



VICENTE REQUENO Y LA RESTAURACIÓN DE LA MÚSICA ANTIGUA GRECORROMANA¹

FUENSANTA GARRIDO DOMENÉ
Universidad de Huelva

Si tuviéramos que describir en dos palabras la obra de don Vicente Requeno y Vives, sin duda alguna éstas serían «poligrafismo» y «erudición». Lamentablemente, la imagen y la labor de este personaje dieciochesco han sido insuficientemente valoradas y, hasta ahora, condenadas al olvido a lo largo de las dos últimas centurias, un olvido que ha provocado el nulo tratamiento y estudio de no pocos ramos de los muchos por él cultivados.

Don Vicente Requeno y Vives, genio y figura en lo que a la recuperación de muchas de las antiguas artes y ciencias grecorromanas se refiere, fue un prolífico autor de obras de temática varia, escritas en lengua italiana y/o española, además de uno de los jesuitas expulsos de España a finales de la década de 1760. Por tanto, los dos rasgos esenciales de su personalidad son la de ser jesuita expulso y crítico histórico-artístico.

Apuntes sobre la biografía de Vicente Requeno y Vives

Las primeras noticias que tenemos de su vida remiten al resumen elaborado por Félix Latassa (III 34-37), su consocio de la Sociedad Económica Aragonesa.

Nacido en Calatorao (Zaragoza) el 4 de julio de 1743, fue el penúltimo de los seis hijos supervivientes de don Joseph Requeno, infanzón, y de doña Josepha Vives. De familia enormemente religiosa, recibió una educación y formación no exigua, llegando a cursar estudios de Retórica y, probablemente, de Filosofía. Sabemos que, aunque huérfano de madre a los cinco años de edad, vivió en su villa natal hasta 1753. A pesar de que tenemos noticias de que se instaló en Zaragoza con su padre, viudo, y sus hermanos, sin embargo ignoramos dónde residió hasta su ingreso en la

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

Compañía de Jesús, el 2 de septiembre de 1757, y dónde pasó la etapa de los 10 a los 14 años.

Los primeros estudios humanísticos los realizó con un preceptor privado, bajo la dirección de un «varón religioso» que infundió en Vicente el amor a la cultura clásica y el esmero en el bien pensar y bien hablar que le durará toda la vida. Desconocemos su identidad, pero es muy probable que fuese alguno de los clérigos de la familia, como don Baltasar de Burgos o sus hermanos Manuel o Dionisio Requeno. Con todo, contamos con una disertación acerca de «Los colegios de Aragón que conoció Requeno» realizada por José A. Ferrer Benimeli (101-128).

Las fuentes jesuíticas y la rígida normativa del Concilio de Trento aportan mucha información acerca del proceso y de las etapas sucesivas de su formación: el real decreto de expulsión antes de terminar los estudios de Teología en el colegio de Zaragoza; su ingreso en la Compañía de Jesús el 2 de septiembre de 1757, donde pasó una década estudiando y desempeñando labores varias; un año de improvisado destierro en Córcega; estancia en Ferrara durante un lustro hasta la disolución de la Compañía, en agosto de 1773; y, entretanto, su ordenación como sacerdote en Módena en mayo de 1769.

Las no pocas lecturas formativas llevadas a cabo por el calatorense ponen de manifiesto el carácter de un hombre de su tiempo y ayudan a encuadrar la compleja y desconcertante figura de este abate dentro de la Ilustración y Neoclasicismo europeos. Añádanse a esta labor de formación los ulteriores y atentos estudios de autores como Rousseau o Giovanni Barbeirac, de donde podemos irnos formando una idea de la atípica ilustración de Requeno, que compagina un profundo jesuitismo con el conocimiento de la filosofía y los descubrimientos artísticos de su tiempo.

Durante su estancia en Bolonia (1773–1798), bajo el amparo de su amigo José Pignatelli, se dedicó a la investigación y restablecimiento de las artes grecolatinas, llegando a ser miembro de la Accademia Clementina por sus estudios sobre las bellas artes (Astorgano, «San José Pignatelli»; *Escritos filosóficos* LVIII-LXV; Forniés Casals) y consiguiendo bastante renombre en Italia, sobre todo a partir del éxito de la publicación de la primera edición de los *Saggi sul ristabilimento dell'antica art de'greci e de'romani pittori* (1784), una monografía práctica acerca del encausto, esto es, la manera de pintar de los grecorromanos, basada, según él, en la cera púnica. Así, según Lorenzo Hervás, «no viene a esta ciudad [Roma] personaje ilustre o curioso de las bellas artes que no procure llevar entre sus rarezas alguna pintura al encausto» (482). Visto lo costoso de sus estudios artísticos, y pese al premio de pensión logrado para él por el embajador José Nicolás de Azara en 1785 (Astorgano, «El Conde de Aranda»), años más tarde solicitó, infructuosamente, ayudas al conde de Aranda (1792) y a Godoy (1795). Con todo, la etapa boloñesa de Requeno destaca por eficiencia y avance en sus indagaciones sobre las artes grecolatinas, así como por la impresión de

todos sus libros, salvo tres, y por la redacción de la mayor parte de sus manuscritos².

Vuelto a Zaragoza (1798–1801) a causa de las dificultades derivadas de las guerras napoleónicas en Italia, participó diligentemente en las tareas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, donde reorganizó el Medallero o Museo Numismático y el Gabinete de Historia Natural³ (Astorgano, «El abate Vicente Requeno» 56-73). A lo largo de estos años tradujo muchas de sus obras, ya publicadas en italiano o manuscritas, y fue nombrado académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y de la de San Fernando de Madrid (1799), a la que le regaló dos manuscritos (*Libro de las formas de todo género de pintura y Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocromática, o de un solo color*).

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

Vicente Requeno murió en Tívoli el 16 de febrero de 1811, probablemente a causa de una enfermedad contraída por su intenso apostolado en las cárceles.

A su muerte, dejó en las bibliotecas italianas no pocos manuscritos en español, latín e italiano sobre materias muy diversas: Teología, Filosofía, Moral, Historia Eclesiástica y hasta algún poema lírico en español e italiano, así como un diálogo dirigido específicamente contra J. J. Rousseau⁴. En el año 2012, y con ocasión de la celebración del bicentenario del fallecimiento del jesuita calatorense, don Antonio Astorgano coordinó una monografía sobre la persona y el genio de este personaje dieciochesco, el primero de cuyos capítulos resulta ser una magnífica síntesis acerca del «Perfil biobibliográfico del abate Requeno» (23-77). Esta obra, en general, y estas páginas, en particular, han de ser de obligada lectura –pensamos– para todo aquel que desee emprender un estudio sobre alguno de los aspectos que envuelven la figura de Vicente Requeno.

² Cf. la larga lista reseñada por Félix Latassa, que conoció a Requeno entre 1798 y 1801 en Zaragoza.

³ Cf. la entusiasta valoración que el secretario de la Aragonesa, Diego de Torres, hace de su personalidad: «Habiéndose tenido la complacencia [la Aragonesa] de que regresase este sabio a Aragón y a esta capital, disfruta la Sociedad de sus luces y grandes conocimientos literarios, y le ha encargado comisiones de la mayor importancia, que está desempeñando, y de las que se hablará en las actas de otro año» (86).

⁴ Ms. 2174 de la Universidad Gregoriana. Fondo Curia.

Vicente Requeno y su obra: erudición y crítica histórico-artística

Avalado por una amplia formación clásica que pudo consolidar durante sus años de maestrillo, hoy día es incuestionable el vasto conocimiento que Vicente Requeno tuvo del mundo grecolatino, haciendo del abate un buen erudito y uno de los más obsesionados por restablecer las técnicas artísticas del mismo en el siglo del Neoclasicismo. Consciente de su valía, su carácter independiente y contradictorio lo llevó a entablar polémicas con los estudiosos europeos de la pintura al encausto, con los musicólogos o con los numismáticos, entre otros. Su empeño, pues, por restaurar las artes y prácticas antiguas le llevó a indagar, investigar y hallar aspectos ya olvidados del mundo clásico al que, según algunos, llegó a idealizar (León Navarro). Presentaremos, a continuación, un esbozo muy somero de los trabajos de restauración más sonados de este jesuita.

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

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

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

Fruto de su escrupuloso trabajo en el monetario de la Sociedad Económica Aragonesa es un documentado libro de numismática, el único escrito y publicado en español por este abate en el que describe diecinueve monedas inéditas, titulado, por ello, *Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real Sociedad Aragonesa* (1800). Fue tal la preeminencia de este

documento, que dicha Sociedad lo consideró como una de sus publicaciones emblemáticas (Aguilera y Domínguez y Fatás).

Tras su regreso a Italia y después de reingresar en la Compañía, continuó con sus estudios histórico-prácticos acerca de dos nuevas temáticas: el perfeccionamiento del tambor y su importancia en la batalla (*Il Tamburo*, 1807) y la imprenta, donde intentó demostrar que ya desde el siglo X se usaban ciertos rudimentos de la imprenta en los monasterios, antecedentes de Gutenberg (*Osservazioni sulla Chirotipografia, ossia, antica arte di stampare á mano*, 1810; Lamarca).

Los estudiosos de Vicente Requeno y de su obra ven en los *Eservizzi spirituali* (1804) una muestra de la mayor espiritualidad del final de su vida. Dichos *Eservizzi* están centrados en el culto al Sagrado Corazón de Jesús. Este devocionario, redactado el mismo año de la restauración de la Compañía en Italia a cargo de José Pignatelli, contiene lecturas espirituales y teológicas. Con todo, éste es un libro de devoción y de psicología que procuraba adaptar los *Ejercicios Espirituales* ignacianos a los nuevos tiempos y a la cambiante psicología humana.

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

Vicente Requeno y Vives y la restauración de la música antigua

Previo a cualquier estudio que tenga que ver con la μουσική τέχνη, es menester aclarar cómo entendía el antiguo pueblo heleno este concepto y cuál era su trascendencia. El término *música* procede de μουσική, propiamente «el arte de las Musas», una palabra formada con la raíz indoeuropea *men- (Michaelides, s. v. «mousike»; Rodríguez Adrados 130-137; García y Morales 39, n.6). La forma μουσική se documenta por vez primera en el siglo V a. C., en Píndaro (*O.* I 14-15 y *Fr.* 9), Heródoto (VI 129) y Tucídides (III 104).

Para los antiguos griegos, el arte de la Música encerraba en sí, dada su relación con las diosas protectoras de las artes y de las ciencias, un amplísimo concepto de cualidades espirituales y artísticas, especialmente aquellas vinculadas con la poesía lírica. No será hasta el siglo IV a. C. cuando se empiece a emplear el término *música* en su sentido más o menos actual, siendo definida como ciencia del μέλος –esto es, de la melodía– y todo lo relacionado con este término por los musicógrafos posteriores⁵. Anterior a esta época, únicamente las formas relacionadas con la música instrumental y/o práctica eran las propias para referirse a esta ciencia. En su sentido puramente musical, el arte de las Musas comprende dos partes bien

⁵ Cf. Aristid. Quint. I 4; Alyp. I; *Anon. Bellerm.* §29, entre otros.

diferenciadas: la teórica y la práctica o educativa. La primera está dividida en una sección física (φυσικόν), que contiene la aritmética (ἀριθμητικόν) y la propiamente física, y otra técnica (τεχνικόν), que incluye la armónica, la rítmica y la métrica (ἁρμονικόν, ῥυθμικόν y μετρικόν, respectivamente). En la segunda se diferencia una parte dedicada a la composición (χρηστικόν), que comprende la melopeya, la ritmopeya y la poesía (μελοποιΐα, ῥυθμοποιΐα y ποιήσις), y a la ejecución (ἐξαγγελτικόν), en la que se cuenta la instrumental, el canto y la acción dramática (ὄργανικόν, ᾠδικόν y ὑποκριτικόν).

Con tales premisas, y centrados ya en la obra musical requeniana publicada en Parma en 1798⁶, 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 práctica.

Como ya hiciera en escritos anteriores, la defensa manifiesta de la superioridad de los clásicos por parte de Requeno se une a su afinidad hacia la estética neoclásica. Sin embargo, la fusión de Antigüedad y modernismo en la obra musical de este jesuita comprende, *de facto*, la crítica de ambos periodos. En este sentido, su censura y/o alabanza incluye a filósofos y teóricos musicales de la Antigüedad, a musicólogos de época tardoantigua y a otros autores no muy lejanos a él en el tiempo cuyas plumas compusieron los estudios de música antigua tenidos, ya en la época de Requeno, como de obligada lectura.

La metodología y estructura requenianas en la redacción de estos *Saggi* es similar a la empleada en otros estudios salidos de su ingenio: análisis minucioso de los textos utilizados y aplicación práctica de los logros expuestos con el fin de mostrar y demostrar su factibilidad⁷. En el caso de sus tratados musicales, y pese a una menor asimilación moderna, pudo acreditar la praxis de la escala temperada de tonos y semitonos con argumentaciones y testimonios de los tratadistas de la Antigüedad. Así, las fuentes de su estudio proceden de fuentes indirectas y de otras teorías incluidas en escritos de temática varia.

Su pretensión manifiesta no es otra que transmitir la imperiosa necesidad de dar a conocer las teorías musicales antiguas y de distinguir adecuadamente la historia del arte músico de la historia de los artistas. Sobre ello incide ya desde la «Introducción» del *Ensayo primero* (fol. 9v).

⁶ La correspondencia del jesuita Juan Andrés Morell da fe del afanoso empeño de Requeno en culminar este erudito trabajo a lo largo del estío de aquel año. Luego de su publicación, el de Calatorao regresó a Zaragoza aprovechando la reciente venia concedida por Manuel Godoy a los jesuitas expulsos.

⁷ Este mismo procedimiento es empleado por el jesuita en su tratado sobre la pintura encáustica y en el del tambor militar.

Con un principio de deontología moral, Requeno sentía sus escritos como si de un servicio a la sociedad se tratara, pues su intención no era otra que la de «presentar perfeccionadas las artes antiguas para ventaja de los países, que en el destierro jesuítico me recibieron benignamente» (*Il tamburo*, I, cap. VII, p. 39). 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 músicas en las que pocos se habían atrevido a entrar, bien fuera por desprecio, por prejuicio o por desconocimiento. En este sentido, Vicente Requeno fue uno de los pocos que abordó en las páginas de sus escritos sobre música antigua un análisis de los microintervalos griegos, es decir, los intervalos menores al llamado «semitono» que el antiguo pueblo heleno empleó en su sistema enarmónico. La pretensión del jesuita a este respecto no es otra que la de restaurar este aspecto en la música europea. La repercusión del osado atrevimiento del aragonés resultó ser favorable, como lo demuestra la utilización de sus *Saggi* musicales por parte de algunos compositores ya a finales el 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 cálculos numéricos que el autor 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.

Traducción española de los *Saggi* musicales

Ensayos sobre el restablecimiento del arte armónica

A todo el *corpus* requeniano editado en tierras italianas han de agregarse no pocos manuscritos inéditos de contenido variado, dos de los cuales son una traducción realizada por el propio Requeno de los dos volúmenes sobre la teoría musical antigua grecorromana. De esta traducción inédita, el primer tomo lo componen los *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos* y corresponden al primer volumen impreso en Parma, mientras que el segundo tomo comprende el *Ensayo segundo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos, con las pruebas necesarias para demostrar cuáles fueron* y el *Ensayo tercero sobre el restablecimiento de los cantores griegos y romanos*, que no son sino la versión española del segundo tomo de la edición italiana.

El aragonés no pudo ver la publicación española de estos tres ensayos de la edición parmesana. No obstante, las diferencias entre ambos textos son notables, pues más que reescribir el texto italiano en lengua española, el autor repasa y corrige, si acaso, su propio estudio.

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

perfeccionamiento y renovación de la antigua armonía es declarada por el propio jesuita al final del *Ensayo tercero* (fol. 120r).

Con un objetivo tan marcado y tan afín a las pretensiones académicas de la Ilustración, Requeno justifica su actuación en la «Introducción» a la segunda parte del *Ensayo segundo práctico* aludiendo a sus circunstancias personales y vinculando sus indagaciones musicales con sus restantes investigaciones en diversas materias (fols. 20v-21r)⁸.

En cada uno de los ensayos prácticos Requeno hace uso de las mismas fuentes que empleara en la parte teórica o histórica, a saber, obras de dedicación temática y datación variada, desde los textos platónicos o incluso más antiguos, hasta los tratados anteriores a él desde el Renacimiento y algunos contemporáneos suyos. A estos escritos el jesuita añade, fiel a su pauta empírica, 19 proposiciones y 36 experimentos propios con el único fin de ratificar y/o revocar las teorías expuestas en los *Ensayos históricos*, es decir, documentadas y precisas aportaciones teóricas y técnicas de la música grecolatina recogidas por la tratadística y no carentes, en algunos casos, de tinte mitológico ni de la insistencia en lugares comunes. Tales experiencias y enunciaciones son, para el 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. Así lo manifiesta en la «Prefazione» al *Saggio I* (p. XXX).

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 española, Requeno expone, a la manera de un prólogo programático, la pauta de sus procedimientos prácticos (fols. 1v-2r)⁹.

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 tan sugeridas ya desde los *Ensayos históricos* el jesuita calatorense 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, el autor elaboró una reproducción del instrumento pitagórico por excelencia: el canon. Es más, no solo plasmó

⁸ Cf. la «Introducción» del *Ensayo tercero*, fols. 63r-v.

⁹ Cf. *Saggi*, II, pp. 5-6.

una imagen suya en su libro impreso y en su traducción manuscrita, sino que fue un acto tan sonado que, gracias a una carta del abate Juan Andrés a su hermano don Carlos, contamos con una precisa descripción de su utilización en las demostraciones públicas de sus descubrimientos¹⁰.

La crítica moderna, en cambio, apunta en estos *Ensayos* una mayor falta de atención a contenidos estrictamente estéticos, si bien sus exposiciones y juicios son siempre metódicos y están bien documentados (León Tello, «La teoría de las artes» 341-350 y Gallego). De hecho, al comienzo del *Ensayo segundo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos*, y con una confianza total en éstas sus experiencias, reta con elocuente petulancia a sus previsibles opositores (fols. 2r-v)¹¹.

El tercero de estos ensayos músicos, dedicado al restablecimiento de los cantores griegos y romanos, pone el broche final a la parte práctica, en particular, y al conjunto del estudio, en general. Comienza con unas líneas que bien podrían calificarse de «jánicas», pues, al igual que las dos caras del dios romano Jano miran los comienzos y los finales, así también el jesuita principia su último ensayo recapitulando sus investigaciones y conclusiones plasmadas en el estudio anterior. Dicho sumario continuaba con el deseo de completar en su tierra natal sus experimentos músicos (fols. 63r-v).

Novedoso es, por tanto, en las primeras páginas del *Ensayo tercero* una presentación del contenido del mismo como si de un vastísimo ὕστερον πρότερον se tratara. A pesar de que al comienzo del *Ensayo segundo* Requeno presentó el programa «numerado» de sus investigaciones, su proceder en este caso es, más que registrar cuáles van a ser sus experiencias y cómo las va a mostrar, simplemente una mención holística de la cuestión ahora tratada (fol. 64r).

En estas líneas el jesuita nombra nuevamente a los musicógrafos griegos Aristóxeno de Tarento y Aristides Quintiliano con una *quasi* descarada y, a estas alturas, abusiva adulación de las aportaciones musicales del segundo en detrimento del primero.

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

Correspondiente al primer tomo de los ensayos musicales, los *Ensayos históricos*, modelo extraordinario de análisis, síntesis, interpretación y crítica,

¹⁰ *Curso completo de composición que presentan a sus discípulos y a los que no lo son los profesores don Pedro Arana y Vides, maestro de capilla jubilado de la Sta. Iglesia de Cuenca, y don Francisco Olivares, prebendado organista y rector del Colegio de Música de Niños de Coro de Salamanca*, manuscrito de comienzos del siglo XIX. Citado por Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*. 4. Siglo XVIII, Madrid: Alianza Editorial, 1985. 439.

¹¹ *Cf. Saggi*, II, pp. 6-7.

constan de dos partes. Esta traducción, empero, no llega a ser tan libre como otras realizadas por la pluma del aragonés, entre las que podemos destacar su *Ensayo filosófico sobre los caracteres personales dignos del hombre en sociedad* (1787–1800), editado por Antonio Astorgano en 2008.

La primera parte de estos *Ensayos históricos*, con un total de 17 capítulos mal computados, no es, como ya hemos señalado anteriormente, una correspondencia fiel de la versión italiana. Efectivamente, al margen de la dedicatoria inicial de los editores, los hermanos Gozzi, la edición parmesana suma un total de 16 capítulos. La falta de equivalencia entre ambos textos se debe a que la versión manuscrita resulta ser, más que una traducción, una revisión y, en la mayoría de los casos, ampliación de lo recogido en el documento italiano. En este reajuste del texto primigenio es notable cómo el autor rehace su exposición incorporando en el cuerpo del texto español notas explicativas y/o aclaratorias que en la edición italiana aparecían a pie de página. En otros casos, el proceder de Requeno consiste en reducir anécdotas propias de musicólogos o de las etapas en el desarrollo de la música antigua recogidas en las fuentes por él empleadas o ciertos aspectos peculiares de la música antigua, como en el capítulo IV de la primera parte, en el que el jesuita únicamente alude, sin entrar en detalles, al carácter supersticioso e ignorante de la religión egipcia frente a la hebrea; en este sentido, en la edición originaria se muestra mucho más generoso en sus explicaciones, llegando a ofrecer algunos ejemplos tomados de jeroglíficos que corroboran sus palabras. Sea como fuere, la crítica está de acuerdo –y nosotros con ella– en que, de manera general, son mejores las traducciones que el original. Es más, en algunos capítulos, como los dedicados a la escuela pitagórica y a sus miembros o, especialmente, el consagrado a Aristóxeno de Tarento, ambos de la segunda parte, Requeno varía notablemente su redacción española en detrimento de la italiana. En el caso del apartado sobre Aristóxeno son nuevas en la traducción española dos páginas introductorias. En este caso, la reelaboración en nuestra lengua nos parece más clara, por lo sintética, que la originaria.

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

sucesivo, el resto de los capítulos de la primera parte llevan un desfase en su numeración.

Programa y organización de los *Ensayos históricos*

Aunque ignoramos la formación previa en este saber por parte del de Calatorao, sus *Ensayos* presentan un programa organizado en las dos partes ya mencionadas cuyo contenido se ordena en los capítulos anteriormente presentados.

Contamos, de hecho, con descripciones del programa y organización de los *Saggi* en documentos coetáneos a su publicación. Valgan de ejemplo la carta que Juan Andrés Morell envió a su hermano don Carlos y el elogio fúnebre escrito en italiano por Juan Francisco Masdeu pronunciado en 1804 y publicado en 1806, y cuya traducción realizada por él mismo en 1816 ofrecemos en el apartado dedicado al «Aplauso y censura de los *Saggi* musicales». Este soberbio y patriótico discurso académico, además de incluir una epítome de sus escritos, entre los que se cuenta la de sus investigaciones musicales, presenta a Requeno como «el gran genio del siglo XVIII», enaltecendo la aportación requeniana al estudio de la Antigüedad y sus invenciones.

Centrándonos en el primero de los despachos que Juan Andrés Morell envió a su hermano don Carlos, en él se describe la parte primera del ensayo inicial, el teórico o histórico, y los cuatro primeros capítulos de la segunda parte del mismo ensayo en lengua italiana. A continuación, se describen los capítulos V a XIV de la segunda parte del primer *Saggio*. Se nos ofrece en estas líneas, asimismo, un somero cuadro del *Saggio* II, dividido en 4 secciones, en cuya parte final se halla el ya mencionado grabado con el canon. El canto griego está expuesto en la primera parte del *Saggio* III y el canto rítmico, en la segunda parte. De otro lado, los instrumentos antiguos son descritos en la tercera y última parte, con el grabado final del instrumento canon, pero sin los diagramas de instrumentos incluidos en la traducción al español en los manuscritos inéditos.

En la composición del primero de los *Ensayos históricos*, luego de la pertinente justificación de la composición de esta obra en la «Introducción», analizando críticamente la exigüidad de las composiciones musicales grecolatinas anteriores a él, Requeno comienza examinando a fondo las fuentes grecolatinas cotejándolas con las interpretaciones de teóricos de su tiempo y anteriores a él. En semejante labor de análisis de la bibliografía pasada y contemporánea a él, el autor reconoce el mérito de la erudita, objetiva y hermosa contribución de Francisco de Salinas, admira el *Diálogo sobre la música antigua y moderna* de Vincenzo Galilei y trata la polémica relacionada con las aportaciones de Athanasius Kircher y las de Marcus Meibomius. De éste elogia su erudición, aunque lo tiene por autor de mediocre talento y de «mal digerida erudición»; a aquel le atribuye un conocimiento no parco de tratados de la Antigüedad, pese a no aportar un

análisis detallado de los mismos. En esta magnífica tarea de exploración, síntesis, interpretación y crítica bibliográfica deja patente, además, su censura a Pierre Jean Burette, así como su respeto hacia Giovanni Battista Martini.

Los capítulos que componen la primera parte, acerca del proceso evolutivo del arte literario-musical antiguo, no están dedicados en exclusividad al mundo griego. Los cuatro primeros apartados, dedicados a la música egipcia y hebrea de época bíblica, parecen, más bien, cumplir una función preparatoria e incluso *quasi* santificadora de las ulteriores melodías, ritmos y composiciones paganas del ámbito grecolatino. Tomemos como ejemplo la afirmación de Requeno según la cual «la familia de Noé, educada de esta suerte, pudo muy bien esparcir por todas las naciones del universo la música y las noticias de sus cultivadores» (*Ensayos históricos*, I, capítulo III, fol. 23v). Para el aragonés, los hebreos enseñaron la música y el canto a los egipcios y éstos, aun con variaciones, a los griegos, quienes hicieron un uso idólatra de este arte destinándolo a la alegría y al regocijo. En estos primeros apartados, y en general a lo largo de todo el tratado, el autor no pasa por alto las noticias o anécdotas de ámbito mitológico. Piénsese en el final del capítulo noveno de la edición parmesana (79), donde Requeno, haciendo apología de las beneficiosas consecuencias del canto instrumental, se muestra conocedor de la atribución a la música antigua instrumental de «efectos superiores a la diabólica magia de los egipcianos», a pesar de la opinión de Burette.

No es sino a partir del quinto capítulo cuando Requeno introduce sus investigaciones sobre la música griega antigua propiamente dicha, desde los tiempos primitivos hasta Corina, Píndaro y otros cantores. En ellos, hace gala de un conocimiento directo de los tratados y textos sobre música insertos en obras de dedicación temática ajena a la armónica, como determinados diálogos platónicos (*Timeo* y *República*)¹²,

¹² De todo el repertorio de diálogos platónicos que se conocen, el *Timeo* o *De la naturaleza* es, con toda probabilidad, uno de los más complejos, ya que su contenido examina al detalle el problema cosmogónico, el físico y el antropológico. Escrito en torno al año 360 a. C. y precediendo a *Critias* o *La Atlántida*, Platón vuelve a revisar, a través de sus páginas, una parte importante de su pensamiento físico-filosófico. Quizá por ello se haya considerado al *Timeo* como el documento platónico que más influencia causó en la filosofía y ciencias coetáneas al de Atenas y posteriores, convirtiéndose en objeto de estudio y comentario por parte de cálamos preeminentes ya desde la Antigüedad. *Vid.* Hagel (160-166), García, Pérez y Redondo (225-227) y Garrido («Universo»). En cuanto a la *República* (ca. 374 a. C.), forma parte, junto con *Banquete*, *Fedón* y *Fedro*, de los catalogados como «diálogos de madurez o intermedios», es decir, un conjunto de obras críticas en las que se introduce explícitamente el compendio de las ideas que conforman la filosofía platónica: dualismo antropológico, epistemológico y ontológico. En la *República*, además, se entremezcla psicología, ética y política. Este diálogo se presenta como

algunos textos aristotélicos o los *Comentarios* porfirianos, entre otros. De ahí la obtención, tratamiento, análisis y exposición de datos precisos relacionados con la evolución de la música en Grecia, de los que se pueden destacar los referentes a la historia del teatro. Así, los apartados que completan la primera parte, desde el quinto hasta el mal enumerado décimo séptimo, incluyen en sus páginas los logros y anécdotas relacionadas con la música por parte de personajes tanto míticos como históricos de diverso ámbito: cantores legendarios, cantores y poetas épicos, líricos, políticos y tragediógrafos. Entre ellos, cabe destacar el detenido análisis elaborado por Requeno en torno a las figuras de músicos fundadores de primitivas ciudades helenas hasta la conquista de Troya; de celebrados músicos ejecutantes de la esfera legendaria, como Hiagnis, Marsias o Polifemo, e histórica, como Cleonas o Arión; de los cantores Óleno, Melanipe, Femonoe o Elena; de los aedos épicos Homero, Hesíodo, Creófilo, Arctino o Cinetón; de los educadores y legisladores Taletas, Licurgo, Dracón, Pítaco, Biante y Solón, junto con el mencionado poeta de Ascra; de los líricos y teólogos Arquíloco, Tirteo, Janto, Polimnesto, Terpandro, Alcmán, Lisandro, Estesícoro, Safo, Corina, Demófila, Alceo, Mimnermo, Epiménides, Simónides, Anacreonte o Píndaro; y de los primeros tragediógrafos y comediógrafos, como Tespis, Frínico, Susarión o Amipsias. Es más que evidente, en definitiva, el importantísimo papel que la música tuvo en la vida cultural, social, religiosa y cotidiana de la sociedad griega antigua, una faceta ésta que se nos permite conocer gracias a la sin par obra de Vicente Requeno. De hecho, la crítica moderna sigue dedicando su atención al imperante alcance que la música obtuvo en la formación, educación y, en general, en la vida del individuo heleno (West 14-18 y García, Pérez y Redondo 57-68 y 96-118).

La segunda parte de los *Ensayos históricos* incluye un detallado y apasionado estudio de las aportaciones y concepciones musicales más destacadas de los autores griegos más técnicos y teóricos cuyas doctrinas musicales se han conservado hasta nuestros días. Así, a lo largo de los 14 capítulos que conforman esta segunda parte, Requeno se detiene a exponer y a explicar las diversas contribuciones en el ámbito de la música y de la armónica de musicólogos y musicógrafos de reconocido nombre en sus respectivas épocas, desde Pitágoras hasta Manuel Brienio. De manera análoga a como hiciera en la primera parte, los apartados que ahora nos ocupan versan sobre conceptos y acontecimientos no exclusivos del mundo griego. En este sentido, partiendo de las enseñanzas e influencia de Pitágoras y sus adeptos, así como de la oposición de Aristóxeno, sus novedades y nueva concepción y orientación de la música, con la pertinente influencia ejercida, además, en filósofos y poetas, Requeno incluye un

una construcción teórica e ideal del Estado, tomando como punto de partida la definición, aclaración y explicación de justicia.

análisis de la práctica musical entre el pueblo de habla latina, lo que le permite abordar la cuestión de las nuevas tendencias teórico-harmónicas por parte de personajes que vivieron en época de dominio romano. Como en la primera parte, también ahora el aragonés alude al desarrollo de la música en suelo y cultura romana vinculado con la evolución del teatro en lengua latina desde sus orígenes. Paralelos a estos datos histórico-anecdóticos propios de la esfera literaria, Requeno inserta otros más técnicos relacionados con las doctrinas y propuestas harmónicas capitaneadas por autores de peso para el aragonés, como Aristides Quintiliano, Plutarco, Sexto Empírico, Dídimo, Claudio Ptolomeo, Nicómaco de Gerasa, Baquio Geronte, Gaudencio el Filósofo, Euclides o Pseudo Euclides, Alipio, Marciano Capela, Boecio, Miguel Pselo o Manuel Brieno. De todos ellos y de sus escritos el jesuita aporta críticas más o menos favorables, haciendo manifiesta ostentación de su preferencia por Aristides Quintiliano, máxima autoridad musical para el aragonés.

Por lo que sabemos, este jesuita continuó sus experimentos musicales en Zaragoza bajo la protección dispensada del conde de Fuentes 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 conserva.

Aspectos significativos de tinte musical observados en los *Ensayos históricos*

Antipitagorismo requeniano

Las dos corrientes de pensamiento musical más importantes de la Grecia antigua fueron las escuelas aristoxénica y la alejandrina o, lo que es lo mismo, neopitagórica o incluso pitagórica. Ambas discrepan entre sí en lo que a concepción general de la música se refiere. Así, los aspectos musicales de tinte pitagórico se refieren, recuerdan o evocan aquellos ya tratados por eminentes figuras de la secta, como Filolao de Tarento (o de Crotona, según otros), Arquitas de Tarento, Trasilo o, incluso, el propio Pitágoras. Estos versan, principalmente, sobre las proporciones de los intervalos musicales, concibiendo la música en la base del número: en este sentido la música es $\nu\omicron\upsilon\zeta$. Frente a ellos, la postura aristoxénica pretende emular las consideraciones de Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles y cuya obra harmónica es el primer tratado musical técnico conservado casi entero. Su forma de entender la música difiere de la pitagórica, al tiempo que deja entrever procedimientos aristotélicos cuando se ocupa de la teoría del sonido como forma de movimiento del aire, por ejemplo. En este sentido, el método aristoxénico parte de la música en sí, tenida como espacio en el que han de hallarse las leyes que la rigen, sin necesidad de acudir a instancias externas, como las matemáticas: en este caso la música es $\acute{\alpha}\kappa\omicron\eta$. Semejante procedimiento lleva en sí la percepción exacta de los fenómenos, la distinción entre lo primario y lo derivado o su

consecuencia y la consideración apropiada de ambos a la vez (García, Pérez y Redondo 199-267 y 288-302).

Con tales precedentes en pugna durante centurias, de manera análoga a como hiciera el también jesuita expulso Antonio Eximeno, en cuya obra musical contradice claramente la opinión de que la música fuera una ciencia matemática sustentada secularmente desde Pitágoras, también el de Calatorao 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.

Aunque contamos con no pocas alusiones y comentarios despectivos a los logros del maestro de Samos y a los seguidores de su secta a lo largo del primer ensayo histórico, son los capítulos que principian la segunda parte de este escrito en los que Requeno acomete más acremente contra ellos. En estas páginas, además de reunir las noticias conocidas acerca de la fundación y funcionamiento de la escuela fundada por el músico y matemático de Samos, de su desaparición, de los experimentos músico-matemáticos protagonizados por el propio Pitágoras o por algunos de sus discípulos, así como el exilio del maestro, Requeno reconoce en la figura del samio, y especialmente en los logros a él atribuidos en este campo, un mito en la historia de la música grandemente reconocido por «los eruditos modernos en todos sus libros y diccionarios». Sus investigaciones, en cambio, apuntaban en la otra dirección, y así lo declara en el primer capítulo de la segunda parte de los *Ensayos históricos* (fol. 88v).

A pesar de que el aragonés sabía del prestigio del samio en lo que al hallazgo de las proporciones numéricas de las consonancias se refiere y a pesar de su conocimiento de la leyenda de los martillos y los yunques en la herrería (Garrido, «Lo que vibra»), Requeno es obstinado en aceptar el cómputo numérico de los intervalos, despreciando y desdeñando el avance que supuso la expresión matemática del fenómeno físico en y para el desarrollo de la ciencia harmónica. Más tolerante fue, en cambio, al advertir que con esta metodología la teoría de la música quedaba reducida a pura especulación, cuyas consecuencias provocaban la contradicción entre la teoría y la práctica sobre el número de intervalos consonantes o las normas de uso de las consonancias en la polifonía. En el uso de la polifonía, de hecho, el autor entendía que entre el juicio del oído y el de la razón no debería haber subordinación, sino armonía en su acepción clásica, *id est*, «ajuste» o afinación de los distintos grados de la escala. En este sentido, Requeno cuestiona la práctica de la polifonía entre los griegos, alegando que Lisandro inventó el contrapunto, perfeccionado después por Estratónico.

La crítica a Pitágoras por parte de Requeno ha sido calificada de obsesiva. Reiterada en numerosas ocasiones a lo largo de su escrito, la censura requeniana incluye prácticamente todos los aspectos de la doctrina pitagórica, bien desde el punto de vista filosófico, bien desde el punto de vista físico-musical.

Así pues, la separación de la música de otras ramas del saber favoreció la elevación de la estima de la filosofía, cuya primera escuela fue, precisamente, la pitagórica. 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 hartamente 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 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 cálculos, pese a haber sido ampliamente difundidos por 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 de los estudiosos –Eximeno primero y Requeno después– en esta inesperada crítica al filósofo samio y opuesta, *de facto*, a una secular tradición de citas laudatorias no se interrumpiría con los juicios de estos dos autores. Nos hallamos, por lo tanto, ante una reivindicación del método experimental frente al racionalismo matemático.

Defensa del llamado «sistema igual» frente al sistema proporcional

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 lo que aquí hemos llamado «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 «sistema igual» no era un hecho ni desconocido ni negado por Requeno, que se refiere a él en el *Ensayo segundo práctico* (fol. 52v).

Este sistema igual o *equabile*, como lo llama Requeno, 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.

Sea como fuere, para este jesuita la creación del llamado sistema *equabile* remonta a una época y a un pueblo anterior al heleno (*Ensayos históricos*, I, capítulo IV, fol. 26r).

Así pues, para Requeno la escala griega anterior a Pitágoras se basaba en la división igual de tonos y semitonos, un tipo de escala que fue denominada por Ptolomeo, en opinión de este jesuita, «sistema harmónico igual», si bien los alejandrinos la llamaron «sistema aristoxeniano» y el bizantino Manuel Brieno, «sistema aritmético». Esta formación fue, en su opinión, «el más antiguo sistema harmónico de los griegos», al tiempo que fue «el más común entre los prácticos de todo siglo en Grecia con todas las variaciones de Aristóxeno» (*Ensayo segundo práctico*, I, fol. 1r). Característica de esta escala «igual» es la admisión del semitono como la mitad justa del tono, un concepto no aceptado por la escuela pitagórica. Para estos últimos, el semitono no solo no era la exacta mitad del tono, sino que consideraban dos tipos de semitonos, uno mayor (*apotomé*) y otro menor (*leimma*)¹³.

El aragonés dedicará los seis primeros capítulos de la primera parte del segundo volumen de su obra musical a estudiar y analizar el «sistema igual», a saber, el octacordio, llamado por Aristóxeno *harmonía* (ἁρμονία) y, posteriormente, sustituido por el término técnico *διὰ πασῶν*. Para explicar la formación y uso de este sistema, Requeno recurre, de nuevo, a Aristides Quintiliano. Tal y como relata en el *Ensayo segundo práctico*, este musicólogo heleno se refería a dicho sistema o escala como «la armonía por diesis de los antiguos, que recorre la primera octava hasta llegar a las 24 diesis y desarrolla la segunda por semitonos»¹⁴, si bien es cierto que un poco después, al hablar de las escalas como la unión de dos o más intervalos, apunta la imperfección del tetracordio y del pentacordio, «mientras que el octacordio es perfecto, pues todo sonido que va detrás del octacordio es

¹³ Los pitagóricos, pese a llamar *diesis* al semitono, no lo consideraban la mitad exacta del tono (cf. Euc., *Sect. Can.* III, IX y, sobre todo, XIV-XVI; Nicom., *Harm.* XII; Aristid. Quint. III 1; Adrasto *ap.* Theo Sm. 53.8-16; y Panecio el Joven *ap.* Porph., *in Harm.* 65.21-67.10). Así las cosas, para esta escuela la diesis era el resultado de restar dos veces el intervalo de tono (9:8) al de cuarta (4:3), dando una proporción 256:243. Este cómputo responde al *leimma* (λεῖμμα), esto es, el semitono menor, siendo la *apotomé* (ἀποτομή) el semitono mayor, cuya proporción tiende a interpretarse como 2187:2048, resultado de restarle a la relación tonal o epogdoica (9:8) la del leimma (256:243) o, dicho de otra manera, de dividir sendos números quebrados. Nicómaco de Gerasa explicó de manera sumamente gráfica todos estos conceptos, demostrando que el semitono no es la mitad justa de un tono (*Exc.* II; cf. Theo Sm. 49 y 71; Ptol., *Harm.* I 10; Porph., *in Harm.* 129.23-24; Gaud., *Harm.* XIII-XIV y Boet., *Mus.* III 5, que tomó este texto como fuente crítica). *Vid.* Michaelides (s. v. «apotome», «diesis», «leimma» y «tetartemorion») y García, Pérez y Redondo (315-316).

¹⁴ Aristid. Quint. I 7.

por completo semejante a uno de los sonidos precedentes»¹⁵. Este octacordio no es sino la octava que, según Aristides Quintiliano, «se llama diapasón y está formada por seis tonos, o doce semitonos o veinticuatro diesis»¹⁶. Que esta escala contenía la composición descrita por Aristides Quintiliano era una noticia no desconocida para el jesuita, tal y como lo demuestra en el capítulo VI de la primera parte del ensayo histórico, en un pasaje en el que está hablando de Hiagnis, el músico mítico de Celenas, en Frigia, y de la creación del modo frigio¹⁷.

Asimismo, en la segunda parte de los *Ensayos históricos* (fols. 4v-5r, por ejemplo) Requeno insiste en la supremacía del sistema igual en detrimento del proporcional y, según él, mal atribuido a Pitágoras. Su menosprecio por la música numérica al estilo pitagórico vuelve a quedar reflejado en el capítulo dedicado a Aristóxeno de Tarento, quien se opuso de manera manifiesta a esta escuela en lo que a su concepción de la música y de la armonía se refiere. Es más que evidente, por lo tanto, que la crítica a la imposición del sistema proporcional frente al sistema igual defendido por el de Calatorao es repetida una y otra vez en estos ensayos musicales.

En definitiva, 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. La escala se creaba a partir de una nota siguiendo la relación hemiólica o de quinta (3:2), lo cual, pese a ser matemáticamente correcto, confería una división de ésta en doce partes desiguales, lo que hacía que solo se pudieran ejecutar obras muy sencillas y en una sola tonalidad, ya que en otras tonalidades distintas podrían sonar, a los oídos de la época y a los nuestros, absolutamente desafinadas. De hecho, si la afinación seguía más allá de la nota número doce, se producía la denominada *Coma Pitagórica*, esto es, una total disonancia entre la primera nota y la que debería ser su octava perfecta. Así, a partir del Barroco, y en

¹⁵ Aristid. Quint. I 8.

¹⁶ *Ibidem*. Vid. *supra*, n. 13.

¹⁷ La introducción y propagación en Grecia del modo frigio, del auló y del arte aulético se atribuyó a los músicos frigios y, por medio de una leyenda, a la llamada primera tríada frigia, a saber, Hiagnis, Marsias y Olimpo. Por su *ethos* inspirado, entusiasta y violentamente excitante y emocional (Luc., *Harm.* I 10; Arist., *Pol.* 1340b y 1342b), el modo frigio era apropiado para el ditrambo y para las composiciones en honor de Dioniso, siendo el auló su instrumento, aunque no exclusivo. Su estructura en el género diatónico era tono-semitono-tono-tono-tono-semitono-tono, equiparable a nuestra escala de *re*.

especial tras la mencionada obra 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 afinación.

No obstante, de toda la censura requeniana a los tratadistas antiguos y modernos que incluyen y justifican el sistema proporcional pitagórico, solo dos son excusados por este jesuita: el tratado de Aristides Quintiliano y la obra de Francisco de Salinas. La alabanza del aragonés hacia estos dos musicólogos queda plasmada en la «Introducción» de los *Ensayos históricos* (fols. 5v-6r).

Fuentes empleadas: la erudición requeniana

Como ya se ha dicho, Requeno estaba convencido de haber sido el primero en estudiar las fuentes griegas que le permitían sostener su teoría. Para ello, el aragonés hubo de hacer un vastísimo acopio de fuentes que le autorizaran a mantener tamaña afirmación. He aquí la tan nombrada erudición requeniana por la crítica moderna, una erudición, empero, no carente de fallos en el manejo de sus fuentes. Sirva de ejemplo la confusión entre Plutarco y Ateneo que el aragonés ostenta en el pasaje en el que cataloga los músicos asistentes a las nupcias de Alejandro el Grande y la princesa Roxana (*Ensayos históricos*, II, capítulo IV).

Con todo, es más que evidente su conocimiento directo tanto de los tratados como de los textos sobre música antigua incluidos en obras con otra dedicación temática primordial, de las que obtiene una interesante información. Acude, en este sentido, a los diálogos platónicos *Timeo* y *República*, a la *Política* de Aristóteles, hacia quien se muestra poco receptivo¹⁸,

¹⁸ El aragonés desprecia a los generalistas o que escriben de todo o enciclopedistas, aunque fuese Aristóteles, quien toca el tema de la música en la *Política*. Su contribución al estudio científico de los fenómenos musicales se pone de manifiesto, a diferencia de Platón, en la evidencia de los sentidos y abarca los campos de la física acústica, la fisiología de la producción de la voz, así como la del oído. Sin embargo, son pocos los textos aristotélicos que conservamos sobre la estética musical; si acaso, los primeros capítulos de la *Poética*, que contienen unos pocos comentarios que hacen presuponer otros ulteriores, pero al estar esta obra incólume, no podemos asegurar nada dado que no hay mucho que contenga una orientación directa sobre música. Con todo, en un pasaje al final de la *Política* (*Pol.* 1337b23-36, 1338a9-37 y 1339a11-1342b34) el estagirita estudia aspectos educacionales y sociales tomando como base el tratamiento que, al menos del primero de ellos, ya había planteado Platón (por ejemplo, *R.* 401d-e). Para el estagirita, la música tiene y aporta sosiego y calma, placer, gozo, amor y odio, defectos estos últimos fruto de la diversidad de ritmos y melodías. El tratamiento aristotélico de la música culmina con la indicación de los tres usos provechosos que ésta aporta: en la educación, con el uso de melodías y armonías expresivas del carácter; en la purificación, como terapia y alivio acompañado de placer; y en el

a los comentarios de Porfirio de Tiro a la obra harmónica de Claudio Ptolomeo, al opúsculo *Sobre música* atribuido a Plutarco de Queronea, así como a las noticias recogidas por Ateneo, Aulo Gelio, Eusebio y la *Suda*. Asimismo, no desmerecen de crédito los datos obtenidos del estudio de la historia del teatro relativos al desarrollo de la música ni tampoco las referencias al papel educador de ésta en la sociedad griega.

A toda esta plétora de referencias y lecturas de afianzamiento de su historia musical antigua, ha de agregarse la mención y reproducción parcial de los propios tratados musicales de época grecorromana. Nos referimos a los escritos teórico-harmónicos de Aristóxeno de Tarento, Aristides Quintiliano, Sexto Empírico, Claudio Ptolomeo, Nicómaco de Gerasa, Baquío el Viejo, Gaudencio el Filósofo, Alipio, Boecio, Euclides o Pseudo Euclides, Marciano Capela, Miguel Pselo y Manuel Brienio. De todos ellos, Requeno se aventura a lanzar juicios de valor más o menos favorables.

Al margen de la atención prestada a los textos mencionados en lo que a aspectos relacionados con la historia del teatro y de la educación se refiere, es menester apuntar un tipo de referencia que ha permitido a la crítica corroborar la existencia de ciertos instrumentos musicales. Inclúyanse, por tanto, todos aquellos pasajes en los que el jesuita hace mención directa o indirecta de ciertos instrumentos grecolatinos, como la mágadis, el canon o monocordio¹⁹, el auló, el bárbiton, la lira y su desarrollo a lo largo de la

divertimiento, como un placer noble. Téngase presente, además, la obra apócrifa titulada *Problemas (Προβλήματα)*, una compilación de cuestiones matemáticas, ópticas, musicales y melódicas impregnadas de ecos de diversas escuelas. De todas las disciplinas tratadas, las relativas a la música tienen que ver con la acústica, las consonancias, la filosofía de la música o su estética. Todo ello se presenta en dos amplias secciones del tratado bajo los epígrafes «Los relativos a la voz» (Ὅσα περὶ φωνῆς, parte del libro IX) y «Los relativos a la armonía» (Ὅσα περὶ ἁρμονίας, libro XIX).

¹⁹ Canon o cordótono y mágadis eran instrumentos distintos que luego se confundieron en la tratadística. El canon o monocordio era un instrumento de una sola cuerda. Era, además, el instrumento pitagórico por excelencia, con el que los discípulos de Pitágoras realizaban sus experimentos musicales e investigaciones acústicas, tal y como refiere Aristides Quintiliano (III 2). Con todo, Ptolomeo afirma que solo ocasionalmente se empleaba para hacer música (cf. Ptol., *Harm.* II 12). Pólux hace del canon un instrumento arábigo (Poll. IV 60.1), mientras que en la mitología helena fue una invención de Apolo que ofreció, en forma de arco, a Diana. La mágadis, en cambio, era un instrumento policorde (de al menos 20 cuerdas) muy conocido en la Antigua Grecia. La confusión proviene de «magás» (μαγάς), que da nombre a la mágadis, aunque en realidad era éste un término que designaba el «travesaño» o «puente» de los instrumentos de cuerda, incluyendo el monocordio, el más simple de los cordófonos. En cuanto al grabado de Requeno («lo presenta como cuadrangular»), pensamos que debe de tratarse de otra confusión procedente de la tratadística, pues la mágadis originaria era triangular. Es, en definitiva, perfectamente factible que Requeno confundiera ambos instrumentos

historia antigua, la *testudo*, la siringa, la *pektis* y el *hidrauló* u órgano hidráulico, atribuido a Ctesibio de Alejandría, entre otros. Si la mención de estos *órgana* es insólita, más lo es la inclusión y explicación, en la parte histórica de estos *Ensayos*, de composiciones auténticamente griegas de época antigua y cuya paternidad es nominal o popular-tradicional. Tal es el caso del himno métrico *armazjio* o de los carros, del nomo *ortio*, un tipo de composición caracterizada por su elevado tono, carácter y sentimiento, o del juego de la *lotta*, que formaba parte del entrenamiento de los jóvenes espartanos, si bien se tocaba, como nomo aulético, en las carreras de carros, además de competiciones y festividades agónicas de música y recitación. A estas composiciones se añaden la fiesta del carnero o las competiciones Orzias, Pitias y Carnenses, entre otros agones públicos.

Luego de repetir lugares comunes sobre Pitágoras y Boecio a través de la Edad Media, comienza en época renacentista un estudio prolijo de las fuentes grecolatinas que se continúa en las centurias siguientes. Es así como Requeno introdujo en su trabajo músico el análisis crítico de esta vasta bibliografía: tratados de Zarlino, Glareano, Salinas, Bontempi, V. Galilei, Meibomius, Rosier, Burette, Rousseau, Martini, Tartini, Sacchi o Burney, por ejemplo.

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

Aplauso y censura de los *Saggi* musicales requenianos

Aunque los *Saggi* musicales no han recibido el reconocimiento merecido a su labor compendiadora, fueron descritos con agudeza en la primera de las cartas que el abate y también jesuita expulso Juan Andrés Morell envió a su hermano don Carlos (Parma, 30 de marzo de 1799).

Estas líneas del abate Juan Andrés resultan ser el primer elogio de algunos de sus compatriotas residentes en Italia, también jesuitas, entregados al estudio de la música. Nos hallamos, por tanto, ante la primera descripción y crítica, aunque carente de análisis por parte del que escribe, de la obra reciente de Requeno.

Nótese cómo en esta detallada y loable descripción de la edición parmesana el abate Juan Andrés pone en entredicho la propuesta

en nomenclatura y en forma (el canon sí era cuadrangular; es más, era rectangular, pues se trataba de una tabla con una única cuerda). *Vid.* Michaelides (s. v. «monochordon»).

requeniana de remontar el origen mismo de la música hasta el mítico y bíblico Jubal, al tiempo que reconoce su meritoria labor de recuperación de determinados musicólogos grecolatinos y de sus aportaciones expuestas en sus respectivos tratados.

Sea como fuere, la labor de Requeno como polígrafo es reconocida por Félix Latassa, en cuyo catálogo de las 18 obras requenianas dice de los *Saggi* musicales que este escribió «hizo resonar las alabanzas por el autor de toda suerte de gentes» (*Ibidem*). Una de las primeras censuras a la obra musical de este jesuita procede de José Nicolás de Azara, para quien este libro «peca evidentemente de visionario» en lo que al arte de declarar el antiguo sistema musical se refiere (AER).

Juan Francisco Masdeu, en la traducción española hecha a su discurso titulado *Requeno, Il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età*, dedica unas gratas líneas a la música grecolatina de Requeno en las que, como el abate Juan Andrés, presenta al lector un programa de ese estudio (párrafos 15-18).

A pesar de que Requeno contó con el respaldo y tolerancia de Ramón Pignatelli, la obra musical del de Calatorao, olvidada ya para muchos, siguió siendo blanco de crítica y desaprobación por parte de destacados estudiosos del siglo XX. Así, aunque Menéndez y Pelayo no ve en Requeno sino un «personaje de tan extraña y singular inventiva y de fantasía tan aventurera y temeraria», un escritor «de imaginación errabunda» con «verdadera y peregrina erudición que hace respetables algunos de sus trabajos», su concepción última de los *Saggi* musicales, en cuya composición subraya más el examen histórico que la utilidad, resulta ser una «tentativa frustrada» (647).

La depreciación de la obra musical requeniana por parte de Miguel Batllori es injusta, pensamos, y su condena parece haber sido concebida sin un conocimiento crítico, pues de ella dice que «son obra más de un inquieto y pintoresco curioso que de un concienzudo investigador» (32). 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 *Diccionario Espasa* califica esta obra como «curiosa, pero que contiene muchos errores» (t. 50, 1075).

Pese a lo denso de su lectura, suscitado, probablemente, por su excesiva erudición y materia, los *Saggi* musicales de Requeno despertaron el interés por el análisis y estudio de las fuentes de la historia de la música en la Antigüedad. Asimismo, el recorrido crítico que el autor hace de los tratados teóricos de otros estudiosos ha hecho de este escrito una valiosa e interesante fuente para la historia del arte musical del siglo XVIII. En este sentido, el nombre de Vicente Requeno y Vives aparece registrado en la *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, coordinada y dirigida por Francisco Aguilar Piñal. En sus páginas, María Montserrat Sánchez Siscart, en el capítulo «Literatura musical», cita, entre otros jesuitas expulsos interesados por la música, a «Vicente Requeno, cuya más importante obra

dedicada a la música es *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de greci e romani cantori*, publicada en Roma como la de Andrés (1798)» (1084).

Resta por mencionar una monografía crítica dirigida y coordinada por Antonio Astorgano con ocasión de la celebración del bicentenario de la muerte del jesuita de Calatorao. En este libro dedicado a la labor polígrafa de Requeno, son de interés los capítulos escritos por Francisco José León Tello, «La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos» (330-360)²⁰, y por Antonio Gallego Gallego, «Vicente Requeno y la música» (361-438).

BIBLIOGRAFÍA

AER (*Archivo de la Embajada en Roma*. Actualmente en el Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid). *Santa Sede*, leg. 363, exp. 10, rotulado «Don Vicente Requeno, exjesuita. Recomendación». Informe de Azara a Porlier sobre el mérito de Requeno, fechado en Roma el 18 de julio de 1792.

Aguilar Piñal, Francisco (Dir.). *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1996.

Aguilera Hernández, Alberto y Almudena Domínguez Arranz. «La Numismática del abate Vicente Requeno y Vives». En *Vicente Requeno (1743-1811)*. 573-590.

Astorgano, Antonio. «El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801)». *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa* 85-86 (1998): 56-73.

_____. «El Conde de Aranda y las necesidades económicas del abate Requeno en 1792». En *El conde de Aranda y su tiempo*. 2 vols. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2000. II: 558-578.

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

_____. «Perfil bio-bibliográfico del abate Requeno (1743-1811)». En *Vicente Requeno (1743-1811)*. 23-77.

²⁰ Añádanse un trabajo realizado en 1974 y titulado *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, así como una monografía elaborada en colaboración con M^a Virginia Sanz Sanz, fechado en 1981, sobre *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*.

- . «San José Pignatelli (1735-1811) y Vicente Requeno (1743-1811), socios de Academia Clementina». *Cuadernos Dieciochistas* 7 (2006): 257-291.
- y Emilio Borque Soria. «Vicente Requeno y el arte de hablar desde lejos». En *Vicente Requeno (1743-1811)*. 439-495.
- Batliori, Miguel. *La cultura hispanoitaliana de los jesuitas expulsos españoles hispanoamericanos y filipinos, 1767-1814*. Madrid: Gredos. 1966.
- Dicc. Espasa: Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid: Espasa Calpe, t. 50. 1930.
- Fatás, Guillermo. «Apunte sobre las apreciaciones numismáticas de Requeno». En *Vicente Requeno (1743-1811)*. 591-596.
- Ferrer Benimeli, José Antonio. «Los colegios de Aragón que conoció Requeno». En *Vicente Requeno (1743-1811)*. 101-128.
- Forniés Casals, José Francisco. «La Real Sociedad Económica Aragonesa que Vicente Requeno y Vives conoció (1798-1801)». En *Vicente Requeno (1743-1811)*. 129-173.
- Gallego Gallego, Antonio. «Vicente Requeno y la música». En *Vicente Requeno (1743-1811)*. 361-437.
- García López, José y Alicia Morales Ortiz. *Plutarco. Obras Morales y de Costumbres (Moralia)*. Obra completa, Volumen XIII: *Sobre la música; Fragmentos*. Madrid: Gredos. 2004.
- , Francisco Javier Pérez Cartagena y Pedro Redondo Reyes. *La Música en la Antigua Grecia*. Murcia: Editum. 2012.
- Garrido Domené, Fuensanta. «Lo que vibra es el yunque. Análisis de Nicom. *Harm.* 245.18-248.26». En *CFC(g)* 22 (2012): 127-140.
- . «El universo harmónico platónico (*Ti.* 35b-36b) según Nicómaco de Gerasa (*Harm.* VIII; pp. 250.3-252.2 Jan)». *Euphrosyne* 41 (2013): 191-205.
- Hagel, Stefan. *Ancient Greek Music: A New Technical History*. Cambridge-New York: Cambridge UP, 2009.
- Hervás y Panduro, Lorenzo. *Biblioteca jesuítico-española (1759-1799)*. Ed. Antonio Astorgano. Madrid: Libris. 2007-2009.

- Lamarca Langa, Genaro. «Apuntes sobre el arte de imprimir a mano de Vicente Requeno». En *Vicente Requeno (1743-1811)*. 597-620.
- Latassa, Félix. *Biblioteca Nueva de los Escritores Aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1802*, 6 vols. Pamplona: Joaquín Domingo, 1798-1802 [2.ª Ed. *Biblioteca de los escritores aragoneses*. Zaragoza: Real Sociedad Económica de Amigos del País /Ibercaja, Zaragoza, 2004-2007, 6 vols. Ed. de Genaro Lamarca].
- León Navarro, Vicente. «Vicente Requeno y Vives: entre la ilustración y la curiosidad». En *Vicente Requeno (1743-1811)*. 209-237.
- León Tello, Francisco José. «La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos». En *Vicente Requeno (1743-1811)*. 303-360.
- _____. *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Instituto Español de Musicología. 1974.
- _____ y Francisco José y M^a Virginia Sanz Sanz. *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*. Madrid: UCM. 1981.
- 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*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1816. Mss. 2898, manuscrito que incluye la traducción de Requeno, *il vero inventore*.
- _____. *Requeno, il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età. Ragionamento di Gianfrancesco Masdeu, letto da lui nel 1804*. Roma: Luigi Perego Salvioni, 1806.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC, 1940.
- Michaelides, Solon. *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*. Londres: Faber & Faber, 1978.
- Morell, Juan Andrés. *Cartas del Abate Don Juan Andrés a su hermano Don Carlos Andrés, en que le comunica varias noticias literarias*. Valencia: Imprenta de Joseph de Orga. 1800.

- Requeno y Vives, Vicente. *Ensayo segundo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos. Con las pruebas necesarias para demostrar cuáles fuesen*. Manuscrito inédito. 1799.
- . *Ensayo tercero sobre el restablecimiento de los cantores griegos y romanos*. Manuscrito inédito. 1799.
- . *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos, escritos en italiano y traducidos al castellano por su autor, don Vicente Requeno, Académico, etc.* Manuscrito inédito. 1799.
- . *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori*. 1798.
- . *Saggi sul ristabilimento dell'arte de' greci e de' romani pittori, del signor Abate don Vincenzo Requeno, Accademico Clementino*. Venecia, 1784.
- . *Seconda edizione corretta ed accresciuta notabilmente dall'autore*. Parma. 1787.
- . *Il tamburo stromento di prima necessità per regolamento delle truppe, perfezionato da don Vincenzo Requeno*. Roma. 1807.
- Ricci, Giovanni R. *L'arte di gestire con le mani*. Palermo: Sellerio Editore, 1982.
- . «La Scoperta della Chironomía di Vincenzo Requeno». En *Vicente Requeno (1743-1811)*. 497-518.
- Rodríguez Adrados, Francisco (ed.). *Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*. Madrid: Gredos. 1980.
- Scardino, Lucio. «Appunti su Antonio Gavirati, pittore cesenate nel Settecento ferrarese». En *Romagna arte e storia*, 82. Rimini. 2008. 81-91.
- Storch de Gracia y Asensio, José Gabriel, Alejandro Oviedo Palomares y Antonio Gascón Ricao. «Una aproximación a la Quiromonía en Requeno». En *Vicente Requeno (1743-1811)*. 519-572.
- Torres, Diego de. *Compendio de las actas de la Real Sociedad Aragonesas, correspondientes al año de 1798, formado mediante comisión de la misma por su Secretario...* Zaragoza: Imprenta de Mariano Miedes. 1799.
- Vicente Requeno (1743-1811). Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Coord. Antonio Astorgano. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.
- West, Martin L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford UP, 1992.



