranque de las jambas y de las cinco columnas y del pilar exterior. En el interior de este espacio abocinado, las jambas de la puerta están construidas por seis sillares cuyas esquinas exteriores han sido labradas para acoger, en cada respectivo espacio cóncavo, una figura concreta. En el quinto sillar de la jamba izquierda encontramos una figura singular, totalmente ajena al resto de las figuras que ilustran los distintos espacios de la portada. Alguna de estas se encuentra lo suficientemente deteriorada como para que resulta imposible identificar el motivo que, originalmente, se pretendió representar allí. La mayor parte de las tallas es de baja calidad, como si hubieran sido realizadas por artesanos poco cualificados para el lugar de que se trata y para los tiempos que corrían cuando se construyó esta parte de la catedral; solamente dos de ellas son propias de una mano diestra: la del segundo capitel del lado derecho que representa lo que parece un fraile dormido en medio de un bosque y la del quinto sillar de la jamba izquierda que contiene una imagen compuesta representando a Jano Solsticial.

2. HERMES TRISMEGISTOS

La figura de la clave del arco representa tres piernas con sus respectivos talones adornados con una alita o talaros. Las tres piernas vienen dispuestas configurando una esvástica levógira como nos señala la posición de las mismas y de los talaros. El proceso analítico que nos ha llevado desde la imagen de una pierna

alada, reproducida por triplicado en extraña configuración, hasta la conclusión de que ello pretende representar al dios griego Hermes en su manifestación de Trismegisto, es algo complicado. En principio, la imagen de una pierna alada nos llevaría directamente a Mercurio, pero, tres piernas de la tipología anterior y colocadas de esa manera, nos apartaría directamente de él. Sin embargo, trataremos de explicar por qué Mercurio no solamente se encuentra evocado en la imagen de Hermes, sino, además, por qué para llevar a cabo esa evocación de manera incontrovertible, el autor de la talla echó mano de su atributo más indicativo.

Hagamos una retrospección hasta los tiempos en que el dios griego Hermes gozó de mayor predicamento, recibió influencia de Thot y tomó de este dios egipcio buena parte de su personalidad; es cosa que nos facilitará entender la razón por la cual el elemento que ocupa la clave de este *hortus* está ahí y que es lo que ello significa.

La conquista de Egipto por Cambises fue el motivo que incitó a los griegos a intervenir de forma clara en la política egipcia, aliándose con estos en su lucha contra los ocupadores caldeos. Cuando esto sucedió hacía dieciocho años que Pitágoras estaba instalado allí (ca. 543 a.C.) habiendo logrado acceder al mundo de los sacerdotes científicos que gestionaban todo el conocimiento emanado de Thot. Durante más de dos siglos los griegos se habían venido impregnando de la cultura y de los conocimientos egipcios. En 333 a.C., Alejandro conquistó Egipto y, poco después, fundó la ciudad de Alejandría; es a partir de estas últimas circunstancias cuando ese fenómeno de mutua penetración cultural se hizo más intenso. En este escenario de encuentro, modelo de culturización que ha venido en denominarse *helenismo*, tuvo lugar un intenso proceso de hibridación de costumbres y creencias. Ésta es la época en la que se producirán las conexiones Hermes-Thot mediante las cuales se encontrarán y se identificarán los puntos de coincidencia que permitirán establecer similitudes y conjunciones, como consecuencia de las cuales la imagen de Hermes recibirá el impulso egipcio¹⁰.

10 Una de las más antiguas referencias que nos ha llegado de Trismegisto, procede de la piedra Roseta por lo que su origen tendríamos que situarlo a finales del siglo III a.C.

En Egipto, desde tiempos inmemoriales, los conocimientos en el campo de la geometría, las matemáticas, la medicina y la ingeniería constructiva, fueron de alto nivel. Estos saberes se mantenían protegidos en algunos templos, fuera del alcance del mundo profano, merced a la custodia que de los mismos llevaban a cabo sus sacerdotes. Todas estas ciencias eran gestionadas por Thot, que representaba la eficacia en la aplicación práctica del conocimiento científico. Thot había creado todas las ciencias que derivan de la escritura y de la representación gráfica, como la arquitectura y la construcción de templos, sabía valorar con exactitud la idoneidad de un lugar determinado para su ubicación y establecer las reglas para su construcción y los procedimientos para aplicarlas eficazmente. Conocía con toda perfección el complejo movimiento de la luna, gobernaba sus posiciones y las predecía. Ejercía un control superior sobre la ciencia de los números, gobernaba el tiempo, su medida y su división. Además, escribía las leyes, tenía las claves para llevar las cuentas, conocía las fórmulas mágicas que condicionaban la existencia y dominaba otras ciencias con un mayor componente especulativo, como la magia y la astrología y la alquimia.



Imagen 4. En el centro del arco, Hermes Trismegistos presidiendo el espacio (Fotografía del autor)

Thot era el dios local de las dos Hermópolis egipcias; la *Magna* (*Khemenu*) localizada en el Medio Egipto a mitad de camino entre Menfis y Tebas, y la *Parva* en el Bajo Egipto. El dios se mostraba a los humanos bajo tres formas: en la Hermópolis norteña, era adorado bajo la forma de un ibis (*dhwjt* el mensajero); en la *Magna*, donde su culto se mantuvo hasta época romana, se mostraba en cuerpo humano con cabeza de ibis y también como un babuino. Para algunos, fue Pitágoras el primero que asoció la figura de este dios egipcio con la del dios griego Hermes. Según estos, Pitágoras mantenía que Thot había tenido como hijo a Agatademón quien sería el engendrador de Hermes. Sin embargo, la siguiente versión es la que tiene mayor consistencia y la que es generalmente aceptada por estudiosos y especialistas.

En el templo ptolomeico de Opet, en Karnak, se ensalzaba a Thot “el dos veces grande, el señor de Hermópolis”. Hermes compartía con Thot algunas de sus facetas más características e importantes: era el heraldo de los dioses y desde una perspectiva que podríamos calificar como estoica, asumía los aspectos en los que el logos actúa como demiurgo de lo material, de aquello que influye sobre la naturaleza. Según algunos, este enfoque de influencia estoica fue el que facilitó el desarrollo del concepto integrador que Hermes-Thot representa. En este entorno greco-egipcio de préstamos de creencias y de evoluciones sincréticas del pensamiento religioso, a partir de principios del siglo III a.C., se comenzó a identificar como un único personaje a Thot y a Hermes sobre todo en el ámbito profesional de los matemáticos y geómetras y constructores.

Los antiguos tratados de alquimia y astrología egipcios fueron traducidos al griego, asignándoles una fuente original de orden superior, la de Hermes-Thot. Fue por esta razón por la que el nuevo personaje pasó a proyectarse en el ámbito cultural helénico como el patrono de las ciencias superiores, de aquellas cuyo conocimiento y comprensión estaba al alcance de pocos. A esta fuente se le dio visos de certeza y su difusión estuvo potenciada gracias a

un flujo de doble dirección entre ambos focos culturales y filosóficos. Consecuencia de este fenómeno fue la aparición de un hermetismo culto, erudito y de pretendida base filosófica, que dio pie a la aparición de textos doctrinales y filosóficos importantes, como el *Discurso Perfecto*, el *Corpus Hermeticum* y el *Asclepios*, entre otros muchos.

¿De quién hablamos cuando lo hacemos de Hermes Trismegistos? Trismegistos, es una forma de adjetivar el nombre de Hermes remarcándolo con una acepción de significado superlativo. Si Thot era para los egipcios *aā aā*, (*mègas kai mègas*), dos veces grande; cuando, para los greco-egipcios, se personaliza en Hermes, éste recibe el calificativo de: “*mégistos kai mégistos kai mégistos*”, de donde procede el *tris* de Trismegistos. Aproximadamente en 30 a.C., la ciudad de Alejandría pasó a ser la capital romana de la provincia de Egipto y el Hermes-Thot greco-egipcio fue asimilado a Mercurio. Plutarco, aunque griego de nacimiento, fue otro ejemplo de personaje impregnado por la cultura de este pueblo, vivió en Roma y en Egipto, donde fue iniciado en los secretos de sus conocimientos por Clea, sacerdotisa de Isis y Osiris. También Hermes, en su personalización griega de Thot, fue relacionado con la alquimia, como patrón y protector de ella y de las personas que la practicaban. No me resisto a transcribir lo que al respecto nos dice el célebre egiptólogo E.A. Wallis Budge (*Religión Egipcia*, edt. Humanitas):

Uno de los nombres más antiguos de Egipto es “Kamt” o “Qemt”, palabra que significa “negro” u “oscuro” y que se aplicaba al país a causa del color oscuro del barro que constituye la tierra a cada orilla del Nilo; los egipcios cristianos, o coptos, transmitieron la palabra en la forma de Khême, a griegos, romanos, sirios y árabes. En una época muy antigua, los egipcios eran famosos por su habilidad para trabajar los metales y para transmutarlos, y, según los autores griegos, utilizaban azogue en el proceso mediante el cual separaban los metales de oro y plata del mineral nativo. De estos procesos resultaba un polvo o sustancia “negra” que se creía que poseía los poderes más maravillosos y que contenía en

si misma las individualidades de los diversos metales; y en ella estaban incluidas sus sustancias reales. De una manera mística, este polvo “negro” se identificaba con el cuerpo que se sabía que el dios Osiris poseía en el mundo subterráneo, y a ambos se les atribuía cualidades mágicas y ambos se consideraban fuentes de vida y poder. Así, en Egipto, junto con el incremento de la habilidad para llevar a cabo los procesos ordinarios de la metalurgia, se desarrolló la creencia de que existían poderes mágicos en los fundentes y las aleaciones; y el arte de manipular los metales y el conocimiento de la química de los metales y de sus poderes mágicos se describieron con el nombre de “Khemeia”, es decir, “la preparación del mineral negro” (o polvo), que se consideraba el principio activo de la transmutación de los metales. A este nombre los árabes le añadieron el artículo al, y así obtenemos la palabra Al-Khemeia, o Alquimia, que perpetuará la reputación de los egipcios como aventajados adeptos tanto de la “magia blanca” como de la “magia negra”.

Estas palabras anteriores, vienen a colación porque habiendo encontrado una razón plausible al hecho de que sea Hermes Trismegisto quien presida y señooree el Jardín Simbólico, en tanto reservorio referente de evocaciones cristianas, no hay que descartar que, su presencia como regidor de la iconografía placentina que nos ocupa aquí, pueda tener un contenido de intencionalidad alquímica.

En la península ibérica solo conozco otros dos casos en los que una imagen explícita, representada en piedra, evoque a Hermes Trismegisto. El primero se encuentra en la iglesia de Artaiz, en Navarra, ilustrando un canecillo; por el análisis del entorno iconográfico no parece otra cosa que una evocación genérica sin otra intencionalidad. El segundo se encuentra en la clave de la bóveda de una pieza existente entre el refectorio y las cocinas del castillo-convento templario de Tomar en Portugal; en éste, las barbas de cada cara y el turbante que remata la cabeza, proporcionan a la figura el evidente aspecto evocador de un sabio oriental; la ubicación, en la inmediatez del refectorio, lugar donde se escucha el mensaje de la lectura diaria, tiene su intencionalidad.

La asociación Hermes-Mercurio de la cual se deduce el hecho de que, el nuestro, venga evocado por las piernas aladas, fue del dominio general aceptado hasta época tan temprana como el Renacimiento. En Siena, en el pavimento de la catedral, hay un mosaico que representa a “Hermes Mercurio Trimegisto, contemporáneo de Moisés” tal y como se lee al pie de la misma. El conjunto está formado por tres figuras, la principal es la de Hermes. Su tamaño, aspecto y ropajes, otra vez exóticos y de evocación oriental, le ayudan a proyectar una imagen superior, de sabio contenido, de mago. A su derecha, las dos figuras son sabios menores, uno con ropajes orientales y otro con vestimenta europea; representan la sabiduría y el conocimiento, oriental y occidental respectivamente.



Imagen 5. Clave del arco ilustrada con la imagen de Hermes Trismegistos. (Fotografía del autor)

Con la mano derecha, Hermes parece hacer entrega simbólica del conocimiento y las leyes al sabio oriental. Tal vez no sea propiamente un gesto de entrega sino de conminación para que asuma y respete la propuesta que hace y que va dirigida a ambos, pues el texto dice: “*Suscipite o licteras et leges Egiptii*”. Completa el conjunto de la escena una lápida con una inscripción sobre la que reposa su mano izquierda. El texto de ésta, dice: “*Deus omnium creator/secundum deum fecit/visibilem et hunc/fecit primum et solum/quo oblectatus est/valde amavit proprium/filium qui appellatur/sanctum verbum*”. Es una transcripción libre del Asclepio en la que el concepto base y la incorporación de las últimas palabras están dirigidos a la consecución de un texto cristianizado¹¹.

Mientras las dos últimas referencias icónicas comentadas proceden de tiempos pertenecientes al Renacimiento, la que tenemos en Plasencia es del siglo XIII. La importante abstracción iconográfica que significa la reducción del concepto global de la figura de Hermes Trismegisto a una esvástica levógira formada por tres piernas cuyos talones están adornados por sus respectivos talaros, es de un valor simbólico muy elevado que viene realizado por el hecho de ser única en toda la iconografía románica peninsular.

Por otro lado, la esvástica es un símbolo universal. Aparecen representaciones de la misma en el seno de culturas muy distintas unas de otras e inconexas, con dataciones temporales que nos retrotraen a cinco o seis mil años atrás. Desde el Tíbet hasta Roma, nos encontramos con este tipo de representación gráfica, de buen agüero, adornando lugares próximos al entorno doméstico o religioso común. En la América precolombina, también se han encontrado reproducciones de este elemento simbólico. Dada la total desconexión de esas sociedades no podemos hablar de un fenómeno cultural de raíz difusionista. Sorprende que, en lugares tan lejanos y en culturas con niveles de desarrollo intelectual y del conocimiento científico tan distintos, personas involucradas en el

11 HERMES. *Asclepio*, I,8.

concepto y en su expresión gráfica pudieran haber llegado a resultados tan similares.

Para llegar a esta imagen común, parece razonable pensar y aceptar que todas estas culturas han estado obligadas a observar un mismo modelo en el que se han inspirado. Un modelo que ha tenido que ser algo externo a ellas y común a todas, por tanto, no dependiente ni relacionado con sus respectivas circunstancias locales. Solamente así se puede haber motivado, en sociedades tan alejadas entre sí en el espacio y en el tiempo, el desarrollo de un concepto similar y la subsiguiente abstracción del mismo para acabar generando una imagen casi idéntica. El motivo que produjo esta coincidencia, tuvo que ser algo concreto y de lo que todas las culturas de todos los tiempos tuvieron que haber participado. Pensando sobre esto, tenemos que reconocer que lo único que compartían todas ellas, era el firmamento que observaban cada noche, el mismo para todos estos lugares tan alejados. Las civilizaciones antiguas del hemisferio norte disfrutaron de un escenario celeste similar, observadores de distintas partes de este hemisferio y en tiempos muy alejados entre sí, alcanzaron conclusiones similares para representar un concepto de contenido simbólico parecido.

En el momento actual, las estrellas del firmamento parecen rotar alrededor de una estrella significativa que es la Polar. Debido a un fenómeno bien estudiado y conocido, como es la precesión equinoccial, hace seis mil años la estrella alrededor de la cual parecían girar el resto de las del firmamento era la *alfa draconis* (la estrella más brillante de la constelación Dragón), de manera que la constelación de la Osa Menor se movía circularmente alrededor de ella, como estrella polar de aquel momento. La configuración de las estrellas que forman esta constelación de la Osa Menor, con las cuatro del cuadrado próximas al centro de giro y las tres restantes formando un arco curvado en el sentido contrario al de su giro diario, daba al conjunto una imagen semejante a la que se expresa por medio de una esvástica.

En definitiva y sintetizando lo expuesto, el Hermes Trismegisto griego deriva de Thot y de él conserva alguna de sus cualidades y aptitudes. Como aquél, actúa como intérprete de la palabra, trae el mensaje de los dioses y lo explica. Esta línea interpretativa estaría reforzada con la posición que adopta Platón al respecto, cuando afirma que cada cosa tiene un nombre que le es naturalmente propio. Con respecto a Hermes, Sócrates explica a Hermógenes que la denominación se refiere muy particularmente al discurso, pues, entre otras habilidades y capacidades, Hermes es mensajero e intérprete. La obra que aquí analizamos, el Jardín Simbólico de las virtudes, es concepto de fuente greco bizantina y en este contexto cultural nadie más apropiado para traer el mensaje y ayudar a su interpretación que el mismo Hermes, por otro lado, tutor del gremio de constructores.

3. JANO SOLSTICIAL

Choca profundamente la calidad de esta figura en el conjunto de la iconografía vecina y choca, aún más si cabe, por el tema de la misma que nada tiene que ver con el del resto de las figuras, no solamente de las dos jambas, sino, también, de todas aquellas que ilustran los capiteles y pilastras exteriores de la portada. Todos los sillares son de la misma piedra, todos ellos fueron desbastados en el mismo taller y realizados con ayuda del mismo escantillón. Son cuatro cabezas dispuestas de una forma singular, dos a dos separadas por una pareja de manos unidas de una manera particular. Mirándolas con atención, comprobamos que no corresponden a cuatro personas diferentes, sino que son dos parejas iguales. En cada dúo, una de las caras corresponde a un hombre joven con el pelo corto y ensortijado y la otra corresponde a uno maduro con el pelo largo y lacio. Los rostros amables y sonrientes transmiten, al que los contempla, una sensación muy positiva. Se trata de dos figuras de Jano, exactamente iguales y en posición invertida, de manera que la cara del personaje viejo de uno de ellos está com-

partiendo el espacio de la cara joven del otro. Su doble disposición encontrada nos informa de que estamos ante una representación de Jano Solsticial. La figura que se interpone entre las dos principales nos aclara el carácter del conjunto iconográfico y nos sugiere la intencionalidad que persigue su presencia. Esta pieza que nos ocupa es una de las más curiosas de la iconografía medieval española y sobre ella nos extenderemos en el apartado tercero.

Al contrario de lo que hemos expuesto con respecto a la rareza y dificultad de encontrar una reproducción iconográfica evocadora del dios Hermes, es frecuente, en muchos lugares pertenecientes al medioevo español, dar con una imagen del dios Jano ilustrando un espacio determinado, en cualquiera de sus formatos,. En una clave del claustro de la catedral de Pamplona, en un capitel de Santa María de Azougue de Betanzos, en la portada de San Pedro ad Víncula de Echano en Navarra, en un capitel del claustro de la catedral de Tarragona, en San Isidoro de León, etc., etc., una imagen evocadora del dios Jano está presente confirmando, con ello, que es una figura ilustrativa abundantemente utilizada a lo largo y ancho de nuestra geografía medieval. En todos los lugares en los que hemos podido constatar su presencia, con pocas variaciones, se muestra mediante una cabeza con dos caras: una que da al pecho y otra que da a la espalda de la persona que la soporta. La figura del Jano placentino que se encuentra en uno de los sillares de la jamba izquierda de la puerta de la Anunciación de la Catedral Vieja de Plasencia, siendo lo mismo que hemos dicho resulta muy diferente y es la única representación de Jano en la que el dios romano se muestra tal y como lo vemos aquí.

La mayor parte de los dioses del elenco romano eran una reproducción, más o menos acondicionada, del correspondiente dios griego cuyas teogonías particularidades eran de todos conocidas. Al contrario de lo dicho, este dios romano era original y propio. Los griegos no tenían un dios sobre el que depositar veneraciones similares a las que Jano recibía de sus devotos latinos. Jano, que era hijo de Apolo y de Creuza, llegó a ser el primer rey de Italia. Llevó a su gente al Lacio y sobre una colina, una vez for-

tificada, la dejó allí instalada. Esta colina llamada “Janícula”, dio origen, posteriormente, a la ciudad de Roma. Con todo lo dicho, es importante admitir la existencia de una conexión griega del dios romano pues de ella nace la singularidad más relevante de Jano. Una leyenda romana admitía la existencia de alguna relación con la teogonía general griega: cuando Cronos fue destronado, Jano, que ya se encontraba asentado terrenalmente en su propio lugar, le recibió y le dio protección en su exilio. Agradecido, Cronos le recompensó con el don de la capacidad de ver simultáneamente el pasado y el futuro, desde el presente; una facultad que le permitió gobernar con extraordinaria sabiduría y eficacia.

Los intérpretes y exégetas romanos de la primera antigüedad no lo tuvieron tan fácil cuando intentaron explicar el papel que Jano representaba en su elenco divino. Respecto a éste, Ovidio admite cierta dificultad en su definición funcional y lo hace de forma explícita: “Más con todo, ¿Qué dios diré que eres tú, Jano biforme? Pues Grecia no tiene numen ninguno parejo a ti”¹². Ovidio nos explica algunas de las características que le adornan y que serán, en cada caso, el *leit motiv* particular que justifique su figura ocupando el lugar en el que la hallemos. Ovidio pone en boca de Jano: “*me penes est unum vasti custodia mundo*”, o “de mí depende la custodia del vasto universo”¹³. Es decir, solo él, es el guardián del universo. Siendo este significado múltiple, en unos lugares vendrá con una intencionalidad mientras en otros tendrá otra distinta; aunque, ésta, siempre quedará evidente a partir del contexto en que se halle y del discurso iconográfico inmediato. Los romanos también consideraban a Jano como un dios benéfico, que se preocupaba por el bienestar económico y material de las familias, impidiendo la entrada en sus casas a los seres malignos, además, le asignaban tareas que iban mucho más allá de las comentadas, las cuales se circunscribían al ámbito restringido de lo próximo. También, Jano era señor de los caminos con poder sobre todo lo que en ellos acontecía.

12 OVIDIO: *Fastos*, I-90.

13 *Ibidem* I, 120.

Los maestros talladores medievales conocían perfectamente la identidad, forma y significado de esta figura; así como, la intencionalidad que se perseguía cuando se echaba mano de ella para ocupar un espacio en el discurso iconográfico. En el seno del oficio, desde la época del Imperio, la esencia de esa intención, había sido transmitida a lo largo de los siglos. Las dos caras de una misma cabeza, con la que aparece Jano, podría ser una representación simbólica de su omnisciencia y omnipresencia, en la medida en que, puede hacer uso de su capacidad de mirar al pasado y al futuro pudiendo tomar de los dos espacios temporales su conocimiento respectivo.

Con alguna frecuencia y siempre que el espacio icónico lo permitiera, Jano fue representado de cuerpo entero o de medio cuerpo llevando como atributos una llave en la mano izquierda y un bastón en la derecha; en otras ocasiones, una llave en cada mano. Esta disposición, con el bastón y la llave, nos quiere indicar que Jano gobierna y controla la apertura y cierre de las puertas, ya que, el bastón tiene el significado de autoridad en el gobierno de la función que tiene asignada, que viene explicado mediante el objeto que porta en la otra mano, la llave. Jano es el dios romano de las puertas y de aquello que comienza y acaba bien.

La imagen del claustro de la catedral de Pamplona, de la que hemos hecho mención antes, se encuentra en la clave del primer arco de la panda de la iglesia y contiene una peculiar representación de Jano. Las medio cabezas pegadas por su parte posterior, siguen la corriente habitual de presentar a un hombre joven y a un hombre mayor, el uno lampiño y el otro barbado. Lo curioso es que cada mano de la figura mantiene una llave de características similares y no una llave y un bastón. La llave está asociada a la puerta y, ésta, al acceso a un espacio de interés. En mi opinión, se trata de su representación en tanto dios romano de las puertas y, en este caso, de aquella que cierra el año viejo y abre el año nuevo. Según Ovidio, del que tanto hemos aprendido, en el ceremonial de la oferta de la tarta cereal, Jano es invocado por el sacerdote: unas veces como Patulcio

y otras veces como Clusio. Es decir, unas veces lo califica como de abridor y otras veces como de cerrador, ya que realiza ambas funciones en todo aquello que tiene comienzo¹⁴.



Imagen 6. Sillar tercero del lateral izquierdo de la portada con Jano Solsticial (Fotografía del autor)

Como estaba mandado en el procedimiento, Jano se presentaba por la derecha a los conductores: “Preséntate por la derecha a tus padres y al pueblo de Quirino y abre con tu consentimiento los templos relucientes”¹⁵. Las tres diosas Horas, divinidades de la armonía y del equilibrio cósmico, que personificaban el orden en la Naturaleza y de forma general el orden dentro de la justicia, ayudaban a Zeus: “Guardo las puertas del cielo con las misericordes Horas”¹⁶.

14 OVIDIO. *Fastos* I, 130.

15 *Ibidem*. I, 70.

16 OVIDIO. *Fastos* I, 125.

Los mensarios de las fachadas de nuestras iglesias románicas, están compuestos por imágenes representativas de las actividades agrarias y rurales que normalmente se realizan en los meses respectivos. El primer mes del año, suele venir representado por una labor propia de la época: en un caso, con la imagen de un hombre calentándose al fuego guarécido de los tiempos inclementes; en otro, con la de una matanza del cerdo o con una mesa abundante de viandas y comensales satisfechos. Tanto en unos como en otros, los meses de diciembre y enero suelen alternar los motivos. La tradición romana también está presente en algunos mensarios, de forma que, enero ha sido representado por Jano: unas veces solo y otras sentado a una mesa festiva. Esto último es más frecuente allí donde se supone la existencia de un mayor nivel de ilustración intelectual, más en colegiatas y abadías y catedrales que en iglesias del ámbito rural.

Según Isidoro de Sevilla: "A Jano le dan este nombre porque viene a ser puerta del mundo, o del Cielo, o de los meses. Cuando lo representan cuatri fronte y lo llaman Jano gemelo, afirman que se hace referencia a las cuatro partes del mundo, o a los cuatro elementos, o a las cuatro estaciones. Pero cuando tal hace, lo que nos muestran es un monstruo, no un dios"¹⁷. Esta afirmación de Isidoro es algo que debemos tener en cuenta cuando valoremos el caso que nos ocupa. La imagen de enero que contiene el mensario de la basílica de San Isidoro, en León, tiene una representación de *Genuarius*. Este Jano mira a una y a otra casa: en la primera ha cerrado la puerta del año que pasó; mientras, en la segunda, ha abierto la del que empieza. Todo un compendio de su significado.

El Jano de la portada placentina, viniendo mostrado mediante una composición donde encontramos cuatro cabezas, no tiene nada que ver con el cuatri fronte del que habla Isidoro, en el que, sobre lo que sería una misma cabeza vendrían dispuestas cuatro caras a noventa grados una de otra y al que el santo califica como

17 ISIDORO. *Eti.* VIII, 11, 37.

monstruo. Aquí, se trata de dos Jano iguales que tampoco están para que se le pudiera relacionar con *Ianuarius* que cierra y abre el año. Pues, si esa hubiera sido la intención del artífice, con una sola figura hubiera sido suficiente. En este caso, se trata del Jano solsticial en su papel de patrón del gremio de constructores. Veamos que, es lo que queremos decir con el adjetivo que acabamos de aplicarle.

El tránsito anual solar tiene los dos puntos fundamentales coincidentes con los dos solsticios, un recorrido descendente desde el solsticio de verano al de invierno y otro ascendente desde el de invierno hasta el de verano. En el corpus del simbolismo relacionado con la astronomía, estos momentos del año, representaban las puertas de acceso a la vía celestial y a la vía infernal (*Janua Coeli* y *Janua Inferni*), porque Jano viene de *janua* que significa puerta, como ya hemos señalado.

En Roma, las corporaciones de constructores tenían como dios-patrón a *Ianus* (Jano), por serlo de la arquitectura y de la astronomía. En honor a Jano, en las fiestas solsticiales, se celebraba el comienzo de los dos períodos zodiacales ascendente y descendente. Macrobio confirma lo expuesto por Ovidio al nombrarle *Ianus Patulcius et Clusivius*¹⁸: *Patulcius*, de *patere*, que significa el abridor y se relaciona con el simbolismo asociado al solsticio de verano; *Clusivius*, de *claudere*, que significa el que cierra y se asocia con el solsticio de invierno.

Los dos “San Juan” nos informan que estas fiestas son coincidentes con los solsticios de invierno y verano respectivamente: uno, el que anuncia la llegada de Dios, abre el camino y tiene su fiesta cristiana el 27 de diciembre; otro, el que cierra el camino con la vuelta de Dios en el Apocalipsis y que tiene su fiesta cristiana el 24 de junio. El Jano bifronte era patrono de los *Collegia fabrorum* romanos, antepasados directos de los maestros constructores medievales que celebraban sus fiestas patronales en los dos solsticios.

18 MACROBIO. *Satur. I*, 9,16.

En las antiguas logias de constructores, denominadas por todo esto “logias de San Juan”, estas eran las fiestas principales¹⁹.

Los miembros pertenecientes a los *collegia* procuraron preservar sus privilegiadas condiciones sociales, objetivo que lograron mejor en el Imperio romano de Oriente que en el de Occidente, donde, paulatinamente, fueron diluyéndose hasta prácticamente desaparecer. El Código Justiniano mantuvo y aplicó en Oriente las leyes que consagraban las inmunidades y privilegios de los constructores, estos se reunían en fechas determinadas en los lugares específicos llamados *scholae*, donde celebraban sus asambleas. Tenían sus propios templos, instituciones y costumbres religiosas entre las cuales sobresalía el culto a Jano y la celebración de las festividades solsticiales que se perpetuaron incluso después del triunfo del culto cristiano²⁰.



Imagen 7. Jano Solsticial. (Fotografía del autor)

19 HANI. 2000, 78.

20 ALVARADO PLANAS. 2009, 15.

Mucho se ha discutido acerca de si hubo o no, algún tipo de continuidad entre estas corporaciones tardo romanas y los gremios de constructores medievales. Existen datos fehacientes sobre cierta pervivencia de usos y costumbres sostenida a través del grupo de los *magistri commacini*, acerca de lo cual se ha escrito bastante y a lo que se ha dado diversas interpretaciones. El hecho es que, en el *Edictus Rotarii* de 643, se reconocen privilegios económicos a este grupo de *magistri*. Según Alvarado, es casi imposible documentar una continuidad ininterrumpida de las actividades de los *collegia fabrorum* romanos hasta las corporaciones gremiales medievales europeas²¹. Sin embargo, repetimos, hasta la caída de Constantinopla en poder de los turcos, en Bizancio se mantuvieron vivas y activas instituciones antiguas que, desde allí, influyeron para que en Lombardía se reconstituyeran estas asociaciones bajo el impulso, primero de sus reyes y después de los frances dominantes, quienes favorecieron la organización gremial como instrumento recaudatorio.

Los gremios aparecen entre los siglos XI y XII, según en qué lugar y según en qué ámbito profesional. El objetivo más importante que persiguen con su creación es el de conseguir para sí, un entorno laboral y social protegido que les permita llevar a cabo su actividad al abrigo de la oportunista incursión de terceros. El gremio establece una serie de regulaciones de régimen interior a las cuales se ajusta, regulaciones que tienden a garantizar un comportamiento profesional conducente a la aseguración de la calidad del producto de su actividad y al mantenimiento de un precio justo y correspondiente al valor del mismo.

Unos estudiosos opinan que, en cierto aspecto, podría suponerse que derivan de las asociaciones profesionales existentes ya en tiempos del Imperio Romano y aun antes, pero las invasiones bárbaras sufridas habrían hecho desaparecer estas figuras asociativas. Se trataría, entonces, de una recuperación de costumbres y procedimientos, después de un período anodino en el que se pudo haber llegado a la desaparición de estas instituciones. Otros man-

21 *Ibidem.*, 17.

tienen que la desaparición nunca llegó a ser definitiva y completa, dando pábulo a la existencia continuada de las mismas en algunos reductos territoriales determinados, como sería el caso comentando de los maestros *commacini*.

En 1248, por los años en que se debía de haber acabado la fachada de la que estamos hablando, los canteros de Bolonia decidieron darse unos Estatutos para el mejor gobierno de su Sociedad. El documento es muy normativo con respecto al funcionamiento de la misma, a los procedimientos administrativos internos, a los derechos y deberes de los asociados en sus diferentes niveles previstos, a los rituales de comportamiento personal y grupal en reuniones de carácter corporativo y fuera de ellas, etc., etc. En general, el carácter de estas agrupaciones gremiales era común en todos los reinos europeos. Los fines principales de estas fraternidades eran el ejercicio institucional de la solidaridad entre sus miembros, el socorro mutuo, la atención en los gastos originados por funerales y el amparo a las viudas, etc., etc. Así mismo, se contemplaba la asistencia a los hermanos extranjeros pertenecientes a otras fraternidades.

En los *collegia* de constructores de los últimos tiempos paganos del imperio, nació una veneración por la figura conjunta de los *Quator Coronati*: Claudio, Nicóstrato, Sinforiano y Castorio. A estos cuatro santos se les asignó el papel de precursores y protectores espirituales de aquellos. Tanto los *guildes* como los *steinmetzen* constructores de la catedral de Estrasburgo, en el siglo XII bajo la dirección del maestro Edwin de Steinbach, tomaron a los *Quator Coronati* como patrones del gremio de constructores. Esta fidelidad a los patronos mártires se mantuvo por mucho tiempo, de manera que el Estatuto de los Canteros Alemanes, extendido en Ratisbona en 1459 y aprobado por el emperador Maximiliano I, conservó en su introducción: "En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo y de nuestra Madre la graciosa María, y de sus Santos servidores, los Cuatro Mártires Coronados de perdurable memoria". En la catedral de Tarragona, en un emplazamiento si-

milar al que ocupa nuestro Jano Solsticial en la de Plasencia, se encuentran los *Quator Coronati*: señalando el lugar de asamblea de los constructores de la ciudad y dando testimonio de la importancia que para ellos tenía disponer un lugar devocional donde evocar a su patrón.

Nosotros creemos que, la devoción por Jano como patrón del gremio romano de constructores, fue conservada por los maestros *commacini*, los cuales actuaron de puente con los maestros constructores del renacimiento carolingio, relevados por los constructores de Cluny y estos por las fraternidades gremiales de los *guildes* y *steinmetzen*. El lugar de privilegio, que ocupa Jano en el lado izquierdo de esta portada de la Catedral placentina, viene determinado por estas razones primordiales. Las manos que se juntan entrecruzadas, no son las dos manos de una persona, son las manos diestras de dos personas; simbolizan la proximidad y el apoyo mutuo, valores de la fraternidad que representan.

4. CONCLUSIÓN

La figura compuesta que se encuentra ilustrando el quinto sillar de la jamba izquierda de la puerta occidental de la Catedral Vieja de Plasencia, conteniendo dos parejas de cabezas iguales encontradas y separadas por dos manos diestras unidas, representa y evoca de manera inequívoca a Jano Solsticial en su faceta de patrón del gremio medieval de constructores. La calidad de la talla es muy elevada: los tres volúmenes que la componen son proporcionados y acordes, los detalles de las cabezas y de los rostros respectivos denotan una gran habilidad de ejecución máxime teniendo en cuenta las dimensiones de la misma y las características físicas y mecánicas de la piedra soporte, la capacidad de reproducir con exactitud en todos sus detalles la figura principal solamente está al alcance de los tallistas virtuosos, las dos manos diestras separando a los dos Janos está realizada aprovechando correctamente el espacio.

El simbolismo que encierra pertenece al lugar que definen los dos Jano solsticiales. Como prolongación íntima del ser, en una categoría siguiente a la de la cara se encuentran las manos, parte del cuerpo capaz de expresar y transmitir sentimientos y actitudes. La mano izquierda y derecha, unidas, palma con palma, es una expresión externa de sumisión y una actitud de reconocimiento a la vez explícito y “ritualizado” del valor superior al que se suplica; como tal, gesto postural que se adopta para subrayar el rezo. El lenguaje del cuerpo no es algo que haya experimentado muchas alteraciones significativas en el seno de nuestra cultura y a lo largo de los siglos. Pero, las manos que se encuentran entre los dos Janos Solsticiales no son las de una persona, sino las de dos personas, son dos manos derechas unidas con una significación concreta. Las dos manos derechas que se cierran, palma con palma, una con otra, tienen el significado simbólico de la solidaridad, en este caso de la solidaridad cerrada que se ejercita en el seno del grupo y solo entre los miembros del mismo. Es la solidaridad que se traduce en el apoyo y socorro mutuo que proporciona la fraternidad gremial a sus miembros.

En definitiva, junto al resto de las tallas de la portada, que reflejan menor habilidad en su realización, como llevadas a cabo por miembros menos cualificados del taller, ésta en concreto, fue esculpida por aquél que poseía la mayor habilidad y experiencia, el maestro. Mientras el conjunto de las ilustraciones de capiteles y jambas y pilastras externas tiene un fin doctrinal dirigido al pueblo llano como catequesis de valores cristianos a guardar y respetar, el mensaje totalmente laico que porta esta pieza está dirigido a un sector limitado y particular de la sociedad, como es el gremio de constructores en tanto tal. Es por ello que deducimos que, el hecho de que este elemento de carácter profano, nada cristiano y menos catequético, ocupe el lugar que ocupa, no teniendo un fin doctrinal ni tampoco el de homenajear una profesión cosa que de haber sido así lo hubiera sido en lugar discreto sin interrumpir el discurso doctrinal de la portada. Está ahí para señalar el espacio vecino del pórtico como lugar de su referencia e influencia y asamblea, como sucedía en la catedral de Estrasburgo o en la de Valencia o en la de Tarragona.

La figura que se encuentra en la clave del arco situado sobre la portada representa tres piernas aladas dispuestas configurando una esvástica, la hemos interpretado como una evocación simbólica de la persona del dios griego Hermes en su calidad de Trismegisto, inequívocamente, una pierna alada en su talón, nos recuerda al dios romano Mercurio por ser este detalle uno de los atributos más identificativos del mismo. Este ha sido el hilo que nos ha llevado a concluir que la pretensión del maestro constructor protagonista de la obra fue la de traer aquí una imagen palmaria del dios griego Hermes, tal y como hemos argumentado extensamente en el texto. El lugar que ocupa es principal en el conjunto de las imágenes que, a uno y otro lado del suyo, se extienden ilustrando el resto de las dovelas del arco. La duda surge cuando nos planteamos si este lugar preferente indica inmersión y pertenencia en y al conjunto de los elementos del grupo que hemos identificado como el Jardín Simbólico; es decir, formando parte del mismo.

Inequívocamente, también, las figuras que integran el arco que las alberga, representadas en cada una de las dovelas, reproducen una imagen del Jardín Simbólico de las virtudes cristianas de raíz bizantina. En la descripción del Jardín se enumeran y explican las doce plantas que allí se encuentran estableciendo las correspondientes virtudes que, cada una de ellas, evoca simbólicamente. En esa descripción, se incluyen otros elementos complementarios que están presentes en el citado recinto llevando a cabo una función auxiliar, complementaria y necesaria. Es la identificación incontrastable de estos últimos, sobre las imágenes de las correspondientes dovelas, (los cuatro ríos que nacen de una misma fuente, el guardián que lo defiende de los depredadores que amenazan la integridad de las distintas virtudes, los vientos inmisericordes que lo azotan amenazando el tranquilo desarrollo de sus plantas-virtudes, etc.) los que aportan los datos objetivos para realizar una correcta identificación del objeto.

Identificados los dos objetos, Hermes Trismegisto y el Jardín Simbólico, procede desvelar la relación causal existente entre am-

bos y deducir de ella el argumento que justifica la presencia de aquél en medio de éste. La causa potencial, que, residiendo en Hermes, desemboca en que esté donde se encuentra, habría que buscarla en los valores que comparte con aquellos que el Jardín Simbólico pretende hacer llegar al cristiano observador de esta portada. El hecho de que Hermes gozase de distintos espacios de desenvolvimiento hizo de él un dios con gran número de significantes simbólicos, pero, a nuestro juicio, ninguno con suficiente fuerza como para unir la figura del Jardín Simbólico con sus valores y fines espirituales, con la figura de Hermes Trismegistos con los suyos. En estas circunstancias, solamente nos quedaría echar mano de Hermes en tanto patrón de los constructores greco egipcios y muy especialmente de sus templos. Con lo dicho, Hermes estaría aquí sobreimpuesto al Jardín y ajeno a él, ocupando el lugar que ocupa por razón de su relevante centralidad tópica para reforzar, con su presencia desde ahí, la presencia significante de Jano. Como nos enseña Cassirer, a menudo es inútil pretender ir más allá de lo que perciben los sentidos y nos proporciona un análisis directo, echando mano de la intuición especulativa.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO PLANAS, Javier. *Heráldica, simbolismo y usos tradicionales de las corporaciones de oficios, las marcas de canteros*. Madrid, Hidalguía, 2009.

Biblia. Madrid, BAC,

CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las Formas Simbólicas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

DAVY, M.M. *Initiation a la Symbolique Romane*. Francia, Flammarion, 1977.

HANI, Jean. *El Simbolismo del Templo Cristiano*. Mallorca, Olañeta, 2000.

HARD, Robin. *Mitología Griega*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2018.

- HERMES. *Textos Herméticos. Asclepio*. Madrid, Gredos, 1999.
- HOMERO. *Odisea*. Madrid, Gredos, 2019.
- ISIDORO. *Etimologías*. Madrid, BAC, 2004.
- MACROBIO, Teodosio. *Saturnales*. Madrid, Gredos, 2010.
- OVIDIO NASÓN, Publio. *Fastos*. Madrid, Gredos, 1988.
- PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz. *Mitología Clásica en el Arte Medieval*. Vitoria, Sans Soleil ediciones, 2015.
- PLINIO. *Historia Natural*. Madrid, Gredos, df.
- RIPERT, Pierre. *Le Compagnonnage*. París, Editions de Vecchi, 2005.
- SAYÁNS GÓMEZ, Francisco. El Escenario en la Justicia Medieval. Los Corrales de Plasencia y su Significación Iconográfica. *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y de las Artes*. Tomo XXIX, pp. 235-274.
- STEVENSON SMITH, W. *Arte y Arquitectura del Antiguo Egipto*. Madrid, Cátedra, 1965.

El Divino Luis de Morales y la Orden de Alcántara¹

DIONISIO Á. MARTÍN NIETO

*In Memoriam Juana Santano,
eterna bibliotecaria de Alcántara*

Antes de abordar los retablos del convento de San Benito de Alcántara, daremos unas pinceladas sobre la figura del pintor Luis de Morales y sus retablos conocidos.

En 1539 tenía ya taller abierto en Badajoz. Sus primeras obras se datan en 1546, sin embargo, en 1549 entabla pleito con Estacio de Bruselas por la realización del retablo de Puebla de la Calzada y se dice de él que “tiene fama del mayor e mejor pintor del Reino e sus obras por tales son tenidas”². Más allá llega la declaración del beneficiado Alonso de Montesinos: “Eçede en su obra a todos los oficiales de España e yguala a los mejores de Flandes e Ytalia”³. Además, la importante relación de comitentes que se menciona en dicho pleito nos habla de un pintor plenamente consagrado.

-
- 1 El contenido de este artículo responde al núcleo de la conferencia que impartimos en el Museo del Prado en octubre de 2015 dentro del curso monográfico que la pinacoteca nacional dedicó al Divino Morales. Parte de ella, especialmente, los últimos apartados, permanecía inédita hasta hoy, motivo por el que hemos decidido publicarla sin más demora.
 - 2 SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. “Luis de Morales. Nuevas aportaciones documentales”, en *Revista de Estudios Extremeños*. Año 1977 nº III, pág. 577.
 - 3 Ibid., pág. 615.

Los retablos conocidos en los que intervino Luis de Morales los resumimos en la siguiente tabla:

Año	Obra	Precio
1537	¿Retablo de Belvís de Monroy? ⁴	
1540-1549	Retablo de Villanueva de Barcarrota	
	Retablo del monasterio de Moncarche en Alconchel	
1546	Retablo de la Concepción y Hospital de San Andrés de Badajoz	
	Retablo de Villar del Rey	
1549-1552	Retablo de Puebla de la Calzada	14 tablas
	Retablo del castillo de las Arguijuelas de Arriba	
	Retablo de Lobón	
1553-1554	Retablo de la capilla del Sagrario de Badajoz	
1560-1563	Retablo de Arroyo del Puerco	400 ducados / 20 tablas
1563-1567	Retablo de Bravo de Xerez en Alcántara	350 ducados
1564-1565	Retablo de Santo Domingo de Évora	212 ducados
1565-1570	Retablo de San Martín de Plasencia	
1566	Retablo de Alconchel	
1570	Retablo de Higuera la Real	160 ducados
1572	Retablo de San Felices de los Gallegos	350 ducados / 9 tablas
1575	Retablo de Elvas	
1584	Retablos de Ovando y Santillán de Alcántara	650 ducados cada uno

4 ZOLLE BETEGÓN, Luis. “Apéndice documental”, en *El Divino Morales*. Museo Nacional del Prado, 2015, pág. 227. Citado en RUIZ GÓMEZ, Leticia. “Melancólica dulzura: en torno a la pintura de Luis de Morales”, en *Maestros en la sombra*. Barcelona, 2013, págs. 109-129. RUIZ GÓMEZ, Leticia. “Luis de Morales: divino y humano”, en *El Divino Morales*. Museo Nacional del Prado, 2015, pág. 18.

Nuestra investigación se va a reducir a los encargos relacionados con la orden de Alcántara y, en especial, para su sacro y real convento, a manera de resumen de anteriores trabajos en los que dimos a conocer de forma fraccionada estas noticias sobre Luis de Morales⁵.

1. LOS RETABLOS DEL CONVENTO DE SAN BENITO DE ALCÁNTARA

Daniel Berjano afirmaba “haber sido Morales el pintor casi exclusivo del Real Convento de San Benito de Alcántara”⁶. Y bien parece que tenía razón, pero faltaba demostrarlo documentalmente y es lo que en diferentes publicaciones nuestras hemos ido desgranando.

-
- 5 MARTÍN NIETO, Dionisio Á. “Luis de Morales y Lucas Mitata en el Sacro Convento de la Orden de Alcántara. Nuevas aportaciones documentales” en *Revista de Estudios Extremeños*. Año 2002 nº I, págs. 31-91. GUTIÉRREZ AYUSO, Alonso y MARTÍN NIETO, Dionisio Á. *La iglesia del castillo de Magacela. Un proyecto de retablo de Juan Bautista, discípulo desconocido de Luis de Morales*. Ayuntamiento de Magacela, 2004. MARTÍN NIETO, Dionisio Á. “Cuentas de la obra del sacro convento de Alcántara bajo la maestría de Pedro de Ybarra (1544-1570)”, en *Revista de Estudios Extremeños*. Año 2011 nº I, págs. 159-218. MARTÍN NIETO, Dionisio Á. “El sacro convento de Alcántara en tiempos de la maestría de Pedro de Ybarra (1544-1570)” en *Revista de Estudios Extremeños*. Año 2011 nº III, págs. 1379-1443. MIRANDA DÍAZ, Bartolomé y MARTÍN NIETO, Dionisio Á. *El patrimonio artístico de Valencia de Alcántara*. Ayuntamiento de Valencia de Alcántara, 2011. MARTÍN NIETO, Dionisio Á. “Luis de Morales y Badajoz. La ciudad y el pintor” en *Luis de Morales. Catálogo de la exposición del MUBA de Badajoz*. Diputación de Badajoz, 2018, págs. 25-49. MARTÍN NIETO, Dionisio Á. y MARTÍN NIETO, Serafín. *Las disposiciones testamentarias de frey Nicolás de Ovando, Comendador Mayor de Alcántara y Gobernador de las Indias*. I Premio “Pedro Cieza de León” de Llerena. Ayuntamiento de Llerena, 2019.
- 6 BERJANO ESCOBAR, Daniel. *El pintor Luis de Morales (El Divino)*. Biblioteca de Arte, Ediciones Mateu, Madrid, 1918, pág. 25.



Fig. 1. Convento de San Benito de la Orden de Alcántara (cortesía Ayuntamiento de Alcántara).

1.1. CAPILLA DEL COMENDADOR DE SANTIBÁÑEZ FREY LUIS DE VILLASAYAS

En una breve nota biográfica, podemos decir que frey Luis de Villasayas era hijo del mariscal Alonso de Herrera Villasayas y de doña María de Figueroa, que fue nombrado comendador de Santibáñez en 1494, y que falleció en la fortaleza de Santibáñez en la medianoche del 10 de diciembre de 1545⁷.

Su capilla, situada en el corredor del claustro, se concluyó en 1534, con la pretensión de que sirviera de sala capitular en los veranos, pero se empleó de iglesia mientras duró la edificación del nuevo gran templo, hasta que en 1576 se trasladó el Santísimo.

7 ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES (AHPCC). Sección Clero. Caja 40. Expediente 5. Comutación y anexión de 27 ducados de la disposición del comendador frey Luis de Villasayas.

El retablo (1546-1548)

Construida la capilla en lo arquitectónico por el maestro Martín López, a la llegada del gran arquitecto Pedro de Ybarra y tras el fallecimiento del comendador frey Luis de Villasayas, entre 1546 y 1549 se acabó de enlosar la sala capitular, se le pusieron las puertas, y se colocó el retablo del altar⁸.

Este retablo fue realizado en lo escultórico por el entallador Alonso de Torralba, conocido por sus intervenciones en Cáceres, quien en 28 de mayo de 1548 cobraba pequeños restos de su trabajo⁹.

La única referencia a la autoría de Morales para las tablas de este retablo la encontramos en el mandato vigésimo segundo de la visita que en 1770 hicieron al convento frey Pablo Mayoralgo y frey Antonio María Espadero, donde dicen¹⁰:

Ytem, por quanto hemos visto y reconocido que sirve de almahazén para encerrar madera y que empiladas tablas, quartones, arrimadas vigas y palos, en la capilla que está en el claustro que fundó el comendador de Santibáñez, que su talla y retablo, aunque es de antigua talla, es de especial primor su arquitectura y con ventaja a la admiración las pinturas, que se reconocen estar puestas sobre tabla, como conceptuadas que son de Morales, dando semejante destino a una capilla de fábrica tan sumptuosa y magestuosa que fue construida y aplicada desde luego a la celebración de sacrificios... mandé desocupar dicha madera de referida capilla y haciéndola limpiar, adornar y purificar, para en ella y su altar celebrar el santo sacrificio de la misa....

-
- 8 ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (AHN). Órdenes Militares (OOMB). Archivo Histórico de Toledo (AHT). Pleito 32249.
- 9 AHN. OOMB. AHT. Pleito 33101.
- 10 AHN. OOMB. Libro 463. *Mandatos de visitaciones (1747-1775)*. Esta cita también la recoge parcialmente Fuente Cobos, pero no le da más importancia.

Si repasamos las noticias referentes a este retablo, encontramos que en la visita de 1549 se relaciona como existente en el altar mayor, que debemos entender alude al de esta capilla que entonces cumplía la función de iglesia, la siguiente imagen en pintura¹¹: “Una tabla en la qual está la Verónyca, la qual está en el altar mayor”.

En su Crónica, Torres y Tapiá no mencionaba la autoría de las pinturas de este retablo, pero tampoco lo hacía de los de las capillas colaterales de la iglesia, aunque sí de las del de Bravo de Jerez. Ésta es la descripción que hace el famoso prior alcantarino¹²:

El retablo, aunque antiguo, hecho con buena arquitectura; en medio está una caxa en capialzado, y en ella una imagen de Nuestra Señora con su Hijo en los brazos, sentada en una silla de escultura y puesta la ensamblage con mucho arte; a los lados y en dos cuerpos del retablo que salen fuera, hay sus tableros de pincel, los de dentro dos de Señor S. Benito y S. Bernardo dando regla a sus monges, los dos más baxos corresponden a éstos, S. Juan Baptista y S. Hierónimo, y en el de en medio una Verónica: los que salen afuera por un lado y otro, son todos de la Passión de Christo. Sobre dos cartelas que sirven de pedestales, hay dos columnas que reciben todos los cornixamientos y remates, tan altas son como esto. Este retablo es dorado todo, y por él, sembradas, hay muchas figuras pequeñas de escultura en los encasamientos, y sobre él viene a caer la imagen de un devoto crucifijo de la estatura de un hombre. En el friso de la cornisa de la capilla está este epitafio: Esta obra de esta capilla mandó hacer Fr. Luis de Villasayas comendador de Santibáñez, para su enterramiento, acabóse el año de 1537....

11 AHN. OOMM. AHT. Pleito 32249.

12 TORRES Y TAPIA, Frey Alonso de. *Crónica de la Orden de Alcántara*. Madrid, 1763, tomo II, págs. 639-640. Se equivocó el cronista al leer 1537, en realidad es 1534 lo que pone la inscripción.

Menos detallado es el testimonio que de este retablo dio Orive Salazar en su visita de 1672, insistiendo en que la temática principal de estas pinturas era la Pasión de Cristo y algunos santos:

El altar de la dicha capilla está frontero de la puertta que entra del claustro y se sube a él por dos gradas de cantería, en el qual ay un retablo de talla dorado y estofado con algunos quadros de pincel y unas columnas y rremattes y escudos de las armas del dicho comendador, y en el dicho retablo está una ymagin de Nuestra Señora de bulto con el niño Jesúz de talla dorado, y los dichos quadros son diferentes misterios de la pasión y algunos santos, y en lo alto por cima del retablo un crucifijo de bulto grande.

Según la visita de 1719, las pinturas de las capillas de Bravo de Xerez, Ovando y Santillán habían sido hechas por el mismo artífice, aunque no decía expresamente que fuera Morales; y de las de esta capilla se hace una muy somera descripción sin referencia alguna a autor¹³:

...con un retablo de madera dorado, pintado y estofado a lo antiguo, y en él una ymajen de Nuestra Señora y su hijo precioso en los braços, dorado, y en lo alto de dicho altar está una ymajen de Christo Señor Nuestro crucificado, de bulto, que corona todo el retablo, la qual es bastante grande y está la santa ymajen con poco aseo por entrar aires por dos ventanas que tiene que no permitió dicho theniente de Rey se pusiesen encerados en ellas, sí sólo el que se vaciase dicha capilla como se hizo; y en lo vajo de dicho altar está un quadro de pincel pintado del descendimiento de la cruz.

Por tanto, el único vestigio de la autoría de Morales se halla en la visita de 1770. Esas posibles tablas constituirían un retablo dedicado a la Pasión de Cristo: un Descendimiento en la predela según la visita de 1719, por encima un tablero en el centro representando a la Verónica, a los lados San Juan Bautista y San

13 AHN. OOMM. Libro 503. *Visita de Juan Pacheco de Padilla y Gaspar Gallego Peñafiel (1719)*. Fol. 857v.

Jerónimo. Más arriba San Benito y San Bernardo dando la regla a los monjes, y en medio de los dos la imagen en escultura de una Virgen con el Niño entronizada. A los lados otras tablas con escenas de la Pasión de Cristo.

En el museo del monasterio de Montserrat se exhibe como de seguidor de Luis de Morales un “San Benito dando la regla a los monjes” que fue comprado por el abad Escarré en Barcelona en 1948. Carmelo Solís considera esta tabla como obra de un discípulo del Divino, Benito Sánchez Galindo¹⁴. En la exposición dedicada a Morales en el Museo del Prado en 1917, su organizador, don José Lázaro Galdiano exhibió una obra de su propiedad, la Santa Faz¹⁵, que otros autores como Baeckbacka considera como de atribución errónea. Dicha obra, según nos informó la Fundación Lázaro Galdiano, antes de 1947 “salió de la colección en vida de Lázaro, por venta, regalo, cambio, etc... desconociéndose su procedencia actual”.

1.2. CAPILLA DEL COMENDADOR DE PIEDRABUENA FREY ANTONIO BRAVO DE XEREZ

Frey Antonio Bravo de Xerez fue hijo de Vasco Yáñez de Xerez, contador de los Zúñiga, duques de Plasencia, y uno de los presentes en la investidura como maestre de la Orden de Alcántara de don Juan de Zúñiga, hijo del duque. Era tal la estima de don Álvaro de Zúñiga hacia su contador que lo casó con la hija de su maestressala Gutierre Bravo, y prometió dar una encomienda principal de la Orden al hijo que naciese de este matrimonio. Este hijo fue Antonio Bravo de Xerez, a quien en 1487, siendo un niño, le concedió la

¹⁴ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. *Luis de Morales*. Fundación Caja de Badajoz 1999, pág. 99.

¹⁵ LÁZARO GALDIANO, José. *Exposición de obras del Divino Morales celebrada en el Museo del Prado de Madrid desde el 1º al 31 de mayo de 1917*. Tipografía Artística, Madrid 1917, foto 11.

encomienda de Piedrabuena ‘le dio el Maestre D. Juan de Zúñiga esta Encomienda, por ser sus padres y familia de los más allegados y mejores servidores de su padre el Duque de Béjar’¹⁶. En 1521 auspició una reunión en Mérida para declarar la lealtad de las Órdenes de Alcántara y Santiago al rey Carlos y poner a su disposición a sus huestes contra los comuneros. Falleció Frey Antonio Bravo de Xerez el 27 de mayo de 1562, disponiéndose un magnífico sepulcro de alabastro en el centro de la capilla que mandó fundar (hoy en el cuerpo de la iglesia de Santa María de Almocóvar).

Torres y Tapia¹⁷ atribuía a Morales los tableros pintados de la capilla del comendador Bravo de Xerez:

El altar de la capilla tiene un retablo con muchas figuras de santos, particularmente de San Benito y San Bernardo de medio relieve, y en la vasis de él, tres tableros de misterios de la vida de Christo y de su Madre, de Morales, que fue el más valiente pincel que conocieron aquellos siglos. Es la advocación de la Asumpción de Nuestra Señora, y en el tablero de en medio está su imagen rodeada de ángeles, y por remate de el retablo un Christo muy devoto, y al pie Nuestra Señora y San Juan...

Ponz en el siglo XVIII decía: “...las pinturas de San Bernardo, San Benito y otras de la Vida y Pasión de Christo repartidas en el altar, insignes obras de Morales”¹⁸.

A continuación, mostramos las pruebas documentales que certifican irrefutablemente la autoría y cronología de las pinturas de Luis de Morales.

En su inventario y disposición de bienes, cerrado en la fortaleza de Piedrabuena el viernes 23 de febrero de 1560, frey

16 ESCOBAR PRIETO, Eugenio. *El castillo de Piedrabuena*. Cáceres 1908, pág. 22.

17 TORRES Y TAPIA, Frey Alonso de. *ob. cit.*, tomo II, pág. 634.

18 PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saber que hay en ella*. Tomo Octavo, Madrid 1784, pág. 76.

Antonio Bravo de Xerez ordenó que el retablo se hiciera con toda brevedad, y establecía la iconografía que debía disponerse en él: todo el retablo debe ir encajado en el marco arquitectónico, con la Asunción de la Virgen, de bulto, en el medio; a los lados San Benito y San Bernardo, de pincel; por encima un crucifijo; y en la predela la Natividad de Nuestra Señora, la Presentación en el Templo¹⁹ y todas las que cupiesen cómodamente; todo ello debía ser muy bueno.

Luis de Morales se ocupó de la pintura del retablo de la capilla del comendador de Piedrabuena en el conventual de San Benito por contrato que pasó ante Diego Laso, el escribano del comendador. Cobró la importante suma de 350 ducados, pagados a terceras partes, al inicio, al mediar y al darse por buena, como era costumbre. Sólo sabemos el día exacto del último pago, de 100 ducados, que fue el 30 de julio de 1567 en libramiento efectuado por el visitador general frey Gonzalo Chacón²⁰.

En treinta de jullio de mill e quinientos e sesenta e siete años se sacaron deste archibo *cien* ducados que valen treinta e siete mill e quinientos maravedís, los quales se dieron e pasaron a Luis de Morales con que se le acabaron de pagar los trecientos e *cinquenta* ducados que huvo de aver de la disposición del comendador de Piedrabuena por el retablo de su capilla que se hizo conforme al conçerto que con él se hizo que pasó ante Diego Laso escrivano, los quales se dieron con librança de don Gonçalo Chacón vesitador general que está al pie de la dicha escritura dentro de este archibo, de lo qual doy fe. Fecho ut supra e lo firmé frei Juan Cano cantor.

19 Se emparentaría con las de los retablos de Arroyo de la Luz y San Martín de Plasencia, y con la famosa tabla propiedad del Museo del Prado, la cual procede de un retablo en opinión de Gaya Nuño. Ni el tamaño grande de esta obra (1'46 x 1'14) ni su época de adquisición en tiempos de Carlos IV permitirían siquiera plantear la posibilidad de que fuese la de Alcántara. De ella Carmelo Solís se inclina a pensar que perteneciese al desaparecido retablo de Lobón.

20 MARTÍN NIETO, Dionisio Á. “Luis de Morales y Lucas Mitata...”. *ob. cit.*

La sucesión de las cuentas de la disposición indica que el trabajo de Morales se fue dilatando en el tiempo. Está claro que no cobró nada en vida del comendador, pues los tres pagos fueron hechos por sus disponeedores, lo que nos llevaría a fijar entre 1562 y 1567 el cumplimiento íntegro del contrato. Hay un primer pago de 150 ducados que por el lugar que ocupa en la relación de libramientos debió ser hecho en las primeras reuniones de los disponeedores²¹:

Yten que pagaron a Morales, pintor, vezino de Badajoz, *ciento e cincuenta* ducados para en quenta e carta de pago de los maravedís que ubo de haver por la pintura del rretablo de la capilla del dicho comendador que está en el dicho convento, de que dieron cobrança e cartas de pago.

Cobró el pintor el primer libramiento, pero debió pasar el tiempo y no avanzaba, por lo que los disponeedores mandaron un correo a Badajoz a requerirle que se allegase a Alcántara a terminar el retablo de la capilla del comendador:

Yten que pagaron a Proenza, cartero, vezino de Alcántara, doze rreales por quatro días que se ocupó por mandado de los dichos disponeedores en yr a la villa de Alburquerque desde esta villa y de allí a la cibdad de Badajoz a rrequerir a Morales, pintor, que viniese a acabar de hacer el rretablo de la capilla del dicho comendador que está en el dicho convento, a cuyo cargo es de pintarle, de que dieron carta de pago.

Pagos después, se localiza el segundo libramiento, de 100 ducados:

Yten que pagaron a Luis de Morales, pintor, vezino de Badajoz, *cient* ducados para en quenta e parte de pago de los maravedís que ha de haver por el pintar y dorar el rretablo y otras cosas de la capilla del comendador, de que dieron librança y carta de pago.

21 MARTÍN NIETO, Dionisio Á. *Frey don Antonio de Xerez, comendador de Piedrabuena...* Inédito.

El finiquito fue ordenado por el visitador frey Gonzalo Chacón, que inició la visita al convento de Alcántara el 1 de febrero de 1565:

Otroſí paresce que de los trezientos e *cinquenta* ducados en que fue concertado con Luis de Morales se le diesen e pagasen por le estofar e pintar el rretablo de la dicha capilla, le están dados e pagados duzientos e *cinquenta* ducados, se le rrestan debiendo *cient* ducados, los quales mando queden en el dicho archibo para que se den y entreguen al dicho Luis de Morales o a quien su poder oviere estando acavada la dicha obra en toda perfición segund es obligado.

Como ya dijimos, el cargo se le libró finalmente el 30 de julio de 1567. Por tanto, el retablo debió iniciarse sobre 1563 cuando el pintor ya había terminado el de Arroyo del Puerco (hoy Arroyo de la Luz), estar casi acabada la obra a principios de 1565 y dada por concluida en el verano de 1567.

Respecto a su iconografía, en la visita de 1719 se nos describe²²:

El altar mayor de dicha capilla tiene en su retablo, que es de talla dorado, a Nuestra Señora con seis ángeles a los lados y el Espíritu Santo sobre su caveça y acompañan a dicha ymajen de Nuestra Señora San Benito y San Bernardo y por cima del Espíritu Santo está Christo crucificado, y a los lados están de medio relieve San Pedro y San Pablo, y por rematte de dicho rretablo el Padre Eterno, y a los lados de él, cerca de San Pedro y San Pablo, las referidas armas del comendador de esta capilla y otras ymágenes y pinturas que necesitan arretocarlas y son de gran primor y pinturas mui antiguas.

De los documentos cotejados se desprende la siguiente composición: en el centro estaría una Virgen de la Asunción rodeada por seis ángeles y coronada por el Espíritu Santo que se emparentaría con otra obra posterior del propio Mitata, la Virgen coronada por los ángeles que hizo en 1595 para el retablo mayor de la catedral de Coria; a los lados se dispondrían San Benito y San

22 AHN. OOMM. Libro 502. *Visita de Juan Pacheco de Padilla y Gaspar Gallego Peñafiel (1719)*. Fols. 42r-44r.

Bernardo en pintura de Morales; por encima del Espíritu Santo un crucificado que relacionamos con otros atribuidos a Mitata como el del hospital de la Pasión de Ciudad Rodrigo, el de la Expiración de Brozas, el de la Agonía de Calzadilla de Coria, y el de la capilla de la Soledad en la catedral de Coria. A los lados, de medio relieve San Pedro y San Pablo. Por remate del retablo el Padre Eterno, y a sus flancos, las armas del comendador de Piedrabuena, cerca de San Pedro y San Pablo. En el banco, del Divino Morales, la Natividad de la Virgen y la Presentación en el templo, y otro tema indeterminado.

Por otra parte, el comendador, en su inventario de bienes, relacionaba que en su capilla de la fortaleza de Piedrabuena tenía dos retablos, el uno con una imagen de la Quinta Angustia y el otro de la Virgen con el Niño en los brazos²³:

Esta imagen de la Quinta Angustia creemos que debe ser la que Torres y Tapia²⁴ describe como existente en la sacristía del convento y que era obra de Luis de Morales²⁵:

En el lado que mira al levante (de la sacristía) está otro cajón que sirve de vestuario para el preste y ministros que cantan la misa mayor, sobre él está una tabla de la Quinta Angustia de mano de Morales, que con decir esto se conocerá el primor.

Desconocemos el paradero de estos dos retablos. Únicamente, queremos señalar que en la sacristía de la iglesia de Santa María de Almocóvar de Alcántara existe una pequeña tabla de la Virgen

23 AHN. OOMM. Legajo 1453.

24 TORRES Y TAPIA. *ob. cit.* Tomo II, pág. 636.

25 Conviene a esta hipótesis nuestra (“Luis de Morales y Lucas Mitata...”. *ob. cit.*, págs. 64-67) el profesor Andrés Ordax, que argumenta además la inexistencia de estas tablas en la fortaleza de Piedrabuena durante la visita que se hizo a ella en 1715: ANDRÉS ORDAX, Salvador. *El sacro convento de San Benito de Alcántara de la Orden de Alcántara*. Fundación San Benito, Madrid 2004, págs. 162 y 199 (nota 224).

con el Niño emparentada claramente con el estilo de Luis de Morales²⁶.

Relación con la familia Bravo de Xerez

Es evidente que la familia Bravo de Xerez conocía muy bien a Luis de Morales. El hijo mayor del comendador, Juan Bravo de Xerez, era alcalde de sacas del obispado de Badajoz y en esta ciudad vivió casi toda su vida. Ya en 1549, en el pleito entre Estacio de Bruselas y Morales por la pintura del retablo de la iglesia de Puebla de la Calzada, testificó a su favor²⁷.

El mismo Juan Bravo de Xerez donó al pintor unos solares para casas en Badajoz, en la plazuela de Juan Bravo de Xerez, que Morales vendió en 6 de diciembre de 1570 a Juan Bravo de Lagunas por 40 ducados²⁸.

Por ello, nada extraña que no sólo los herederos del comendador don Antonio de Xerez le cometieran a Morales la ejecución de las pinturas del retablo de su capilla funeraria, sino que fueran varios los encargos que le hicieran en vida el propio comendador y sus hijos.

El retablo de Valencia de Alcántara

Desde Valencia de Alcántara, en dirección a la pedanía de El Pino, en medio del campo, se emplaza la casa fuerte y finca conocida en los siglos XV y XVI como el Carballar del Maestre Sotomayor y a partir del siglo XVII como Asiento de Topete. En ella se edificó una iglesia exenta del conjunto residencial, en cuyo altar mayor se dispuso un retablo de una sola tabla representando

26 MARTÍN NIETO, Dionisio Á. “Luis de Morales y Lucas Mitata...”. *ob. cit.*, págs. 64-67. Comparte esta sugerencia ANDRÉS ORDAX, Salvador: *El sacro convento de San Benito...* *ob. cit.*, págs. 162 y 269 (pie de fig. 169).

27 SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. “Luis de Morales. Nuevas aportaciones...”, *ob. cit.*, págs. 632-ss.

28 BÄCKSBACKA, Ingald. *Luis de Morales*. Helsinki 1962, págs. 225-227.

a la Virgen con los Santos Juanes. Allí permaneció hasta que en 1598 don Antonio Bravo de Xerez, nieto del comendador de Piedrabuena e hijo de Juan Bravo de Xerez, y su esposa doña María de Hinojosa la dieron en fianza de dote de la religiosa doña Constanza de Montalvo al monasterio de Santa Ana de Valencia de Alcántara, fundado con la disposición de bienes de don García de Contreras, esposo de doña Beatriz Bravo, sobrina del comendador de Piedrabuena.

En 7 de octubre de 1600 fue finalmente vendido a las monjas por 1.500 reales de plata²⁹:

Tras la Desamortización y después de 1868, la iglesia del convento de Santa Ana fue convertida en colegio electoral, por lo que el arcipreste de la villa don Bernardino Rodríguez acordó en 1888 trasladar el retablo de Morales a la iglesia parroquial de Rocamador de la villa de Valencia de Alcántara³⁰, donde fue visto por José Ramón Mélida en 1916 y del que dice: “Es esta pintura, a mi juicio, una de las mejores y más original que produjo Luis de Morales”³¹.

1.3. RETABLOS DE LOS COMENDADORES MAYORES OVANDO Y SANTILLÁN

En una carta de poder que el pintor otorga a su criado Ambrosio de Herrera el 6 de abril de 1585 para vender una viña en la ciudad de Badajoz, declara estar en Alcántara³². El 25 de

29 AZUAR, Antonio. “Una pintura olvidada del Divino Morales” en *Revista de Extremadura*, tomo V, 1903, págs. 403-411, pág. 408.

30 GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Luis de Morales*. Madrid, 1961.

31 MÉLIDA, José Ramón. *Catálogo Monumental de España. Cáceres (1914-1916)*, Tomo II, 1926.

32 Extraído de los Protocolos de Marcos de Herrera por SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo: “Luis de Morales. Nuevas aportaciones...”, ob. cit., págs. 586-587.

junio, Ambrosio de Herrera efectúa la venta a Gaspar Crespo en nombre de “Luys de Morales, pintor, morador en la villa de Alcántara”³³. Estos datos, aportados por Carmelo Solís, hicieron pensar en la participación de Luis de Morales en los retablos de las capillas colaterales de la iglesia del convento de Alcántara. Faltaba la prueba fehaciente.

Durante nuestras investigaciones apareció casualmente el nombre de “Luis de Morales pintor” entre los testigos que declaraban en un memorial de cargos que los freiles del convento alcantarino elevaron contra su prior frey Juan de Grijota, quien posteriormente alcanzara la dignidad de Prior de Magacela. Frey don Juan de Grijota rigió los destinos del convento de Alcántara durante un trienio, como era preceptivo por las Definiciones de la Orden, desde el 18 de enero de 1580 en que se le extendió el título de Prior de Alcántara hasta mediados de 1584. Su gobierno desastroso, como así lo fueron todos sus oficios en los distintos cargos y dignidades que alcanzó, motivó que, terminándose su trienio, los freiles del conventual enviaran al Consejo de las Órdenes un memorial con 29 cargos contra él.

Entre las múltiples irregularidades de que se acusa al prelado³⁴, el capítulo decimonoveno expone que el prior Grijota mandó quitar de una pintura de San Gregorio el rostro del santo y poner el suyo propio. En la probanza de testigos declara entre otros Frey Gonzalo de Villalobos, mayordomo del sacro convento que afirma³⁵:

33 SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo: “Luis de Morales. Nuevas aportaciones documentales. Continuación” en *Revista de Estudios Extremeños*. Año 1978 tomo nº I *ob. cit.*, págs. 49-137, pág. 124.

34 Puede leerse íntegramente en MARTÍN NIETO, Dionisio Á. y DÍAZ DÍAZ, Bartolomé. *Los Priors de Magacela de la Orden de Alcántara. La mal llamada sexta dignidad de la Orden*. Ceder La Serena, Ubex, Uex, Diputación de Badajoz. Badajoz 2001.

35 MARTÍN NIETO, Dionisio Á. “Luis de Morales y Lucas Mitata en el Sacro Convento de la Orden de Alcántara. Nuevas aportaciones documentales” en *Revista de Estudios Extremeños*. Año 2002 nº I, págs. 31-91.

Sabe este que declara que el dicho frey Juan de Grijota se ha hecho retratar como el capítulo dize de San Gregorio Papa con su tiara y báculo, haciendo sacar su propio rostro en el dicho retrato como agora está para poner en los retablos que haze Luis de Morales pintor para las capillas del comendador Ovando y Santillán, y esto sabe porque lo a visto muchas veces en el obrador del dicho Morales y todos los que lo veen lo conocen y se espantan de ver el dicho retrato. Y esto sabe de este capítulo.

Frey Juan de Godoy, cura de Valverde, testificó:

Se hizo retratar en una tabla de Morales el rostro del bienaventurado San Gregorio poniendo su rostro y filosomía (sic) en el de San Gregorio con su báculo y mitra, el qual retrato ha visto este testigo muchas veces, y es una de las tablas que se an de poner en los retablos que se hazen de los comendadores mayores.

Citado para dar testimonio, se tomó declaración en 14 de diciembre de 1584 a Luis de Morales, pintor, de edad de setenta y tres años:

En el convento de Alcántara en catorze **días del mes de diciembre** rescebí juramento en forma de derecho de Luis de Morales, pintor que haze los retablos de los comendadores mayores Santillán y Ovando, el qual juró de dezir verdad. Dijo ser de edad de setenta y tres o quattro años. Al qual interrogué por el capítulo diez y nuebe,

Preguntado por el capítulo diez y nuebe en que le dixe si frey Juan de Grijota, prior que abía sido del dicho convento, le auía persuadido y mandado le retratase en Sanct Gregorio con su mitra y báculo, dixo que el dicho frey Juan de Grijota le auía persoadido a este que declara que le retratase en uno de los dotores y esto se lo persuadió tres o quattro bezes, y este testigo lo retrató en Sant Gregorio estando presente el dicho frey Juan de Grijota para sacalle la figura de su rostro y ansí la sacó en el mismo rostro de Sant Gregorio, quedando en lugar de la figura de Sant Gregorio la figura y rostro de frey Juan de Grijota, teniendo la dicha figura mitra y báculo. Y que en todo el tiempo que este que declara a sido pintor y usado su officio nunca le a pedido ningún

cristiano que le retrate en figura de sancto sino el dicho frey Juan de Grijota. Y esto que tiene dicho es verdad, y que a oydo dezir al dicho frey Juan de Grijota, este que declara, que un marqués que no se acuerda dónde es le tiene prometido que a de poder poco si no le negociara ovispado o mitra con Su Magestad. Todo lo qual dixo ser uerdad para el juramento que tiene hecho y si necesario es lo dize de nuebo y se ratifica en ello. Encomendósele el secreto debajo del juramento. Prometió de guardarlo y firmólo de su nombre. Fecho en catorze días del mes de diciembre de mill y quinientos y ochenta y quatro años. Donde dize lo firmó de su nombre no pudo por tenblalle la mano. El prior de Alcántara.

Ya en 1578 se apreciaba su firma temblorosa en un documento, y en este de 1584 ni siquiera pudo firmar. Volveremos un poco más adelante sobre este aspecto.

Por otras fuentes, sabemos que la familia Morales se instaló en Alcántara hacia 1582. Por tanto, la cronología de los retablos de los comendadores Santillán y Ovando estaría entre 1582 y principios de 1586, según veremos.

Los retablos de las capillas de Ovando y Santillán saldrían ambos de la gubia de Pedro de Paz y del pincel de Luis de Morales. Tenemos constancia de los pagos que les hicieron por el retablo de la capilla del comendador Santillán, habiendo percibido a 31 de enero de 1586 Pedro de Paz la cantidad de 89.475 maravedís (algo más de 238 ducados), y Luis de Morales 242.703'5 maravedís (algo más de 647 ducados)³⁶:

Ochenta y nueve mill y quattrocientos y setenta y cinco maravedís a Pedro de Paz, entallador, vezino de la villa de Alcántara, por la manifatura del retablo que se hizo en la capilla lateral del dicho comendador mayor, constó por cartas de pago del dicho Pedro de Paz otorgadas hasta treinta e un días del mes de henero deste presente año de ochenta e seis.

Pagaron ducentas e quarenta e dos mill e setecientos e tres maravedís e medio a Luis de Morales, pintor, por la manifatura y pintura del dicho retablo.

36 AHN. OOMM. Legajo 1515.

La descripción que hace Torres y Tapia del retablo es parcial³⁷:

A la mano derecha de la capilla mayor está la que fundó don Diego de Santillán para su entierro, Comendador Mayor que fue de esta Orden... El retablo es de pincel, y en él está el misterio de la Venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles el día de Pentecostés, y en el mismo que está encima entero, Christo resucitado: en el baxo y en los de los lados otras muchas figuras de santos y santas, y todo el retablo con sus remates conforme al arte, y por cima de él en un nicho, la imagen del señor San Benito que hace obra....

La visita de 1719 es muy significativa y aclaratoria de los temas representados en las tablas del retablo³⁸:

La capilla del Comendador Santillán questá a el lado del Evangelio del altar mayor y haviéndola reconocido se visitó en el hueco de dicha capilla ocho escudos de armas en piedra blanca que se componen de dos castillos y dos leones trabados; y un sepulcro de piedra a la derecha; y un retablo, doradas sus columnas, y en ella diferentes pinturas y la prinzipal es la Venida del Espíritu Santo, y a los lados San Juan Bautista y el Archángel San Miguel, que siendo pintura de la mayor estimación nezesita prompto rremedio para retocarla, pues con el tiempo si no se executa assí se perderán tan grandes hechuras que son de el mayor aprecio; y a los lados ay dos escudos de dicha pintura con castillo i león con campos azul y encarnado; el altar tiene un ara de piedra jaspe blanco con marco de madera y manteles enzima de lienzo, frontal de damasco blanco y un candelero de hierro clavado en la pared del lado de la epístola y dos gradas de piedra en dicho altar.

Nada nuevo añade Ponz respecto a la identificación de las tablas, sí en cuanto a su muy deficiente restauración³⁹:

37 TORRES Y TAPIA. *ob. cit.* Tomo II, pág. 633.

38 AHN. OOMM. Libro 502. *Visita de Juan Pacheco de Padilla y Gaspar Gallego Peñafiel (1719)*. Fols. 27r. y v.

39 PONZ, Antonio: *Viage de España.. ob. cit.*, pág. 76.

En el alttar colateral del lado del evangelio está la Venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles, la Resurrección de Jesuchristo más arriba: debaxo, y á los lados varios santos, y encima una estatua de San Benito; todo en un retablo de piedra, lleno de labores muy bien pensadas y exequitadas de aquel estilo moderno, que se practicaba cuando se hizo. Estas pinturas puede decirse que las han entregado á las llamas; pues lo mismo viene á ser, si no peor, haberlas mandado retocar á quien habrá creído hacer alguna gran cosa, llenándolas de chafarrinadas: por el mismo camino ha ido la renovación del retablo, pintando la piedra donde no lo estaba.

El retablo de la capilla del comendador Santillán tenía esta disposición: arriba, a manera de ático, el Resucitado que se custodia en la sacristía de Santa María de Almocóvar de Alcántara. El tablero central que representaba la Venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles el día de Pentecostés está hoy perdido. A los lados estarían, a la izquierda el San Juan Bautista que se encuentra en Santa María de Almocóvar, y a la derecha el arcángel San Miguel que está en la iglesia parroquial de San Martín de Trevejo.

En cuanto al retablo de la capilla de frey Nicolás de Ovando, Torres y Tapia nos da esta descripción⁴⁰:

Al lado izquierdo de la capilla mayor está la del Comendador Mayor don Frey Nicolás de Ovando, de la misma fábrica que la de don Diego de Santillán, y el altar con no más diferencia que las pinturas. En el de el medio, el misterio de la Transfiguración de Christo en el Monte Tabor, y en el que está encima, nuestro Dios Padre. Los baxos y los de los lados, de otros santos diferentes, y en el nicho por cima de todo el retablo, una imagen de señor San Bernardo...

Nuevamente, la descripción en 1719 de los visitadores don Juan Pacheco de Padilla y Frey Gaspar Gallego Peñafiel resuelve parcialmente la composición del retablo⁴¹:

40 TORRES Y TAPIA. *ob. cit.* Tomo II, págs. 633-634.

41 AHN. OO.MM. Libro 502. *Visita de Juan Pacheco de Padilla y Gaspar*

...La capilla de D. Nicolás de Obando y en ella se halla un sepulcro de piedra picada al lado del Evangelio con su tarjeta de armas y siete escudos de ellas en el discurso de dicha capilla, que sus cuarteles se componen el uno de zinco flores de lis, otro el ávito de Santiago antiguo, con quatro conchas en cruz, el otro un castillo con zinco flores de lis, y el último con dos puercoespinos, y la cruz que acompaña dichas tarjetas está poblada de aspas... Dos escudos en campo aplomado y blanco con dos puercoespinos y el ávito de Santiago colorado... Tiene un retablo de la Aszensión del Señor, San Pablo y Santiago el Menor Apóstol, al parecer ejecutados por el artífice que hizo las pinturas de las capillas antezedentes que mira con la misma nezesidad de rebocarla, y a los lados tiene dos escudos en campo aplomado y blanco con dos puercos espines y el ávito de Santiago colorado, y tiene lo demás que se refiere en la antezedente.

Ponz siguió a Torres y Tapia y se limitó a parafrasearle.

Por tanto, el retablo de la capilla de Ovando tenía en su tabla central la de la Transfiguración del Señor en el Monte Tabor que se conserva en Almocóvar. A los lados estarían, a la izquierda, la de San Pablo de la misma iglesia, y a la derecha, la de Santiago el Menor que considerada como de San Matías se custodia en San Martín de Trevejo. Encima de la Transfiguración, a manera de ático, estaría el Padre Eterno de la misma iglesia. Las tablas del banco estaban dedicadas a los doctores de la Iglesia, una de las cuales era el San Gregorio en que se hizo retratar frey Juan de Grijota, posiblemente la central dada la vanidad del prior, y en las otras estarían dos de los otros tres doctores mayores: San Agustín, San Jerónimo o San Ambrosio; o bien todos agrupados de alguna manera.

1.4. DEVENIR DE LOS RETABLOS

Decía Antonio Ponz que “Entre las cosas más notables de este templo, se debían considerar las pinturas de Morales”⁴².

Gallego Peñafiel (1719). Fols. 27v. y 28r.

42 PONZ, Antonio: *Viage de España...* ob. cit., págs. 73.

Y en gran estima las tenía, pues comentaba que “*¡Quánto más dignos son estos altares de la grandeza, seriedad y decoro de este templo, que los que acaso se estiman en más, sin tener ningún mérito, como son el Mayor y el del Crucifijo!*”⁴³. Pero también se lamentaba del estado en que se encontraban las pinturas tras una nefasta restauración hecha en el siglo XVIII⁴⁴:

Mucha lástima me causa, que en una casa de tanto respeto no se haya tenido el cuidado que merecían las obras de Morales. Y es que se encargan estas composturas á personas que no tienen ni idea, ni noticia de lo que fue, y se valen para efectuarlo del primero que se presenta, y sabe propalar su habilidad.

Sigue el viajero ahondando en otro párrafo⁴⁵:

Los asuntos referidos son de figuras enteras, muy bien historiadas, y que se conoce, sin embargo de lo que han padecido, que estaban pintadas con corrección de dibuxo, y mucha diligencia.

En contra de ciertas suposiciones, fáciles o interesadas, los franceses no destruyeron las magníficas obras contenidas en el convento de San Benito y en su iglesia. En sendas investigaciones, con López de Zuazo y Miranda Díaz, demostramos que ni la biblioteca del convento ni el archivo fueron quemados por los franceses⁴⁶.

43 Ibid., pág. 76.

44 Ibid., pág. 75.

45 Ibid., pág. 75.

46 LÓPEZ DE ZUAZO Y ALGAR, José María; MARTÍN NIETO, Dionisio Á. y MIRANDA DÍAZ, Bartolomé. *La Librería del convento de San Benito de la orden de Alcántara. Librerías, lectores y libros de un tesoro bibliográfico descompuesto*. XV Premio de Investigación Bibliográfica “Bartolomé José Gallardo”. Editora Regional de Extremadura, 2013. MARTÍN NIETO, Dionisio Á.; LÓPEZ DE ZUAZO Y ALGAR, José María; y MIRANDA DÍAZ, Bartolomé. *Los archivos de la orden militar de Alcántara. Su historia, organización y localización*. Editorial Sial Pigmalión, Madrid 2024.

Ni tampoco los retablos de Morales, pues sobrevivieron a los franceses, como lo demuestra la visita al convento de 1819⁴⁷:

Bravo de Xerez: “necesita... la continuazión de los reparos en el retablo, que es de madera con varias pinturas y su dorado correspondiente”.

Santillán: “Está colocado el retablo de madera con varios quadros y pintura, siendo la principal la que representa la Venida del Espíritu Santo, las que convendría retocarse y más principalmente componer el dicho retablo”.

Ovando: “retablo de madera dorada con varios quadros, manifestando el principal la Transfiguración del Señor, cuyo retablo se halla indecente del mismo modo, porque además de otros defectos, se hallan desunidos dichos quadros fixos sobre madera”.

Sufrieron los procesos desamortizadores de los liberales, incluyendo las habituales destrucciones del patrimonio en el furor anticlerical instigado por la intolerancia de los políticos progresistas, en especial durante el régimen surgido del golpe de Estado de Riego en 1820 que se conoce como Trienio Liberal.

El retablo de Bravo de Xerez, del que sí tenemos plena seguridad de la autoría de las pinturas de Luis de Morales, fue casi destruido durante la iconoclastia y latrocinio del régimen del Trienio Liberal, como se nos informa en un escrito del año 1868⁴⁸:

Hago caso omiso de otro que existe casi completamente destruido en la época del 20 al 23, el cual está en la capilla llamada de Piedrabuena, accesoria de la misma iglesia.

En 1828, Manuel Ramón Barrés y Julián Hernández Pinto ejecutaron tasación de los reparos necesarios en los altares de las capillas colaterales de Santillán y Ovando⁴⁹:

47 AHN. OOMM. AHT. Pleito 84431.

48 AHN. OOMM. Legajo 3705.

49 AHN. OOMM. Libro 1478. *Visitas al convento de San Benito de Alcántara (1525-1829)*. Visita de 1828 (Muy pocos folios).

He visto y reconocido los dos altares colaterales a los que por su hermosa arquitectura, magnificencia de su dorado y pinturas desdice extraordinariamente porción de desperfectos que se le advierten en los tres cuerpos de que se componen cada uno, con especialidad en el retablo de la derecha. Y así en el uno como en el otro es de absoluta necesidad colocar el descuaderno de sus láminas, que se hallan en muchas partes derribadas, reparar los que se notan en los frisos, cornisas y demás ornamentos de ambos, cuyo coste a lo preciso para quedarios con la decencia regular aprecia en mil y treinta reales.

Nada se hizo, pues llegó el decreto desamortizador de 1835. El comisionado para la inspección del convento de San Benito de Alcántara, desde Salorino en 10 de abril de 1836, daba noticia del estado en que se hallaba⁵⁰:

Muy señor mío: hallándome en Alcántara hace diez días, y habiendo preguntado a la persona encargada de recojer los bienes del convento de san Benito, por las estatuas de Adán, Eva y el Resucitado, y por las pinturas que en su Iglesia había, tuve el disgusto de que me contestase diciendo “que sólo tenía noticia de la de Eva, y que de lo demás nada sabía” y aun me preguntó que si era estatua o pintura la del Resucitado.

No es de sospechar que hayan sufrido estravío los cuadros del divino Morales, uno de los pocos buenos Pintores Extremeños, ni menos las estatuas del Resucitado y Eva, obras según el estilo de Burero (sic, por Durero); pues la de Adán ya hace muchos años, como V. sabe, que hecha pedazos rodaban por aquel bendito suelo, la cabeza por un lado y el tronco por otro, sin encontrar un alma piadosa que de ellos se compadeciese. También supongo que se habrán puesto en buen recaudo los preciosos monumentos de bellas artes que poseía el magnífico y opulento convento de los crapulosos Gerónimos de Guadalupe, y el de los Dominicos de Plasencia [...] se recojerán o habrán sido ya recogidos para con ellos formar un pequeño Museo junto con un Gabinete de Historia Natural de esta provincia y una Biblioteca pública; todo ello en un mismo local, que será el Colegio, donde se educarán las jeneraciones presente y futuras...

50 Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres. Año 1836, núm. 58, de 4 de julio.

De esta manera se inició el “expolio oficial” por parte del Estado. A los archivos, libros, pinturas y demás objetos de interés cultural, le seguirían las alhajas de plata, las campanas y retablos para ser vendidos en pública subasta como metal y madera con que obtener más dinero para pagar la deuda pública y sustentar a una Isabel II en el trono frente a la pretensión de la facción carlista. El Real Decreto de 30 de agosto de 1836 ordenaba estas ventas⁵¹.

Maltratadas durante el Trienio Liberal, las tablas pictóricas del retablo de la capilla de Villasayas fueron vendidas durante los primeros años del proceso de Desamortización de Mendizábal-Espartero, en acuerdo de 12 de agosto de 1840 de la Comisión de Amortización, a una persona que había ofrecido 600 reales por las pinturas⁵²:

El comisionado de Amortización de Alcántara, con fecha 7 del presente mes, participa que en un retablo bastante destruido que existe en una de las habitaciones bajas del estinguido convento de San Benito de aquel punto, hay unos lienzos con pinturas en forma de cuadros, unidos a la madera por clavazón, aunque en parte inutilizados por la humedad que se filtra por las bóvedas de los claustros, y que habiéndosele ofrecido seiscientos reales por ellos, lo hace presente para que esta Junta delibere lo conveniente; y ésta, teniendo presente que de seguir en tal estado acabarán de destruirse sin reportar utilidad alguna a la Nación, mayormente agregándose la circunstancia de estar destinada la habitación que ocupa el retablo a almacén de sal, luego que se trasladen al convento las oficinas de Rentas, y en vista de que podrá sacarse alguna ventaja probocando su venta conforme a la real orden de 14 de octubre de 1836 en razón a no considerar dichas pinturas con el bastante mérito para ser conservadas en el Museo Nacional, cuando hasta el día ninguna reclamación se ha

51 *Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres*. Año 1836, núm. 87, de 12 de septiembre.

52 AHPCc. Hacienda. Libros de Hacienda. Legajo 10, libro 72, fols. 82v-83.

hecho de ellas por el gobierno político de esta provincia, a quien está cometido su recogido, acuerda se ofrece al mismo haciendo la precedente relación para que se sirva manifestar con la posible brevedad si se le ofrece o no inconveniente en que se realice la indicada venta.

Desde la exclaustración del convento en 1835, el templo, al que no afectaba la desamortización, se mantuvo en proporcionado buen estado por el desvelo del prior o gobernador espiritual don Francisco Sánchez Arjona, quien costeó de su propia renta incontables gastos, en especial respecto al tema que nos ocupa, cuando en 1855

se presentó en esta villa un sugeto con orden no sé de qué autoridad de la capital, en la que se le consideraba como rematante de los retablos de varias iglesias de la provincia, entre ellos se encontraban los de San Benito, y al considerar mi antecesor el señor don Francisco Sánchez Arjona que aquel impío tenía ánimo de quemarlos para utilizarse del oro, se los compró.

Pero deteriorada su salud, Sánchez Arjona tuvo que abandonar el cargo en 1856. Su sustituto, Francisco Cárdenas Chacón, no fue tan celoso y⁵³

los subalternos de la Administración de Bienes del Estado de la Provincia, ya autorizados por ésta o ya bajo la responsabilidad administrativa, se entró, por decirlo así, a saco en el convento y se extrajeron maderas de todas sus oficinas, puertas de entrada y luces, sin perdonar nada de los muebles y reduciéndolo todo a sólo las paredes ... El ruinoso estado del convento facilitó, por medio de sus paredes, fácil acceso al templo, que en abandono completo desde la salida de este gobierno eclesiástico de frey don Francisco Sánchez Arjona, había sentido las consecuencias de los temporales y el desaseo, a la vez que la rapiña invadía las

⁵³ ALONSO PANCHUELO, Sebastián. “Intentos del ayuntamiento y pueblo alcantarininos para convertir San Benito en iglesia parroquial en 1872”, en *Temas históricos de Alcántara*. Ayuntamiento de Alcántara, 1986, pág. 117.

maderas, las tejas y otros objetos, y aun se atrevieron a tocar la iglesia, sustrayendo algunos tubos del órgano y hierros de los pasamanos de los púlpitos.

Tras la restauración del puente romano, que fue celebrada con solemne misa en la iglesia del conventual el 4 de febrero de 1860, el ayuntamiento de Alcántara se interesó vivamente en la conservación del sacro convento y acudieron en 13 de julio del año siguiente de 1861 al auxilio de la misma benefactora de la obra antes citada, la reina Isabel II. En esa carta manifestaban el deterioro que había sufrido el edificio desde la exclaustración⁵⁴:

Mientras el Prior y los Freires de la Orden permanecieron en este edificio, se conservó, recibiendo el Señor en aquella basílica culto majestuoso, digno y de elocuente devoción y recogimiento a que concurrían la instrucción acompasada de los religiosos, los cantores asalariados y magnífico órgano que deteriorado se conserva. Vino la supresión de la Orden y con ella el abandono de tan vasto edificio. Desde entonces, Señora, la acción demoledora del tiempo y la mano del hombre, más ruinosa aún, de tal manera se han cebado en esta fábrica, que hoy, en aquel envidiado edificio, hay un conjunto informe y peligroso de ruinas, albergando alimañas y reptiles.

El templo, con su pompa y belleza y atrevimiento arquitectónico, con sus pinturas y dorados, con sus blasones y sarcófagos del elogiado Berruguete⁵⁵, ha venido a tan lamentable estado, sin el respeto y moralidad de estos vecinos, y por otra parte, el hecho y generoso desprendimiento del señor Sánchez Arjona ya relatado, no lo hubieran en parte sostenido.

En los años siguientes, entre 1867 y 1868, se aceleró el proceso de desmantelamiento del templo. Diversas piezas del órgano

54 Ibid., pág. 118.

55 En aquellos tiempos se tomó por obra de Alonso de Berruguete el sepulcro del comendador de Piedrabuena frey Antonio Bravo de Xerez, como se ha mantenido hasta el siglo XXI en que Dionisio Martín Nieto demostró la verdadera autoría del escultor Lucas Mitata. MARTÍN NIETO, Dionisio Á.: “Luis de Morales y Lucas Mitata...”, *ob. cit.*

fueron extraídas para ser llevadas a Brozas y con ellas recomponer el instrumento de su iglesia de Santa María la Mayor. La siguiente merma llegó con la petición que hizo el párroco de la reconstruida iglesia de la población de San Vicente de Alcántara al gobernador eclesiástico de Alcántara para que se le diesen todos los altares de la iglesia del convento de San Benito, y a mediados de abril de 1868, previo permiso del Tribunal Supremo de las Órdenes, se llevaron el altar mayor y el de la imagen del Cristo de las Ignominias, denegándose los colaterales de Ovando y Santillán⁵⁶.

A la iglesia de Santa María de Almocóvar de Alcántara se le concedieron la sillería del coro bajo, un púlpito y la cajonería de la sacristía⁵⁷.

La bula *Quo gravius* de 1873, que adscribía el gobierno espiritual del convento de Alcántara y su partido a la diócesis de Coria, marcó el final de la Orden de Alcántara y de su templo matriz. A partir de esta fecha es cuando se produjo la descomposición y robo de las pinturas de Morales.

Mélida⁵⁸, hacia 1916, redescubrió en Santa María de Almocóvar de Alcántara dos tablas de Morales en la sacristía, Cristo Resucitado y San Pablo, y en la misma iglesia, formando parte de la tarima de la mesa de altar otras dos, la Transfiguración y San Juan Bautista. Por esas fechas, otro investigador, Daniel Berjano⁵⁹, revelaba en un libro publicado hacia 1918 que en la iglesia de San Martín de Trevejo se hallaban otras tablas de los retablos: el Padre Eterno, San Miguel Arcángel y San Matías (Santiago el Menor).

56 ALONSO PANCHUELO, Sebastián. “Intentos del ayuntamiento...”, *ob. cit.*, pág. 121. AHN. OOMM. Legajo 3705.

57 AHN. OOMM. Legajo 3705.

58 MÉLIDA ALINARI, José Ramón. *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)*. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid 1924, págs. 271-284.

59 BERJANO ESCOBAR, Daniel. *El pintor Luis de Morales*. Editorial Mateu, Madrid, 1922?

Hemos conseguido fechar cuándo llegaron estas pinturas a la iglesia de San Martín de Trevejo. La de San Miguel fue donada en 1900 por don José López Vidal⁶⁰:

9º. Un cuadro antiguo en tabla que representa a San Miguel Arcángel, de tamaño natural, donación de don José López Vidal.

Las otras dos ingresaron también por donación en 1905 de su hermano, don Indalecio López Vidal⁶¹:

5º. Dos cuadros antiguos en tabla: uno representa al Salvador, de cuerpo entero y tamaño natural; y el otro contiene la figura del Padre Eterno, de medio cuerpo y tamaño natural: donación de don Yndalecio López Vidal.

José López Vidal (n. 25-11-1847), secretario y juez del juzgado municipal de San Martín de Trevejo, y su hermano Indalecio López Vidal (n. 29-4-1853) eran hijos de Zenón López y de Hermenegilda Vidal. Creemos que los cuadros los heredaron de su tío don Pedro Vidal Hernández (n. 1-8-1815), importante hacendado que había comprado el convento franciscano de la localidad en 1848, fallecido sin testar el 2 de febrero de 1893. Su viuda, doña Dolores Merino, murió en Madrid el 28 de enero de 1895 y fue enterrada en el panteón familiar de San Martín de Trevejo el día 5 de febrero. Daniel Berjano, que era entonces registrador de la propiedad en Hoyos y casado con una vecina de la aún más cercana localidad de Villamiel, conocía perfectamente a los dos hermanos, pero ocultó sus nombres y se limitó a reseñar que los cuadros de San Martín de Trevejo fueron donados por descendientes de administradores del sacro convento de Alcántara.

En cuanto a las tablas halladas por Mélida en la parroquial de Alcántara, sabemos por el libro de fábrica de Almocóvar y declaración de Pedro Claver Cáceres que la del Resucitado y la de

60 ARCHIVO DIOCESANO DE CORIA-CÁCERES. Parroquia de San Martín de Trevejo. Libro 49, cuentas de 1775 a 1928. Cuenta de 1900, fol. 251v.

61 Ibid. Cuenta de 1905, fol. 260v.

San Pablo estuvieron en poder de dos vecinos de la localidad, doña Teresa Claver Claver y don Francisco de Paula Gundín Gundín, que los donaron en 1903⁶²:

Estos señores las trasportaron a la iglesia de San Pedro para adorno de sus muros desiertos de retablos e imágenes; pero el entonces párroco señor López Cruz, dispuso pasasen a la sacristía de la parroquia con el sepulcro y estatua yacente del fundador de San Benito (se refiere al comendador Bravo de Xerez).

En 1904 afirma Manuel Sánchez del Pozo que tenía también el ya difunto farmacéutico Francisco Gundín la cabeza colosal de la estatua de Eva, una de las insignias del convento, obra de Guillén Ferrant, utilizada como mortero en su farmacia⁶³.

Trasladado don Ignacio López Cruz a la iglesia de Santiago de Cáceres, la nueva dirección de la parroquia de Alcántara pretendió la venta de los cuadros de Morales para sufragar la obra de una bóveda en el templo. Fueron varias las personas que en la prensa se alzaron contra esta determinación en el año 1925, tales como Pedro Claver Cáceres y Miguel Ángel Orti Belmonte⁶⁴, y el expediente de enajenación se paralizó.

Las cuatro pinturas se mantienen en la actualidad en la sacristía de la parroquial de Almocóvar de Alcántara.

En resumen, el retablo de Villasayas fue vendido en 1840, el de Bravo de Xerez quedó casi destruido en 1820 y los de Ovando y Santillán fueron desmembrados entre 1873 y 1900.

62 *La Montaña*, nº 2647 de 3 de agosto de 1925, pág. 2.

63 *El Norte de Extremadura*, nº 320, de 19 de noviembre de 1904.

64 *La Montaña*, nº 2647 de 3 de agosto de 1925, pág. 2. *La Montaña*, nº 2658 de 17 de agosto de 1925, pág. 1.

2. UN DISCÍPULO DESCONOCIDO: JUAN BAUTISTA

Respecto a la actividad pictórica de Luis de Morales, Gaya Nuño opina que a partir de 1570 “fue un vulgarismo de sí mismo y que atravesó un largo periodo de senilidad, al que pienso pueden atribuirse no pocas obras de muy escaso interés”⁶⁵. Carmelo Solís sostiene que sus últimas obras poco añaden a la trayectoria del pintor y que son en su mayor parte obras del taller. Muchas de esas obras que se le atribuyen serían, pues, de su taller o debidas a sus hijos Jerónimo y Cristóbal y a su yerno Pedro Sánchez de Vera. A tenor de que en 1578 su firma era ya temblorosa y que en el documento de 1584 en Alcántara no pudo ni firmar, nuestra opinión es que Luis de Morales debía sufrir, al menos desde aquella fecha, temblores intermitentes que le tendrían días enteros sin trabajar, en los que si no podía ni firmar, como en este documento, en menor medida podría pintar aquellas delicadas facciones y sutiles cabellos que alcanzara años atrás. De haber sido sus afecciones continuas, en ningún caso se le habría contratado para realizar los dos retablos de las capillas colaterales de San Benito de Alcántara, y al menos tenemos certeza de que el rostro de San Gregorio-Grijota era de su propia mano, de otra no se hubiese contentado la vanidad del prior. En cambio, la mediocre calidad global de estas obras del sacro convento de Alcántara, nos inclina más bien a una intervención grande de su taller, y sólo se adivinan rescoldos del primoroso pincel que fue en algunas caras como la del Resucitado.

En un pleito por la hechura del retablo de la iglesia parroquial de Magacela, en el partido de La Serena, nos vuelve a aparecer la figura del controvertido frey don Juan de Grijota, ahora ya como Prior de Magacela, cargo que ocupó desde 1586 hasta su muerte en 1591. Grijota manifiesta su desfavorable opinión a que Juan Sánchez de Contreras hiciera la obra del retablo mayor de esta iglesia, admitiéndola en lo referente a su armazón arquitectónico

65 GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Luis de Morales*. CSIC, Madrid 1961, pág. 28.

y escultórico, pero en absoluto a las tareas pictóricas por ser – dice el prior- desconocido en estas artes en el partido de la Serena. Considera el prelado que era mucho más estimable la postura presentada por Juan Bautista, del que parece conocer bien sus obras. Y en su panegírica defensa agrega un desconocido «secreto» cuando afirma que este Juan Bautista es el que hizo los retablos del convento de Alcántara que han pasado por ser pintados por Morales.

...y que Juan Bautista que tiene la dicha hobra, hiço los rretablos del convento de Alcántara y ottros muchos para el Obispo de Coria, y en aquel Obispado, e todos con mucha satisfacción y an pasado por de mano de Morales con pintarlos el dicho Juan Bautista aviéndolos pintado y debuxado el dicho Juan Bautista, y porque su Magestad da los quattrocientos ducados para haçer el dicho retablo, pintura y talla, conviene a su rreal servicio que se dé a personas que sean buenos oficiales, e que no pidan cada día rreparos para el dicho rretablo. Y lo firmó. Testigos Diego Loçano e Rodrigo de Grijalva, veçinos y estantes en la dicha villa. El prior de Magaçela. Juan Núñez, scrivano.

Se refiere, sin duda, a los retablos que acabamos de ver de las capillas de los comendadores mayores en la cabecera de la iglesia conventual de San Benito de Alcántara. Y bien lo debía saber Grijota, pues era él quien dirigía los destinos de aquella comunidad como prior de Alcántara que fue entre 1580 y 1584, años en los que Luis de Morales estaba haciendo estos retablos. Como vimos, “El Divino” incluso tuvo que testificar en el pleito que los conventuales entablaron contra Grijota por los numerosos desmanes que éste cometió en el ejercicio de su priorato, incluida la vanidad de que Morales le retratase en la tabla de San Gregorio. Quizás, en un acto de rencorosa venganza contra el gran pintor, que hacía poco que había fallecido (1586) cuando se produce esta confidencia, el prior no tiene tapujos en revelar que esos retablos no fueron ejecutados por Morales sino por Juan Bautista.

Incluye en su revelación el freyle alcantarino otros retablos hechos por Juan Bautista para el obispo de Coria, que entonces era el muy conocido don Pedro García de Galarza (1578-1604), y en aquel obispado. Teniendo en cuenta que en su jurisdicción se incluían también los territorios de la Orden de Alcántara, no conocemos cuáles puedan ser estas obras y, menos, si en su juicio implican a retablos considerados como obras de Morales. Sigue habiendo importantes lagunas en la vida de “El Divino”, por lo que no sería extraño que así fuera.

Este Juan Bautista debió nacer hacia 1560, como se infiere de su declaración de 9 de julio de 1588 en la que afirma tener la edad de 28 años.

La siguiente actuación conocida de Juan Bautista, después de la de Alcántara, nos la proporciona Arcos Franco⁶⁶: a mediados de 1587 es vecino de Mérida y se le cita como maestro dorador y artífice de realizar retablos cuando por orden del prior de Magacela, frey Juan de Grijota, se le llama para tasar reparos en retablos e imágenes de la iglesia parroquial de Cabeza del Buey.

Continuó Juan Bautista en el territorio del priorato de Magacela, encontrándole como residente en Campanario cuando presenta las trazas y posturas para el retablo de la iglesia de Magacela en compañía del tallista campanariense Alonso de Valdivia. El hecho de que en 2 de septiembre de 1588 esté el pintor en Campanario sólo puede interpretarse en el sentido de que estaba en esta localidad con un trabajo de importancia. Nuestra suposición nos conduce al retablo mayor de la iglesia de Campanario, que se hizo en estas fechas.

El 2 de septiembre de 1588, Alonso de Valdivia y Juan Bautista presentaban postura para hacer el retablo de Magacela conforme a las trazas que ellos mismos habían confeccionado, por precio de

66 ARCOS FRANCO, José María. *Santuarios, ermitas y capillas de la comarca de La Serena (Badajoz)*. II Premios a la investigación de La Serena. Diputación de Badajoz, Badajoz 2003, pág. 86.

400 ducados (150.000 maravedís), aunque declaran que valdría 500 ducados.

Sabemos que definitivamente el retablo le fue adjudicado a Juan Sánchez Contreras, quien debió presentar nueva baja que no recoge el documento base de esta investigación, como consta en el libramiento de 330 ducados hecho por Felipe II en San Lorenzo el Real el 25 de marzo de 1589.

Si fue hecha para el lugar donde se conserva, la siguiente obra documentada de Juan Bautista es la pintura de la Virgen con el Niño y un donante que se encuentra en el muro del evangelio de la iglesia de San Miguel en Zarza de Montánchez. En el extremo inferior derecho aparece la firma del pintor y la fecha de realización:

I. BAPTISTA. NUM. FECIT. / .1589.

La última referencia que disponemos del pintor nos lleva a 1589-1590, trabajando de nuevo en el territorio pacense de la Orden de Alcántara, en el lugar de El Aldehuela que recientemente había pasado a denominarse como La Coronada. Su cometido fue el de aderezar y dorar la imagen de la Virgen titular de la ermita de Santa María del Zújar.

Aquí terminan las referencias conocidas de obras de Juan Bautista, cuando el pintor contaba con 30 años de edad. Poco después moría su “mecenas” el prior frey Juan de Grijota, que hizo inventario y disposición de bienes en enero de 1591.

En Villanueva de la Serena, procedente del palacio prioral, se conserva en la iglesia de la Asunción una Virgen con el Niño considerada como pintura de Morales, que fue escondida en el ayuntamiento por un izquierdista, salvándose del incendio provocado por las milicias izquierdistas en el año 1936 que destruyó todo el contenido del templo, incluyendo su preciado archivo. Se desconoce su origen y fehaciente autoría, únicamente planteamos la posibilidad de que fuera una tabla de devoción encargada por el prior Grijota a Luis de Morales durante su estancia común en Alcántara.

3. EL FINAL FAMILIAR EN ALCÁNTARA

Es muy probable que Luis de Morales muriera en Alcántara. No puede certificarse con los libros de difuntos porque no existen de estas fechas, ni tampoco disponemos de protocolos notariales, pero todo indica que debió ser así.

Como dio a conocer el recientemente fallecido investigador pacense don Fernando Marcos Álvarez, en el año 1590, las hijas del pintor, Catalina e Isabel de Morales, y su nieto Luis de Morales, llevaban viviendo en Alcántara de “ocho años a esta parte” –según declaración de su criado Ambrosio de Herrera-, es decir, que se afincarían en esta villa desde 1582 con motivo de la hechura de los retablos de las capillas de Ovando y Santillán para el sacro convento de Alcántara, lo que nos establecería esa fecha de 1582 como la de inicio de los referidos retablos.

Siguiendo al mismo autor, la casa familiar en Badajoz se había arrendado, al parecer desde antes de 1581, a don Luis de Silva y Moscoso, teniendo quizás el pintor su residencia en otra más pequeña frente al convento de San Onofre. Pero en 1590, las hijas del pintor, una vez fallecido su padre, renunciaron a volver a alquilarla por no cubrir ni los gastos de reparos, y decidieron venderla

por bivir en esta villa (Alcántara) y no aver de bolver a bivir a la ciudad de Badajoz, según ellas dizen, le está bien venderlas para comprar otras en esta villa e emplear el dinero en otra cosa y pagar las deudas que tuvieran [...] y porque nosotros somos ya vecinos desta villa (Alcántara), que no pretendemos vibir en otra parte.

Asimismo, Catalina deseaba desprenderse de la casa de su difunto marido en la misma calle de Badajoz.

De esa manera, el 3 de julio de 1590, el criado de la familia Morales, Ambrosio de Herrera, vendía en nombre de los descendientes del pintor a Alonso García del Álamo⁶⁷

67 MARCOS ÁLVAREZ, Fernando: “Nuevos apuntes sobre Luis de Morales”, en *Revista de Estudios Extremeños*, Año 2002 nº II, págs. 667-684, pág. 668.
MARCOS ÁLVAREZ, Fernando: “Más noticias sobre Luis de Morales”, en

las casas principales que los dichos mis partes hubieron y heredaron por fin y muerte de Luis de Morales, su padre y abuelo, en esta dicha ciudad de Badajoz, en la calle que dicen del monasterio de Santa Lucía.

Por nuestra parte, podemos aportar que unos meses antes, en marzo de 1590, en la carta de pago de la dote prometida por el obispo de Coria don Pedro García de Galarza a su sobrina doña Mariana de Galarza para su casamiento con Pedro Rol de la Cerda, figuran 100 reales que dio para sufragar los 400 reales que costó una pintura de la Virgen comprada de casa de Luis de Morales en Alcántara⁶⁸:

Yten una ymagen de Nuestra Señora comprada de casa de Luis de Morales en Alcántara en quatrocientos rreales. Su señoría nos hizo de gracia de los ciento e se ponen trescientos.

En estos momentos, 1590, sólo sobrevivían al pintor su hija Catalina de Morales, viuda de Pedro Sánchez de Vera, con su hijo menor (del que era curadora) llamado Luis de Morales de Vera (de 17 años de edad, pues nació en 1573); su hija Isabel de Morales, también llamada Isabel de Chaves; y su hija Mariana de Morales. Las dos primeras hijas y el nieto vivían en Alcántara, mientras la última estaba en Badajoz como monja en el convento de San Onofre. Todo parece indicar que una vez fallecido el pintor, sus hijas y nieto apostaron por quedarse a vivir en Alcántara al no quedarles otro vínculo familiar en Badajoz que el de la hermana religiosa.

En 1594 comprobamos en el padrón de alcabalas de la villa de Alcántara que en la calle de Juan Serrano (actual calle Barco) vivían “las hijas de Morales”, a quienes les correspondía pagar 24 maravedís⁶⁹. También hemos comprobado, como decía Marcos Álvarez, la residencia en Alcántara del fiel criado Ambrosio de Herrera, padri-

Revista de Estudios Extremeños, Año 1993 nº I, págs. 349-361.

68 ARCHIVO DE LA NOBLEZA DE TOLEDO. Ovando. Caja 72, documento 3492. ZOLLE BETTEGÓN, Luis. “Apéndice documental”, en *El Divino Morales*. Museo Nacional del Prado, 2015, pág. 251.

69 ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. Expedientes de Hacienda. Legajo 33.

no de bautismo de un hijo de Esteban Sánchez y de Catalina Alonso el 26 de mayo de 1587, y de otro bautismo en 1 de octubre de 1595.

Cuando Isabel de Morales otorgó testamento en Badajoz el 3 de mayo de 1604, bajo cuya disposición falleció, ya habían muerto su hermana Catalina y su sobrino Luis, e igualmente Ambrosio de Herrera. Suponemos que al quedarse sola en Alcántara, tras residir en torno a dos décadas, decidiera volver a Badajoz, en donde estaba su ya único familiar, su hermana la religiosa Mariana de Morales, a la que dejaba por su única heredera junto al convento de San Onofre donde ésta profesaba y tres hospitales. Mandó ser sepultada en la tumba de sus padres, en el hospital de la Piedad viejo –ya desaparecido-, donde suponemos que habría dejado dispuesto Luis de Morales por testamento su descanso eterno.

Mariana sobrevivió poco a Isabel, pues falleció con anterioridad al 31 de agosto de 1605. Con ella desaparecía la descendencia directa del Divino Morales.

RECONSTRUCCIÓN DIGITAL RETABLOS DE ALCÁNTARA
(Elaboración propia)



VILLASAYAS



BRAVO DE XEREZ



VILLASAYAS



BRAVO DE XEREZ

Valencia de Alcántara (Cáceres) en la Guerra de Sucesión Española (1705-1715). Demografía y sociedad

ÁLVARO VÁZQUEZ CABRERA

INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XVIII, la localidad cacereña de Valencia de Alcántara va a ser objeto de conquista por parte de las tropas portuguesas y aliadas dentro del conflicto armado que decidiera cuál iba a suceder en el trono de España al último monarca de la Casa de los Austrias, Carlos II.

Ni que decir tiene que su situación geográfica, siendo una de las plazas fuertes destacables en la frontera hispano-lusa, la va a condicionar a lo largo de la historia. Esta nueva contienda no presentaba a la villa ninguna novedad, ya que un siglo antes también fue objeto de interés por las tropas enemigas que se levantaron contra el rey español para intentar, y que finalmente consiguieron, separarse/independizarse de la corte de Madrid.

En otras palabras, desde el asedio y conquista definitiva de 1664 a Valencia de Alcántara, que supuso destrucciones y reparaciones varias a su recinto amurallado y al castillo-fortaleza de la localidad, así como el establecimiento de ejércitos portugueses hasta que en 1668 se firmó la paz en Lisboa; la villa tuvo que ver cómo va a descender su vecindario y no se va a recuperar al ser víctima de otro conflicto como es el de la Guerra de Sucesión al trono español y, por tanto, mermar su desarrollo social, económico y poblacional.

Las fuentes utilizadas para elaborar este estudio, son los registros sacramentales de las dos parroquias existentes en Valencia de Alcántara: los correspondientes de la iglesia matriz de Nuestra Señora de Rocamador, ubicada anexa al castillo de la villa, y la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, ubicada en el sector sur de la plaza mayor de la localidad. La consulta de estas actas nos aportan gran cantidad de información relativa al impacto que este conflicto armado tuvo en el comportamiento demográfico y poblacional.

LA CUANTIFICACIÓN DE LAS CIFRAS

Hemos tenido en cuenta la documentación generada de las dos parroquias existentes, tanto en ese momento como en la actualidad, es decir, los libros de bautizados, casados y difuntos de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Rocamador y la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación. En el caso de la primera, se conservan las series completas de los tres ámbitos, salvo los libros de difuntos que comienzan en 1763.

La explicación que le podemos dar a este hecho es la propia guerra, ya que el 8 de mayo van a tomar las tropas portuguesas, por asalto, la plaza de Valencia de Alcántara, siendo saqueado todo lo que encontraron a su paso¹, así como los templos salvo el monasterio de monjas clarisas.

Un año antes del asedio, Felipe V ordenó convertir el templo de Rocamador en hospital para atender a los soldados heridos.

En los libros parroquiales encontramos lo siguiente:

«...Celebraban misas en sola la iglesia de la Encarnación que por necesidad surtieron de velados los portugueses. Por más de

1 Archivo Histórico Municipal de Valencia de Alcántara (en adelante AHMVA), Actas de Sesiones, leg. 1, 1708, fls. 10, 22. Ibídem, leg. 1, 1710, f. 8. Ibídem, leg. 1, 1711, f. 58. Ibídem, leg. 1, 1714, f. 51.

cuatro meses no hubo quien administrase con publicidad los santos sacramentos [...] en este tiempo los condujeron sus deudos a las sepulturas de la Encarnación sin sacerdote [...] Y no habiendo recados en la iglesia matriz los párrocos interinos administraban cada uno a sus feligreses los santos sacramentos en la iglesia de la Encarnación como se había hecho antes de la pérdida de esta plaza por la razón de haberse destinado para hospital de los militares la iglesia matriz»².

Al disponer de esta información, nos permite estudiar los años del conflicto armado, tras el fallecimiento de Carlos II, entre los partidarios de la casa de los Borbones y aquellos que lucharon en nombre de la candidatura del archiduque de Austria, para el periodo 1705-1715. Por tanto, tras consultar la documentación conservada, se registran 529 actas bautismales³, 179 matrimonios⁴ y 303 difuntos⁵ (290 adultos y 13 párvulos). En la totalidad de las cifras, estamos ante un crecimiento vegetativo positivo de 226, entre bautizados y fallecidos; sin embargo, si se tiene en cuenta tan solo las cifras de la iglesia de la Encarnación, por ser la única que nos ofrece datos tanto de bautizados como de difuntos en esos años de conflicto, el crecimiento vegetativo sería positivo pero de tan solo 34.

-
- 2 Archivo Diocesano de Cáceres (en adelante ADCC), Iglesia de Nuestra Señora de Rocamador, Libro II de Bautismos, leg. 2, 1705, f. 4r.
 - 3 ADCC, Libro II de Bautismos, Iglesia de Nuestra Señora de Rocamador, 1705-1731. ADCC, Libro I de Bautismos, Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, 1705-1745.
 - 4 ADCC, Libro I de Casados, Iglesia de Nuestra Señora de Rocamador, 1708-1770. ADCC, Libro I de Casados, Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, 1705-1777.
 - 5 ADCC, Libro I de Difuntos, Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, 1705-1769.

AÑO	BAUTISMOS	DEFUNCIONES	MATRIMONIOS
1705	2 Rocamador 11 Encarnación	26 Encarnación	- Rocamador 2 Encarnación
1706	13 Rocamador 19 Encarnación	21 Encarnación	- Rocamador 4 Encarnación
1707	13 Rocamador 15 Encarnación	22 Encarnación	- Rocamador 1 Encarnación
1708	9 Rocamador 11 Encarnación	20 Encarnación	0 Rocamador 9 Encarnación
1709	18 Rocamador 26 Encarnación	33 Encarnación	6 Rocamador 14 Encarnación
1710	16 Rocamador 29 Encarnación	26 Encarnación	6 Rocamador 16 Encarnación
1711	23 Rocamador 36 Encarnación	56 Encarnación	10 Rocamador 9 Encarnación
1712	17 Rocamador 44 Encarnación	28 Encarnación	11 Rocamador 12 Encarnación
1713	13 Rocamador 33 Encarnación	38 Encarnación	6 Rocamador 15 Encarnación
1714	34 Rocamador 50 Encarnación	12 Encarnación	7 Rocamador 26 Encarnación
1715	34 Rocamador 63 Encarnación	21 Encarnación	12 Rocamador 13 Encarnación
TOTAL	192 Rocamador 337 Encarnación	303 Encarnación	58 Rocamador 121 Encarnación

Si analizamos los datos, la mayoría de los años supera los bautismos a las defunciones (ocho de diez años que duró el conflicto). Pero eso sería al aglutinar los bautismos de ambas parroquias; sin embargo, si comparamos solo los datos ofrecidos por la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, tan solo cuatro años superan los bautismos a las defunciones: 1710, 1712, 1714 y 1715. Los años con más defunciones son 1709, 1711 y 1713. Por su parte, los años de menos bautismos son el primer año del conflicto y 1708, ambos con 11 niños bautizados en la iglesia situada en la plaza mayor de la localidad, ya que si observamos los datos conservados en la iglesia matriz, son esos mismos años, con tan solo dos y nueve bautismos. El año de mayor aportación a los bautismos inscritos son los dos últimos años de la guerra, con 84 y 97 nuevos neófitos, en total sumando ambas parroquias. En cuanto a las nupcias, los cuatro primeros años de contienda no se celebran matrimonios en la parroquia de Rocamador, mientras que en la otra sí se realizan. El año que más matrimonios se celebran en la localidad es en 1714, siendo en el total el doble de matrimonios celebrados en la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación que en la iglesia matriz dedicada a la virgen de Rocamador.

BAUTIZADOS

Hemos considerado realizar el recuento por separado, entre las dos parroquias existentes en Valencia de Alcántara; siendo los dos últimos años del conflicto armado, donde se concentrar mayor número de bautismos: 34 los dos años en la iglesia matriz y 50 y 63 en la otra parroquia. Siendo 1705 y 1708 los de menor cuantía, en ambas iglesias: 2-9 en Rocamador y 11 en la Encarnación.

Bautizados de Rocamador

AÑO	EN	FE	MAR	AB	MY	JN	JL	AG	SEP	OCT	NOV	DIC	Total
1705	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	2
1706	-	-	-	-	-	3	1	2	2	2	0	1	13
1707	2	2	2	0	1	0	0	2	1	1	1	1	13
1708	3	1	0	0	1	0	0	0	1	1	1	1	9
1709	2	2	1	1	3	0	2	0	1	2	3	2	18
1710	1	0	3	4	1	0	1	3	0	0	0	3	16
1711	2	1	3	1	1	0	4	2	3	2	3	1	23
1712	1	2	0	4	1	2	0	4	0	0	2	1	17
1713	1	2	1	0	1	1	1	1	2	1	2	0	13
1714	2	10	3	4	0	2	1	3	3	4	1	1	34
1715	1	4	1	4	2	4	2	0	5	3	6	2	34
Total	15	24	14	18	11	12	12	17	18	18	19	13	192

Bautizados de Encarnación

AÑO	EN	FE	MAR	AB	MY	JN	JL	AG	SEP	OCT	NOV	DIC	Total
1705	-	-	-	-	0	0	0	0	1	4	2	4	11
1706	2	1	2	0	2	2	0	1	1	3	2	3	19
1707	2	2	0	2	1	1	1	1	1	2	0	2	15
1708	1	0	2	0	0	0	0	1	0	2	2	3	11
1709	3	4	2	1	2	0	4	5	0	2	1	2	26
1710	2	4	1	2	2	3	2	4	1	1	2	5	29
1711	2	4	3	3	3	1	3	3	3	6	4	1	36
1712	2	1	5	3	4	3	5	6	3	8	3	1	44
1713	2	4	3	5	1	1	2	8	4	3	0	0	33
1714	1	6	5	1	2	3	2	5	8	3	8	6	50
1715	3	6	6	3	3	5	8	4	5	9	5	6	63
Total	20	32	29	20	20	19	27	38	27	43	29	33	337

El número total, en meses, de las dos iglesias son: 35 en enero, 56 en febrero, 43 en marzo, 38 en abril, 31 en mayo, 31 en junio, 39 en julio, 55 en agosto, 45 en septiembre, 61 en octubre, 48 en noviembre y 46 en diciembre.

Como es lógico, se está trabajando con una fuente como son los libros de bautismos, por lo que es posible pensar que no todos los asientos que aparecen en la documentación son realmente los que han nacido. Es decir, los informadores parroquiales han podido ocultar nacidos por la sencilla razón de que gran parte de ellos podían fallecer antes de recibir el sacramento del bautismo, por lo que no fuesen anotados.

Algunos autores consideran que la anotación no se realizaba de manera inmediata después de realizar el bautismo, sino que se esperaba a tener varios para anotarlos en los libros parroquiales⁶.

CONCEPCIÓN Y NACIMIENTO

Los diferentes párrocos de Valencia de Alcántara anotarán en los libros parroquiales las fechas de nacimiento de los nacidos que se bautizan en ambas iglesias, por lo que nos permite conocer el mes en el que fueron concebidos y, a su vez, nos acerca al comportamiento social de los vecinos de la localidad durante unos años difíciles en lo que se encontraban.

6 RODRÍGUEZ GRAJERA, Alfonso. *La población de Mérida en el siglo XVII*, Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, 1985. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Ángel. "La población de Extremadura en el siglo XVIII", *I Jornadas de Estudios sobre la Población del País Valenciano*, Valencia-Alicante, Vol. 1, 1988, pp. 599-609. RODRÍGUEZ GRAJERA, Alfonso. *La Alta Extremadura en el siglo XVII. Evolución demográfica y estructura agraria*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1990. SANTILLANA PÉREZ, María Mercedes. *La vida: nacimiento, matrimonio y muerte en el partido de Cáceres en el siglo XVIII*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 1992.

El recuento, esta vez, lo haremos agrupando los nacidos de las dos iglesias, siendo octubre, febrero y agosto, los meses que más nacimientos hay; llevando a los meses de enero, mayo y noviembre la fecha de concepción.

MES DE NACIMIENTO	NÚMERO DE CASOS	PORCENTAJE	MES DE CONCEPCIÓN
Enero	35	6,62	Abril
Febrero	57	10,78	Mayo
Marzo	43	8,13	Junio
Abril	38	7,18	Julio
Mayo	31	5,86	Agosto
Junio	31	5,86	Septiembre
Julio	39	7,37	Octubre
Agosto	55	10,4	Noviembre
Septiembre	45	8,51	Diciembre
Octubre	61	11,53	Enero
Noviembre	48	9,07	Febrero
Diciembre	46	8,7	Marzo
TOTALES	529	100	

En el pasado, el ser humano planificaba aspectos importantes de su vida, léase el matrimonio, los embarazos, las fiestas o acontecimientos familiares en función de los factores laborables, económicos y ambientales determinados por el calendario rural y el religioso/festivo⁷. Es por eso que las mayores concepciones se van a concentrar en meses como enero, mayo y noviembre. Salvo el mes de mayo, los dos meses restantes son momentos de escasa

7 RODRÍGUEZ GRAJERA, Alfonso. La población..., ob. cit. p. 140. TESTÓN NÚÑEZ, Isabel. *Amor, sexo y matrimonio en Extremadura*, Universitas, Badajoz, 1985, p. 126.

actividad agrícola, si bien en el mes de mayo, ya con temperaturas más altas, es propicio para cultivos sensibles al frío, entre ellos las hortalizas⁸.

En los once años que han sido estudiados, encontramos bautizados un total de 5 ilegítimos, con una tasa muy baja del 0,94, de los cuales los padres no eran conocidos (salvo un caso que sí se menciona al padre pero no a la madre). En cuanto a los expósitos, es decir, niños abandonados, en la puerta de las parroquias, por necesidades económicas que van a impedir a sus padres su manutención, viéndose obligados a desprenderse de ellos con la intención y esperanza de que la Casa-Cuna⁹ o unos futuros padres adoptivos puedan tratarlos y darles una vida mejor, encontramos tres casos. También, en el recuento, hemos podido localizar un caso de una hija de una esclava. Además, en muchas ocasiones apreciamos que los niños han sido bautizados en sus propias casas y no en las parroquias.

MATRIMONIOS

Estudiar la nupcialidad es fundamental para entender cómo funciona la natalidad ya que la mayoría de los nacimientos son hi-

8 A mediados de la centuria, sabemos que además de distintos tipos de cereales, garbanzos, millo, frejones y/o lino, se cultivaban frutales diversos y hortalizas. Vid. VÁZQUEZ CABRERA, ÁLVARO. “Valencia de Alcántara a mediados del siglo XVIII. Una villa fronteriza según el Catastro de Ensenada (1753)”, *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo LXXVI, N° III, 2020, pp. 977-1009.

9 Una casa ubicada en la Calle Santiago, durante décadas, fue utilizada como tal. Se trata de la actual vivienda nº 40, una casa blasonada del siglo XVIII y que, a finales de la centuria, el dueño era don Francisco Vicente de la Vega, V Vizconde de la Torre de Albarregena, casado con doña María Juana de Tovar y Ovando. Dudamos que esta casa fuese un Hospicio durante el conflicto. CORDERO ALVARADO, Pedro, *Blasones de Valencia de Alcántara*, Ayuntamiento de Valencia de Alcántara, Valencia de Alcántara, 2002, p. 136.

jos legítimos dentro del matrimonio. Así pues, conocer e identificar el mes del año en que se casaban nos puede revelar rasgos, también, de la mentalidad y la conducta colectiva de estas sociedades.

En el caso particular de la localidad cacereña de Valencia de Alcántara, se celebraron en los años que discurrió la Guerra de Sucesión al trono español, 180 matrimonios, siendo los meses elegidos septiembre, octubre y mayo, mientras que enero, noviembre y abril los que menos.

MATRIMONIOS EN ROCAMADOR

AÑO	EN	FE	MAR	AB	MY	JN	JL	AG	SEP	OCT	NOV	DIC	Total
1705	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1706	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1707	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1708	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
1709	0	2	1	1	0	1	0	0	0	1	0	0	6
1710	0	1	1	0	1	1	1	0	1	0	0	0	6
1711	0	0	0	0	1	1	1	3	3	0	1	0	10
1712	0	0	1	0	1	1	1	1	1	1	1	3	11
1713	1	1	0	0	1	0	1	1	1	0	0	0	6
1714	0	0	1	1	2	0	0	1	1	1	0	0	7
1715	1	2	0	2	2	0	0	1	2	0	2	0	12
Total	2	7	4	4	8	4	4	7	9	3	4	3	59

En el caso de la iglesia matriz de la localidad, no se conservan los libros de casados de los tres primeros años de conflicto, aunque eso se debe a lo ya comentado anteriormente; su uso como hospital en esos años. Si bien, y dejando de lado esa ausencia de datos, vemos que los meses que se celebran más matrimonios son septiembre, con 9 casos, y mayo, con 8 matrimonios, seguido de agosto (con 7) y febrero (con 6). y enero, octubre y diciembre los de menor frecuencia.

En total en los siete años que disponemos de datos, en la Iglesia de Nuestra Señora de Rocamador tuvieron lugar 58 matrimonios.

MATRIMONIOS EN ENCARNACIÓN

AÑO	EN	FE	MAR	AB	MY	JN	JL	AG	SEP	OCT	NOV	DIC	Total
1705	-	-	-	-	-	1	0	0	1	0	0	0	2
1706	0	1	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	4
1707	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
1708	1	0	2	0	3	1	0	0	2	0	0	0	9
1709	2	1	1	0	1	4	0	0	1	2	1	1	14
1710	0	2	0	0	2	1	2	1	0	5	1	2	16
1711	0	1	0	2	2	0	0	1	1	2	0	0	9
1712	1	1	1	0	1	1	0	1	3	3	0	0	12
1713	0	1	1	0	1	0	2	1	4	5	0	0	15
1714	0	3	1	2	5	0	3	2	6	4	0	0	26
1715	2	0	0	1	0	0	1	2	4	1	0	2	13
Total	6	10	6	5	16	10	8	8	23	22	2	5	121

En el caso particular de la iglesia, situada en el lado sur de la plaza mayor de la localidad, tan solo no se han conservado los cinco primeros meses tras el estallido del conflicto armado. Casi todos los años superan el número de matrimonios celebrados de la otra parroquia. En cuanto a los meses que se celebran más matrimonios, son septiembre y octubre (con 23 y 22 respectivamente), seguido del mes de mayo con 16 matrimonios; para un total de 121 enlaces. Los meses de menor frecuencia son noviembre, con tan solo dos, y abril, con cinco.

Por lo que respecta a números totales, entre ambas iglesias, podemos visualizarlo en la siguiente tabla:

AÑO	Total
1705	2
1706	4
1707	1
1708	10
1709	20
1710	22
1711	19
1712	23
1713	21
1714	33
1715	25
Total	180

Los cuatro primeros años de guerra son los de menor número de celebraciones, mientras que los dos últimos años (1714-1715) los de mayores nupcias, con 33 y 25 respectivamente, seguido del año 1712.

MESES	NÚMERO DE CASOS	PORCENTAJE
Enero	8	4,44
Febrero	17	9,44
Marzo	10	5,56
Abril	9	5
Mayo	24	13,33
Junio	14	7,78
Julio	12	6,67
Agosto	15	8,33
Septiembre	32	17,78
Octubre	25	13,89
Noviembre	6	3,33
Diciembre	8	4,44
TOTALES	180	100

El vecindario de Valencia de Alcántara se casaba, de manera preferente, en los meses en los que había una actividad agrícola reducida; es decir, los meses de invierno y marzo-abril, los cuales estaban relacionados por los tiempos de la liturgia, sobre todo la Cuaresma y Adviento¹⁰.

En la siguiente tabla reflejamos, de mayor a menor intensidad, las variables demográficas de los parámetros estudiados: matrimonios y bautismos, junto a la euforia o no en la concepción.

MATRIMONIOS	CONCEPCIÓN	BAUTISMOS
Septiembre	Enero	Octubre
Octubre	Mayo	Febrero
Mayo	Noviembre	Agosto
Febrero	Febrero	Noviembre
Agosto	Marzo	Diciembre
Junio	Diciembre	Septiembre
Julio	Junio	Marzo
Marzo	Octubre	Julio
Abril	Julio	Abril
Enero	Abril	Enero
Diciembre	Agosto	Mayo
Noviembre	Septiembre	Junio

ENDOGAMIA Y EXOGAMIA

La práctica endogámica podía deberse a diversos factores: permitir a las familias a optimizar los recursos de origen común, para no dispersarlos o reunirlos en un patrimonio único, favorecer con esos enlaces posibilidades de negocio o de ascenso en la escala social de los contrayentes que repercutiesen en beneficio de las familias participantes; por tanto eludir a la prohibición por parte del estamento eclesiástico significaba un beneficio.

10 SANTILLANA PÉREZ, María Mercedes. *La vida...*, ob. cit. p. 83.

La historiografía ha demostrado que la mayoría de los matrimonios se nutrían de consortes procedentes de localidades cercanas que, a largo plazo, proporcionaba más contrayentes de ese anillo de municipios dentro de un radio. A este conjunto de poblaciones se le denomina *comunidad extendida*¹¹.

En un contexto como el que estamos trabajando, durante contiendas militares, y en los años posteriores, va a aumentar los matrimonios exogámicos debido a la ampliación y apertura del mercado matrimonial como consecuencia de la llegada de militares y, también, por la necesidad de suplir los vacíos producidos por la guerra con inmigrantes.

EXOGAMIA MATRIMONIAL

Incluimos aquellos matrimonios que presentan exogamia, en números totales y de manera individualizada por parroquias, donde se visualiza un mayor número de matrimonios exogámicos en la iglesia de Nuestra Señora de Rocamador que en la dedicada a Nuestra Señora de la Encarnación, que es la parroquia donde se celebran más matrimonios durante los años analizados.

AÑOS	MATRIMONIOS	EXOGAMIA	PORCENTAJE
1705	2	0	0
1706	4	1	25
1707	1	0	0
1708	10	0	0
1709	19	3	15,79
1710	22	3	13,64
1711	19	5	26,32
1712	23	6	26,09
1713	21	5	23,81
1714	33	18	54,55
1715	25	8	32
TOTALES	179	49	27,37

11 PRIETO GARCÍA, Ana María. *Matrimonio, endogamia y movilidad social en la Alta Extremadura (1750-1850)*, Tesis doctoral (inédita), Universidad de Extremadura, 2018, p. 105.

IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE ROCAMADOR

AÑOS	MATRIMONIOS	EXOGAMIA	PORCENTAJE
1705	-	-	-
1706	-	-	-
1707	-	-	-
1708	1	0	0
1709	5	2	40
1710	6	1	16,67
1711	10	2	20
1712	11	5	45,45
1713	6	1	16,67
1714	7	7	100
1715	12	4	33,33
TOTALES	58	22	37,93

IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ENCARNACIÓN

AÑOS	MATRIMONIOS	EXOGAMIA	PORCENTAJE
1705	2	0	0
1706	4	1	25
1707	1	0	0
1708	9	0	0
1709	14	1	7,14
1710	16	2	12,5
1711	9	3	33,33
1712	12	1	8,33
1713	15	4	26,67
1714	26	11	42,31
1715	13	4	30,77
TOTALES	121	27	22,31

En Valencia de Alcántara, está presente el 27,37% sobre el total de los matrimonios celebrados, donde 49 personas no son procedentes de la villa. Lógicamente, las parejas contrayentes muestran un predominio hacia las uniones con personas de su misma localidad. Sin embargo, en el momento de contraer nupcias con personas foráneas, van a preferir a aquellas cuya procedencia es cercana a la población, aunque existen algunos casos de personas procedentes de lugares lejanos y varios casos de localidades portuguesas, tanto del entorno más inmediato como de otras poblaciones algo más alejadas.

CONTRAYENTES FORASTEROS

PROCEDENCIA	NÚMERO DE CASOS	PORCENTAJE
Comarca de Valencia	16	32,65
Provincia de Cáceres	7	14,29
Provincia de Badajoz	4	8,16
Portugal	20	40,82
Castilla	1	2,04
Andalucía	1	2,04
TOTALES	49	100

Los 16 casos de la comarca de Valencia de Alcántara, que supone el 32,65% del total de las personas foráneas, se reparten en localidades cercanas como Membrío o Salorino, otras que en el pasado habían sido aldeas de la localidad valentina (como son los casos de Santiago y San Vicente), otras pertenecientes al vecino reino de Portugal. Quince partidas son las que aparecen que la mujer sea la forastera: Dos de Castelo de Vide, dos de Alcántara, dos de San Vicente de Alcántara, una para las localidades extremeñas de Santiago de Alcántara, Mérida, Villafranca de los Barros, Membrío y Brozas; y un caso para las poblaciones portuguesas de Portalegre, Nisa, Marvao y Montalban.

MATRIMONIOS FORASTEROS

Entre los casos analizados y hallados en la documentación, vamos a destacar aquellos matrimonios donde ambos contrayentes son foráneos, con un total de ocho partidas inscritas, de las cuales tan solo dos tiene algún contrayente cuyo origen está en la comarca.

PROCEDENCIA	NÚMERO DE CASOS
Portugal-Villafranca de los Barros	2
Trujillo-Brozas	1
Portugal-Portugal	2
Arcos de la Frontera-Portugal	1
San Vicente-Membrío	1
San Vicente-San Vicente	1
TOTALES	8

MORTALIDAD

Esta variable, al igual que las restantes ya analizadas, está interrelacionado con todas las variables demográficas, pero esta es la que más condiciona y fija el crecimiento demográfico.

Tan solo hemos podido consultar documentación y libros parroquiales de una de las dos iglesias de Valencia de Alcántara, los correspondientes al templo de la Encarnación, ya que los de Rocamador, lamentablemente, no se conservan. En los once años estudiados, aparecen anotados 303 partidas de defunciones, de las que 290 son adultos y 13 párvulos.

DEFUNCIONES DE ADULTOS

AÑO	EN	FE	MAR	AB	MY	JN	JL	AG	SEP	OCT	NOV	DIC	Total
1705	-	-	-	-	-	2	3	7	2	3	2	7	26
1706	8	3	0	0	4	3	1	0	0	0	1	1	21
1707	0	0	0	1	0	2	1	5	2	6	3	2	22
1708	0	0	3	4	2	1	0	0	2	1	1	6	20
1709	1	5	3	3	3	4	0	2	1	1	2	5	30
1710	3	1	1	2	3	1	1	2	3	1	0	5	23
1711	4	4	8	0	1	5	3	2	2	9	6	7	51
1712	2	2	5	1	3	0	0	4	3	3	1	4	28
1713	8	4	0	3	2	4	3	5	3	0	2	4	38
1714	1	1	1	2	0	0	0	2	0	3	1	1	12
1715	4	1	2	1	1	0	3	3	1	2	1	0	19
Total	31	21	23	17	19	22	15	32	19	29	20	42	290

Los meses del año con mayores defunciones son diciembre, agosto, enero y octubre; mientras que julio, abril, mayo y septiembre son los que menos fallecidos se registran.

DEFUNCIONES DE PÁRVULOS

AÑO	EN	FE	MAR	AB	MY	JN	JL	AG	SEP	OCT	NOV	DIC	Total
1705	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
1706	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
1707	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
1708	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
1709	-	-	-	2	-	1	-	-	-	-	-	-	3
1710	-	-	-	-	1	-	1	1	-	-	-	-	3
1711	2	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	1	5
1712	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
1713	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
1714	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
1715	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	2
Total	2	0	1	2	2	1	1	2	0	0	0	2	13

Llama la atención que en los registros parroquiales no se indique si el difunto era un niño, algo que sí aparece en años posteriores al conflicto. Lo que sí aparece son jóvenes “mozos” o “hijos de familia”, pero en cuanto a difuntos infantiles tan solo aparecen, en los años estudiados, trece casos repartidos en varios meses; siendo enero, abril, mayo, agosto y diciembre los que el párroco registró dos casos en cada uno de dichos meses.

DEFUNCIONES TOTALES

AÑO	EN	FE	MAR	AB	MY	JN	JL	AG	SEP	OCT	NOV	DIC	Total
1705	-	-	-	-	-	2	3	7	2	3	2	7	26
1706	8	3	0	0	4	3	1	0	0	0	1	1	21
1707	0	0	0	1	0	2	1	5	2	6	3	2	22
1708	0	0	3	4	2	1	0	0	2	1	1	6	20
1709	1	5	3	5	3	5	0	2	1	1	2	5	33
1710	3	1	1	2	4	1	2	3	3	1	0	5	26
1711	6	4	9	0	2	4	3	2	2	9	6	8	56
1712	2	2	5	1	3	0	0	4	3	3	1	4	28
1713	8	4	0	3	2	4	3	5	3	0	2	4	38
1714	1	1	1	2	0	0	0	2	0	3	1	1	12
1715	4	1	2	1	1	0	3	4	1	2	1	1	21
Total	33	21	24	19	21	22	16	34	19	29	20	44	303

Viendo los resultados totales tanto de adultos como de párvidos, los meses de mayores defunciones son diciembre, enero y agosto. Por lo que respecta a los meses de menor frecuencia, son julio, abril y septiembre. La documentación alude a enfermedades como tifus, bronquitis y/o tuberculosis; aunque también hay casos que fallecen de manera repentina aludiendo a “muerto del campo”. A esto hay que añadir que estamos ante una sociedad y economía propias del Antiguo Régimen en la que a las causas or-

dinarias de mortalidad, pueden unirse otras como las crisis agrarias¹², el hambre y la miseria, además de la propia guerra, que van a hacer estragos¹³.

Los años en el que se registran mayor número de actas de defunciones son 1711 (con 56 registros), seguido de 1713 (con 38 casos) y, ya más alejados, 1709 (con 33) y 1712 (con 28). El total de defunciones es 303, de los que 290 son adultos (95,7%) y 13 párculos (4,3%). Por lo que respecta a los años con menor número de defunciones, son 1714 (12 registros), 1708 (con 20 casos) y 1706 y 1715 (con 21).

De las actas de difuntos, lógicamente, todos eran vecinos de la villa pero el párroco anotará, en ocasiones, su procedencia. Por lo que hemos podido comprobar que hasta 20 casos eran naturales del vecino reino de Portugal, uno de San Vicente y uno de Arroyo del Puerco¹⁴.

-
- 12 Autores han aludido a escasez de cosechas como consecuencia del estado de abandono del campo provocado por el conflicto bélico, además de una fase de contracción de la producción de cereales en Extremadura en los años 1704-1705-1709. RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel. *La villa de Cáceres en el siglo XVIII (demografía y sociedad)*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1981, pp. 80-81. MELÓN JIMÉNEZ, Miguel Ángel. *Extremadura en el Antiguo Régimen. Economía y sociedad en tierras de Cáceres, 1700-1814*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1989, pp. 81 y 163.
- 13 No hay que olvidar que el propio Ayuntamiento de la villa pedía al vecindario una serie de alimentos para los hombres de guerra, además del pago de impuestos. AHMVA, Actas de Sesiones, leg. 1, 1710, f. 33. Ibídem, leg. 2, 1710, f. 66v. La documentación de archivo refleja numerosos acuerdos para el pago de esos tributos. Citado en VÁZQUEZ CABRERA, Álvaro. “Valencia de Alcántara durante la Guerra de Sucesión Española”, *III Jornadas de Historia Militar de Extremadura*, Asociación Histórico-Militar Alfonso IX, Badajoz, 2024.
- 14 Indicamos el nombre de la localidad tal y como aparece en la documentación, ya que no será hasta 1937 cuando cambie al nombre actual de Arroyo de la Luz. GARCÍA CARRERO, Francisco Javier. *Del Puerco a la Luz. Estudios de historia arroyana*, Editorial Luz y Progreso, Ayuntamiento de Arroyo de la Luz, 2017.

Del total de difuntos registrados, 145 son hombres y 158 son mujeres. Lo que supone que un 47,9% del total son varones y 52,1% son mujeres.

Tras el vaciado documental de las actas de defunción, hemos podido registrar seis militares fallecidos en Valencia de Alcántara durante los años del conflicto.

FECHA	NOMBRE	GRADUACIÓN
28 de octubre de 1705	Pedro Gaspar	Soldado del tercio de Leiria
29 de octubre de 1705	Antonio Paez de Sande	Alférez del tercio de Leiria
10 de noviembre de 1705	Francisco Ribero	Soldado de la Compañía del Alférez Jacinto Carballo del tercio de Leiria
2 de mayo de 1706	Juan Fernández Crespo	Capitán de la yeguada de Portalegre
8 de abril de 1707	Manuel Borges de Castro	Capitán del tercio de Castelo de Vide
2 de junio de 1707	Juan Merchán	Soldado del tercio de Castelo de Vide

POBREZA

El propósito fundamental, al vaciar la documentación relativa a los libros parroquiales de la Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de la villa de Valencia de Alcántara, es medir los niveles de pobreza para el periodo analizado. Los libros de difuntos ofrecen 80 registros de personas pobres, donde el párroco anota en sus libros expresiones como “no testó”, “no testó por ser pobre”,

“pobre”, “no testan por no tener de qué”, “pobre de solemnidad”, “no quedó misas por ser pobre”, etcétera. También, los registros aluden a otros motivos, tales como una imposibilidad física o una muerte repentina.

El número de pobres va a oscilar de los 2 a los 14, siendo el año 1714 el que menos pobres se van a registrar (tan solo dos casos), y el de 1710 como el que más, con 14 registros. El de mayor porcentaje es 1710 (53,85%), seguido de 1707 (45,45%), 1709 (30,3%) y los años 1708 y 1715 (25% ambos). Destaca, por su porcentaje tan bajo, para el año 1714 (con 16,67%).

AÑO	DEFUNCIONES	POBRES	PORCENTAJE
1705	26	5	19,23
1706	21	5	23,81
1707	22	10	45,45
1708	20	5	25
1709	33	10	30,3
1710	26	14	53,85
1711	56	11	19,64
1712	28	5	17,86
1713	38	8	21,05
1714	12	2	16,67
1715	21	5	23,81
TOTALES	303	80	26,4

CRECIMIENTO VEGETATIVO

Finalizaremos el estudio analizando el crecimiento vegetativo entre el número de nacimientos y el de defunciones. Las cifras que nos ofrece la villa de Valencia de Alcántara entre los años 1705-1715 son de un crecimiento vegetativo positivo: de 227 si contamos

las dos parroquias y de tan solo un saldo positivo de 35 si hacemos referencia a la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, que es la que se han conservado todos los libros parroquiales de los años estudiados.

En la siguiente tabla aportamos los datos, tanto de bautismos como de defunciones, de tan solo la información que nos ofrece la parroquia de la Encarnación.

AÑO	BAUTISMOS	DEFUNCIONES	CRECIMIENTO VEGETATIVO
1705	11	26	-15
1706	19	21	-2
1707	15	22	-7
1708	11	20	-9
1709	26	33	-7
1710	29	26	3
1711	36	56	-20
1712	44	28	16
1713	33	38	-5
1714	50	12	38
1715	63	21	42
TOTALES	337	303	34

Como se podemos apreciar, tan solo hay cuatro años en los que los nacimientos superan a las defunciones. La depresión se centra en los primeros años estudiados, entre 1705-1709, con un crecimiento vegetativo negativo de -40, superando los fallecidos a los nacidos. Si bien, esta situación va a cambiar, sobre todo los dos últimos años en los que Valencia de Alcántara esté bajo soberanía portuguesa, con un crecimiento vegetativo positivo de 80.

CONCLUSIONES

El conflicto bélico, conocido como *Guerra de Sucesión Española*, se desarrollará entre los años 1700 y junio de 1713, momento en el que tiene lugar la firma del tratado de paz, aunque en algunos territorios como es el caso de la localidad cacereña de Valencia de Alcántara seguirán las hostilidades hasta dos años después.

La villa apoyará a Felipe de Anjou como nuevo monarca y será uno de los escenarios principales del nuevo conflicto. En el mes de mayo de 1705, durante una semana, se desarrollará un largo asedio a la villa valenciana donde las tropas portuguesas, compuestas por 24.000 hombres, sitiaron la plaza, la cual conservaba una escasa guarnición de tan solo 500 hombres. A pesar de los continuos ataques por parte de los ejércitos enemigos y la resistencia por parte de los defensores, la plaza fuerte de Valencia de Alcántara tuvo que rendirse.

Desde el momento que la villa pasó a soberanía portuguesa, la población local vio numerosos puntos de la localidad arruinados tras la lucha, el alojamiento y tránsito de los ejércitos enemigos, una ruina material en varios de sus edificios (claro ejemplo lo encontramos en una de las parroquias siendo utilizada como hospital) y ruina económica, pobreza, crisis agrarias, malas cosechas, una cada vez mayor presión fiscal que tuvieron que soportar¹⁵. En definitiva, un ambiente desolador y de pobreza tras numerosas tropelías.

En los siguientes años, tras la firma de la paz y la vuelta de la villa a soberanía española, se ve una tendencia a la alza de bautizados en ambas parroquias, experimentando, por tanto, un aumento de población que se prolongará durante todo el Ochocientos.

15 El análisis del asedio y la situación de la villa durante los años del conflicto hasta la firma del tratado de paz ya ha sido trabajado por nosotros. Vid. VÁZQUEZ CABRERA, Álvaro. “Valencia de Alcántara durante la Guerra de Sucesión Española”, *III Jornadas de Historia Militar de Extremadura*, Asociación Histórico-Militar Alfonso IX, Badajoz, 2024.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

Archivo Histórico Municipal de Valencia de Alcántara (AHMVA), Actas de Sesiones, años 1705-1715.

Archivo Diocesano de Cáceres (ADCC), Iglesia de Nuestra Señora de Rocamador, Libro II de Bautismos, años 1705-1731.

Archivo Diocesano de Cáceres (ADCC), Iglesia de Nuestra Señora de Rocamador, Libro I de Casados, 1708-1770.

Archivo Diocesano de Cáceres (ADCC), Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, Libro I de Bautismos, 1705-1745.

Archivo Diocesano de Cáceres (ADCC), Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, Libro I de Casados, 1705-1777.

Archivo Diocesano de Cáceres (ADCC), Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, Libro I de Difuntos, 1705-1769.

Archivo Diocesano de Cáceres (ADCC), Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, Libros de cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento, años 1709-1753.

Archivo Diocesano de Cáceres (ADCC), Iglesia de Nuestra Señora de Rocamador, Libros de Visitas, años 1678-1835.

BIBLIOGRAFÍA

ALBAREDA SALVADÓ, Joaquim. *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714)*, Editorial Crítica, Barcelona, 2010.

BUENO ROCHA, José. *Notas para la historia de Valencia de Alcántara*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 2000.

DUARTE INSÚA, Lino. "Valencia del Rey", *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, 1944, Tomo VIII, nº 3, pp. 321-339.

LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe. "Entre Austria s o - Borbones. La Guerra de Sucesión en Extremadura", Los Santos de Maimona en la historia XI y otros estudios sobre la Orden de Santiago, Diputación Provincial de Badajoz, Los Santos de Maimona, 2020, pp. 15-60.

MELÓN JIMÉNEZ, Miguel Ángel. *Extremadura en el Antiguo Régimen. Economía y sociedad en tierras de Cáceres, 1700-1814*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1989.

MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel. "Documentos para la historia de la Guerra de Sucesión en Extremadura", *Revista de Estudios Extremeños*, Diputación Provincial de B a d a j o z , Badajoz, 1948, Tomo IV, nº 1-2, pp. 95-145.

RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel. *La villa de Cáceres en el siglo XVIII (demografía y sociedad)*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1981.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Ángel. "La población de Extremadura en el siglo XVIII", *I Jornadas de Estudios sobre la Población del País Valenciano*, Valencia-Alicante, Vol. 1, 1988, pp. 599-609.

SANTILLANA PÉREZ, María Mercedes. *La vida: nacimiento, matrimonio y muerte en el partido de Cáceres en el siglo XVIII*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 1992.

TESTÓN NUÑEZ, Isabel. *Amor, sexo y matrimonio en Extremadura*, Universitas, Badajoz, 1985.

VÁZQUEZ CABRERA, ÁLVARO. "Valencia de Alcántara a mediados del siglo XVIII. Una villa fronteriza según el Catastro de Ensenada (1753)", *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo LXXVI, Nº III, 2020, pp. 977-1009.

VÁZQUEZ CABRERA, ÁLVARO. "Valencia de Alcántara durante el siglo XVII. Desde la Guerra de Restauración portugue-

sa a final de siglo”, *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Tomo XXXI, 2023, pp. 339-389.

VÁZQUEZ CABRERA, Álvaro. “Valencia de Alcántara durante la Guerra de Sucesión Española”, *III Jornadas de Historia Militar de Extremadura*, Asociación Histórico-Militar Alfonso IX, Badajoz, 2024.

II. SEMBLANZAS

Algunas memorias “sanalcantarinas” actuales

SALVADOR ANDRÉS ORDAX

Es una evidencia -valdría para cualquiera-, que escribo desde mis circunstancias. Ya lo he comentado en Extremadura, también en este foro académico, por ejemplo, a propósito del compañero Xavier de Salas, y en intervenciones públicas, como en el año 2013 en la pinciana Aula Triste, ante muchos colegas portugueses y españoles, especialmente extremeños.

Ahora me obligo a reiterar mi interés por una de las insignias de Extremadura, el patronazgo de San Pedro de Alcántara, pues el fallecimiento de uno de los principales alentadores franciscanos de su imagen, Fr. Victorino Terradillos, me hace retroceder a mis memorias, vinculadas en parte incluso a la Real Academia de Extremadura.

Mi “proximidad” con “San Pedro de Alcántara” remonta -repite otra vez- a las clases en que José María de Azcárate aludía en 1960 a la conocida escultura de Enrique Pérez Comendador en una plaza de Cáceres, junto a la hoy Concatedral de Santa María. Es que la implicación en este asunto responde a mi aculturación con los aspectos de mi vida en que me he encontrado bien (“Ubi bene ibi patria”) motivando mi laboriosidad, en que me sumo a las obras de muchas personas con las que he coincidido.

Recuerdo que incorporado a mis obligaciones universitarias de Extremadura tuve la oportunidad de conocer personalmente a Pérez Comendador. Fue en noviembre de 1979 con motivo de un placentino Concurso de Pintura “Salón de Otoño”, el primero en celebrarse, convocado por la Caja de Ahorros de Plasencia. En el tribunal para juzgar las obras estaba con ese maestro de la escultura y el pintor Julio Tizón.

El pintor Julio Tizón Diz (San Cristovo de Cea 1917– Orense 1999), profesor de la Escuela de Arte, correspondiente de la Academia de San Fernando en 1978, fue un artista de gran prestigio en Extremadura hasta su jubilación, tras la cual retornó a su Galicia natal, donde fue acogido con honores.

Fueron jornadas placentinas de juicio artístico, en que además recorrimos parte de las tierras norteñas de Plasencia, con las autoridades de la Caja acompañados según costumbre de otrora, por las esposas (Magdalena Leroux, María Victoria, y Carmen). Entre los sitios visitados, por sugerencia de Comendador, fuimos el día 17 a la finca de una familiar suya, doña María Comendador, cerca de la carretera septentrional, en Aldeanueva del Camino, en la que el maestro había erigido una notable escultura, junto a la que nos fotografiamos los asistentes (foto 1).

Pero nos interesa aquí recordar que en aquellos tiempos se estaba gestando la creación de la Real Academia de Extremadura, y Comendador acudía a reuniones y exposiciones en Cáceres organizadas desde la Institución Cultural El Brocense. En los comienzos de la Academia de Extremadura se dispuso oficialmente una lista inicial de diez electos entre los que se incluyó lógicamente a Pérez Comendador, elegido el 2 de setiembre de 1980, con otros entre los que me encontraba.

En los prolegómenos realizamos algún viaje académico. Uno de ellos fue a la capital española el 1 de febrero de 1981 por iniciativa del académico Juan de Ávalos a la sazón Presidente el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que pocos días antes había celebrado



Foto 1. Encuentro ante una escultura de Pérez Comendador, con Tizón y Andrés Ordax el 17 noviembre de 1979. Foto: CGT

actos presididos por los Reyes de España, don Juan Carlos y doña Sofía, como fue proclamado en la prensa. En el encuentro nos explicó Juan de Ávalos los aspectos notables de la institución, con obras importantes, entre las que está la escultura titulada “Salto de Léucare” del genial artista Moisés Huerta (Muriel de Zapardiel, 1881; fallecido en casa Bazán, Mérida, 1962). Nos impresionó como es lógico esa obra datada mediante notable inscripción “MOISES /DE/ HVERTA / ROMA1910”, la cual había sido premiada con la Primera Medalla de la Exposición Nacional.

La fatalidad de aquella reunión académica se produjo al saber, tarde, que había fallecido Pérez Comendador el día 2 de marzo. Las circunstancias de nuestra ausencia produjeron cierto desconcierto y extrañeza. Recuerdo que, ya en Cáceres, me pidieron unas

palabras y sintéticamente indiqué que había desaparecido el compañero, una persona muy importante, pero se mantenía su imagen en la Historia del Arte.

A título anecdótico, puedo recordar que cuando entregué al maestro escultor mi artículo de 1980 “La “verdadera efigie” de San Pedro de Alcántara” (en *Miscelánea cacereña, I*, Ministerio de Cultura) no le gustó al amigo Enrique Pérez Comendador el título de mi estudio y me dijo que la verdadera imagen del santo era la suya.

Como consecuencia del fallecimiento de Comendador, la Academia de Extremadura tuvo que superar la necesidad estatutaria de que contase con diez académicos nombrados para que pudiese funcionar en pleno la institución, por lo que se convocó una reunión y el 21 de marzo se cubrió la vacante siendo nombrado Carmelo Solís Rodríguez.

Mi interés por ese patrono de Extremadura ya me hizo dar a luz diversos aspectos a partir del citado en 1980 (*Miscelánea cacereña*), o la muestra de obras *San Pedro de Alcántara y su tiempo en 1990. Exposición iconográfica*, que me encomendó en 1990 “El Brocense” siendo presidente Manuel Veiga, con el Obispado, en el que colaboraron Pablo Naranjo, Gregorio Carrasco, Melquíades Andrés, Antolín Abad, y Arcángel Barrado. Más tarde fueron los franciscanos de Arenas de San Pedro los que me mantuvieron alerta sobre la imagen del Santo.

Son numerosos los que me han animado hacia el conocimiento de San Pedro de Alcántara. Recuerdo que en mis primeros momentos el franciscano Joaquín Montes Bardo en Cáceres, me llevó a Guadalupe, el Palancar, etc. (hace tiempo al saber de mis publicaciones profesionales Montes me escribió recomendando “sosiego”). También otros religiosos y compañeros académicos de Cáceres, de Arenas de San Pedro, de Madrid, de Roma o Valladolid, me ayudaron dando facilidades, como Antolín Abad, Victorino Terradillos, Cayetano Sánchez Fuertes, Julio Herranz, en el País Vasco Ignacio Omaechebarria y el archivero Ángel Uribe, o Rafael

Valdivieso en Roma (C. Santi Quaranta). A muchos, y otros, he citado en su día.

Pero, retornando a mi interés por San Pedro de Alcántara debo evocar -por mis circunstancias- a dos personas que destacaron en mi camino “sanalcantarino”.

Fueron estudiosos interesados por San Pedro de Alcántara que incluso cuando yo he estado ya físicamente lejos me han animado en mi residencia actual. Es el caso de Gregorio Carrasco Montero y Fray Victorino Terradillos. Don Gregorio visitaba como sacerdote en los veranos a la comunidad de monjas Dominicas en Olmedo, impartiendo un Retiro, y tenía interés en que coincidiéramos dando satisfacción a mis consultas. El segundo visitaba con frecuencia, desde Arenas, a las clarisas de la comunidad de Santa Isabel en Valladolid, aumentando su conocimiento del arte en torno a la iconografía que ahora aludimos, compartiendo así los conocimientos de ambos. Por ello, en alguna ocasión, hemos podido disponer sobre el altar principal de una ceremonia una imagen del Santo señalada por Terradillos.

Es bien conocido en el ambiente de Extremadura Gregorio Carrasco Montero (1930 Villamiel- 2016 Cáceres), que fue párroco de Brozas, Arcipreste, finalmente canónigo de la diócesis, con actividad en la concatedral de Cáceres. Su inquietud cultural se aplicó a muchos aspectos, recibiendo encargos como la delegación diocesana para el Centenario de San Pedro de Alcántara, escribiendo varias veces con eficacia sobre este asunto. Cabe localizar numerosos escritos suyos en las nóminas bibliográficas generales (Dialnet).

Mas, desde mi punto de vista, su mejor impronta está marcada en la iglesia parroquial de Brozas, la “catedralina” como era denominada por don Gregorio Carrascodada su monumentalidad y prestancia, sobre la que publicó un libro con ese calificativo en EDILESA. También realizó esta casa editorial un amplio conjunto de doce reproducciones de especial tamaño (30,5 x 42 cms.)

con textos de Carrasco. Esta espectacular obra (32 x 45 cms.), patrocinada por la Diócesis de Coria-Cáceres y la Asamblea de Extremadura, con motivo del quinto centenario del nacimiento del santo, contó con la coordinación de D. José Antonio Fuentes Caballero (1941 Castromocho de Campos – 2016 Cáceres), sensible y culto Deán y Vicario General de la Diócesis, persona de gran atractivo cultural, que fue Presidente de la Confederación Nacional de Cabildos Catedrales y Colegiales de España. Por cierto, Brozas fue objeto de estudio de la Universidad de Extremadura incluyendo la tesis doctoral de D. José Luis Vaquero.

Pues bien, como mérito de Gregorio Carrasco, destaco la Capilla bautismal de Brozas, destacado espacio lateral abierto al templo, cuya entrada está flanqueada por dos imágenes de *los dos patronos de Extremadura*, a la izquierda la Virgen de Guadalupe, y a la diestra una estatua del santo alcantarino obra del escultor Miguel Ángel Sanz Jiménez. Resulta conjunto atractivo que es utilizado por los naturales y otros vinculados con Brozas que se desplazan para el bautizo de sus niños (foto 2).

Es muy reciente el fallecimiento del otro admirable impulsor de la imagen de San Pedro de Alcántara, Fray Victorino Terradillos, del que una religiosa, María Victoria Triviño Monreal (OSC), clara del convento de Santa Clara de Balaguer (Lleida) ha publicado una notable monografía titulada *“Fraididío”, con Semblanza y Escritos de Victorino Terradillos (1942-2023)*, editado por Fonte Grupo Editorial.

En muchas ocasiones le he mencionado en la difusión de la imagen de San Pedro de Alcántara por su entusiasmo. Ahora, tras su fallecimiento, tenemos mayor conocimiento de este religioso, conocido al parecer como Fraile de Dios (“Fraididío”). En el tomo XXX de este Boletín académico le aludía como impulsor del “Año Jubilar Alcantarino” junto a otros franciscanos (Julio Herranz, Massimo Fusarelli, Carlos Bermejo), y los prelados José María Gil Tamayo y Francisco Cerro Chaves, ambos extremeños. Y tam-



Capilla baptismal en la “catedralina” de Brozas.
(Foto: M. A. Zatarain)

bien le cité por su mediación para mejorar una fotografía mía en un convento de Palma de Mallorca.

Ahora he podido conocer mejor a tan notable “cuidador” de la imagen del patrono de Extremadura. Nació en la ribera burgalesa del Duero, en la localidad de Gumiel del Mercado, localidad de la Ribera del Duero, cercana al convento “Domus Dei” de franciscanos recoletos, fundado por Fray Pedro de Villacreces en 1404, que alcanzaría notoriedad por San Pedro Regalado, cuyo ambiente favorecería la profesión religiosa de Terradillos.

Franciscano en Pastrana, Salamanca, Guadalajara, Arenas de San Pedro, Madrid, Consuegra, Toledo, etc. Estuvo Arenas de San Pedro en 1976-1991. Vicario provincial, guardián, Ávila, la Puebla de Montalbán, y regresa a Arenas de San Pedro, entre 2013 y

2023, cuando fallece. Realizó numerosos escritos y tuvo gran actividad, recordando los días muy animados dedicados al patrono de Extremadura. Como ya señalamos en este Boletín, el “Año Jubilar de San Pedro de Alcántara” concedido por el papa Francisco el 1 de octubre de 2021 fue bien recibido por los extremeños y todos los interesados en este patrono, pues los medios modernos de comunicación permitieron que siguiésemos cuanto se hacía en la abulense Arenas de San Pedro. Así, de lejos, pudimos asistir al Pasacalles de la Obra Teatral “Hecho de Raíces de árboles”: con “youtube” difundiendo Cantos de las Hermanas Franciscanas de Arenas, conferencias, sesiones poéticas y musicales. Y seguimos “en directo” todos los actos.

Cuando supe el fallecimiento de Fray Victorino, en enero de 2022, escribí mi pésame a sus compañeros de Arenas, contestándome Fr. Julio Herranz: “en los Libros Sapienciales, se decía que uno debe acabar sus años en el mismo oficio en el que vivió. Esto trae serenidad y sabiduría”.

Valga este recuerdo para los “sanalcantarininos” y para los compañeros de esta Academia que han fallecido, desde Enrique Pérez Comendador hasta Antonio Gallego, representados con la memoria que preparó Carmen Fernández-Daza para nuestro encuentro final en la sede de Trujillo ante el presidente José Miguel Santiago Castelo el 30 de mayo de 2015 con palabras cuyas (foto 3).



Foto 3. “Memoria final con versos de Castelo” (30 de mayo de 2015).

Foto: Salvador Andrés

Deuda de un fuerte abrazo

JESÚS GARCÍA CALDERÓN

Acaba de ser publicado un libro homenaje, conmemorando el que hubiera sido su 65 cumpleaños, sin duda muy oportuno, dedicado al poeta y traductor ÁNGEL CAMPOS PÁMPANO (1957-2008), en el que un buen número de artistas recuerdan su valiosa aportación a la cultura extremeña¹. A consecuencia de mi trabajo, muchas veces alejado de Extremadura, apenas pude tratarlo, pero si sostuve cierta relación con él como editor de mi libro *Un lugar en el norte* y algún que otro encuentro repleto de enseñanzas. Este breve texto refiere la última vez que pudimos hablar con una cierta calma aunque rodeados, como se verá, de alguna agitación. No quisiera que se perdiera esta humilde memoria y por eso he pensado unirme a tan justo homenaje con esta breve aportación personal con la que cumplo, además, una vieja deuda sentimental. Los hechos descritos, sin duda intrascendentes, nos ofrecen una muestra del temperamento de Ángel Campos y en cierto modo explican su inclinación hacia la bondad.

Creo que fue en 1996. Llevaba varios meses viviendo en Galicia tras mi nombramiento como Fiscal Jefe de la Audiencia Provincial de Lugo, cuando recibí la información del *Congreso de Escritores Extremeños* que iba a celebrarse en Plasencia. Me apetecía acudir para estar al tanto de algunas felices iniciativas y para disfrutar de alguna de aquellas noches insomnes que florecían a la sombra de personajes tan añorados y rotundos como Santiago Castelo o Jesús Delgado Valhondo. Ya conocía algunos escritores en mi nuevo destino y propuse a la organización que acudieran como invitados

1 RECOBRADA MEMORIA. A Ángel Campos Pámpano; volumen coordinado por Carlos Medrano, con dibujo de cubierta de Juan Ricardo Montaña, publicado en la colección *Vberitas*, edición no venal, Don Benito, 2022.

para exponer una breve comunicación sobre la actualidad de la literatura gallega. Se aceptó rápidamente mi propuesta costeándoles el alojamiento y la manutención la *Asociación de Escritores Extremeños*, así que me embarqué en aquella humilde expedición ibérica, acompañado por el narrador y periodista Antón Grande y el poeta Manuel Xosé Neira.

Antón Grande Penela, admirador y amigo del gran escritor Ánxel Fole, era el encargado de la Sección de Cultura del diario *El progreso* y un reputado prosista con el relato más breve en lengua gallega que conozco y que lleva por título *Necrolóxica*. Impregnado de un estilo conciso y sugerente, ausente de cualquier adjetivo, no me resisto a traducirlo. El relato dice así: “Aquel chino de Cantón fue el primer chino del que salió su esquela en el periódico local. También fue el primer chino que compró una moto en Lugo”.

Manuel Xosé Neira era una bellísima persona y un gran poeta. Muy joven y apegado a la tierra que cultivaba, pero siempre desbordado por una dulce y continua desolación. Antón me decía que todo aquello le pasaba porque *mentres bota a auga nas patacas, segue lendo a Schopenhauer*. Quizá no le faltaba razón. Manuel había ganado unos años antes el Premio *Esquío* con su libro *Abandono da noite* y pasaba por un momento difícil tras un desengaño amoroso que nos fue contando con su voz tenue y desgarrada, una y otra vez, desde el principio del viaje. Ya estábamos algo desesperados cuando apenas habíamos recorrido treinta kilómetros, así que paramos a comer en Becerreá y Antón le propuso, entre plato y plato, que condujera para que anduviera más distraído y así pudiera él, como acostumbraba en la sobremesa, fumarse tranquilamente un purito en el asiento de atrás y hasta echar una cabezada. Pero aquella fue sin lugar a dudas una penosa decisión. En su desesperanza, Manolo Neira marcaba las acusadas curvas del *Cebreiro* (entonces no había autovía) con la fuerza de un niño marcando las líneas de su cuaderno y pasamos un trance tenso y de sepulcral silencio hasta que alcanzamos, sanos y salvos, las amables planicies de Astorga. Antón no dejó de morder el purito

con la misma fuerza que apretaba las asas de las dos puertas traseras. Me parecía escuchar, como un sordo gemido, el crepitar del sufrido plástico entre sus dedos crispados. Tras nueva parada, conocida mi aversión por conducir, Antón volvió a tomar las riendas de aquel sufrido *Alfa Romeo* que nos transportaba, con algún que otro manotazo por medio y hasta alguna colleja.

El viaje fue totalmente memorable y merecería una glosa mucho más extensa que hasta podría parecer, salvando las distancias, una de aquellas historias que nos contaba Álvaro Cunqueiro. Como mero apunte, recuerdo otra parada nocturna en Hervás donde Manolo Neira se encaramó en una fuente pública y se bañó practicando, según nos dijo, unas extrañas abluciones rituales de origen céltico. También recuerdo que a la vuelta dejamos a Tomás Sánchez Santiago en un paso de peatones de Zamora después de una larga conversación inolvidable sobre la obra y personalidad de su amigo Antonio Gamoneda.

El caso es que en Plasencia nos encontramos con Ángel Campos que nos saludó con su habitual cortesía y se interesó enseguida por nuestro bienestar. Pienso que desde el principio adivinó la inquietud que sufría nuestro amigo y comenzó a seguirlo con discreción. Quizá le correspondía presidir la mesa en la que tenía que exponer su *Comunicación* sobre la actualidad de la poesía gallega. El caso es que coincidíamos a menudo con él, charlando y comentando los avatares propios de este tipo de encuentros.

En cierta ocasión le comenté a Miguel Ángel Lama que mi relación con Ángel Campos me tristecía porque guardaba una condición de ausencia. Cuando lo conocí, yo andaba inmerso en la preparación de mis oposiciones y escribía de manera furtiva y bastante desordenada. Solo pude cruzar unas pocas frases y comentar fugazmente alguna colaboración que publiqué en las revistas extremeñas de la época. Cuando aparecieron mis primeros libros, ya me había marchado de Badajoz y mis encuentros resultaron siempre insuficientes o entrecortados. Sí tuve la fortuna de publicar un libro en la colección que dirigía con Manuel Vicente

González. Recuerdo que me propuso algunas correcciones que no supe entender y aceptó sabiamente mi decisión con toda naturalidad, convencido de que tampoco sería malo que el tiempo, como así ha ocurrido, le diera la razón y me sirviera como inofensiva enseñanza. En cualquier caso eran todas cuestiones menores. Lo importante de sus correcciones era el modo que tenía de hacerlo porque conseguía que te sintieras mejor, convencido de la importancia de aquello que habías escrito. Cuando presentamos el libro en Badajoz le emocionó mi dedicatoria, en la que le agradecía con sinceridad todo lo que le debía como traductor y divulgador de la obra de Fernando Pessoa.

Volviendo al encuentro de Plasencia, nos fue pasando el tiempo entre corrillos, sesiones de *trabajo* y otros desahogos nocturnos. Pero llegado el momento de la breve intervención de Manolo Neira que, según el programa, no debía superar los diez o doce minutos, se desató en él una tempestad interior y nos dijo que no podía hablar de *ningún xeito*. Antón y yo intentamos convencerlo de que lo hiciera, argumentando que era solo un momento y que encima lo tenía escrito, pero lo hicimos con torpeza, sin comprender que no debíamos presionar aquel frágil equilibrio que entonces lo sostenía. La cosa fue a peor y empezó a generar el interés de todo el grupo que, sin duda, aprovechaba el pequeño incidente para entretenerte y abandonar el salón de actos unos minutos. En un rato, aparecieron distintos espontáneos de ambos性os y distintas edades que le ofrecieron toda clase de remedios, con especial frecuencia de naturaleza farmacológica, soluciones que Manolo Neira descartaba con timidez, aunque con una dudosa actitud, desplegando aquel *non sí* del que nos hablaba Cunqueiro cuando recordaba a sus paisanos haciendo tratos en la Plaza Mayor de Mondoñedo.

Cuando llegó Ángel Campos hasta nosotros y vio el tumulto, lo primero que hizo fue apartarnos y dejar respirar a Manolo para marcharse con él a un patio próximo. Allí los vi caminar y conversar tranquilos. No sé si le habló en gallego, en portugués o en

español, ni qué le dijo o que le contó, no sé en qué términos le explicó lo qué tendría que hacer para escapar de aquel incordio sin tener que huir. El caso es que Manolo nunca leyó su *Comunicación*, aunque creó que se incorporó a las *Actas del Congreso*, pero quedó sumido en una calma apacible en la que se percibía un cierto aroma de satisfacción. Creo que incluso se retiró a dormir antes de la comida, para disfrutar de los beneficios de la famosa siesta del carnero. El caso es que volvió relajado y cariñoso, algo esquivo y avergonzado pero, muy probablemente, feliz.

Así lo dejamos en su casa cuando llegamos de vuelta a Lugo. Ya era bastante tarde y llovía con esa ambición interminable que parece hundirse en la noche. Manolo Neira nos dio las gracias al salir del coche medio dormido y, a pesar del aguacero que lo recibía, se detuvo unos segundos frente a mí para rogar me con mucha insistencia que, cuando viera de nuevo a Ángel Campos, le diera *unha aperta moi forte*. En las contadas ocasiones que volvimos a vernos Ángel y yo, nunca lo recordé o lo recordé cuando ya era tarde y habíamos marchado alguno de los dos. Y créanme que lo siento profundamente. Ya sabemos que las trazas del olvido son caprichosas e injustas, pero el recuerdo de Ángel aún sigue creciendo entre muchos de nosotros, como un regalo generoso que seguimos abriendo y hasta podemos abrazar con los brazos del tiempo.

Ganadería de D. Arcadio Albarrán García-Marqués. Cien años después (1924-2024)

FRANCISCO JOAQUÍN PÉREZ GONZÁLEZ

Querido lector (dos puntos). Pretende ser, el trabajo que ahora tendrá el honor de que, si el tiempo te lo permite, leas, un acercamiento nimio, demasiado básico tal vez, de lo que una trayectoria ganadera tan longeva en el tiempo, a la vez que significativa en la historia taurómaca de Extremadura, merece.

Mueve al autor, o sea, a mí, los recuerdos de infancia y juventud. Lesuento. Mi madre, Esperanza González Velasco, oriunda de Higuera de Vargas, nos acostumbró, a mis hermanos y a mí, a pasar las fiestas patronales *higuereñas* corriendo (por aquello de las facultades de la edad) y recorriendo (por esto de la placidez de disfrutar de un entorno) las calles de esta pequeña villa del suroeste extremeño.

Recuerdo en este momento los comentarios de la que me parió (basta expresión pero de esencial importancia para que yo ahora les pueda escribir esto, obviamente), hacia con respecto a la imagen del Señor de los Afligidos, a la sazón patrón de la villa referida. Decía, lo recuerdo perfectamente, que era el Cristo más bonito del mundo. Si mi madre lo decía, yo, solo por estar de acuerdo con sus parciales palabras, corroboro. Una madre nunca se equivoca.

Pues bien. En aquellas patronales fiestas no faltaba ocasión para incluir, en sus programaciones, los espectáculos taurinos. Primero en la Plaza del Coso (o sea, la del castillo) y, más tarde – más nítidas estas imágenes en mi memoria-, en una bermeja plaza

portátil, instalada en un cercado que quedaba justo enfrente del cruce al que se llegaba a Higuera de Vargas desde Barcarrota, donde tuve la suerte de asistir a decenas de espectáculos. Mi abuelo, de nombre Juan, tenía siempre preparadas las entradas necesarias para el acceso a ellos para toda la familia.

Y, bien fueran los entretenimientos con los enanitos toreros, bien corridas de vaquillas al uso tradicional o los ampulosos carteles de barbilampiños novilleros o consagrados diestros, tal vez ya algunos venidos a menos, siempre rondaba en el graderío la palabra *Albarrán*. Yo, por la edad, ni oteaba los carteles de entonces ni sabía que aquello podía ser un apellido sin más. La palabra, más tarde, me sonaba a antiguo sinónimo de persona soltera, solitaria o sin domicilio fijo. Pero, el polvo que desprendía aquel ruedo, unido a mis expectantes ojos, los que acompañaban a un cuerpo sentado en vibrantes tablones que servían de inseguro asentamiento corporal, permanecía inquieto a que saliera, por una pequeña y destortalada puerta roja, un animal al que llamaban, simplemente, un *Albarrán*.

A otros autores les moverán infinidad de pasiones al enfrentarse a unos folios en blanco. Sesudos eruditos indagarán sobre temáticas complejas y, tal vez, no al alcance de lector medio. Pero yo, ahora, y pasados muchos años, me dispongo a saber algo más de aquello que, desde mi inocente e inconsciencia infantil, acompañó al divertimiento de mi lejana infancia. O sea, averiguar de dónde venía la fama aquella del apelativo/apellido *Albarrán* y, tras muchas horas de remover papeles, ya sé que...

Toda la historia del apellido *Albarrán*, ligado a la tauromaquia, procede inicialmente de un destacado personaje llamado don Arcadio Albarrán y García-Marqués, fundador del hierro que ha llegado, un siglo después, a continuar acudiendo a cuentos pasatiempos taurinos sea requerido.

D. Arcadio Albarrán y García-Marqués nace en el año 1863 en Badajoz. Hijo de José María Albarrán García y de Ramona García-

Marqués Thomas, pronto aparece impreso su nombre en las blancas páginas de la prensa¹. Su formación académica (abogado) y su experiencia vital, aferrada siempre al terruño extremeño, hicieron que, hasta que aquellas mismas páginas adquirieran tonos sepia, habrá dado, D. Arcadio Albarrán, mucho que hablar y mucho que decir.

De vocación ganadera, toda su vida giró alrededor del campo. Su faceta pública no le eximió nunca de estar vinculado a la tierra, a sus frutos y a los productos animales que de ella surgieran.

Su preocupación por el bienestar –agrario nos referimos- de los que le rodeaban, hace que lo encontremos en una manifestación en Mérida², solicitando al Gobierno mediación para combatir una plaga de langostas, tan habitual, por cierto, en aquella época. También, su inquietud por el bienestar de los obreros, copó columnas en los rotativos de la época³.

Su exitosa trayectoria política, como diremos, no lo separó nunca de su pasión, vocación o innata habilidad ganadera. Prueba de lo comentado son los múltiples premios que, a lo largo de su vida, fue cosechando en esta sacrificada tarea. Galardones como criador lanar⁴, productor ovino⁵, premio del Ayuntamiento de Badajoz a la mejor ganadería⁶, premio de yeguas en la Feria de Ganados de Badajoz⁷, etc., dan sobrada muestra de su preocupación por mejorar la cabaña semoviente extremeña.

1 Resumen del estado del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Badajoz durante el año académico. 1 de enero de 1876.

2 Heraldo de Madrid (11/10/1898).

3 Nuevo Diario de Badajoz (9/2/1904); El Mercantil Extremeño (10/2/1904);...

4 Correo de Extremadura (19/8/1910).

5 El Progreso agrícola y pecuario (19/9/1910).

6 El Radical (15/5/1910).

7 La Región Extremeña (14/5/1916).

Tampoco abandonó, a pesar de las constantes ausencias de su lugar de residencia y trabajo (calle San Juan, 42, de Badajoz), la gestión de sus propiedades. En el diario *La Región Extremeña* era constante la aparición de anuncios para ofrecer el arrendamiento de sus fincas, especialmente *La Hoya* y *Malagamba*, ambas en Badajoz. Fundamentalmente activo en este aspecto fue el año 1896.

Productivo era, igualmente, D. Arcadio Albarrán en su dedicación agrícola. En un requerimiento, por parte del Ayuntamiento de Badajoz a los vecinos de la ciudad, con el objeto de mitigar, en parte, la carestía alimentaria de la población, se solicitaba facilitar la cantidad de cereales que cada propietario disponía. D. Arcadio Albarrán alegó que poseía, en ese momento, 9.200 kg. de trigo y 900 kg. de centeno⁸.

Su vida familiar también fue un tanto alterada. Casado con doña Baldomera Díaz de la Cruz Villarroel, tuvo cinco hijos: Arcadio, Fernando, Luis, Rafael y Matilde. El primogénito, Arcadio, sería el que posteriormente heredaría la pasión y oficio de ganadero de reses bravas, nace el 9 de enero de 1893⁹. Tras Fernando nacería el tercero de la saga, Luis, que lo haría el 3 de enero de 1898¹⁰, siendo corta su existencia, ya que fallece meses después¹¹. La última que se suma a la familia es Matilde. Encontramos noticia del nacimiento de ella en la prensa de enero de 1899¹², por lo que vemos que, hallándose embarazada doña Baldomera, acaeció el fallecimiento del segundo vástagos. Triste gestación sería aquella.

Por otro lado, más que importante en esta historia, y siguiendo nuestras humildes indagaciones, encontramos que don Arcadio

8 Correo de la Mañana (1/11/1916).

9 La Región Extremeña (10/1/1893).

10 La Región Extremeña (5/1/1898).

11 La Región Extremeña (20/9/1898)

12 La Región Extremeña (14/2/1899).

Albarrán y García-Marqués fue Diputado en Cortes en nueve legislaturas, siendo testigo directo del devenir del país entre la regencia de María Cristina de Habsburgo (1885-1902), por la minoría de edad de Alfonso XIII y el reinado de éste (1902-1923). Estas legislaturas fueron¹³:

LEGISLATURA	FECHA DE ALTA	FECHA DE BAJA
1896/1898	22/4/1896	26/2/1898
1901/1902	25/5/1901	27/5/1903
1903-1904	4/5/1903	17/8/1905
1905-1907	16/9/1905	30/3/1907
1907-1908	28/4/1907	14/4/1910
1910-1911	14/5/1910	2/1/1914
1914-1915	14/3/1914	16/3/1916
1916	15/4/1916	10/1/1918
1918-1919	2/3/1918	2/5/1919

Su filiación política, ya vislumbrada en 1885¹⁴, fue siempre conservadora y, como tal, ocupó su escaño en la primera legislatura. Ya declarado *Romerista* a partir de la segunda legislatura, fue uno de los ocho diputados seguidores de Francisco Romero Robledo (1838-1906), abogado y político, que ocupó varias veces el cargo de ministro en los reinados de Alfonso XII, Alfonso XIII y la regencia de María Cristina de Habsburgo. Llegó a ser presidente del Congreso en sustitución de Raimundo Fernández Villaverde. A este partido se adhiere Albarrán en 1897¹⁵.

13 Fuente: Archivo del Congreso de los Diputados.

14 “Ya sonaba su nombre” como representante del distrito de Badajoz. La Crónica (5/2/1885).

15 La Región Extremeña (18/11/1897).

Posteriormente, en la cuarta legislatura, se alineó con el partido de Maura (Antonio Maura Montaner, 1853-1925), finalizando su adhesión ideológica con la corriente *datista*, partidarios de Eduardo Dato e Iradier (1856-1921), abogado, varias veces ministro y presidente del Consejo de Ministros durante la Restauración.

D. Arcadio fue hermano del alcalde de Badajoz (1875) don Manuel María Albarrán y García-Marqués, candidato en cinco elecciones a Diputado en Cortes¹⁶. Igualmente se encuentra, entre la nómina de su destacada familia, su hermano Ramón, ingeniero militar y escritor que dejó una destacada obra para la educación de los marinos, con títulos como *Los torpedos en la guerra marítima* (1875) o *Aparato de estación para el servicio de los torpedos eléctricos* (1880).

Activo defensor de la corriente conservadora, no dudaba en personarse ante cualquier salida de tono de los liberales en cualquier pueblo de la provincia. Así, al ser suspendidos los nueve concejales del Ayuntamiento de Barcarrota por decisión del gobernador civil, no tardó don Arcadio en poner este hecho en conocimiento del presidente del Consejo y del ministro de la Gobernación, para que no aprobaran la conducta dictatorial del máximo representante del país en la provincia, no explicándose que éste “se ponga la ley por montera en la forma que lo hace”¹⁷.

Tal vez hombre de complejo carácter, ante unos supuestos abusos llevados a cabo por los conservadores, denunciados en una sesión en el Congreso de los Diputados, Arcadio Albarrán no dudó en atacar duramente a Félix Lopo Sánchez (el acusador), del que dijo *quería manchar el acta de Badajoz, cuando el que resultaría manchado era el impugnador. Lopo no rectificó, retirándose precipitadamente del salón*¹⁸.

16 Sánchez Marroyo, Fernando. *Los nobles y el control político (...)*.

17 La Época (16/8/1910).

18 La Región Extremeña (21/5/1896).

No debe pasarse por alto, en este punto, el alto grado de popularidad social que cosechó a lo largo de su carrera política. No en vano, los 9.037 votos que logró en la segunda legislatura, que le posibilitó ejercer su cargo de diputado en Cortes, en la octava aumentaron a 15.543. El desgaste que este tipo de responsabilidades públicas conlleva no hizo mella, como vemos, en su carrera.

Durante las más de dos décadas que ostentó el cargo de diputado, D. Arcadio Albarrán medió para que multitud de proyectos salieran adelante en nuestra tierra. A su implicación en la construcción de la carretera Zafra-Barcarrota¹⁹, subvencionar la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz²⁰ o gestionar la deuda que el Estado tenía con el Ayuntamiento de Badajoz²¹, hemos de añadir, como simple bosquejo de su labor:

- Donación para construir la iglesia de Entrín Bajo²².
- Gestión para la construcción del monumento a Emilio Castelar en Badajoz²³.
- Gestión subvención para Exposición Regional de Ganados de Zafra²⁴.
- Lograr la autorización para comenzar las obras del “Instituto” de Badajoz²⁵.
- Acompañar a una comisión de Badajoz a Madrid para gestionar “lo de la plaza de San Vicente”²⁶.

19 La Región Extremeña (18/6/1896).

20 La Región Extremeña (3/10/1896).

21 La Región Extremeña (2/12/1896 y 18/3/1897).

22 La Región Extremeña (1/12/1899).

23 Nuevo Diario de Badajoz (26/2/1902).

24 Nuevo Diario de Badajoz (5/7/1902).

25 Nuevo Diario de Badajoz (30/8/1903).

26 La Coalición (28/9/1903).

-Gestión para la creación de una Granja Agrícola y una Estación Pecuaria²⁷. Esta acción le valió múltiples agradecimientos en los rotativos de la época²⁸.

-Nueva línea de tren Madrid-Badajoz²⁹.

-Gestión para la construcción de la carretera de Valverde de Leganés a Badajoz³⁰, por lo cual fue sobradamente ensalzado en la prensa³¹.

-Promotor de la línea de tren Fregenal de la Sierra-San Vicente de Alcántara³².

-Gestiones para la creación de una Estación Telegráfica en Barcarrota³³.

-Concesión del servicio telefónico de La Albuera³⁴.

-Intersección para una subvención del Ministerio de Fomento al Centro Obrero de Badajoz³⁵.

27 Nuevo Diario de Badajoz (3/10/1903) y Revista de Extremadura (1/11/1903).

28 Nuevo Diario de Badajoz (20/1/1906 y 30/1/1906). Como muestra insertamos una nota aparecida en *El Defensor de los Pueblos* (31/1/1906), donde el cronista, al final del texto, alaba la labor del Sr. Albarrán: *Mí querido amigo: El proyecto de edificación de la Granja de Extremadura pasó de nuevo a la Junta consultiva para que viera las modificaciones hechas por el Ingeniero. Tan pronto la devuelva será aprobado, así como el presupuesto de gastos de sostenimiento de citada Granja.*

Ya sabe usted que en complacerle tiene una verdadera satisfacción su afectísimo amigo y seguro servidor. R. Gasset, Ministro de Fomento.

El Ministerio de Fomento merece aplausos por esta obra de justicia, así como el señor Albarrán elogios por los trabajos que ha realizado.

29 Noticiario Extremeño (8/11/1904).

30 Nuevo Diario de Badajoz (1/12/1905).

31 Nuevo Diario de Badajoz (23/1/1906).

32 Nuevo Diario de Badajoz (3/12/1907).

33 La Región Extremeña (21/11/1908).

34 La Región Extremeña (19/7/1915).

35 La Región Extremeña (5/9/1916).

-Gestiones para que se destinara a Badajoz un regimiento de artillería³⁶.

Sus intervenciones en el Congreso fueron, a veces, polémicas y contestadas con acritud, como la Propuesta de Ley a favor de los sargentos³⁷ o algunas proposiciones más triviales como la circulación del café y el chocolate³⁸.

Fue miembro del Consejo de Honor de la Exposición Nacional Permanente de Madrid³⁹, pero queremos ahora remarcar -y no une al autor de este trabajo algún vínculo afectivo que conlleve tanta y excesiva lisonja-, que lo relacionado, es solo una breve muestra de lo que, una persona con voluntad y tesón, como lo fue D. Arcadio Albarrán, puede hacer a lo largo de una vida. Dicho queda.

Por otra parte, el disponer de un estatus social y económico cómodo, en ocasiones hace que las personas se desvinculen de las necesidades que, más que ocasionalmente, padecen los que le rodean. Aquellos que coexistieron con don Arcadio Albarrán pudieron comprobar que, nuestro protagonista, estuvo siempre cercano al necesitado. Sería improbo reunir, en este apartado, las ocasiones que tuvo Albarrán de demostrar su dedicación al prójimo. Si se quisiera confeccionar aquí un panegírico al uso, o una relación de loables acciones, apartaría la atención de un personaje, como lo fue nuestro protagonista, que destacó, como veremos, por otras actividades, siendo aquellas no más que el fruto de lo que a todos nos corresponde realizar.

Muestra breve de lo comentado es un reparto de panes solidario que propició⁴⁰, la donación de una figura en bronce para premio de concurso literario en el Ateneo⁴¹, donación para la

36 La Región Extremeña (27/8/1917).

37 La Coalición (25/7/1903).

38 El Mercantil extremeño (17/7/1903).

39 La Atalaya (8/6/1907).

40 La Lid católica (9/5/1896).

41 Nuevo Diario de Badajoz (27/10/1905).

Junta del Patronato de Mendicidad⁴², donación en metálico para premios en los Juegos Florales celebrados en Badajoz⁴³, donación en metálico para la Colonia Escolar organizada en Badajoz⁴⁴ o, para finalizar esta relación que podía ser –no lo duden– extensa, la donación en metálico para un concurso literario con motivo del tercer centenario de *El Quijote*⁴⁵. Son estos únicamente meros detalles. Ejemplares, eso sí.

Y, por fin, atendiendo al inicio de este panegírico, encontramos que, nuestro protagonista, en cuanto a su inicial vinculación taurina, la hayamos asistiendo a una novillada en Zafra en 1907⁴⁶, antes de que éste iniciara su aventura ganadera de reses bravas.

Aquí hay que hacer, sin duda, un amplio inciso. La procedencia histórica de este hierro nos lo ha de explicar alguien. Qué mejor que el papel, ese que sabe, aglutina, conserva y difunde todo.

Bajo el titular “La ganadería de Belmonte”, apareció en la prensa una larga historia de la procedencia de la vacada de renombrado diestro. Como, de las tres partes en que se dividió la ganadería de don Antonio Campos Varela, sabemos que una de las cuales pasó a ser propiedad de D. Arcadio Albarrán y otra de las restantes fue propiedad por poco tiempo del mencionado y aclamado torero Belmonte. Por lo tanto nos vale, para este trabajo, un artículo que sobre éste aparece en la prensa y donde nos da a conocer, a través de los siguientes datos, los orígenes remotos del hierro *Albarrán*.

Hacemos un extracto de lo referido en dicho periódico:

En 1828, don Elías Gómez, de Colmenar Viejo (Madrid), formó una ganadería con reses de don José López Briseño, don Manuel Salcedo y don Galo Laso, todos, igualmente, ganaderos de Colmenar.

42 Nuevo Diario de Badajoz (3/11/1905).

43 La Coalición (5/3/1911).

44 La Coalición (23/6/1911).

45 El Norte de Extremadura (19/4/1905).

46 La Región Extremeña (6/10/1917).

Don Elías Gómez triunfó enseguida. El 24 de junio de 1850, en una corrida concurso celebrada en Madrid, ganó don Elías el premio (sic) con el toro Zalamero.

A la muerte de don Elías le heredan sus hijos don Félix y doña Alfonsa Gómez. Ésta, al morir en 1860, dejó la parte de su ganadería a sus hijos don José, don Luis y doña Julia Gutiérrez y Gómez. Y a ellos se la compraron, en lotes, don Juan Bertólez y don Mariano Torres.

Don Félix continuó con su parte y, lo mismo que su padre, triunfó siempre. Iba a las mejores plazas, le pagaban bien y los toros eran de trapío, los más grandes conocidos, de poder, bravura y nobleza y retintos.

(...)

Don Félix legó a sus hijos pura la vacada, pero antes, en enero de 1874, había vendido la mitad a doña Antonia Breñosa, de Córdoba, la cual se presentó en su población el 17 de mayo de 1875, y echó simiente de la casta de don Idelfonso Núñez de Prado, de Sevilla, antes de don José Arias de Saavedra, antes de don Juan Domínguez Ortiz y antes del Conde de Vistahermosa.

La crusa dio resultado excelente y se ganó su finura y sangre.

Don Rafael Barrionuevo, de Córdoba, compró esta ganadería en 1880, y al morir, en 1884, la heredó su viuda, doña Josefa Fernández.

(...)

La ganadería subió mucho, debiéndose al cuidado de doña Josefa y de su hijo don Rafael Barrionuevo.

Pasó, en 1894, a poder de don Antonio Campos Varela, de Sevilla, entendido, adinerado y con pastos inmejorables.

Los animalitos resultaron buenos, y eran negros y cárdenos, más algunos colorados o berrendos.

Al morir, en 1921, se anunciaron "Testamentaría de don Antonio Campos" y luego pasó a los hijos, don Emilio, don Antonio y don Eduardo Campos y Fuentes.

Don Emilio conserva su parte, don Antonio la ha vendido a Belmonte el 29 de septiembre de 1924, y don Eduardo a don Arcadio Albarrán, de Badajoz⁴⁷.

Por otro lado, el siguiente don Arcadio Albarrán (Díaz de la Cruz) nos cuenta, concretando más, el origen del hierro. A lo largo de una visita que realiza un periodista (M. A. firma) del *Correo Extremeño*⁴⁸, a la finca *La Mata*, en término de Barcarrota, don Arcadio refiere que:

“Fue fundada (...) por el califa cordobés Rafael Molina “Lagartijo”, con vacas adquiridas a don Félix Gómez, de Colmenar.

“Lagartijo” vendió más tarde sus reses a Barrionuevo, y, a su vez, éste cedió la ganadería a don Emilio Campos Varela.

En posesión de este ganadero se lidió en Badajoz una corrida que recordamos ahora, cuyos serios toros fueron bravísimos y nobles.

Posteriormente se deshizo don Emilio Campos de la ganadería, dividiéndola en tres lotes, que fueron adquiridos respectivamente por don Arcadio Albarrán, don Emilio Infante (de Portugal) y don Juan Belmonte, el famoso ex torero, el cual vendió su parte hace unos años a un ganadero americano.

Ya en poder de don Arcadio el lote adquirido, fue seleccionándolo con escrupulo de ganadero concienzudo, y, producto de esta selección, fue la corrida celebrada en Cáceres con ocasión de su feria (creemos fue el año 27), en cuya corrida se destacó sobre saliente el toro “Bolero”, negro, señalado con el 32, que mereció ser paseado por el ruedo y aclamado durante toda la lidia.

Como detalle curioso, recordamos haber visto a Rafael “el Gallo”, aplaudiendo con entusiasmo esta tarde, desde una barreira en la que presenciaba la corrida, mereciendo su elogio la presentación y bravura de la corrida.”

47 Heraldo alavés (15/11/1924).

48 13/3/1930).

Entonces, ya hechas las probaturas necesarias, no muchas dado el poco tiempo que la ganadería estuvo bajo responsabilidad del fundador don Arcadio, placeándose por pequeños cosos con, probablemente, únicamente erales y novillos, tocaba aventurarse en plazas grandes. En una tienta -estamos ahora en 1924-, vemos el primer esbozo de ello, donde encontramos la palabra ansiada seguramente por el propietario, el “debut”.

Ayer se celebró en la dehesa de Palmarejo la tienta de machos de la nueva ganadería de reses bravas de D. Arcadio Albarrán, antes de Campos Varela.

Asistieron numerosos aficionados y profesionales, entre ellos Belmonte, que se comprometió a torear en Badajoz, el día de San Juan, ocho toros para el “debut” de la nueva ganadería, alternando con Fuentes, Manuel Belmonte y Maera, si éste tiene la fecha libre⁴⁹.

Similar crónica apareció, el mismo día, en el diario *La Voz*, añadiéndose aquí que estuvieron en la finca presentes, aparte de Belmonte, su hermano Manolo Belmonte y los diestros Fuentes y Maera. También que, tras la tienta, *que dio un excelente resultado, se celebró una fiesta de carácter típico andaluz, que fue muy del agrado de los asistentes*⁵⁰.

Por lo tanto, es en este 1924 cuando don Arcadio Albarrán ha conseguido ya un encaste y hierro con los que ofertar su ganado.

Y llegó el momento del estreno público de la nueva vacada. Para el día de San Juan se anuncia en Badajoz una novillada benéfica. Lo recaudado iría destinado a continuar las obras de que estaba necesitada la ermita de la Soledad. El festejo, donde se lidiarían novillos de Albarrán y como el propio Belmonte se comprometió, el cartel estuvo formado por los diestros Maera, Manolo Belmonte

49 La Libertad (3/6/1924). También, sobre el mismo tema, en El Toreo (12/6/1924).

50 (3/6/1924).

y Fuentes Bejarano. Juan Belmonte también tomaría parte en la fiesta rejoneando y matando dos novillos⁵¹.

El resultado del festejo, según lo reflejado en la prensa⁵², fue el siguiente: Juan Belmonte, que rejoneó (ovación y oreja), Manolo Belmonte (silencio y palmas), Maera (silencio y aplausos) y Fuentes Bejarano (aplausos y aplausos).

De uno de los toros de esta corrida se hizo positiva referencia, una década después, en una sección habitual de la revista taurina *El Clarín*, de Valencia,

*El toro a que se refiere se llamó “Inclusero” de don Arcadio Albarrán; llevaba en los lomos el núm. 57 y se lidió en Badajoz el 24 de junio de 1924, haciendo una gran pelea en el primer tercio y llegando noble y bravísimo al último. Fue un toro de bandera*⁵³.

Pero no solo los alberos extremeños fueron testigos del inicial progreso ganadero de don Arcadio. Pronto comenzó éste también a esparcir sus productos a lo largo de los ruedos españoles. En Santander encontramos anunciado su hierro, aun haciendo referencia a su pasado,

*El cartel de la corrida, a beneficio de la Asociación de la Prensa de Santander, lo componen los matadores Sánchez Mejías, Facultades y Posadas, con toros de don Arcadio Albarrán (antes de Campos Várela)*⁵⁴.

Y seguían saliéndole a don Arcadio oportunidades de mostrar su ganado. Para el cinco de octubre de este mismo año, tenía comprometido en Zafra, dentro de la programación de su feria del ganado, la presencia de dos toros de la ganadería (compartiría cartel con el conde de la Corte, que aportaría otras dos reses), y que

51 La Región Extremeña (6/6/1924).

52 Diario de Córdoba (25/6/1924).

53 (15/7/1933).

54 El Toreo (10/7/1924).

torearía en solitario Antonio Posada. Como sobresaliente actuaría su hermano Rafael⁵⁵.

TOROS EN FREGENAL

Con motivo de la gran feria que se celebra en dicha población, se verificarán dos estupendas corridas de toros en los días 22 y 23 del corriente.

D I A 2 2

Toros del excelentísimo señor conde de la Corte para
NICANOR VILLALTA

ganador de la oreja de oro en la corrida de la Asociación de la Prensa, en Madrid.

D I A 2 3

Debut en esta plaza de la renombrada ganadería de don Arcadio Albarrán (antes Campos Varela) por los valientes diestros
ANGELILLO DE TRIANA

y el nuevo fenómeno
Manuel Báez LITRI

que tantos éxitos está consiguiendo en cuantas plazas actúa, y que será ésta la última corrida en que actúe de novillero por tomar la alternativa el día 28 en Sevilla.

Pero Extremadura, y concretamente la provincia de Badajoz, fue el terreno donde más se movieron los astados de don Arcadio. Pocos meses después del anterior encierro, se anunciaba en Fregenal de la Sierra otro cartel del hierro.

La empresa no escatimó esfuerzos económicos para la ocasión e insertó en los periódicos el amplio anuncio de su feria y que vemos en estas páginas⁵⁶.

Pasado el festejo, el mismo rotativo daba cuenta del resultado del mismo. Destacamos lo más interesante al respecto,

Matadores: Angelillo de Triana y Litri.

Ganado: Arcadio Albarrán

55 Correo de la Mañana (27/7/1924).

56 Correo de la Mañana (16/9/1924).

Primero

De salida es recibido por los peones, que le dan varios capotazos.

Acto seguido Angelillo le instrumenta siete verónicas estupendas; el toro, que es bravo, se arranca bien a los piqueros, recibiendo cinco picotazos por cuatro caídas y dos defunciones en las cuadras.

Los matadores se lucen en el quite.

Cambiado el tercio, Angelillo, a los acordes de la música, coloca tres pares muy buenos, siendo el último al cambio.

Con la muleta, y completamente solo, inicia la faena con un pase ayudado por alto superior, al que sigue otro de pecho inmejorable y, con la izquierda, da tres naturales dibujados, un molinete y dos de pecho, y en cuanto iguala arrea derecho y dejándose ver; da un volapié inmenso que hace innecesaria la puntilla. (Ovación, orejas, rabo y vuelta al ruedo y prendas de vestir).

Segundo

Sale corretón y Litri le para los pies con cuatro verónicas buenas que se aplauden.

Toma el bicho cuatro varas y da dos caídas, matando un jaco.

Los matadores bien en quites, sobresaliendo uno de Angelillo.

Pareado por Vito y Galea pasa a manos de Litri, el que torea valiente, sobresaliendo dos pases de pecho con la derecha, y en cuanto iguala el bicho entra ligero y recto, agarrando una estocada delantera que mata. (Ovación, oreja y rabo).

Tercero

Este toro es manso, no tomando ninguna vara, por lo que es condenado a fuego.

Sargent y Coirán pasan las de Caín para banderillearlo.

Angelillo coge los trastos y hace una faena inteligente, toreando más con el cuerpo que con la muleta y, en cuanto iguala

la, entra derecho y da media en su sitio de efecto fulminante. (Ovación).

Cuarto

Tardeando cumple en varas, tomando las reglamentarias.

Los maestros poco pueden hacer en quites.

Banderilleado por Roales y Galea, Litri le instrumenta pocos pases, y entrando a matar desde largo, y desviándose de la recta, propina una estocada baja, que da fin del toro y de la corrida.

El público salió satisfecho de la corrida⁵⁷.

Para el mes siguiente, octubre, tenía don Arcadio una oportunidad de oro de dar a conocer los frutos de su bisoña vacada. En Sevilla, nada menos, se anunciaba su hierro, para ser lidiado por Navarroto de Huelva, Niño de la Palma y Trinitario. Pero la lluvia impidió la celebración del festejo. El cronista dejó escrito en la prensa que “según creo” se celebrará el día uno de septiembre. Nunca más supimos de ese festejo⁵⁸.

Como sobradamente ha quedado más arriba contrastado, el altruismo de don Arcadio Albarrán, una vez cogidas las riendas de su nuevo oficio, hace que no dude en utilizarlo para cualquier causa benéfica que solicite de su socorro. Así fue cuando, a causa de la muerte del picador extremeño Pedro Belmonte, *Zurito chico*, se organizó, en Badajoz, un festival a beneficio de la viuda e hijos del mismo. Allí, por supuesto, fue lidiado un toro aportado por la ganadería de nuestro protagonista⁵⁹.

Poco pudo disfrutar don Arcadio Albarrán y García-Marqués del fruto de su ganadería. Un año después de protocolizarla oficialmente, fallece. El óbito se produjo el 6 de abril de 1925. Baldomera de la Cruz, su esposa, había muerto, apenas medio año antes, el

57 Correo de la Mañana (27/9/1924).

58 Correo de la Mañana (28/10/1924).

59 Correo de la Mañana (21/2/1925).

6 de septiembre de 1924⁶⁰, lo que seguramente hizo mella en su maltrecha salud⁶¹.

Huelga decir que, de personaje tan ilustre, ya por su pasado político como por su presente de ganadero de éxito, la prensa regional y nacional dejó un amplio espacio para demostrar sus condolencias.

Anotamos únicamente una de las muchas noticias de su muerte y de tantas otras del compungido sepelio,

En esta capital ha fallecido el exdiputado a Cortes don Arcadio Albarrán (...). La muerte del señor Albarrán producirá también justo sentimiento en los círculos políticos madrileños, en los que era muy apreciado por sus dotes de caballerosidad.

Había nacido en Badajoz en 1863 y estudió con aprovechamiento la carrera de abogado. Figuró en política desde su juventud, alcanzado merecida influencia en Badajoz y en su provincia.

Por primera vez vino a las Cortes en 1896, y después siguió figurando en todas las sucesivas como diputado por la circunscripción de Badajoz. Formó parte de diversas comisiones y, como agricultor y ganadero, trabajó con entusiasmo en defensa de estos intereses. Poseía una ganadería de reses bravas que logró acreditar en poco tiempo.

*Persona amable y correcta, captábbase las simpatías de cuantas personas tenían el gusto de tratarlo (...)*⁶².

Se ha efectuado el entierro de don Arcadio Albarrán, que ha constituido una imponente manifestación de duelo, a la que se

60 Correo de la Mañana (6/9/1924).

61 Salud que no le acompañó en algunos momentos de su vida. Leemos en *La Coalición* (9/5/1907): *Aunque no bien del todo, se encuentra mejorado de la enfermedad que padeció en estos últimos días, nuestro amigo don Arcadio Albarrán y García Marqués.*

62 La Época (7/4/1925). Otros periódicos que no dudaron en reflejar tan sentida pérdida fueron: La Montaña (7/4/1925), Correo de la Mañana (7/4/1925), El Avisador numantino (9/4/1925), La Independencia (9/4/1925),...

han asociado personas de todas las clases sociales. La presidencia la formaban el vicario, en representación del obispo; los gobernadores civil y militar, el sobrino del finado, don José Albarrán, y los diputados conservadores señores Hermida y Pacheco. El comercio cerró sus puertas al paso de la comitiva fúnebre⁶³.

A partir de esta fecha (1925), es cuando se oficializa el reparto de la herencia. Es don Arcadio Albarrán Díaz de la Cruz, el primogénito, el que, desde 1926, se hace cargo como representante y dueño del renombrado hierro Albarrán. Y, en un adelanto de la temporada taurina en Barcelona, se anuncia una novillada en la que ya aparece bautizado el hierro como propiedad de don Arcadio Albarrán Díaz de la Cruz⁶⁴.

Anotar, como colofón a este pasado inmediato, que, en las dos temporadas precedentes, la ganadería lidió:

1924 – Toros: 10; Novillos: 10⁶⁵.

1925 – Toros: 5; Novillos: 27⁶⁶.

Concluimos. Se ha querido recoger únicamente aquí lo que fue el inicio de esta secular ganadería extremeña y brevemente la historia de su inicial protagonista. Posteriormente, y como muchos conocerán, los siguientes herederos, hasta la actualidad, fueron don Arcadio Albarrán Díaz de la Cruz, como queda dicho; don Arcadio Albarrán Olea, quien la heredó en 1973 y que cruzó con sementales de Félix Cameno (Urquijo), en 1980 y Los Guateles en 1989, aumentando la historia de la divisa colorada, gris plomo y amarilla. La mantuvo hasta su fallecimiento, el once de diciembre de 2020, regentándola en la actualidad don Arcadio Albarrán Sánchez-Moraleda y hermanos. Pero esto ya es otra larga y compleja historia, destinada a ser redactada y rescatada por plumas más solventes y pacientes.

63 La Época (8/4/1925).

64 El Día Gráfico (13/1/1928).

65 El Clarín (1925).

66 El Clarín (1926).

III. PARTITURAS

PROVERVIOS Y CANTARES
CAMINANTE SON TUS HUELLAS...

LETRA: ANTONIO MACHADO
MÚSICA: MIGUEL DEL BARCO

Partitura completa

A Jesús Sánchez Adalid con mi amistad y mi admiración

1

PROVERBIOS Y CANTARES

Caminante, son tus huellas...

Letra: Antonio Machado

Música: Miguel del Barco

2020

Allegretto $\text{♩} = 70$

Voz

Piano

Allegretto $\text{♩} = 70$

mf

Ca - mi -

nan-te, son tus hue-las el ca - mi - no y na - da

Partitura completa

2

más Ca-mi-

nante, no hay ca - mi-no, se ha-ce ca-mi - no al an -

dar. Al an - dar se ha - ce el ca -

mi - no, y al - vo - ver la vis - ta a - trás se ve la

Partitura completa



Ca-mi-nan-te, no hay ca - mi-no,

si - no es - te - las en el mar.

PROVERVIOS Y CANTARES

NUNCA PERSEGUÍ LA GLORIA...

LETRA: ANTONIO MACHADO

MÚSICA: MIGUEL DEL BARCO

Para mis amigos Mayte Rodríguez y Javier Pizarro

Partitura completa

Partitura completa

1

PROVERBIOS Y CANTARES

Letra: Antonio Machado

Nunca persegui la gloria...

Música:Miguel del Barco

2020

Moderato $\text{♩} = 60$

Voz

Moderato $\text{♩} = 60$

Piano

Nun - ca per - se -

5

gui la glo - ria ni de - jar a la me - mo - ria de los

9

hom-bres mi can - ción; yo a - mo los mun - dos su - ti - les in -

Partitura completa

grá - vi - dos y su - ti - les dí - les po - pa de ja - bón

Me gus - ta ver - los pin - tar - se de sol y gra - na, vo -

lar ba jo el ci e lo a - zul, tem - blar sú - bi - ta -

nten - te y que - brar - se

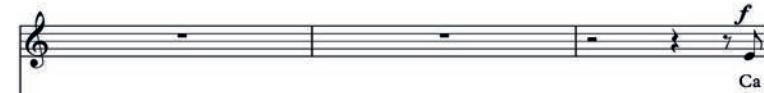
CAMINO III

LETRA: JOSÉ MARÍA PAGADOR

MÚSICA: MIGUEL DEL BARCO

CAMINO

III

Letra. José M^a PagadorMúsica: Miguel del Barco
2023**Andante** ♩=80**Andante** ♩=80

Ca



2

A musical score for voice and piano. The vocal part is in soprano C-clef, common time, with lyrics in Spanish. The piano accompaniment is in basso C-clef, common time. The score consists of five staves of music, each ending with a repeat sign and two endings. The lyrics are as follows:

nie - ve al a - cer - car - me se fun - di - a.
Mi in - vier - no pri - ma - ve - ra pa - re -
ci - a só - lo por - que i vaga ti, dul - ce a - mor
mi - o. Y aún te -

3

mie - se que fue - ra des - va - ri - o que a ar -

der se die - se a quel he - la - do di - a en el que por te -

ner tu cer - ca ni - a des - he - lé la dis - tan - cia y me hi - ce - ri - o

4

A musical score for voice and piano. The vocal part is in soprano C-clef, and the piano part is in bass F-clef. The key signature changes between G major (two sharps) and E major (one sharp). The vocal line includes lyrics in Spanish, with some words underlined. The piano accompaniment consists of harmonic chords and rhythmic patterns.

Ya no hu-bo in-

vier - no - más, ya to - do fue - ra go - ce -

de an - ti - fi - ca - da pri - ma - ve - ra que flo - re -

ció de pro - to pre - ma tu - ra

5

Y a

quel dí a de in-vier - no os cu - ro y tris - te el

mun - do se en - cen-dió por - que le dis - te el ca -

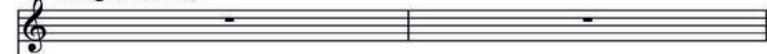
rit.

lor y la luz de tu her-mo - su - ra.

rit.

6

Allegretto $\text{♩} = 90$



Allegretto $\text{♩} = 90$



rit...



rit...



ES LIBERTAD

LETRA: JOSÉ MARÍA PAGADOR

MÚSICA: MIGUEL DEL BARCO

ES LIBERTAD

II

Letra: José M^a Pagador

Música: Miguel del Barco
2023

Allegro $\text{♩}=100$

Voz

Piano

Allegro $\text{♩}=100$

f

rit.

Allegretto $\text{♩}=80$

mf
Es li - ber -

Allegretto $\text{♩}=80$

rit.

mf

tad lo que a tus pies me a - ta, es li - ber -

mf

2

A musical score for voice and piano. The vocal part is in soprano clef, and the piano part is in bass clef. The score consists of three staves of music. The first staff begins with lyrics: "tad y vue-lo es-ta ca - de - na, de li - ber -". The second staff begins with lyrics: "tad mi car - cel es - tá lle - na". The third staff begins with lyrics: "por tu lla - ve y tu ma - no me de -". The piano accompaniment features various chords and rhythmic patterns, including eighth-note and sixteenth-note figures.

Musical score for voice and piano, page 3. The score consists of three systems of music. The top system starts with lyrics "sa - ta." followed by "Soy el pre - so mas li - bre, quie a -". The middle system starts with "ca - ta" followed by "con la son - ri - sa el tra - go de su". The bottom system starts with "pe - na" followed by "y dis - fru - ta la miel de su con -". The piano part features harmonic patterns with various chords and bass notes. Measure numbers 1, 2, and 3 are indicated above the vocal line in each system. The vocal line uses a mix of eighth and sixteenth-note patterns.

4

de - na y, an - sio - so del cas - ti - go,
 se de - la - ta.
 Con - vic - to de tu vo - cay de tua
 lien - to, con - fe - so de tua - mor, co - mo la a-

A musical score for voice and piano. The vocal part is in soprano C-clef, and the piano part is in bass F-clef. The score consists of five staves of music. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features various chords and rhythmic patterns.

be - ja que a de - li - tos de a - zu - car o - be - de - ce.
Co-mo el
a - ve fur - ti - va por el vien - to, que es
li - bre por el ni - do que nos de - ja y que el

6

Musical score for voice and piano, page 6. The vocal part is in soprano clef, and the piano part is in bass clef. The vocal line includes lyrics: "cie - lo su cár - cel a - gra -". The piano accompaniment consists of eighth-note chords. The score includes three endings, indicated by "rit." (ritardando) and "de - - - ce". The piano part features a sustained note in the first ending, a sixteenth-note pattern in the second ending, and a sustained note in the third ending.

LA CASA

LETRA: JOSÉ MARÍA PAGADOR

MÚSICA: MIGUEL DEL BARCO

*A mi querido y admirado amigo José M^a Pagador
con motivo de sus 50 AÑOS DE PERIODISMO*

TRES CANCIONES

Letra: José M^a Pagador

I

Miguel del Barco
2023**Allegretto** $\text{♩} = 80$ **LA CASA**

Voz

Piano

La ca-sa es un-na flor, y tú el

néc-tar e-res y yo la a-be-ja que li-bar - te sue - ña.

2

A musical score consisting of four staves of music for voice and piano. The top two staves are for the voice, and the bottom two are for the piano. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The vocal part begins with a rest, followed by a melodic line with eighth-note patterns. The piano accompaniment features eighth-note chords and bass notes. The lyrics begin in the third staff:

E-res la más fru-tal de las mu-

je-res y des-de tus es-tam-bres se-des-

pe-ña tal di-lu-vio de po-len, que no es-pe-res

3

A musical score for piano and voice, page 3. The vocal part is in soprano C-clef, treble clef, and the piano part is in bass F-clef, bass clef. The key signature is A major (two sharps). The vocal line includes lyrics: "más pri - ma - ve - ra que las de tu se - ñas", "Re - tum-ba en mi so-", and "ni do_en tu co - ro - la y mi". The piano accompaniment features various patterns of eighth and sixteenth notes.

más pri - ma - ve - ra que las de tu se - ñas

Re - tum-ba en mi so-

ni do_en tu co - ro - la y mi

4

Musical score for voice and piano, page 4. The score consists of four systems of music. The vocal part is in soprano C-clef, and the piano part is in bass F-clef. The key signature is G major (one sharp). The tempo is indicated as $\frac{2}{4}$.

System 1: The vocal line begins with "vuel - lo ha si - ti - ado tu her-mo - su - ra". The piano accompaniment features eighth-note chords.

System 2: The vocal line continues with "Yun cer - co de a - las ron - da tu fi -". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

System 3: The vocal line concludes with "gu - ra". The piano accompaniment features eighth-note chords.

System 4: The vocal line begins with "Al re-de - dor de tu". The piano accompaniment features eighth-note chords. The dynamic marking *mf* is placed above the piano staff.

5

al - ma de a - ma - po - la el tri - gal de mi
 vida es - te a - ma - ri - llo y
 gur - da den - tro, por can -
 tar - te un gri - llo

rit.

A tempo

f cresc.

6

Musical score for piano, page 6, featuring four staves of music. The key signature is G major (one sharp). The score consists of four measures per staff, with the right hand playing melody and the left hand providing harmonic support. Measure 1: Right hand rests, left hand eighth-note chords. Measure 2: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 3: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 4: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 5: Right hand rests, left hand eighth-note chords. Measure 6: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 7: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 8: Right hand rests, left hand eighth-note chords. Measure 9: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 10: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 11: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 12: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 13: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 14: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 15: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 16: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 17: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 18: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 19: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords. Measure 20: Right hand sixteenth-note patterns, left hand eighth-note chords.

LLERENA, UN REMANSO DE PAZ...

LETRA: MIGUEL DEL BARCO

MÚSICA: MIGUEL DEL BARCO

Llerena, un remanso de paz...

Letra y música:
Miguel del Barco
1960

Voz **Maestoso $J=50$**

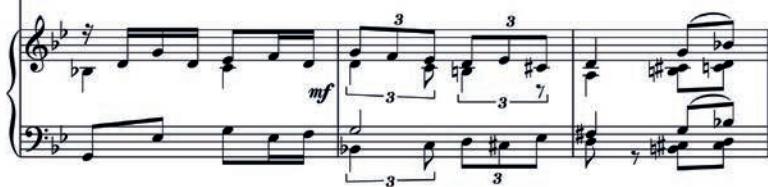
Un re - man-so de

Piano **Maestoso $J=50$**

paz so -bre la sie -rra. Blan -ca, de a - ñe -jas pie -dras y bla

so - nes. Con nos -tal -gi de mar.

2



A musical score for voice and piano. The vocal part is in soprano range, and the piano part provides harmonic support. The lyrics are written below the vocal line. Measure 1: so - le - da - des pa - ra so - ñar. Measure 2: ñar...? Tus ca - llas. Measure 3: vie-jas can -sa-das de ron - dar; y tus fa - . Measure 4: ro - le se cla - van ver - ti - ca - les en la.

4

Musical score page 4. The vocal part (Soprano) begins with a note followed by a rest, then enters with "tie - rra." The piano part features eighth-note chords. The vocal part continues with "RE-NA!" The piano part has a dynamic of *mf*. The vocal part then sings "iLLE RE-NA!" The piano part has a dynamic of *ff*. The vocal part concludes with "LLE-RE-NA." The piano part ends with a dynamic of *fff*.

tie - rra.

mf

ff

RE-NA!

ffff

ffff

f

ff

fff

iLLE RE-NA!

LLE-RE-NA.

AMARILLA ES LA LUZ

LETRA: JOSÉ MARÍA PAGADOR

MÚSICA: MIGUEL DEL BARCO

Partitura completa *A Enrique Sánchez de León Pérez. De un llerenense agradecido*

1

AMARILLA ES LA LUZ *

Letra: José Iglesias Benítez

Música: Miguel del Barco

Moderato $\text{♩} = 60$

Voz

A ma - ri-la es la

Moderato $\text{♩} = 60$

Piano

luz.

Los a-ma - ri-llos do-ran - do - la cam-pi - ña

de tu in fan cia.

Al fon - do, Ba - da - joz.

*Soneto dedicado por José Iglesias Benítez a Enrique Sánchez de León Pérez
MADRID, Miajón de los Castúos, Día de S. Enrique, 2016

2

Partitura completa

Y en la dis-tan-cia Ex-tre-ma-du-ra en sol al

za - da.

Bri-llos de luz vio -

le-ta. Es plie-gos y to-mi-llos a-ro - man-do - los sue - ños La fra

Partitura completa

3

gan-cia de u-nos cam-pos del al ma. Re-so - nan cia del a -

yer de las e - ras y los tri-llos.

Re-so - nan - cia del tiem-po y de la his - to- ria.

4

Partitura completa

Musical score page 4, measures 1-4. Treble and bass staves. Key signature changes from G major to F# minor. The vocal line includes lyrics: "Ex - tre - ma - du - ra al - za-da_en la me - mo - ria. La". The piano accompaniment consists of chords.

tie-rra-del pa - sa-do_y del pre-sen - te. Tam - bi-en el fu - tu-ro Ex-tre-ma

Musical score page 4, measures 5-8. Treble and bass staves. Key signature changes to Bb major. The vocal line continues the lyrics from the previous measure. The piano accompaniment consists of chords. A "rit." (ritardando) instruction is present.

du - ra.

Musical score page 4, measures 9-12. Treble and bass staves. Key signature changes to E major. The vocal line begins again with "du - ra.". The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns. A dynamic marking "mf" (mezzo-forte) is shown.

Partitura completa

j=47

5

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins with a rest followed by a melodic line. The lyrics "Vi - vir pa - ra la tie-rra en ca-len - tu - ra" are written below the notes. The tempo is marked *j=47*. The bottom staff shows harmonic progression with various chords and bass notes. The lyrics "Y ser deEx-tre-ma - du-ra la si -mien - te." are written below the notes. The tempo is marked *f*. The score includes dynamic markings like *rit.*, *cresc.*, and *f*.

BUENAS, PASTORAS...

LETRA: CAROLINA CORONADO

MÚSICA: MIGUEL DEL BARCO

Partitura completa

Partitura completa

1

En recuerdo de mi querido amigo Mariano Ferández -Daza, Marques de la Encomienda y mecenas de las Letras y las Artes

BUENAS, PASTORAS...

Letra:

Carolina Coronado (1820-1911)

**Música:
Miguel del Barco**



2
13 Partitura completa
con el ca - lor de la a - mi - ga - ble lla - ma;



17
a - sí al hi - - jo de



20
pe - cho que más a - ma vues - tro cons -



Partitura completa

3

24 tan- te, ma - ter - nal des - ve - lo,

27 nun - ca le fal - te el se - no en que a - dor - mi - do

31 po - sa en a - rr u - llo tier - no em - be - be - ci - do.

rit.

LEYENDAS DE EXTREMADURA

LETRA: CAROLINA CORONADO

MÚSICA: MIGUEL DEL BARCO

Partitura completa
Para mi querido y admirado amigo Alberto González Rodríguez

1

LEYENDA DE EXTREMADURA

Miguel del Barco

2021

Lento espressivo $\text{♩} = 80$

Órgano

Musical score for organ, featuring four systems of music. The score begins with a solo line for organ, followed by a melodic line. A transition section follows, leading to two endings (1 and 2). The final section is labeled "Pastoral". The score is in common time, with various key changes indicated.

Allegretto $\text{♩} = 60$
(Pastoral)

ff staccato

2

Partitura completa

Meno mosso**Allegretto** $\text{♩} = 60$ **Lento espressivo** $\text{♩} = 80$

solo



Partitura completa

3

A musical score for organ, consisting of three staves. The top staff is treble clef, the middle staff is bass clef, and the bottom staff is bass clef. The score is in common time and has six measures. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs (A, G#), (F, E), (D, C#), (B, A). Bass staff has sustained notes from previous measure. Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs (G, F#), (E, D), (C, B), (A, G). Bass staff has sustained notes from previous measure. Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs (F, E), (D, C), (B, A), (G, F#). Bass staff has sustained notes from previous measure. Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs (E, D), (C, B), (A, G), (F, E). Bass staff has sustained notes from previous measure. Measure 5: Treble staff has eighth-note pairs (D, C), (B, A), (G, F#), (E, D). Bass staff has sustained notes from previous measure. Measure 6: Treble staff has eighth-note pairs (C, B), (A, G), (F, E), (D, C).

Breve comentario del autor

Estas canciones sobre textos de distintos poetas y una leyenda para órgano basada en una pastorela de la sección de Villancicos de LA LÍRICA POPULAR DE LA ALTA EXTREMADURA del eminente folklorista extremeño D. Manuel García Matos, se suman al abundante lote de partituras de mi autoría que a lo largo de los años se han ido acumulando en mis archivos. Algunas son recientes; otras, casi olvidadas, han aparecido como por encanto entre mis viejos legajos. Hoy salen a la luz. Todavía quedan muchas que, una vez revisadas, irán saliendo.

Miguel del Barco

IV. MEMORIA

Memoria de La Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes

CURSO 2023-2024

La RAEX ha desarrollado en el curso que ahora cerramos una granada serie de actividades y tareas que en esta memoria se refieren sinópticamente para no alborotar paciencias.

Debemos decir, de manera destacada, y en cumplimiento de lo que establece el artículo segundo de nuestros Estatutos, que la Academia se ha seguido esforzando en “exaltar los valores históricos, artísticos y literarios en todos sus campos y variedades de la región extremeña...”.

El pasado 6 de octubre de 2023 se celebró la sesión de apertura del curso que ahora cerramos en el salón de Actos de Cajalmendralejo, en Badajoz, donde impartió la lección inaugural el Excmo. Sr. D. Feliciano Correa Gamero, con el título “Deficiencias y grandezas de la palabra”.

En dicha sesión se entregaron también los títulos acreditativos como Académicos Correspondientes a D. Francisco Joaquín Pérez González, D. Agustín Velázquez Jiménez y D. Basilio Rodríguez Cañada.

Inaugurado el curso, la Academia ha cumplido con el mandato estatutario concerniente a las juntas plenarias y las reuniones de sus órganos, desde la Mesa de la Academia a sus Comisiones y Pleno, reuniones que se han realizado presencialmente y por videoconferencia, con el fin de favorecer todo lo posible la participación en ellas de sus miembros.

Por otra parte, la Academia ha procurado estar presente en los actos y celebraciones a los que ha sido invitada, propiciando que la RAEX se sienta como una institución esencial en la vida cultural de nuestra región y nuestro país. En este sentido, se ha participado en certámenes diversos, se han impartido conferencias, y se ha estado presente en actos nacionales relevantes.

-En el capítulo de **Publicaciones**, parcela esencial para la Academia, y con independencia de las nutridas publicaciones cuya autoría corresponde a los señores académicos, han aparecido con sello editorial de la Academia las siguientes:

- El *Anuario de la RAEX de 2023*.

- El *Boletín de la Real Academia de Extremadura* (tomo XXXI, correspondiente al año 2023), Boletín, dirigido por Dª Carmen Fernández-Daza, y que, como el resto de los boletines a partir de los dos últimos lustros, puede leerse también online en nuestra página web (raex.es).

El citado discurso de D. Feliciano Correa Gamero, *Deficiencias y grandesas de la palabra* (2023)

El libro de D. José Julián Barriga, *En defensa de la transición. Memoria de un testigo afortunado*, publicado por Sial Pigmalión (2023)

O el de D. Dionisio Martín Nieto, D. José María López de Zuazo y D. Bartolomé Miranda, *Los archivos de la Orden de Alcántara. Un patrimonio documental extremeño disperso*, también publicado por Sial Pigmalión (2024).

Nuestras publicaciones, excepto el *Anuario*, publicación de exclusiva circulación interna, han sido enviadas a la Biblioteca Nacional, a las principales bibliotecas de nuestra región, al Instituto de España, a las Reales Academias con las que mantenemos intercambio de publicaciones, así como a otras bibliotecas, instituciones y particulares que nos lo han solicitado, siempre en la medida de nuestras posibilidades y capacidades, más limitadas de lo que desearíamos.

INCORPORACIONES A LA BIBLIOTECA

A Nuestra Biblioteca, patrimonio esencial de la RAEX, con más de 48.800 registros, en el periodo comprendido entre el 1 de octubre del 2023 y el día 1 de octubre del 2024, se han incorporado 3.435 nuevos títulos. En este periodo destacamos, aparte de las donaciones realizadas por los Sres. Académicos, la Editora Regional, la Diputación de Badajoz, etc., las realizadas por Dña. Pilar Barraca, del Ministerio de Cultura y Dña. Isabel León.

Así como diversas publicaciones periódicas, relacionadas con Extremadura.

Destacamos también que la Academia ha recibido la donación de obras de los artistas Juan Manuel Barrado, artista de poesía visual cacereño, y de Miguel Calderón Paredes, pintor y dibujante donbenitense. En concreto, del primero, tres serigrafías, y del segundo una carpeta con la obra “Pena, penita, pena”.

- Página web raex.es

Nuestra página web ha sido profundamente revisada y actualizada, con el fin de convertirla en un imprescindible medio de difusión de todo lo esencial y concerniente a la Academia, medio especialmente efectivo en los tiempos que vivimos.

Además nuestra web está siendo continuamente alimentada con las actividades que se han realizado hasta ahora, como es el caso de las conferencias impartidas, que se pueden escuchar a través de nuestro canal de youtube. También se ha dispuesto, entre otras, una nueva pestaña de actividades de exposiciones, en la que se ha incluido la respectiva documentación informativa. Y se han incorporado también las publicaciones de la RAEX en PDF. De esta manera procuramos que la actividad esencial de la Academia y sus frutos más relevantes, así como su actualidad y actividades más destacadas, estén al alcance de cualquiera en cualquier parte del mundo.

Es gratificante que las visitas alcancen una media de varios miles de accesos mensuales, procedentes de muy diversos y numerosos países.

- Otra faceta esencial de la actividad académica es la elaboración de Informes.

Se han documentado y emitido cuantos informes preceptivos fueron solicitados por la Junta de Extremadura y otras Instituciones de la Comunidad (Diputaciones, Ayuntamientos, entidades culturales), particularmente aquellos más relacionados con el ámbito del Patrimonio cultural de la Región, en cualquiera de sus facetas (históricas, artísticas, literarias, etc.).

Por ejemplo, destacamos que el informe emitido en su día por la Academia para la declaración como BIC de la Gasolinera Cepansa en Mérida, ha sido decisivo para la paralización de su derribo y el inicio del expediente para incoar su declaración.

Por otra parte, la RAEX también colabora en este campo con diversos organismos y entidades de las Consejerías competentes del Gobierno regional.

La Academia también responde a diferentes preguntas que se le formulan por Ayuntamientos, Asociaciones o particulares.

- En concreto, a petición de la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural y de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, la Real Academia de Extremadura ha extendido en este curso, entre otros, los siguientes informes preceptivos para la declaración de BIC (Bienes de Interés Cultural):

- El “Castillo” de la localidad de Monroy (Cáceres), con la categoría de Monumento.

- “Los Auroros” en la localidad de Zarza Capilla (Badajoz), con la categoría de Patrimonio Cultural Inmaterial

- “Los Naranjos” en la localidad de Acebo (Cáceres), con la categoría de Patrimonio Cultural Inmaterial.

- La “Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción” de Malpartida de Cáceres, con la categoría de Monumento

- La “Iglesia Parroquial de San Andrés” de Zarza La Mayor (Cáceres), con la categoría de Monumento.

- Mantenimiento del Palacio de Lorenzana:

Un ámbito esencial de nuestra actividad se centra en el mantenimiento de nuestra sede, el palacio de Lorenzana en Trujillo, esforzándonos en poder mostrarlo a la sociedad.

En este sentido, me gustaría destacar que, en el curso que ahora cerramos, la Real Academia ha suscrito con el Excmo. Ayuntamiento de Trujillo un nuevo Convenio de Cooperación destinado a la promoción de actividades culturales, educativas, patrimoniales y turísticas, así como a conservar adecuadamente su sede, el Palacio de Lorenzana, parte del espléndido patrimonio histórico-artístico de la ciudad de Trujillo.

DIFUSIÓN CULTURAL

En el importante apartado de la Difusión Cultural y organización de actividades de variada índole, además de las muchas implicaciones de la RAEX en congresos, jurados, conciertos, exposiciones, etc., cabe destacar ahora las propiamente organizadas por la Academia con relevante suceso:

- Las XII Jornadas de Humanismo, celebradas del 16 al 18 de noviembre de 2023 en Plasencia, dedicadas a la figura del gran médico humanista placentino Luis de Toro, con el título “Luis de Toro, un médico humanista en la Plasencia del siglo XVI”. Las jornadas, patrocinadas por la Excma. Diputación de Cáceres, el Ayuntamiento de Plasencia y la propia Academia, así como por los programas NextGenerationEU de la UEX y el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia del estado, y con la colaboración de

la UEX, han estado coordinadas por los Académicos Dña. Carmen Fernández Daza y de D. Manuel Pecellín Lancharro, y han contado con un Comité organizador cualificado. La Academia publicará en breve, con la inestimable colaboración de la Excma. Diputación de Cáceres, un volumen con todas las contribuciones a las Jornadas, que han tenido la consideración de Congreso internacional.

En el apartado de exposiciones, destacamos que el pasado 26 de enero se inauguró la exposición sobre Dionisio Hernández Gil, compuesta por 21 paneles, obras originales, fotografías y maquetas, y que ha sido comisariada de forma altruista por Javier Cano, Javier Carpio y nuestra directora. Dicha exposición, organizada conjuntamente con el Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura (COADE) ha sido financiada por la Fundación Cajalmendralejo, y la Consejería de Cultura, Turismo, Jóvenes y Deportes de la Junta de Extremadura, a través de la Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Patrimonio Cultural. Se inauguró en la Asamblea de Extremadura en un acto muy relevante con la presidenta del Parlamento y la asistencia de diversos políticos, así como de varios académicos. A la misma asistió también gran parte de la familia de Hernández Gil y numeroso público en general, como arquitectos, profesores de la UEX, etc. En la página de la Asamblea se puede ver todo el acto que fue oportunamente grabado. Por otra parte, el acto tuvo gran repercusión social, como atestiguan las entrevistas emitidas en las televisiones regionales (en la web de la Academia puede verse el video que ha realizado María Pérez Sanz con distintas entrevistas sobre el evento).

En relación con los actos sobre Hernández Gil, el pasado día 21 de febrero se impartió una conferencia de don Rafael Moneo, organizada por el Museo Nacional de Arte Romano, la Academia y el COADE.

La exposición se trasladó a Cáceres, donde se inauguró el día 28 de febrero en la sede de Cáceres del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, con una conferencia de don Carlos Baztán. Seguidamente, se trasladó al Palacio Barrantes Cervantes de Trujillo, donde se inauguró el día 14 de marzo. En el Museo de Bellas Artes de Don Benito se expuso del 5 al 25 de abril y, finalmente, en la sede del COADE de Badajoz, del 2 al 30 de mayo, con la conferencia de don Alfonso Muñoz Cosme.

Por otra parte, en el mes de abril se celebró en Puebla (Méjico) un curso organizado por el grupo de investigación del académico don Javier Pizarro Gómez, donde se reprodujeron los paneles y la maqueta de la exposición de Francisco Becerra como colaboración de la RAEX.

También cabe destacar la celebración del Día De La Academia, Día de las Letras y las Artes de Extremadura, el pasado 13 de junio en nuestra Sede en Trujillo, dedicado este año al tema de los “12 apóstoles de la Nueva España”, de Belvís de Monroy, al cumplirse 500 años de su viaje a América, a donde llegaron el 13 de mayo de 1524. Impartió la conferencia “500 años de una epopeya misionera: los doce apóstoles de México”, el Excmo. y Rvmo. Sr. don José Rodríguez Carballo, Arzobispo Coadjutor de la Archidiócesis de Mérida-Badajoz.

Cabe destacar, finalmente, que nuestra Academia, ha sido acreedora de importantes distinciones en este curso que cerramos, como el premio internacional “Genio Protector de la Colonia Augusta Emerita”, en su XXXI edición, en el apartado de instituciones, galardón instituido por los Amigos del Museo de Arte Romano y la Fundación de Estudios Romanos, en acto solemne celebrado el pasado 19 de septiembre, en el Museo Nacional de Arte Romano, en reconocimiento –como reza la declaración del premio- “a su constante implicación, desde 1980, en la protección del patrimonio emeritense y extremeño, mediante la elaboración de dictámenes e informes para la declaración de Bienes de Interés Cultural, jornadas de defensa del patrimonio, publicaciones, seminarios y conferencias, relevándose, dada la cualificación científica de sus miembros, en instrumento de consulta de primer orden en todo lo relacionado con el patrimonio cultural extremeño, tanto material como inmaterial.

Asimismo, destacamos el nombramiento de la RAEX como Miembro de Honor de la Fundación Carlos III, cuyo acto protocolario se celebró en la sede de nuestra Academia en Trujillo, el pasado mes de julio.

Como habrán apreciado y señalábamos en las inauguraciones de los pasados cursos, pese a la difícil travesía en la que estamos con tiempos feroces en lugar de feraces, como sería deseable, la

RAEX se ha esforzado por desarrollar su trabajo y actividad sin escatimo, dando sobrada materia a una Memoria representativa, como la que les he leído, que, pese a sus muchas elipsis y omisiones, en aras de la brevedad, da cuenta de nuestro decidido empeño en cumplir con los cometidos que establecen nuestros Estatutos y con lo que la sociedad extremeña espera de nosotros.

Quede esta Memoria, pues, como testimonio de nuestra vitalidad y tenaz voluntad de servicio a nuestra tierra.

Cáceres, a 18 de octubre de 2024

El Secretario de la Real Academia de
Extremadura de las Letras y las Artes

