

**Ars Musica**  
**de Juan Gil de Zamora**



Edición crítica y traducción española  
**Martín Páez Martínez**

Primera edición: Diciembre 2009

© Los derechos de la presente edición corresponden a la  
Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca  
Comisión de publicaciones. Director/Responsable: Pascual Martínez

Para las siguientes, son de sus autores:

Álvaro Zaldívar Gracia

Martín Páez Martínez

I.S.B.N.: 978-84-614-2822-9

D.L.: MU-1467-2010

Imprime: Pictografía



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SANTA MARÍA DE LA ARRIXACA

MURCIA



## Índice

<b><i>Presentación</i></b> .....	VII
----------------------------------	-----

Francisco Marín Hernández

<b><i>Introducción</i></b> .....	XI
----------------------------------	----

Álvaro Zaldívar Gracia (*Coordinador de la edición*)

### **Ars Musica de Juan Gil de Zamora**

<b>Criterios de edición</b> .....	3
-----------------------------------	---

<b>Ars Musica de Juan Gil de Zamora (Traducción)</b> .....	9
--	---

<b>Índice de autores y obras</b> .....	83
--	----

Martín Páez Martínez



## Presentación

**Francisco Marín Hernández**

*Director de la Real Academia de*

*Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca*

La vinculación y predilección de Alfonso X el Sabio por Murcia son sobradamente conocidas por todos, y nuestra Comunidad, orgullosa de ese afecto del monarca que quiso enterrar aquí su corazón, corresponde a este privilegio con una especial conmemoración de todas las efemérides alfonquinas.

Por ello, al cumplirse en el año 2009 los setecientos veinticinco años de su fallecimiento, la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca –advocación mariana a la que cantó el Rey sabio en su famosa Cantiga 169–, ha querido hacer un doble homenaje a la figura y la obra de tan relevante monarca, saldando una deuda histórica con una de las artes más queridas y practicadas por don Alfonso: la música.

Si coincidiendo con la festividad de Santa María de la Arrixaca se ha presentado, con un concierto especial, la grabación de tres Cantigas de temática murciana hasta ahora inéditas en el mercado discográfico, dentro del mismo programa de celebraciones se edita también ahora por vez primera la presente traducción castellana del *Ars Musica* que escribiera el colaborador del Rey Sabio, y preceptor de su hijo don Sancho, el franciscano Juan Gil de Zamora.

Al satisfacer finalmente este tan dilatado compromiso, nuestra Real Academia ha entendido que debía armonizarse también este esfuerzo con dos de sus más esenciales empeños: colaborar con otras instituciones educativas y académicas del máximo nivel, españolas o extranjeras, y potenciar a los jóvenes artistas e investigadores de nuestra comunidad. Por ello, el trabajo que ofrecemos es el minucioso fruto de un joven filólogo y músico murciano, el posgraduado Martín Páez, la primera versión española del único tratadista musical hispano del medio –si entendemos que San Isidoro fue un erudito universal, pero no un sabio especializado en este arte–, cuyo final de relevante interés organológico le convierte en referente íntimamente relacionado con los muchos instrumentos musicales que figuran en las bellísimas miniaturas alfonsinas, delicadas obras de arte que hacen de los ricos códices que contienen las Cantigas de Santa María una cumbre no sólo de la poesía cantada sino también de la pintura de ese tiempo.

Tesoros magistralmente reunidos entonces por el sabio Rey Alfonso, y que hoy nuestra regia Corporación artística, más de siete siglos después, honra también conjuntamente cumpliendo así, una vez más, sus estatutarios objetivos de promoción y difusión de todas las ramas del arte.

Edición coordinada por el académico de número y catedrático del Conservatorio Superior de Música de Murcia, Dr. Álvaro Zaldívar, es una tarea impulsada por la misma Sección de Música de nuestra Corporación a la que perteneció nuestro primer Director, el Excmo. Sr. D.

VIII



Antonio Salas Ortiz, al que tanta alegría le hubiera producido ver culminado este proyecto y a quien, en justa correspondencia, queremos desde estas líneas dedicar afectuosamente esta publicación.



## Introducción

**Álvaro Zaldívar Gracia**

*Coordinador de la Edición*

A finales del siglo XVIII, el erudito abad Martín Gerbert, del monasterio de San Blas en la Selva Negra, como finalización del segundo tomo de sus célebres *Scriptores Ecclesiastici de Musica*<sup>1</sup>, incluyó entre otros relevantes antiguos escritos musicales la edición de un manuscrito medieval conservado en el Vaticano que contenía el *Ars Musica* de Juan Gil de Zamora<sup>2</sup> (ca. 1241 – ca. 1318). Este modesto trabajo teórico del colaborador del Rey Sabio y preceptor de su hijo don Sancho (pues ambas facetas eran recogidas expresamente en la breve introducción que precedía al texto del zamorano) pasaba, así, a formar ilustre parte del más insigne canon de la historia de la tratadística musical occidental. Algunas interesantes referencias –sobre todo por parte de tempranos historiadores hispánicos, recopiladores de datos sobre la Orden de San

---

<sup>1</sup> Saint Blasien, 1784, pp. 369-393. Existe edición facsímil realizada por Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1990.

<sup>2</sup> Como inicial introducción biográfica actual puede consultarse el trabajo de la profesora de latín de la Universidad de Autónoma de Barcelona, y como especialista en la obra egidiana directora de un proyecto de edición de la misma –Colección AZOO– para el Instituto de Estudios Zamoranos, Cándida Ferrero Hernández, *Juan Gil de Zamora, Doctor y Maestro del Convento Franciscano de Zamora*, Zamora, 2006. Texto accesible en [http://www.porticozamora.es/Juan\\_Gil.pdf](http://www.porticozamora.es/Juan_Gil.pdf)

Francisco y aficionados a los antiguos manuscritos— habían precedido al trabajo de Gerbert, y entre los coetáneos más estrechamente relacionados sobresaldrá el compartido interés del más erudito teórico e historiador tardodieciesesco italiano, el célebre Padre Martini, quien seguramente ordenó sacarse copia (conservada actualmente en Bolonia) de ese hispánico *Ars Musica* para estudiar minuciosamente la aportación de este sabio compañero de la Orden franciscana. Si bien no queda aún del todo claro si fue tal copia anterior o posterior a la edición del Abad germano, aunque quizás ambos trabajaron —como sugiere Michel Robert-Tissot<sup>3</sup>— a partir de una fuente intermedia hoy perdida, derivándose todas ellas de un original del autor, o del ejemplar destinado al importante dedicatario que, por lógica, debió ser un documento mucho más cuidadosamente escrito y mejor presentado (sabía ofrenda teórica lamentablemente perdida o aún no localizada) que el manuscrito hasta hoy custodiado en el Vaticano.

Frecuentes serán desde entonces las citas —no así el merecido estudio minucioso— sobre el trabajo de este insigne fraile franciscano de probable vinculación nobiliaria y elevada formación universitaria culminada en París, que además de prestigioso docente zamorano llegaría a ser Custodio de la circunscripción de Zamora y Provincial de la de Santiago, formando así parte esencial tanto de la corte

---

<sup>3</sup> en la edición moderna del trabajo de Gil de Zamora: *Jobannes Aegidius de Zamora. ARS MUSICA*, American Institute of Musicology, 1974 (Corpus Scriptorum de Musica, 20). El estudio de los manuscritos, existentes o perdidos, se encuentra en las pp. 14-19.

castellano-leonesa como de la elite franciscana europea. Autor de una importante producción intelectual comprensiblemente orientada hacia la historia y la mariología<sup>4</sup>, su breve pero significativa obra musical, de profundo carácter pedagógico, pudo quizás servir, según Maricarmen Gómez<sup>5</sup> propone, como texto docente tanto en Zamora como incluso para la cercana universidad de Salamanca, en la que el Rey Sabio había mandado establecer, en 1254, la correspondiente docencia musical. Siglos después, cuando la obra –parece que en realidad nunca del todo justamente difundida<sup>6</sup>– había ya perdido la universal accesibilidad del latín y la actualidad científica de sus contenidos, sin embargo con el romanticismo empezó a ganar en su atractivo medievalismo, multiplicando además su valor por la condición de tesoro patrimonial a reivindicar. Lo que revertirá en un renovado interés y difusión de Juan Gil y su *Ars Musica* por parte de los padres de la musicología española, Felipe Pedrell –compositor y organólogo, además de historiador

---

<sup>4</sup> La mínima mención a Gil de Zamora inserta en la célebre y muy difundida obra de Gustave Reese sobre *La Música en la Edad Media* se centra precisamente en las compartidas leyendas marianas del franciscano que figuran en las Cantigas de Alfonso X (Cfr. pág. 297, nota 56, de la edición castellana, de J. M. Martín a partir del original inglés de 1940, para Alianza Música, Madrid, 1988)

<sup>5</sup> *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2009, pág. 231.

<sup>6</sup> Baste como ejemplo su significativa ausencia en el trabajo del culto y escurialense fraile jerónimo Antonio Soler, como puede comprobarse en mi trabajo sobre “Tratados y tratadistas musicales en la Llave de la modulación y antigüedades de la Música del P. Fr. Antonio Soler” en *Música en el Monasterio del Escorial : Actas del Simposium (1,4-IX-1992)*, coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 1993, pp. 665-671.

apasionado de las celebridades musicales hispanas— e Higinio Anglés<sup>7</sup> —su discípulo, excelso medievalista y primer editor del corpus completo de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el sabio—. Como más tarde lo hará también Francisco José León Tello quien supo, como siempre, situar y valorar la obra del tratadista español<sup>8</sup> incluso en la extrema brevedad de su más difundido comentario<sup>9</sup>.

Realmente sorprende que para encontrarnos con una edición crítica del tratado de Gil de Zamora debamos espe-

---

<sup>7</sup> Es curioso que Higinio Anglés considere a Gil de Zamora “compositor de Himnos y Prosas”, y que destaque el eco internacional de la referencia que ofrece el franciscano sobre el uso del órgano en la Iglesia, en su monumental estudio y transcripción de *El Códex Musical de Las Huelgas* (Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1931, vol. 1, pág. 39), y sin embargo en el famoso *Diccionario de la Música* (Editorial Labor, Barcelona, 1954, 2 vols.), cuya dirección continuó Anglés tras ser iniciada por Joaquín Pena, prefiera darle brevísima entrada a este tratadista (donde se da por sentado que el *Ars* fue escrito “por encargo de su convento”) y la inserte con la denominación de “Egidio de Zamora” (vol. I, pág. 797). Como harán en el Diccionario musical hoy más difundido internacionalmente, el *New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, cuya última edición (Macmillan Publ., Londres, 2001, 29 vols.) incluyendo también una muy breve entrada, realizada por Andrew Hughes, para quien allí se llama “Egidius (Johannes Aegidius; Juan Gil) de Zamora” (vol.7, pág. 912). Más amplia y mejor documentada es la entrada (“Gil de Zamora, Juan”) escrita por Jesús Martín Galán para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, coordinado de Emilio Casares, SGAE, Madrid, 1999, vol. 5, pp. 606-608.

<sup>8</sup> Cuya omisión de contenido polifónico le alejó de ser adecuadamente comentado en obras esenciales para la difusión de estos trabajos, como la importante *Historia de la Teoría Musical* de H. Riemann, consagrada, en sus dos primeros libros, a la teoría polifónica hasta el siglo XVI (Cfr. La traducción inglesa de estos dos libros realizada por R. H. Hagg, a partir del original alemán de 1920, y editada por Da Capo Press, New York, 1974)

<sup>9</sup> *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, CSIC, Madrid, 1962, pp. 145-146

rar casi doscientos años después del impreso germano, pues será en 1974 cuando el Instituto Americano de Musicología publicará el estudio y edición, con una meritoria traducción francesa, debido al ya antes citado Michel Robert-Tissot. Pocos años después, Rafael Mota Murillo editará el texto latino en un artículo<sup>10</sup>, y ambos impresos marcarán cierto despertar del asunto, como manifiestan algunos breves trabajos posteriores entre los que sobresale el debido a Don M. Randel<sup>11</sup>, donde se incide en la posible influencia –explícitamente omitida– de la teoría de Al Farabi (así como se busca –en el debate correspondiente, editado a continuación– la congruencia de los contenidos del *Ars Musica* con la condición teórica o teórico-práctica de la labor docente universitaria de este sabio y en su época).

Así que, al final de esta abreviada historia, no deja de ser muy significativo que, cuando pueden ya haberse cumplido más de setecientos años de su escritura original, sea ahora cuando al fin alcance una adecuada traducción castellana<sup>12</sup>. Siendo precisamente el uso científico e histórico y

---

<sup>10</sup> “El *Ars Musica* de Juan Gil de Zamora: el ms. H/29 del Archivo Capitular Vaticano”, en *Archivo Ibero-Americano*, 42 (1982), pp. 651-711.

<sup>11</sup> “La teoría musical en la época de Alfonso X el sabio”, en *Symposium. Alfonso X el sabio y la música*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1987, pp. 39-51

<sup>12</sup> esperamos que iniciativas como la serie *Scripta Latina de Musica*, uno de los objetivos del grupo de investigación SAMAG (Studium de antiquis musicis artibus Granatense) que dirige el Dr. Luque, del departamento de filología latina de la universidad de Granada –y al que se le debe la última edición del tratado de Boecio *Sobre el Fundamento de la Música. Cinco Libros*, Ed. Gredos, Madrid, 2009 (Biblioteca Clásica Gredos núm. 377)–, permitan imaginarnos un futuro más optimista

jurídico de esta misma lengua –excepción hecha de la “trovadoresca” inclinación poética por el galaicoportugués– una de las más singulares estrategias políticas y culturales del monarca sabio a quien sirvió el tratadista franciscano. Lo que nos permite conjeturar que no fue destinado este latino *Arte de Música* al más directo ámbito cortesano “castellanoescribiente” de Alfonso X, sino que, siguiendo usos eclesiásticos, y también de convencional “universalidad” académica, Gil de Zamora usó el latín, para elaborar el trabajo musical que protagoniza nuestra edición, por estar claramente destinado a esos mismos ámbitos eclesiástico-universitarios, españoles o internacionales.

No se sabe si por la lengua utilizada o por sus contenidos, lo cierto es que no ha tenido esta relevante obra musical del sabio franciscano mucha más fortuna posterior a los antes citados trabajos, pues aunque son también elogiosas (“eminente teórico” le llama) las varias referencias debidas a Ismael Fernández de la Cuesta en su más difundido estudio<sup>13</sup>, y siendo tratado con mucho interés y respeto por parte de Maricarmen Gómez en sus dos modélicos trabajos<sup>14</sup>, sin embargo aún espera este *Ars Musica* un más minucioso y profundo juicio al que, esperamos, ha de ayudar la presente publicación.

---

para la traducción castellana de los grandes tratados musicales greco-latinos.

<sup>13</sup> *Historia de la Música española, 1. de los orígenes hasta el “ars nova”*, Alianza Música, Madrid, 1983, especialmente pp. 300-303

<sup>14</sup> *La Música medieval en España*, Ed. Reichenberger, Kassel, 2001, pp. 144-147; y la más reciente, ya antes citada, *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2009, pp. 228-231.



Comenzando esta tarea pendiente quizás por resituarse y valorar de nuevo la relación del tratado con la música de su tiempo, pues ha sido mayoritario hasta el momento el reproche a la obra de Gil de Zamora porque no hubiese expuesto nada interesante sobre la teoría polifónica de un siglo tan intenso e interesante en esta práctica artística, aún minoritaria frente a la omnipresencia del canto llano y la riqueza de la lírica monofónica, pero para nosotros especialmente rica y compleja tanto compositiva como gráficamente. Y eso que la práctica polifónica debió de conocerla Juan Gil, como puede conjeturarse a partir de algunos datos ofrecidos por Maricarmen Gómez (ya antes nombrada, catedrática de la Universidad Autónoma de Barcelona y actual experta máxima en la historia de la música medieval hispana), cuando en su último y magistral trabajo destaca la existencia de un códice de los siglos XI-XII, donde se copian los dos más relevantes tratados polifónicos iniciales (*Musica Enchiridis* y *Scholica Enchiridis*), que a finales de la edad media formaba parte de los fondos de la Catedral de Toledo<sup>15</sup>, o cuando señala diversos manuscritos fragmentarios con polifonía antigua procedentes de Zamora, ciudad en la que enseñó Juan Gil, y parcialmente concordantes con el célebre Códice de las Huelgas<sup>16</sup>, la más importante fuente hispánica de entre finales del siglo XIII e inicios del XIV. Esta ausencia de interés (ya que seguramente no de conocimiento) por la polifonía es cali-

---

<sup>15</sup> Maricarmen Gómez, *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Op. Cit., pág.196

<sup>16</sup> Maricarmen Gómez, *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Op. Cit., pp. 222-224

ficada en el mejor de los casos como una señal de tradicionalismo en Gil, cuando no se considera una postura abiertamente conservadora, si bien ello no deja de comportar la retroproyección de una jerarquía de intereses musicales más actuales –donde la complejidad técnica se ha convertido en un particular signo del progreso artístico para la historiografía hegemónica– que propios de ese lejano tiempo medieval: cuando la originalidad era aún sospechosa (y de ahí las múltiples atribuciones, ciertas o falsas, a las más antiguas autoridades posibles) pues el mundo aspiraba a la simplicidad y coherencia con todo, en búsqueda de esa originaria unidad divina imaginada por los números pitagóricos o transmitida en las Escrituras. Dedicación sólo a lo importante (la elevada ciencia –en la que resulta imprescindible armonizar el saber grecolatino con la revelación judeocristiana–, y no la mera tecnología que aporta soluciones prácticas a problemas concretos como es la escritura a voces) que resulta mucho más propia de una autoridad eclesiástica y cortesana como fue Gil de Zamora.

Inmersa en ese universo, es lógico que lo que preocupase más en la visión de la música del sabio franciscano fuese la música de las esferas<sup>17</sup> como elevada comprensión

---

<sup>17</sup> Idea básica en la comprensión del valor de la música desde la más remota antigüedad (de lo que ya hablé hace años en mi trabajo “Escuela Música de Fray Pablo Nassarre y la música de las esferas”, en *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, II, Nº 1, 1986, pp. 115-135), y no desdeñada como imagen valiosa para viejos filósofos como Platón, pero también para modernos científicos aun hoy indiscutibles como Kepler, hoy de nuevo resulta ser una propuesta enormemente sugestiva, como lo demuestra la reciente y documentada edición de Joscelyn Godwin, *Armonía de las esferas*, Atalanta, Girona, 2009.

## XVIII

universal, así como la coherencia y compatibilidad de las tradiciones musicales bíblica y grecolatina acerca de su descubrimiento y utilidades, junto con los contenidos básicos racionales (proporciones matemáticas de los intervalos, esquema de sílabas y letras dentro del sistema musical, doctrina técnica y “ética” de los modos y explicación de los géneros) de la práctica musical ligada a su propio ámbito eclesiástico. Espíritu conciliador que está presente en todo: hasta cuando –finalizando el capítulo décimo– busca superar las aparentes contradicciones en el orden de las consonancias entre Nicómaco, Eubúlides y Boecio (pero tampoco ocultando otros litigios aún “por resolver”, caso de las comas del tono, en el capítulo siguiente). Su último capítulo, consagrado a unir de nuevo Escrituras y autoridades clásicas en su completa –y sutilmente actualizada, como más tarde se señala– enumeración de los instrumentos musicales, es la más erudita y elegante clausura del trabajo que no sería digna de tal sin insertar, a la manera de un tan complementario como bello estrambote a ese organológico estudio, unos muy poéticos párrafos (cuyo abrupto final, con esa extraña cita de Constantino Africano, nos hace pensar en un texto quizás conservado o transmitido incompleto) nuevamente dedicados a enlazar el mito de Orfeo y las crónicas del joven Rey David como ejemplos señeros, clásico y bíblico, de los poderes de la música. Son éstos los verdaderos protagonistas del *Ars* del zamorano: en la paz o en la guerra, para la caza o la diversión, en el trabajo físico o la especulación intelectual, a través del canto o por medio de los distintos instrumentos, en la historia sagrada y desde los mitos paganos, incluso sea entre hombres o

animales, ayer, hoy y siempre, todos sin excepción manifiestan las admirables propiedades de la música.

Serán estas interesantes referencias a los instrumentos musicales, no casualmente incluidas en la recta final del tratado del sabio zamorano, lo más comentado y elogiado de su *Ars Musica*. Y ello a pesar de su evidente filiación isidoriana, e incluso aceptando una posible copia del trabajo de Bartolomé Ánglico, su célebre *De proprietatibus rerum*, en donde figura una amplia descripción organológica. Aunque el antes citado Padre Martini pensase –conforme a la datación de Juan de Parma (ministro general entre 1247 y 1257) como su posible dedicatario– en una obra egidiaña casi juvenil escrita a mediados del siglo XIII, lo que hubiera convertido el trabajo del zamorano en fuente para el inglés, hoy está mayoritariamente considerado al revés, pues se valora el *Ars Musica* de Gil como un texto demasiado erudito y por ello más razonablemente tardío. Una meditada obra de madurez, seguramente redactada o completada a finales del siglo XIII o en los inicios del siglo XIV, cuando Juan Minio de Murrovalle fue Ministro General (entre 1296 y 1304; desde 1302, siendo ya Cardenal), y por tanto posterior a la difundida aportación<sup>18</sup> del también franciscano Bartolomé Ánglico, quien fue prestigioso profesor en París antes de cuando se piensa que Juan Gil fuese allí

---

<sup>18</sup> Da buena prueba de ello la traducción castellana de Fray Vicente de Burgos, impresa en Tolosa, por Enrique Meyer, en 1494, obra hoy accesible en la biblioteca digital Dioscórides, de la Universidad Complutense de Madrid, y cuya edición moderna ha sido realizada –por M.T. Herrera y M. N. Sánchez– en la universidad de Salamanca en 1999.

estudiante. Siempre ha sido cuestionado por qué, siendo tan minucioso el zamorano en nombrar las autoridades que cita, no incluyese la de este tan ilustre compañero de Orden, pero no debemos olvidar que tampoco menciona expresamente el célebre *Tonale* de San Bernardo<sup>19</sup>, al que sigue a veces literalmente, quizás sencillamente por ser entonces –uno y otro– sobradamente reconocibles. Pero en el trabajo erudito siempre queda espacio para la originalidad, y por ello son asimismo destacables algunas aportaciones presuntamente propias referidas a ciertos instrumentos no citados por Ángelico, como cuando Gil describe cómo *el canon y el semicanon, la guitarra y el rabel fueron creados más tarde (...) También es el pandero un instrumento redondo que tiene una membrana extendida sobre un cuerpo de madera y que se percute con las manos. Este instrumento junto con las fístulas perturban a los vigías, quienes, debido a la dulzura de sus melodías son inducidos al descanso en sus lechos para enseguida quedar dulcemente dormidos*. Glosas del zamorano que podríamos entender ahora como una singular aportación egidiana a la obra alfonsí, pues de tales instrumentos “añadidos” nos “hablan” también las bellas miniaturas que ilustran las *Cantigas* de Alfonso el Sabio<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Obra famosísima que se incluye en el volumen II de los *Scriptores*—el mismo antes citado y donde figura como cierre el *Ars Musica* de Gil de Zamora—, reproducida entre las páginas 265 y 277, y significativamente editada por Gerbert a partir de un manuscrito del siglo XIII de su propia Abadía.

<sup>20</sup> Y aquí usamos el inteligente juego de palabras de Juan José Rey para el modélico LibroDisco dedicado a las Cantigas alfonsinas más directamente vinculadas a su persona y presuntamente escritas para su propia defensa y justificación (*Las Cantigas de Alfonso el Sabio*. Grupo SEMA. Dir.; Pepe Rey. Discos Oblicuos, Madrid, 2000. DO 0001)

Contenido instrumental servido con comparativa amplitud en el siempre enjuto texto de Juan Gil de Zamora que, sin embargo, no resuelve los problemas interpretativos de las citadas *Cantigas de Santa María*, el principal repertorio con el que, obviamente, se le relaciona. Ni la concreta práctica musical de esas bellísimas piezas –con el cómo y quiénes cantarlas, y si con o sin instrumentos–, ni la hermosa pero compleja notación (entre la modal y la premensural) que nos las ofrece en los elegantes códices dedicados a tan hermosas monofonías consagradas a Santa María, son tratadas por el sabio franciscano. Éste parece desinteresado por completo en explicar estos problemas, que a nosotros nos resultan hoy decisivos, pero quizás en la idea egidiana, como antes se dijo, eran sólo asuntos menores y demasiado prácticos para encontrar espacio digno en su *Ars Musica*. Sin embargo es justamente célebre la singular referencia que Gil de Zamora nos aporta respecto del órgano, en el comienzo del capítulo 17<sup>o</sup>, cuando señala que *dicho instrumento es el único utilizado por la Iglesia en las diversas partes cantadas y recitadas, en secuencias e himnos. El resto de los instrumentos se rechazan debido al abuso de los histriones*. Una referencia famosa<sup>21</sup> que evidencia, una vez más, lo que de verdad preocupaba a nuestro culto franciscano y a los presumibles destinatarios de su trabajo musical.

---

<sup>21</sup> Y sólo eso –en traducción un tanto personal– se destaca de Gil de Zamora en el espléndido trabajo de Richard H. Hoppin dedicado a *La Música Medieval* –que la editorial Norton ha propuesto como sucesor del antes citado de G. Reese–. Cfr. pág. 184 de la traducción castellana, de Pilar Ramos, a partir del original inglés de 1978, para Ediciones Akal, Madrid, 1991.

Observado algunos detalles del texto, en efecto comprobamos que Gil sin duda se dirige a unos lectores especiales, ya buenos conocedores de la especulación musical y con acceso a los libros fundamentales de esta elevada disciplina. No en vano, en el prólogo expresamente señala: *Acerca de la música me dispongo a escribiros en un estilo conciso y llano –siguiendo vuestra proposición en la medida de lo posible–, sin las ilustraciones que de sobra conocéis, a partir de las tesis de filósofos actualmente aceptadas.* Y al final del mismo destaca, tras la enumeración de los capítulos de su trabajo, cómo *en la presente obra no he añadido los gráficos ordinarios porque todo el mundo los lee habitualmente y los tiene en otros libros, y cualquiera puede conseguirlos cuando desee.*

Mirando hacia este tipo de destinatarios (también quizás quienes le encargaran la tarea, pues dice que escribe *siguiendo vuestra proposición*), seguramente más músicos que cantores, por hacer guiño aquí a la clásica diferenciación medieval a veces tan exagerada y malinterpretada, podríamos entender el trabajo –en cierto modo un tardío *digesto* musical– de Gil de Zamora al margen de conservadurismos, pues su preocupación por el rigor (señalando expresamente en el prólogo que no ha citado de memoria sino directamente de las grandes obras y traducciones a las que ha tenido acceso) y su interés en la especulación teológica, filosófica y científica, su labor conciliatoria entre las autoridades clásicas y escriturísticas, o su amplio tratamiento de la solmisación<sup>22</sup> (uno de los más completos –si no el

---

<sup>22</sup> Puede ser útil, sobre este rico y complejo asunto, consultar mi trabajo “La pervivencia de la solmisación en los tratados musicales españoles

mejor— de su tiempo, del que incluso Robert-Tissot propone, en su edición del trabajo del zamorano, que en su minuciosa exposición pudiera manifestarse una posible “tradicción española”<sup>23</sup> de la enseñanza del canto llano, al comparar algunos de sus términos con los de las *Reglas de canto plano e de contrapunto e de canto de órgano*, 1410, de Fernando Estevan<sup>24</sup>), son sin duda todos ellos temas actuales e importantes en su tiempo, por alejados que aparentemente estén de nuestro concepto de vanguardia técnico-compositiva. En suma, Gil prioriza la erudita glosa del poder de la música, coherente con el poder de Dios y manifestado en la armonía de un Cosmos perfecto y musical (admirado ya por los sabios anteriores o ajenos a la Revelación cristiana), sobre los concretos problemas técnicos, y más en particular las soluciones gráficas exigidas por la escritura polifónica, cuyo empuje definitivo llegará, en el mismo corazón del siglo XIII, de la mano del esencial tratado *Ars cantus mensurabilis* debido a Franco de Colonia<sup>25</sup>.

---

de los siglos XV y XVI”, en Maricarmen Gómez y Márius Bernadó, eds., *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-1550)*, Universitat de Lleida-Institut d’Estudis Ilerdencs: Lleida, 2001, pp. 321-337.

<sup>23</sup> A partir del estudio de K. W. Gümpel, *Zur Frühgeschichte der vulgärsprachlichen spanischen und katalanischen Musiktheorie*, Spanische Forschungen der Görresgesellschaft I/24, 1968, pp. 257-336

<sup>24</sup> *Primer Tratado de Música escrito en castellano*. Comentario, estudio, transcripción y facsímil realizados por María Pilar Escudero, publicaciones del Conservatorio Superior de Música de Sevilla y Editorial Alpuerto, Madrid, 1984.

<sup>25</sup> Este muy comentado trabajo se explica con toda modestia y acierto en su propio Prólogo, al señalar que sobre el canto llano ya se ha tratado suficientemente “tanto en lo teórico como en lo práctico”, y por ello el autor trabaja la música mensural “a la que precede el canto llano, de la misma manera que la principal precede a la subordinada”.



En definitiva, no es una opción estrictamente tradicionalista, ni mucho menos conservadora: se trata más bien, como ya dijimos, de un efecto lógico y coherente de la mayoritaria visión intelectual del tiempo, asumida sin problema alguno por un clérigo cultivado y con altas responsabilidades eclesiásticas y monárquicas –tan estrechamente relacionadas entonces– como fue Juan Gil de Zamora, que escribe para otros iguales o para quienes se formaban entonces para serlo en el inmediato futuro.

Así es como quizás podrán ser revalorizados algunos aspectos hasta hoy descuidados en la aportación del franciscano, desde la asombrosa riqueza de sus citas clásicas, con una admirable erudición literaria y no sólo musical (y donde manifiesta –en el capítulo segundo– su descriptiva vena poética al hablar del ruiseñor o del delfín, los animales musicales por excelencia del oriente y el occidente), hasta llegar a la singular preocupación por los aspectos expresivos del arte sonoro, como se ejemplifica en su pequeña pero interesantísima explicación del *ethos* modal<sup>26</sup>.

---

Dedicándose a esta música que él mismo califica de “subordinada”, por tanto, “sin trastocar el orden”, y no “por arrogancia, o acaso sólo por propia comodidad, sino en verdad por necesidad evidente, y para facilitar la comprensión de los discípulos y, en fin, para la más perfecta instrucción de todos los notadores en la propia música mensural” (citamos de la traducción castellana, con prólogo y notas, de Ángel Medida: *Tratado de canto mensural*. Universidad de Oviedo, 1988, Col. Ethos Música, serie académica, 1, pág. 41).

<sup>26</sup> Puede consultarse, como orientación inicial a un tema tan relevante como a veces malinterpretado, la quinta aproximación –desde la estética y la técnica de la modalidad– inserta en mi estudio general introductorio a los *Fragmentos Músicos de Fray Pablo Nassarre*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, Vol. 2. Anexo, pp.143-200.

Inserta –casi a la manera de una poética glosa del antes citado *Tonale S. Bernardi*– en el capítulo 15<sup>o</sup> de su *Ars Musica*, en un momento avanzado del tratado donde ya se usa este polisémico término en el estricto terreno de la modalidad, Gil de Zamora nos presenta el siguiente resumen de “la condición de cada tono” señalando literalmente: *el primer tono es cambiante, manejable y apto para expresar todos los afectos. Pongamos por ejemplo el Cantar de los Cantares. (...) el segundo tono es grave y compungido, por lo que es más apropiado para la tristeza y la desventura. Se emplea en trenos. Un ejemplo lo encontramos en las Lamentaciones de Jeremías. (...) el tercer tono es severo, estimulante y sus melodías presentan saltos más pronunciados que el resto de tonos. Mucha gente ha sido curada gracias a él. Afirma Boecio que Pitágoras curó a un adolescente mediante el tercer tono y que previamente lo había aliviado con el segundo. (...) el cuarto tono lisonjero y charlatán, completamente apropiado para los aduladores. (...) el quinto tono benigno y delicioso, alegre y endulza a tristes y atribulados, haciendo recapacitar a los desesperados. (...) el sexto tono es piadoso, concita el llanto, adecuado para los que son de lágrima fácil. (...) el séptimo tono es disoluto y festivo, contiene múltiples saltos y representa a la adolescencia. (...) el octavo tono es agradable y sosegado, a la manera de las personas solitarias.*

Realmente esperamos que, vistas tantas nuevas pistas que se hacen aún más accesibles con esta edición, el futuro nos depare una riquísima variedad de interesantes investigaciones que, sin duda, colocarán en su justo lugar la aportación del ilustre tratadista musical que vivió tan de cerca el esplendor de la poliartrística corte alfonsina.

Inicial trabajo ya profesional de un joven filólogo clásico (con el Diploma de Estudios Avanzados obtenido y elaborando actualmente su tesis doctoral en la universidad murciana) es también la versión castellana aquí presentada la tarea de un futuro músico, pues Martín Páez Martínez está asimismo culminando como flautista su especialización en repertorio histórico en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, y por ello asistente a mis cursos dedicados a estudiar –buscando sus implicaciones en la interpretación práctica– las principales fuentes musicales occidentales: clases en las que surgió el encargo de esta traducción y donde se canalizó el correspondiente seguimiento de un minucioso trabajo que, obviamente, ha superado en muchos sentidos lo allí iniciado. Lo que aquí se explicita en justo homenaje a unos centros educativos musicales altamente profesionalizados pero en los que, durante demasiado tiempo, la investigación no ha sido suficientemente exigida ni potenciada, si bien la ya iniciada implantación del Espacio Europeo de la Educación Superior supondrá, sin duda, un firme y fructífero acicate para fomentar esta tarea investigadora como inseparable de la educativa también en el máximo nivel de la enseñanza *performativa*.

Todos unidos en esta ilusionante tarea contra el silencio impuesto sobre un viejo e ilustre colega y compatriota: si parece que Juan Gil de Zamora vivió casi ocho décadas con buena salud aunque, en el final de su –entonces– tan extremada ancianidad, se cuenta que no recordaba ya ni los libros que él mismo había escrito<sup>27</sup>, bien puede decirse

---

<sup>27</sup> Los ya citados Ferrero Hernández y Robert-Tissot aducen, como fuentes para esta famosa amnesia senil, respectivamente, a Alfonso de

que nuestra publicación es así un homenaje triplemente musical ya que recupera a un sabio que escribió de música y ha estado demasiado tiempo injustamente olvidado. Pues si el nombre mismo de la música, como dijo el erudito Isidoro<sup>28</sup>, proviene con razón del de las Musas (que eran hijas de Júpiter y de Memoria), no es menos evidente para el santo obispo cartagenero-hispalense que ninguna ciencia podía ser perfecta sin la Música. Más aún, *sin ella nada existe...*

---

Madrigal, *Comentarium in librum III Regum*, cap. III, q. 11, Venecia, 1615, pág. 57; y Nicolás Antonio, *Biblioteca Hispania Vetus*, II, Madrid, 1778, p. 111

<sup>28</sup> la referencia isidoriana no puede faltar en esta académica edición murciana, pues ya fue su sabia dedicación a la música una de las justamente elegidas para mi discurso de ingreso en esta regia Corporación, titulado *Cuatro Defensas de la Música*. Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, Murcia, 2004. Las citas escogidas, procedentes del Libro III de sus *Etimologías*, se comentan en pp. 10-13.

XXVIII

# Ars Musica de Juan Gil de Zamora

Criterios de edición

Ars Musica de Juan Gil de Zamora (Traducción)

Índice de autores y obras

**Martín Páez Martínez**

*A mis padres y hermana,  
A Santi*

## Criterios de edición

La traducción que presentamos de *Ars Musica* de Juan Gil de Zamora, vertida directamente del latín al español, se ha basado en el texto fijado por M. Robert-Tissot (1974), el cual ofrecía además una traducción al francés. Dicho estudio establece como la principal fuente textual el manuscrito Vaticano H. 29 (s. XIV) si bien recurre a correcciones propuestas por Gerbert (1784) o por el manuscrito Bolonia A 31 (s. XVIII).

Se ha establecido como principal objetivo de nuestra versión transmitir fielmente el espíritu didáctico que manifiesta el estilo llano del franciscano Gil de Zamora. De ahí que hemos mantenido en la traducción, en la medida de lo posible, las no pocas repeticiones ociosas y falsamente retóricas o vacuas desde un punto de vista estilístico, que tienen lugar en el texto.

En la castellanización de nombres de personajes bíblicos se ha seguido la versión de las Escrituras realizada por el equipo dirigido por Evaristo Martín Nieto (Madrid 1989). Con respecto a términos teórico-musicales se ha decidido adoptar la traducción que se da en versiones españolas de otros teóricos musicales. Si para Gil de Zamora el *Institutio Musica* de Boecio es una fuente primordial, creemos oportuno para su traducción seguir la terminología establecida por la im-

portante versión española de este último tratado (Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, J. Luque, F. Fuentes, C. López, P. R. Díaz y M. Madrid (eds.), Madrid 2009). De esta manera, se traducirá el término *kommata* por *comas* pero otros para los que no se ha propuesto una traducción en español, se mantendrán en latín (o en transliteración latina si el término es griego), como es el caso de los términos *diaschismata*, *schismata*, y *diesis*. En lo que respecta a la traducción de los instrumentos medievales, seguimos la terminología aconsejada por la Dra. Rosario Álvarez, sabia y principal autoridad en la materia.

Con respecto a las referencias de Gil a otros tratados teóricos, en lo concerniente a las citas literales o casi literales, se ha optado por no reproducir las palabras originales de dichos tratados, pero sí citar el pasaje en el caso de que el texto se conserve en la actualidad. A las referencias no identificadas por ser ciertamente dudosas o pertenecientes a textos perdidos no se les presta consideración. Se recoge, en cambio, los textos clásicos literarios debido a que en ocasiones están vagamente aludidos por Gil y a que el lector interesado puede estar poco familiarizado con ellos. Las traducciones, a no ser que se especifique la autoría de las mismas, son del propio editor. Para referirnos a los autores griegos y sus obras empleamos las abreviaturas fijadas por el diccionario *Greek-English Lexicon*, Liddell-Scott-Jones (eds.), Oxford 1996. Los escritores romanos se citan siguiendo las abreviaturas del *Oxford latin dictionary*, P. G. W. Glare (ed.) Oxford 2000, mientras que los escritores cristianos o medievales siguen las abreviaturas fijadas por A. Blaise en sus diccionarios *Dictionnaire Latin-Français des auteurs du Moyen-Age*, Brepols 1975 y *Dictionnaire Latin-Français des auteurs*



*Chrétien*s, Brepols 1954. Sin embargo, el uso de abreviaturas estará supeditado al hecho de que en el texto se mencione explícitamente la obra o el autor referido, con el fin de que ésta no se convierta en un elemento de confusión, porque en efecto, se supone que el lector interesado puede desconocerlas en algún caso. Tomemos, por ejemplo, la cita J. A/I 64 (punto 64 del primer libro de las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo): a no ser que el lector esté familiarizado con los textos clásicos o al menos disponga de los diccionarios citados, la cita le sería de poca ayuda en el caso de que en el texto de Gil no se haya mencionado ya el autor y la obra que abreviamos.

Tanto las autoridades de la Antigüedad como las medievales han sido presentadas mediante una brevísima semblanza en notas al texto. La mayor o menor extensión de la nota ha dependido del grado de celebridad del personaje aludido: a mayor celebridad, la nota es más concisa y viceversa. De este modo la información que podremos encontrar acerca de Virgilio o de Platón será aproximadamente la tercera parte de la que encontraremos acerca de Arquitas de Tarento o de Timoteo de Mileto.

En esta edición se ha intentado clarificar varios puntos confusos del texto latino que el propio Tissot reconoce no entender: la referencia al sistema astronómico ptolemaico (final del c. 1), y a las equivalencias y cantidades del monocordio (final del c. 9). Con relación al primer punto es problemática la frase *alii ex violento motu peripheriarum revolutione ad cardinem (musicam inventam fuisse)*; traduce Tissot que la música ha sido inventada, dicen otros, *à l'impétueux mouvement des régions périphériques, et à leur révolution vers le centre*; tras la traducción Tissot agrega un

signo de interrogación. En efecto, esta traducción al pie de la letra no permite entender realmente el significado del texto. Nuestra proposición consiste en asignar a términos generales como *peripheriarum*, *revolutione* y *cardinem* un valor de tecnicismos con acepciones metafóricas propias del campo de la astronomía. De tal forma que la traducción para los tres términos mencionados sería: *astros*, *órbita* y *epicentro* respectivamente. Nuestra propuesta de traducción es la siguiente: *Otros (dicen que la música tiene su origen) en el impetuoso movimiento de los astros y en su órbita sobre el epiciclo.*

Con respecto al segundo punto, nótese que al final del capítulo 9 introducimos el término *cuadricordio* para referirnos al instrumento musical y distinguirlo así del tetracordio, término teórico-musical referente a los modos musicales. Con esta distinción cobran por fin sentido las palabras de Gil de Zamora cuando pone en relación divisiones y números de cuerdas. El criterio para establecer esta distinción parte del propio texto latino (hecho que pasa desapercibido a Tissot), puesto que nuestro tratadista distingue el instrumento musical del término teórico mediante el empleo de distintos prefijos: para referirse al primero emplea el prefijo latino *quadri-* mientras que para el segundo emplea el prefijo griego *tetra-*.

Mis últimas palabras van dirigidas a aquellas personas que con su entrega o generosidad, bien han propiciado la existencia de esta edición que presentamos, o bien la han enriquecido con su particular contribución.

En primer lugar quisiera agradecer a D. Guzmán Sánchez, Licenciado y Doctorando en Químicas, amigo impenitente de la astronomía casi en la misma medida que de mi persona, su apoyo ferviente, su paciencia y ayuda (a veces intempestiva) en la revisión del texto.

D. Javier Artigas, catedrático de órgano y clave del Conservatorio Superior de Música de Murcia, da valor a este trabajo con su atenta lectura del original y sus valiosas sugerencias, especialmente en los temas de solmisación.

A la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, promotora, procuradora y difusora de la práctica, la crítica y la investigación de las Bellas Artes, le debo gratitud por la magnífica oportunidad brindada al encomendarme la edición española del *Ars Musica* egidiano, así como especialmente al académico D. Álvaro Zaldívar, coordinador de esta obra en la dichosa efeméride alfonsina. El Dr. Zaldívar ha sido y es –me enorgullece decirlo–, mi maestro de fuentes históricas del Renacimiento y el Barroco, asignaturas todas ellas impartidas en el Conservatorio Superior de Música de Murcia. Él concibió la idea de preparar la primera edición en español del único tratado teórico-musical castellano de la Edad Media, escrito por el franciscano Juan Gil de Zamora, secretario real y preceptor del infante Sancho, hijo de Alfonso X. Su paciente revisión del texto y las notas, y su docto consejo han hecho posible su proyecto: la publicación de una obra de semejante importancia en Murcia, carísima ciudad para el monarca, en el 725 aniversario de su muerte.

**Martín Páez Martínez**

*Investigador en prácticas del Dpto. de Filología Clásica  
de la Universidad de Murcia*



## Ars Musica

### Juan Gil de Zamora

#### Prólogo

Para el reverenciado y dilectísimo padre, maestro y amigo en la bondad de Jesús, el maestro hermano Juan,<sup>1</sup> ministro general<sup>2</sup> de la Orden de los Hermanos Menores,<sup>3</sup> de su hermano Juan Gil de Zamora, modesto lector: todo obediencia, respeto y consideración; salud y paz, prosperidad y amor.

Acerca de la música me dispongo a escribiros en un estilo conciso y llano –siguiendo vuestra proposición en la medida de lo posible–, sin las ilustraciones que de sobra conocéis y a partir de las tesis de filósofos actualmente aceptadas. Comienza pues, el prólogo al libro *Ars Musica*, redactado por el Doctor hermano Juan Gil de Zamora, habida cuenta de la admiración profesada hacia su hermano,

---

<sup>1</sup> Michel Robert-Tissot (1974) establece que se trata casi con toda seguridad de Juan Mincio de Murrovalle, i. e. Juan de Muro (ministro general entre los años 1296 y 1304) si se acepta que *Ars Musica* se escribió a finales del siglo XIII y principios del XIV.

<sup>2</sup> En la Orden de los Hermanos Menores, el prelado superior.

<sup>3</sup> O. F. M., más conocida por el sobrenombre de *Franciscanos*.

el padre Juan, ministro general de la Orden de los Hermanos Menores.

Lo hemos recibido por tradición de los libros de sabios de la Antigüedad, (especialmente por escritos de caldeos<sup>4</sup> y egipcios, los cuales pensaban que la música era la imagen de todas las ciencias); lo hemos aprendido también de los posteriores textos griegos, sobre todo de la época de los reinados de Alejandro Magno<sup>5</sup> y de Ptolomeo Filadelfo,<sup>6</sup> tiempos en los que se encontraron en la ciudad de Alejandría 70.000 valiosos volúmenes, según el dato aportado por Bea-

---

<sup>4</sup> Pueblo de origen semítico cuya lengua era el acadio, asentado hacia el s. X a. C. en la Baja Mesopotamia. El nombre que recibió su región, Caldea (en acadio *Kaldu*), se aplicó posteriormente a todo el territorio babilónico.

<sup>5</sup> Su ascensión al trono macedonio tras el asesinato de su padre Filipo II se produjo en el año 336 a. C. Su hegemonía y la expansión de su Imperio se prolongó durante 13 años hasta que en 323 murió por causas desconocidas que podrían haber sido naturales (paludismo endémico, pulmonía) o a causa de un envenenamiento urdido dentro de su entorno más íntimo.

<sup>6</sup> Ptolomeo II Filadelfo (reinado desde 308 a 283 a. C.) es el segundo de los reyes de Egipto perteneciente a la dinastía ptolemaica (el primero fue su padre Ptolomeo I *Soter*, “el salvador” en gr., fundador de la dinastía griega de los *lágidas*). Está encuadrado en el grupo de los reyes llamados epígonos por oposición a los diádocos, primeros herederos de las conquistas de Alejandro Magno). Debe su apelativo (*Filadelfo*: “que ama al hermano”) a que se casó con su hermana Arsinoe II (ca. 276). En política exterior, mantuvo los dominios conquistados por su padre (Celesiria, Chipre, Cirene, el protectorado de las islas Cícladas) e incluso amplió los dominios tras vencer a Antígono I Gonatas (Macedonia), Antíoco I y II (reino seleúcida). En política interior mantuvo la apuesta por la cultura que inició su padre con la creación de una biblioteca y un museo. Se declaró protector de las artes y las ciencias y destinó importantes fondos para la construcción de obras públicas.

to Isidoro<sup>7</sup> en el libro VI de sus *Etimologías*:<sup>8</sup> sin la participación de la música, ningún saber puede calificarse de perfecto.<sup>9</sup> De hecho ésta, debido a sus consonancias y disonancias de cantidades y números, de tiempos y partes, y otros temas similares, es la más perfecta y útil. Y no sólo por esto se piensa que es útil, sino también por los logros conseguidos en los cuerpos enfermos –según cuenta la tradición– gracias

---

<sup>7</sup> Puede parecer extraña la referencia a Isidoro como Beato y no como Santo, sin embargo, la fecha de su canonización es muy posterior a la redacción del trabajo de Gil de Zamora: 1598, bajo el pontificado de Clemente VIII. San Isidoro, educado por su hermano Leandro, (hermano también del cultísimo San Fulgencio), es responsable de la unificación de la disciplina litúrgica en España. Sus escritos abarcaron todas las ramas: fue el autor de la primera suma teológica (*Sententiarum libri III*), escribió obras de carácter dogmático (*Quaestiones adversus iudaeos et ceteros infideles*), cuestiones de teología bíblica (*Quaestiones in Vetus Testamentum, De numeris*), de liturgia y disciplina eclesiástica (*Regula Monachorum, De ecclesiasticis officiis*), obras históricas (*Chronica Maiora, Historia Gothorum*), acerca de ciencias profanas (*De natura rerum, D ordine creaturarum*), sin olvidar *Etimologías*, obra ajena al ámbito eclesiástico a la que debe su fama universal.

<sup>8</sup> Cf. Isid., *Originum sive etymologiarum libri viginti* VI 3. *Etimologías* es una obra enciclopédica en 20 libros fundamentada en una gran cantidad de autoridades tanto eclesiásticas como paganas. Alcanzó una extraordinaria difusión: en la Edad Media llegó a considerarse libro de texto obligado en las escuelas por su claridad y sencillez expositiva y por su diversidad temática; así se dividen los contenidos por libros: I. Gramática, II. Retórica y dialéctica, III. Quadrivium, IV. Medicina y bibliotecas, V. Derecho y cronología, VI. Libros eclesiásticos y litúrgicos, VII. Dios, los ángeles y los santos: jerarquías del Cielo y la Tierra, VIII. La Iglesia y las herejías, IX. El lenguaje, los pueblos, los reinos, las ciudades y los títulos oficiales, X. Las etimologías, XI. El hombre, XII. Las bestias y los pájaros, XIII. El mundo y sus partes, XIV. Geografía, XV. Los edificios públicos y las avenidas, XVI. Las piedras y los metales, XVII. La agricultura, XVIII. Terminología de la guerra, la jurisprudencia y los juegos públicos; XIX. Los buques, las casas y los vestidos, XX. Las provisiones, utensilios domésticos, agrícolas y el mobiliario.

<sup>9</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 17.

a la música; a la vista está el caso de David,<sup>10</sup> el cual liberó al rey Saúl<sup>11</sup> de un espíritu maligno mediante la música. De manera semejante el médico Asclepiades<sup>12</sup> devolvió a un loco a su anterior estado de equilibrio mental mediante la utilización de sonidos armónicos, según cuenta Isidoro en el capítulo 13 del libro IV de *Etimologías*. De ahí que también Platón<sup>14</sup> recomendó el estudio de la música porque así como la aritmética es la madre del conjunto de las ciencias, la música es hermana de todas ellas.<sup>15</sup> Por consiguiente, según

---

<sup>10</sup> Célebre citarista de Belén gracias a sus extraordinarias dotes musicales, hijo de Jesé. Fue convocado a la corte del rey Saúl para poner en fuga el espíritu maligno que moraba en el monarca. A la muerte por suicidio de Saúl, David fue proclamado rey de Judá primero, y más tarde de todo Israel (*Sam.* I, II).

<sup>11</sup> Judío de la tribu de Benjamín convertido en el primer soberano del antiguo reino de Israel y descrito en las Sagradas Escrituras como “valeroso y de extraordinaria presencia”. Fue encumbrado por providencia divina por mediación del juez Samuel (*Sam.* 10,17 y ss.).

<sup>12</sup> Asclepiades de Bitinia (129 o 124- 40 a. C.): de profesión rétor, gramático y posteriormente médico, cabeza visible de un grupo de médicos abiertamente opositores a la teoría hipocrática de los cuatro humores. Los cuatro humores (bilis amarilla, bilis negra, flema y sangre), eran líquidos que se movían con facilidad por el interior del cuerpo humano y se mezclaban entre si. Cada uno de ellos correspondía a cada una de las cuatro propiedades (húmedo, seco, frío y caliente). Pues bien, según dicha teoría, en función del humor predominante en cada persona, se consideraba que ésta era biliosa, melancólica, flemática o sanguínea. La buena salud dependía de una mezcla adecuada de los cuatro humores.

<sup>13</sup> Cf. Isid. *Orig.* IV 13.

<sup>14</sup> Platón (ca. 427- 347 a. C), filósofo ateniense discípulo de Sócrates, de familia aristocrática: su padre Aristón era descendiente del rey Codro y su madre, Pericción, hija de Glaucón, sobrina del tirano Critias y descendiente de Drópides, hermano de Solón.

<sup>15</sup> No se ha localizado en Platón la cita en la cual supuestamente se dice que la aritmética es la madre de las artes (para la búsqueda hemos empleado el *Lexicon Platonicum*, Leipzig 1835-6 y el *Thesaurus Linguae Graecae*, California 1999). Sin embargo, acerca de la fraternidad entre las ciencias comenta Platón que, según los pitagóricos, existe una es-



él,<sup>16</sup> sin la música ningún saber puede calificarse de perfecto,<sup>17</sup> aunque se demuestre que es eminente. En la gramática, se manifiesta la música en la ortografía a partir de la consonancia y disonancia de las letras, y a partir de la consonancia de los pies en la prosodia. En la lógica, a partir de la consonancia y disonancia de las premisas en el arte del silogismo. En retórica, a partir de la consonancia y disonancia de ritmos y otras cosas por el estilo. Tanto es así que no sólo en estas artes, sino en todo lo que existe, es decir, en todos los elementos y compuestos celestes brilla una melodía bellísima según los designios del orden divino de la consonancia y la disonancia musical.<sup>18</sup>

Como hemos tenido acceso a libros varios y compilaciones acerca de la música en diversas lenguas y traducciones –confiando a la memoria pocas cuestiones–, si Jesús nos guía, en el primer capítulo trataremos sin idea preconcebida el descubrimiento de la música.<sup>19</sup>

---

trecha relación entre la astronomía y la música (cf. Pl. *R.* 530d). Sobre la idoneidad del arte musical como parte fundamental de la educación, cf. Pl. *República* 410a – 412b, sobre la idoneidad de la música permitida en el Estado platónico cf. Pl. *R.* 398c- 403c (donde se dan las condiciones que deben cumplir melodías, armonías y ritmos permitidos).

<sup>16</sup> Se refiere a Isidoro, tras la digresión en la que menciona a Platón.

<sup>17</sup> Isid. *Orig.* III 17.

<sup>18</sup> Se hace referencia en este punto a la doctrina pitagórica de la *Armonía de las esferas*. Pitágoras presenta un Cosmos divino armonizado por la concordancia de las proporciones aritméticas y musicales, las cuales, extrapoladas al Universo físico, determinarían que el movimiento de los cuerpos celestes debía provocar una armoniosa melodía sempiterna conocida por el nombre de “Música de las Esferas”. Sin embargo el ser humano no podría percibir dicha música por haber nacido y crecido acostumbrado a ella, de la misma forma que el herrero está acostumbrado al ruido de sus martillos y no percibe la molestia.

<sup>19</sup> Nótese que los títulos de capítulo citados en este prólogo no coinciden en ocasiones con los que se leen al comienzo de cada sección.

En el segundo capítulo, su utilidad como causa del propio descubrimiento de la música.

En el tercero, su notación, definición y etimología.

En el cuarto, la diferenciación, o bien, división de la música.

En el quinto, la denominación usual de las letras o notas.

En el sexto, la situación o posición de las notas o letras.

En el séptimo, el cómputo o cálculo de las notas.

En el octavo, la mutación de las notas.

En el noveno, la disposición del monocordio, esto es, el instrumento de una sola cuerda.

En el décimo, la descripción y división de la consonancia.

En el undécimo, la proporción de las consonancias.<sup>20</sup>

En el duodécimo, la descripción y disposición de tonos y semitonos.

En el decimotercero, la denominación de los diversos tonos.<sup>21</sup>

En el decimocuarto,<sup>22</sup> la naturaleza intrínseca de cada tono.

En el decimoquinto,<sup>23</sup> la naturaleza y la especificidad o distinción del intervalo de segunda, de tercera, de tritono, de

---

<sup>20</sup> También se trata la constitución de la consonancia.

<sup>21</sup> Lo que hoy conocemos como modos. Se trata además el recuento y descripción de los tonos.

<sup>22</sup> Dicho capítulo anunciado en el prólogo como decimocuarto, es en realidad el decimoquinto.

<sup>23</sup> Este capítulo anunciado como decimoquinto, ocupa, en cambio, la decimocuarta posición.

cuarta, de quinta o *diapente*, de sexta, de séptima y de octava, el cual contiene todas las consonancias.

En el decimosexto, los géneros diatónico, cromático y enarmónico.

En el decimoséptimo, la invención y descripción de cada instrumento en particular, a saber, órganos, violas, cítaras, arpas, *symphoniae*, trompetas, *auloi*, címbalos, timbales, sistros etc.; el carácter distintivo de la música.

En la presente obra no he añadido los gráficos ordinarios porque todo el mundo los lee habitualmente y los tiene en otros libros, y cualquiera puede conseguirlos cuando desee.

## Capítulo primero: El primitivo descubrimiento de la música

Hemos leído que son numerosos los descubridores de la música según las diversas opiniones de muchos sabios, si bien, algunos dijeron que fue el filósofo Pitágoras,<sup>24</sup> cuando pasó por el taller de unos herreros y oyó el sonido metálico que producían cinco martillos sobre un yunque.<sup>25</sup> Al percibir, casualidad o no, de esa variedad de sonidos una amable y melódica asociación, accedió al lugar fijándose detalladamente en el hecho de que el misterio de la música se escondía en el sonido de dichos martillos. Por este motivo, examinó allí mismo los martillos y, distinguiendo progresiva y rápidamente los sonidos propiamente dichos del ruido de aquéllos, descubrió las consonancias y disonancias de siete notas. Pero si de lo dicho hasta ahora concluimos que el filósofo Pitágoras gracias a su talento vivaz descubrió una parte de ese arte, lo cierto es que él no fue el creador primero o el inventor. Según lo que encontramos en *Crónicas*,<sup>26</sup> (inspiradas por Dios según la verdad de los judíos), en el cuarto capítulo del Génesis,<sup>27</sup> en la correspondiente glosa a dicho

---

<sup>24</sup> Pitágoras de Samos (ca. 582- 507 a. C.) considerado por la tradición como un maestro en matemáticas, música, astronomía y medicina, Pitágoras es Pitágoras y los pitagóricos. Puesto que nada de su producción ha llegado hasta nosotros, es difícil separar sus aportaciones a dichas ciencias de las de los pitagóricos del s. V y IV a. C.: Hípasso de Metapontio, Filolao, Arquitas de Tarento y Aristóxeno. La tradición en torno a él, ha difuminado su verdadera personalidad y pensamiento y ha exagerado unas aportaciones científicas que quizá podrían reducirse a unos conocimientos básicos de astronomía y de los efectos y proporciones numéricas de la música.

<sup>25</sup> Se entiende que de distinto peso cada uno, como aclara Gil seguidamente.

<sup>26</sup> Cf. I *Cro.* 1, 5 (Vulgata).

<sup>27</sup> Cf. *Gn.* 4, 22 (Vulgata).

pasaje,<sup>28</sup> en Rábano Mauro,<sup>29</sup> en el eximio historiador Josefo<sup>30</sup> y en la *Historia Escolástica*,<sup>31</sup> fue Yubal,<sup>32</sup> hijo de Lamec<sup>33</sup> y de Ada,<sup>34</sup> su esposa, padre de citaristas y flautistas;<sup>35</sup> no fue, sin embargo, el creador de instrumentos que se inventaron

---

<sup>28</sup> Cf. Wilfredo Estrabón (lat. Walafridus Strabo, al. Walahfrid von der Reichenau), *Glossaria Ordinaria liber Gn. IV*. Monje benedictino, discípulo de Rábano Mauro y continuador de su obra (808-849 d.C.). Su prestigiosa sabiduría le llevó a ser nombrado preceptor del príncipe Carlos, nieto de Carlomagno. Es autor de numerosas homilías, hagiografías y de un tratado de Historia Eclesiástica (*Libellus de exordiis...*), pero principalmente se le recuerda por su *Glossa Ordinaria*, conjunto de comentarios exegéticos de tipo alegórico acerca de diferentes pasajes bíblicos. La *Glossa* se utilizó como libro de consulta durante toda la Edad Media, pero hasta Johannes Trithemius (1462-1516), abad de Sponheim que defendió su autoría, fue considerada anónima.

<sup>29</sup> Cf. Raban.- M. *In Gn. II 2*. Rábano Mauro fue un monje benedictino, filósofo y teólogo alemán oriundo de Mainz (ca. 776- 856 d. C.). Sus comentarios exegéticos abarcan casi todos los libros de las Sagradas Escrituras. Entre sus opúsculos destacan *De Clericorum Institutione*, manual destinado a los futuros apóstoles de la Iglesia; *De Universo*, compendio de todos los saberes al estilo de las *Etimologías* de S. Isidoro; *De laudibus Sanctae Crucis*, en donde explica artificiosamente el origen del símbolo cristiano y los diversos nombres de Cristo; versos, homilías, cartas y un martirologio completan su obra.

<sup>30</sup> Cf. J. *AJI* 64. Flavio Josefo, historiador judío que escribió sus obras en griego (ca. 37- ca. 101 d. C.). Con su estilo cercano al aticismo (recrea giros y expresiones características del griego de los siglos V y IV a. C.), reacciona frente al griego de *koiné* o helenístico. Sus obras que le dieron fama son *La guerra de los judíos* y *Antigüedades Judías*. Se le reconocen dos obras más: *Autobiografía*, y *Contra Apión*, tratado en respuesta a las críticas de sabios egipcios contra su obra *Antigüedades Judías* y contra la nación judía.

<sup>31</sup> Cf. Pedro Coméstor, *Historia Scholastica, Liber Gn. 28*. En fr. Pierre le Mangeur, i. e. “el comilón”, (ca. 1100- 1179), fue un teólogo e historiador que estuvo al cargo de la Escuela Teológica de París a partir de 1160. Escribió comentarios sobre los Evangelios y sobre S. Pablo y alegorías de las Sagradas Escrituras. Su obra más importante es *Historia Scholastica* (en 20 libros), una historia sagrada con fines didácticos que abarca desde la Creación hasta los acontecimientos narrados en los

mucho tiempo después. Éste fue el primero en descubrir las proporciones y las consonancias en la música, de suerte que su oficio de pastor, que perjudicaba y mortificaba su salud con vigili­as, fatigas y tribulaciones, se tornó placentero. A raíz de su descubrimiento, como había oído hablar de las profecías de Adán acerca de dos juicios que tendrían lugar, el uno ejecutado por mediación del agua, el otro por mediación del fuego, con el fin de que no desaparecieran los conocimientos musicales por él descubiertos, los redactó afa­nosamente en dos columnas. De esta manera legó por escrito los principios de su magisterio. Aquellas columnas fueron, una de mármol con el fin de que no la destruyese un diluvio, y la otra de ladrillo para que no la destruyese el fuego. Por cierto, según Josefo, la columna marmórea fue localizada en Siria tiempo después.<sup>36</sup>

---

*Hechos de los Apóstoles.* Los comentarios al contenido, de tipo etimológico, cosmológico, físico, filosófico, teológico y geográfico son completos, pero en ocasiones imprecisos y fantasiosos. La gran cantidad de manuscritos de dicha obra, su mención en todas las bibliotecas y los elogios a Coméstor en todas las anotaciones a su obra, atestiguan que fue una notable autoridad durante la Edad Media.

<sup>32</sup> O también Yubal, como indica Gil de Zamora en la siguiente cita a este personaje. La transcripción de este nombre fluctúa según las diversas versiones. Algunas, como la de Felipe Scio de San Miguel (Nueva York, 1832) traducida de la Vulgata, incluso proponen Jubál (sic). Gil de Zamora parece que se decanta por Tubal como primera opción.

<sup>33</sup> Hijo de Metusael, tiene el quinto grado de consanguinidad en la línea descendente de Caín.

<sup>34</sup> Las Sagradas Escrituras no aportan más información acerca de este personaje que la que ofrece aquí Gil de Zamora.

<sup>35</sup> Recogemos el término “flautistas” siguiendo la edición de las Escrituras de E. Martín Nieto. La Vulgata dice así: *pater canentium citbara et organo* “padre de aquellos que tocan la cítara y la flauta”, entendiendo que *organo*, aun siendo el término genérico para “instrumento”, se aplica por tradición especialmente a los instrumentos de viento cilíndricos (Cf. Gil de Zamora al comienzo del cap. 17), y a su vez, seguramente la cítara representa al conjunto de instrumentos de cuerda.

<sup>36</sup> J. *AJI* 70-71.

Del mismo modo, el ya mencionado Lamec tuvo otro hijo de su segunda esposa Sila,<sup>37</sup> Tubalcaín,<sup>38</sup> el cual, forjador de profesión, realizó todo tipo de esculturas en bronce y hierro, según recoge el capítulo cuarto del *Génesis*;<sup>39</sup> fue el creador del arte de la forja y practicó con destreza las artes militares. También modeló esculturas metálicas, esto es, obras forjadas en metal para el deleite de la vista. Mientras él desempeñaba su oficio, Yubal, del cual he hablado antes, complacido por el sonido de los martillos según se recoge en la *Historia Escolástica*,<sup>40</sup> dedujo, como ya se ha comentado, las proporciones y consonancias que se obtienen del sonido de los martillos a partir de su distinto peso, descubrimiento que, como se ha comentado ya, los griegos atribuyen legendariamente a Pitágoras. De forma parecida, a partir de sus trabajos en madera, decidió<sup>41</sup> modelar esmeradas obras en metal así destinadas al deleite visual, como las consonancias de la música están destinadas al deleite auditivo. En esto que al incendiar ambos hermanastros los arbustos en los pastos, con el fin de que pudiera crecer hierba fresca para el ganado, las vetas metálicas fluyeron en pequeños arroyuelos.<sup>42</sup>

---

<sup>37</sup> En otras versiones se transcribe por *Sella* (p. e. Felipe Scio de San Miguel, Nueva York 1832).

<sup>38</sup> Para la transcripción al español de este nombre elegimos la propuesta de Evaristo Martín Nieto (Madrid 1989). Otras versiones proponen Tubalcaín o Tubal-Caín. Nótese, en cualquier caso que dicho nombre está compuesto por un nombre propio, Tubal (cuya etimología hebrea evoca la tierra de los metales) y el patronímico Caín (que significa “herrero”) en algunas lenguas semíticas. Su nombre parlante, en efecto, evoca el oficio que él mismo creó.

<sup>39</sup> *Gn.* IV 22 (Vulgata).

<sup>40</sup> Cf. Pedro Coméstor, *Hist. Schol. Gn.* 28.

<sup>41</sup> Tras digresión de Pitágoras, vuelve a ocuparse de Tubalcaín.

<sup>42</sup> Se entiende que las esculturas metálicas se hallaban cerca y que a causa del calor se fundieron las vetas, y una vez en estado líquido se propició su flujo.

Según Josefo, una vez que fluyeron éstas, y que levantaron y sostuvieron las láminas, encontraron en ellas las huellas en relieve del lugar en el cual estuvieron colocadas.

Hay que señalar también que Zaratustra,<sup>43</sup> a quien algunos también llamaron Cham,<sup>44</sup> creador de la magia, escribió magníficamente acerca de las siete artes liberales<sup>45</sup> en catorce columnas: siete columnas de bronce y siete de ladrillo, con el fin de resistir una u otra devastación de las ya mencionadas, esto es, de agua o de fuego. Nino, en cambio, entregó sus libros al fuego y los quemó.<sup>46</sup> Al mencionado Zaratustra lo instruyó en las artes liberales Abraham,<sup>47</sup> sapientísimo astrólogo. Isidoro manifiesta en el capítulo segundo del libro V de *Etimologías*<sup>48</sup> que fue Yubal, del linaje de los cainitas,

---

<sup>43</sup> Reformador religioso persa (700?- 630 ó 600? a. C.). Predicó el mazdeísmo en la zona de las actuales Afganistán e Irán, una religión que toma su nombre del Dios Ahura Mazda. En la época aqueménida fue la religión de los magos y su influencia en el judaísmo tardío, innegable. Sin embargo, es infundada la tradición según la cual el zoroastrismo habría penetrado en la India o en Asia Menor. La expansión del Islam erradicó el mazdeísmo, que sólo pervivió de manera testimonial en comunidades de Persia y en la isla de Ormuz (Golfo Pérsico).

<sup>44</sup> Pedro Coméstor *Hist. Schol. Gn.* 39.

<sup>45</sup> Aquellas que comprendían el Trivium (gramática, dialéctica o lógica, retórica) y el Quadrivium (aritmética, geometría, astronomía y música).

<sup>46</sup> De hecho, de su obra sólo se conservan pasajes muy fragmentados en unos pocos papiros cercenados: P. Berol. 6926, P. Gn. 85, PSI 13.1305. Grandes manuales de literatura griega en español como *Historia de la literatura griega* de López Férez (Ed.) no mencionan a este poco conocido escritor.

<sup>47</sup> Patriarca judío hijo de Téraj y padre de Ismael e Isaac. Nació supuestamente en la localidad caldea de Ur. Los caldeos eran los astrónomos por excelencia. Su sabiduría en este campo era casi proverbial, no en vano, entre los griegos se daba un curioso caso de metonimia con la palabra *χαλδαίος* (“caldeo”), la cual además de emplearse como gentilicio, también se utilizaba con el significado de “astrónomo”, para referirse a la persona que ejerce la actividad en la que ellos sobresalían en conjunto por encima de los demás pueblos.

<sup>48</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 16 y no V 2.



quien descubrió la música antes del diluvio. En cambio los griegos, según Isidoro, atribuyen el descubrimiento a Pitágoras afirmando que lo hizo gracias al sonido de los martillos y a la extensión y percusión de las cuerdas. Otros, según él, atribuyeron el descubrimiento al filósofo tebano Lino,<sup>49</sup> y a Zeto y Anfión,<sup>50</sup> también filósofos. Afirma Isidoro que después de éstos, en lo sucesivo, el arte de la música fue desarrollándose poco a poco. En efecto, como dice el poeta, *siempre añade algo un nuevo autor*.<sup>51</sup> También hemos leído que la música fue descubierta por el filósofo Asclepiades a partir del ruido o zumbido de los oídos. Otros mencionan el nombre de otros filósofos y opinan que el descubrimiento tuvo lugar a partir, o mejor dicho, a través del canto de pájaros, especialmente del ruiseñor, del cual se habla en el siguiente capítulo. Efectivamente, este animal reconoce, sólo por instinto, los sonidos cortos, largos, aumentados, disminuídos, prolongados, brillantes y oscu-

---

<sup>49</sup> Según la leyenda tebana, Lino es un notable músico, responsable de la sustitución en la lira de las cuerdas de lino por otras de tripa. Fue muerto por Apolo al rivalizar con el dios en el dominio del canto. Otra tradición dice que su muerte se debió a un golpe con el plectro propinado por su torpe discípulo Heracles. Se le atribuye a Lino la invención del ritmo y la melodía. Cf. P. Grimal *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona 1981, 325-6.

<sup>50</sup> Hermanos gemelos hijos de Zeus y Antíope. Ambos fortificaron la ciudad de Tebas y gobernaron en ella de manera conjunta. Se cuenta que durante la construcción de los muros, Zeto, cualificado en acciones violentas y trabajos manuales, cargaba las piedras en su espalda, mientras que Anfión, versado en el arte musical, las atraía fácilmente al son de su lira (regalo de Hermes). Cf. P. Grimal: op. cit. p. 29. Según el filósofo Heraclides, discípulo de Platón, Anfión fue el inventor de la citarodía y la poesía citaródica (Plutarco, *Moralía, Mus.* 1132a).

<sup>51</sup> Ovidio, *Metamorfosis* XII 56: *et auditis aliquid novus adicit auctor*. Trad: "y un nuevo autor añade algo a lo ya oído".

ros, unidos y ligados, tenues,<sup>52</sup> y al escucharle otros pájaros, los instruye y educa con su magisterio. Otros cuentan que la música se descubrió en los bosques, a partir de las sacudidas del viento en el interior de las cuevas, en las cuales se pueden percibir ciertos silbidos débiles, especialmente por la noche. Otros ven su origen en el sonido del agua y del viento cuando va a romper contra rocas o zonas rocosas, de ahí la expresión “voz cual rumor de aguas caudalosas.”<sup>53</sup> Otros, en el impetuoso movimiento de los astros y en su órbita sobre el epiciclo,<sup>54</sup> lo cual se manifiesta de alguna manera en la luz solar, como puede apreciarse en los astros Toledanos.<sup>55</sup> Otros en los tendones de los cadáveres cuando se tensan, una vez que están separados de

---

<sup>52</sup> *Punctum, tractum, subtractum, contractum, protractum, acutum et obtusum, planum et ligatum, et devaletum*. Gil emplea términos técnico-musicales para la descripción de los distintos sonidos que reconoce el ruiseñor.

<sup>53</sup> *Ap.* 1, 15 (Vulgata): *et vox illius tamquam vox multarum aquarum*. Trad: “y su voz cual rumor de aguas caudalosas”.

<sup>54</sup> Según el modelo astrológico ideado por Apolonio de Perge (finales del s. III a. C.) y seguido por Ptolomeo, los astros estaban sometidos a dos tipos de movimiento: describían un movimiento circular en gran órbita alrededor de la Tierra. A dicha órbita se la llamaba *deferente*. A su vez, dichos astros orbitaban describiendo un círculo menor alrededor de un punto, el epiciclo, que avanzaba por el deferente.

<sup>55</sup> I. e., según puede apreciarse por la posición de los astros descrita en las tablas astrológicas toledanas. Se trata de una cita obligada a la capital de la astronomía en la Edad Media. Las *Tablas Toledanas* (editadas por Gerardo de Cremona en el s. XII), son los documentos astrológicos más precisos elaborados hasta la época. Se basan, en parte, en el astrólogo musulmán Azarquiel (en ár. Al-Zarqalí, 1029-1087), nacido en Toledo y emigrado a Córdoba tras la conquista cristiana de su ciudad natal. El posterior dominio cristiano de Toledo no se hizo notar de forma negativa en lo que al estudio de los astros se refiere: *Las Tablas Alfonsíes* promovidas por Alfonso X, se basaron también en el sistema ptolemaico y alcanzaron fama en Europa llegando a ser utilizadas en el Renacimiento.

carne y huesos, principalmente al contacto con aguas fluviales en otras condiciones similares.

Sin embargo, debemos manifestarnos de acuerdo con la verdad hebrea que confirma a Yubal como el inventor de la música en primer término. Pero después de Yubal, muchos otros que han seguido su paso y punto de inicio hasta la fecha presente (como se dirá después), hicieron nuevas observaciones, tuvieron nuevas experiencias y las añadieron a las anteriores, como ocurre normalmente en los demás conocimientos científicos. Según Prisciano al comienzo de su *Maior*:<sup>56</sup> cuanto más jóvenes, tanto más perspicaces, como podemos observar entre los filósofos antiguos: en Sócrates, en Platón y finalmente en el joven Aristóteles, ya en tiempos de Alejandro Magno.

---

<sup>56</sup> Prisc. (en pról. a *Institución Gramatical*). La obra citada es *Institutionum grammaticarum volumen maius* en 18 libros, (cf. prólogo de dicha obra), escrita por Prisciano de Cesárea (s. V- VI d. C.). De origen mauritano, Prisciano fue un distinguido gramático latino y profesor de latín en Constantinopla. Su gramática es el tratado más completo que nos ha legado la Antigüedad, debido a que se le leyó con asiduidad durante la Edad Media. Su obra fue de gran utilidad para la redacción de gramáticas latinas modernas. El texto latino dice así: *quanto iuniores, tanto perspicaciores* (prólogo).

## Capítulo segundo: La utilidad de la música como causa del descubrimiento de la misma

Tan rica es la utilidad de la música, según describieron los antiguos, que por aquel entonces era tan infame no saber música como no conocer la literatura, dice Isidoro en el pasaje antes citado.<sup>57</sup> Por este motivo nunca ha faltado en sacrificios, bodas, banquetes, ni siquiera en la guerra; y lo que es más sorprendente, siempre estuvo presente en los funerales. De ahí que Beato Isidoro<sup>58</sup> afirma que si falta la música en la educación, jamás será ésta una educación perfecta. Estimula las pasiones, agudiza los sentidos, da valor a los combatientes y cuanto más enérgico es el sonido de la trompeta, más fortalece el espíritu de lucha; alegra a los afligidos, aterroriza al cobarde cuando el sonido de la trompeta enemiga llega a sus oídos, suaviza las fatigas del pastor y otras labores; cura a los anémicos, calma la excitación de las almas, inhibe las cuitas y preocupaciones; reprime y frena los impulsos violentos y, por decirlo en pocas palabras, según Isidoro,<sup>59</sup> a los animales, serpientes, pájaros y delfines los atrae prodigiosamente la audición de una melodía. Pero lo que más sorprende es el hecho de que puede extraer y expulsar espíritus malignos de los cuerpos mediante cierta maravillosa y arcana virtud divina. Ciertamente, hemos leído que los espíritus moran en cuerpos humanos, y el Altísimo lo permite con justicia debido a los diversos estados de pecado en los hombres; y que cuando a través de una melodía armoniosa el cuerpo pasa a un estado antitético, como de una profunda aflicción a la alegría, el espíritu maligno se marcha. De ahí

---

<sup>57</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 16.

<sup>58</sup> Íd. *Orig.* III 17.

<sup>59</sup> Cf. nota anterior.

que el maestro, autor de *Historia Escolástica*,<sup>60</sup> dice que cuentan los astrólogos que *muchos espíritus no pueden soportar la armonía, o más bien, ninguno de ellos* debido tal vez al estado antitético que produce la armonía en los cuerpos en que moran aquéllos. Según esto, las *Escrituras*, inspiradas por Dios, en el capítulo 15 del libro I de *Reyes*,<sup>61</sup> cuentan que al atacarle a Saúl un espíritu maligno, sus criados le dijeron: *hazte con los servicios de un músico*<sup>62</sup> *experto en la cítara, y te pondrás mejor* (el término *psaltes* se refiere genéricamente a cualquier músico experto). Y sigue el pasaje en que David tocaba la cítara en presencia de Saúl puesto que un espíritu le atormentaba, y Saúl iba recobrando su salud, mejoraba y el espíritu maligno salía finalmente de su cuerpo: espíritu por su naturaleza, maligno por su pecado. También el filósofo Asclepiades devolvió a un perturbado a su anterior estado de equilibrio mental, según atestigua Beato Isidoro,<sup>63</sup> por medio de una melodía con acompañamiento armónico.

¿Qué más podemos decir?

Sabemos por experiencia propia que hay pájaros que descienden presurosamente para oír una melodía, la aprenden de buena gana y la enseñan a sus pupilos generosamente. Cuenta Plinio<sup>64</sup> en el libro X<sup>65</sup> y Ambrosio<sup>66</sup> en el

---

<sup>60</sup> Pedro Coméstor, *Hist. Schol.*, I Re. XVI (Vulgata).

<sup>61</sup> *Reg.* I (*Sam.* I) (Vulgata), 16, 14-16.

<sup>62</sup> En el texto latino leemos *psaltes*.

<sup>63</sup> *Isid. Orig.* IV 13.

<sup>64</sup> Gayo Plinio Segundo (23- 79 d. C.), más conocido por Plinio *el Viejo* por oposición a su sobrino e hijo adoptivo Plinio el joven, es una importante figura dentro de la literatura técnica latina y de la ciencia antigua y medieval. Gozó en tiempos del emperador Vespasiano de altos cargos civiles y militares que abandonó con la llegada al poder de Nerón. Encontró la muerte en Miseno con la famosa erupción del Vesubio por su deseo de ayudar a la población, lo cual, debido a la agobiante y caótica situa

*Hexameron*,<sup>67</sup> que el ruiseñor,<sup>68</sup> también llamado en latín *luscinia* o *acredula*, es un avecilla de cuerpo minúsculo, pero de potente voz y canto. El mismo, cuando en la estación primaveral incuba sus huevos, alivia la fatiga de su noche en vela con la dulzura de una cantilena tan delicada, que es capaz dicho pájaro de dar vida a los huevos que incuba no menos con su canto que con su calor corporal. A lo sumo, pone seis huevos, por lo que según Plinio, durante quince días y quince noches consecutivas canta sin interrupción, al tiempo que comienza a multiplicarse la germinación de las hojas. Es digno de admiración que tan insignificante cuerpecillo encierre espíritu tan vigoroso y pertinaz. También es admira-

---

ción y a la predisposición de Plinio a las crisis cardíacas, pudo provocar un infarto. Su obra abarcó campos muy dispares: *De iaculatione equestri*, *De vita Pomponi Secundi*, *Bellorum Germaniae Libri XX*, *Studiosii Libri III*, *Dubii Sermonis Libri VIII*, la continuación de la *Historia* de A. Basso, y *Naturalis Historia*. Excepto ésta última, el resto de obras se perdió.

<sup>65</sup> Plin. *Naturalis Historia* X 43. Obra enciclopédica de finalidad cultural más que escolar, estructurada por materias: I. introducción metodológica, II. cosmografía, III.-VI. geografía, VII. antropología, VIII.-XI. zoología, XIII.-XIX. botánica, XX.-XXXII. medicina, botánica y zoología, XXXIII.-XXXVII. mineralogía. En cada sección presenta los hechos, sucesos relacionados con ellos, tanto fidedignos como fantasiosos, y por último un comentario personal.

<sup>66</sup> San Ambrosio (340- 397), doctor de la Iglesia, funcionario del Imperio romano en Milán. Estudió griego y se dedicó al estudio de las humanidades y la teología. Tomó parte activa en la conversión de San Agustín, a quien bautizó. Como obispo trabajó incansablemente en pro de la libertad de la Iglesia frente al poder del Estado Romano. Fue proclamado Doctor de la Iglesia por el Papa Bonifacio VIII en 1295.

<sup>67</sup> Ambr. *Hex.* VI 24. *Hexameron* (en gr. “seis partes”), es una obra que consta de seis libros de homilías sobre episodios del Antiguo Testamento que le proporcionan los temas de exposiciones dogmáticas o de exhortaciones morales: el Paraíso, Caín y Abel, los Patriarcas, Noé, Abraham, Isaac, Jacob, José, los profetas y santos personajes, Elías, Tobías, Job, y sobre todo David.

<sup>68</sup> Lat. *philomela*.

ble que fruto de una musicalidad tan perfecta se emita un sonido tan modulado, el cual unas veces lo prolonga en una emisión continua, otras lo emite dibujando curvas melódicas, otras lo articula y separa, lo proyecta potente a lo lejos, reduce su intensidad, lo oscurece, o a veces también poco menos que lo musita. Se trata de un sonido pleno, grave, agudo, único, rico, extenso. El hecho de que el ruiseñor emita sonidos tan variados dentro de una garganta tan diminuta, fue el motivo por el que la técnica humana creó y perfeccionó tantos instrumentos de viento. No todos los ruiseñores tienen el mismo canto, sino uno particular cada uno. Entre ellos rivalizan y en público tienen lugar animados certámenes. A menudo, cuando es vencido por la muerte, llega al fin de su vida faltándole antes el aliento que el canto. Otros pajarillos más jóvenes estudian el dulce gorjeo del ruiseñor y aceptan los cantos que deben imitar. Escuchan con gran atención escolar, responden a las correcciones ora cantando, ora callando, ora repitiendo, de nuevo, el canto desde el principio. El ruiseñor come muy rápido debido a la pasión que siente por su dulce canto: tanto es así que a veces, muere cantando y canta muriendo. Se le ha visto compartir en dúo dulces melodías con instrumentos, y para conseguir un canto más vigoroso, gorjea con los ojos cerrados. Pero esas tan extraordinarias entonaciones en quince días se van perdiendo progresivamente; poco a poco al igual que su canto, también su color cambia, y no parece en invierno ser el mismo que era en primavera, al cambiar al mismo tiempo su color y el timbre de su voz. En cambio si se le cría en el lujo de un palacio, en ese caso, educado a un tiempo por la naturaleza y por el artificio, canta melodías tanto en primavera como en invierno, tanto durante el día como durante la noche.

No sólo los seres voladores, esto es, las aves, y los que se desplazan por tierra, es decir, los animales terrestres, sino también los que nadan, esto es, los peces, poseen la capacidad de emitir una encantadora melodía. De la tendencia natural de los peces (especialmente, de los delfines) a las melodías armónicas, cuentan maravillas los sabios. Beato Isidoro por ejemplo, dice en el libro XII de *Etimologías*<sup>69</sup> que los delfines son llamados *simones*<sup>70</sup> porque siguen la voz de los hombres o también porque se congregan en masa al oír una música. Plinio dice en el libro IX<sup>71</sup> que el delfín es el más veloz de todos animales, no sólo de los marinos sino también de los terrestres: más rápido que un pájaro, más cortante que una jabalina. Vuela dejando atrás naves arrastradas por el viento. Ningún tipo de pez puede huir de él, y lo único que le entorpece un poco es el hecho de que siempre

<sup>69</sup> Isid. *Orig.* XII 6.

<sup>70</sup> Cf. Tomás Madalena *Año Evangelico, Panegyrico y moral* (1735): “De fuerte, que la guia de los delfines es señal de que figuen los otros pezes. Y en lo moral confideraba yo a San Andrés como un Delfín; lo uno, porque los Delfines se llaman *simones*, como notò Calepino, aunque por diferente respeto: *Delphinos Simones vocari à navigantibus*; y luego que San Juan trata la vocación de Andrés, le dize hermano de Simon: *Erat autem Andreas frater Simonis*, y en este sentido el Divino Peccador, en el mar de Galilea peccò à San Andrés, como si fuera mistico delfín à quien avian de seguir otros pezes que eran otros Apóstoles para llenar Christo todas sus redes.” *Sermon LX De San Andres Apostol*, p. 447. Ésa es la explicación etimológica de la voz hebrea. Sin embargo, también existe una voz griega de la que procede Simón y que nada tiene que ver con la raíz hebrea: *σιμός* [sí'mos] “de nariz chata o respingona”. Éste término lo emplea Jenófanes para referirse a los etíopes y sus dioses (*Fr.* 16 en *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Diels/Kranz (eds.), Dublin/Zurich 1966), Heródoto para referirse a los escitas (IV 23), Aristóteles para los niños en general (*Problemata* 963b), Jenofonte para los perros (*Cynegeticus* 4.1) etc. El lírico Arión (s. VI a.C.) se refiere a los delfines con este calificativo (*Fr.* 1.7 en *Poetae Lyrici Graeci*, T. Bergk (ed.), Leipzig 1914-5, p. 79).

<sup>71</sup> Plin. IX 8.



captura a su presa boca arriba, puesto que la boca la tiene en la cara del vientre y los ojos en la parte de la espalda. Tiene por voz un gemido parecido al humano, en cambio su lengua es como la del cerdo. En lugar de espina dorsal tiene un cartílago. Como cetáceo que es, no pone huevos y carece de hiel. Vive 140 años, lo cual se ha probado al cortar en una feliz ocasión la cola de cierto ejemplar. Sin embargo, algunos viven más y otros menos, como le sucede al resto de especies. El periodo de gestación se extiende hasta los diez meses y llega a la edad adulta a los diez años. Respira y duerme de manera diferente a los demás peces. El pene lo tiene no prominente hacia el exterior, sino hacia el interior de su cuerpo. Sus mamas las tiene no en la parte superior, sino junto a su sexo. Es interno el lugar en el cual descansa el feto. Da a luz en verano solamente. Deambula por el mar y por el mar les siguen sus crías. Toma agua por sus fosas nasales como los peces y respira aire por sus pulmones como los animales terrestres. Devora a sus presas boca arriba. Sus testículos los tiene interiores, no exteriores, como otros animales marinos de grandes dimensiones. Se dice que lloran cuando son capturados, según el *Physiologus*.<sup>72</sup> A través del canto se aman-

---

<sup>72</sup> De autor anónimo (S. II, III, IV, V d. C.?), aunque se le ha llegado a atribuir a autores de la Iglesia cristiana tales como Epifanio, Pedro de Alejandría, Basilio, Juan Crisóstomo, Atanasio, Ambrosio y Jerónimo. Compilación de historia natural redactada en griego, con fines didáctico-moralizantes, de descripciones de animales, criaturas fantásticas y plantas. Más que transmitir toda una suma del conocimiento existente acerca de la naturaleza, su objetivo parece ser bien distinto: los temas tratados pretenden ilustrar las ideas religiosas cristianas que se consideraban inmersas en la naturaleza, buscando para ello un significado alegórico de los temas tratados. Muy conocido durante la Edad Media, está considerado precursor y modelo de posteriores bestiarios medievales. Existe una versión en español: *El Fisiólogo, atribuido a San Epifanio, seguido El Bestiario Toscano*, S. Sebastián (ed.), Madrid, 1986.

san y se les captura. A los cocodrilos caza mediante la astucia y el dolo. Duermen sobre las aguas. Se amansan con la música, de ahí que el citarista Arión<sup>73</sup> consiguió de aquellos que se disponían a asesinarle arrojándolo al mar, que le permitieran antes tocar la cítara. A su canto acudieron delfines en masa y cuando se arrojó al mar, fue interceptado por uno de los delfines y llevado hasta la costa. Cuando son llamados *simones*, ellos siguen a quien les llama y entienden los razonamientos de los hombres más rápido de lo que es la brisa del Aquilón<sup>74</sup> (aunque no tienen orejas, tienen ciertos orificios en su lugar). Sin embargo, estos orificios los cierran de alguna manera cuando sopla el Austro.<sup>75</sup> Según el filósofo Solino<sup>76</sup> en su obra *De Mirabilibus*,<sup>77</sup> manifiestan alegría cuando tocan flautas, y dondequiera que oyen un sonido instrumental, acuden inmediatamente a escucharlo.<sup>78</sup> Añade que

---

<sup>73</sup> Músico mítico de Lesbos que sufrió la conjura de los marineros que lo llevaban de vuelta a Corinto (lugar del que era oriundo su mecenas, Periandro), tras un viaje a la Magna Grecia. Dichos marineros acordaron asesinarlo y robarle el dinero que había conseguido durante su triunfal gira. La mediación del dios Apolo y de la música que tocaba Arión en su lira, impidieron el éxito del nefando plan. Los marineros a su llegada a Corinto fueron crucificados, o bien empalados, por órdenes de Periandro.

<sup>74</sup> O Bóreas en griego, es el nombre que recibía el viento frío que sopla del Norte.

<sup>75</sup> O Noto en griego, es el viento del Sur.

<sup>76</sup> Gayo Julio Solino (s. IV d. C. y no III, como conjeturó Th. Mommsen), es un casi desconocido gramático latino, corógrafo y compilador de varias obras. Fue un escritor, sin duda, de segunda fila. Su intención de presentar en *De Mirabilibus* sólo lo más llamativo y turístico de cada lugar, le aseguró la fama durante la Edad Media y el Renacimiento.

<sup>77</sup> *De Mirabilibus mundi*, obra también conocida por el nombre de *Collectanea rerum memorabilium*, es la corografía de las zonas que rodean el Mediterráneo: Italia, Europa, África, Oriente y Asia. Las curiosidades narradas son de tipo histórico, social, religioso y cultural. Para la elaboración de su obra tomó como principales fuentes a Plinio el Viejo (*Naturalis Historia*), (algunos autores creen que sólo a través de un epitomizador intermedio) y a Pomponio Mela (*De Chorographia*).

<sup>78</sup> Sol. XIII;

en el Nilo existe una especie de delfines en cuyos lomos tienen un pico en forma de sierra.<sup>79</sup> Éstos incitan a los cocodrilos a nadar con ellos y, sumergidos en el agua debajo de ellos, mediante páfida maniobra perforan la blanda piel de su vientre y acaban con ellos.

La naturaleza de estos animales se trata con más detenimiento en nuestras obras *De Historia Naturali*<sup>80</sup> y en *De Proprietatibus cuiuslibet piscis in speciali*.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Op. cit. XXXIII.

<sup>80</sup> Primer tomo de su *Magna Enciclopedia*.

<sup>81</sup> Probablemente, se trata de una parte de *Historia Natural*.

## Capítulo tercero: definición o descripción de la música y su etimología

La música según Boecio<sup>82</sup> es el movimiento de sonidos consonantes entre sí, en congruente relación.<sup>83</sup> Según Guido de Arezzo,<sup>84</sup> la música es la destreza en el movimiento de la línea melódica, cuya base la constituyen el sonido determinado y el canto.<sup>85</sup> Existe, en efecto, un sonido determinado (como se dirá después), y otro indeterminado. Según Juan<sup>86</sup> la música es el movimiento adecuado de las voces.<sup>87</sup> Músicos son aquellos que disciernen mediante la razón y la especula-

---

<sup>82</sup> Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio (480- 524/5? d. C.), político, filósofo y teórico musical. Provenía de una célebre familia romana: los Anicios. Hijo de cónsul, también él fue cónsul y príncipe del senado en 510, gracias al nombramiento por parte de Teodorico. Inculcado de alta traición, murió torturado. Sus obras más importantes, al margen de traducciones y comentarios a los clásicos, son: *Philosophiae Consolatio*, *De Institutione Arithmetica*, *De Institutione Musicae*, *Opuscula Theologiae*.

<sup>83</sup> Boet. *Mus.* I 3.

<sup>84</sup> Guido de Arezzo (992- ca. 1050 d. C.), monje benedictino, teórico musical. Autor del *Micrologus*, se le atribuyen bien a él, bien a la tradición guidoniana, numerosas reformas en la teoría musical: creación de un sistema alternativo a la escritura neumática (con el fin de otorgar a los sonidos una altura determinada y poder así leer música sin haberla escuchado antes), puso nombre a las notas, inventó la mano guidoniana (sistema mnemotécnico para la solmisación).

<sup>85</sup> Cf. Guido- Ar. 16 (Brussels, Bibliothèque Royale, II 784, f.15r).

<sup>86</sup> Se refiere al reputado monje Juan de la abadía de Affligem, (también conocido como John Cotton a partir de la edición de M. Gerbert en 1784 o John, según la edición de C. V. Palisca en 1978), el cual escribió *De Arte Musica* (ca. 1100- 1121), tratado que recoge principalmente el empleo eclesiástico de la monodía en el órgano y las raíces de la polifonía.

<sup>87</sup> Ioannis Cottonis *De Musica* 4 (en el índice de autores: Juan de Affligem).

ción todas las modalidades del canto, el movimiento de la línea melódica y la propia armonía celestial.

El término *música* hace referencia a las Musas, quienes, según se cree, llevaron este arte a la perfección; o a *moys*, esto es, *agua*, puesto que según afirman algunos, fue descubierta en el agua al separar la corriente del río tendones y venas de la carne y los huesos de un cadáver. Al contactar la corriente con tendones y venas apareció un sonido armónico. O bien se le ha llamado de esta manera porque no puede existir la voz humana sin humedad en la lengua y el paladar. Otros dicen que el término *música* viene de *mundica*,<sup>88</sup> puesto que tiene su origen en el canto del Universo.

En el capítulo primero del libro IV de sus *Etimologías*, Isidoro afirma al tratar las matemáticas, que la música es la disciplina de los nombres que se usan para distinguir los sonidos.<sup>89</sup> En el primer capítulo del libro V señala que la música es la destreza en el manejo de la línea melódica con base en el sonido y el canto.<sup>90</sup> Según él, su nombre proviene de las Musas, porque era creencia entre los antiguos que el poder o la influencia de la poesía y la conducción de la melodía las proporcionaban ellas. La música está basada también en el canto y la poesía, según afirma Isidoro en el libro I.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> En lat. “terrestre, del mundo”. De nuevo se hace referencia en este punto a la relación pitagórica entre música humana como producto de la música divina o cósmica.

<sup>89</sup> Cf. Isid. *Orig.* III prefacio, no en IV, 1.

<sup>90</sup> Cf. Íd. *Orig.* III 15 (no en V 1).

<sup>91</sup> Cf. Íd. *Orig.* I 2.

## Capítulo cuarto: tipología o categorización de la música y su organización

Son muchas las categorías o las modalidades de la ciencia musical: una música es mundana, otra humana, otra celestial, y otra instrumental o artificial.

La música mundana es la observación racional de todo lo que concierne al cielo, los elementos, el cambio y la diversidad de las estaciones. Efectivamente, algunos piensan que el mundo se rige como por una cierta armonía de sonidos. Se alinean propiedades de los elementos y concuerdan entre sí, al igual que se alinean ciertas consonancias adecuadas o armonías racionales en las cuerdas. Igualmente, el tiempo coincide con la estación y los elementos coinciden con las estaciones: el aire se adecua a la primavera, el fuego al verano, la tierra al otoño, así como también el agua al invierno, y Dios Sempiterno fija la duración de las estaciones para aliviar la fatiga de los hombres y su trabajo, como en ciertas melodías de perfectísimas proporciones armónicas. De la misma forma que concuerdan los elementos con las estaciones, éstos dos concuerdan con los humores del cuerpo humano: aire y primavera concuerdan con la sangre, fuego y verano con la bilis, tierra y otoño con la atrabilis, y agua e invierno con la flema, según se ha indicado ya a propósito de las consonancias y disonancias en nuestro libelo *De compendio scientiarum et de historia naturali* y en nuestro libro titulado *Archivus sive Armarium*.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> *Archivus* o *Mare Magnum* y *Armarium Scripturarum* constituyen la tercera parte de *Magna Enciclopedia*.

La música humana es aquella que se observa en el ámbito del organismo humano, la que cada uno puede entender en su propio cuerpo. De aquí que Boecio entiende que el hombre sin música no existe, es decir, que sus distintas partes no están ensambladas;<sup>93</sup> la música forma parte de nosotros de forma tan intrínseca, que si quisiéramos prescindir de ella no podríamos. La música juega un importante papel en la relación entre el cuerpo y el alma, espíritus mediante, a saber: el natural, cuya sede la constituye el hígado, el vital, con sede en el corazón, y el animal con sede en el cerebro. De manera parecida, los humores mantienen una relación entre sí y con el cuerpo. También huesos, nervios, arterias, cartílagos, carne, y piel guardan una relación entre sí y con respecto al organismo. De ahí que Platón afirma que el dios del alma es la armonía musical.<sup>94</sup> En la misma línea se manifiesta Boecio preguntándose: “¿Qué es aquello que puede unir la incorpórea vivacidad de la razón con un cuerpo, sino un tipo de ensamblaje (como por ejemplo, de notas graves y agudas) que equilibra y

---

<sup>93</sup> Cf. Boet. *Mus.* I 1.

<sup>94</sup> La búsqueda minuciosa en el corpus platónico (*Thesaurus Linguae Graecae* California 1999), revela, que la cita es incorrecta o al menos no literal. La sentencia de Gil de Zamora puesta en boca de Platón es una conclusión que puede desprenderse de pasajes como el siguiente, en que se afirma que la armonía, siendo un don de origen divino, establece orden en el alma. *Tim.* 47c7: “Ésta (la armonía), como tiene movimientos afines a las revoluciones que poseemos en nuestra alma... fue otorgada por las Musas al que se sirve de ellas con inteligencia, como aliado para ordenar la revolución disarmónica de nuestra alma y ponerla de acuerdo consigo misma”, (traducción de Francisco Lisi, en Platón *Diálogos* VI (*Filebo, Timeo, Critias*), Madrid 2000).

produce una consonancia única?”<sup>95</sup> A este tipo de relación concordante se refiere la filosofía.

Su imitación instrumental, que consta de instrumentos naturales o artificiales, centra ahora nuestra atención. Guido, Juan y otros teóricos de la ciencia musical, distinguieron como primer tipo de la disciplina musical aquél que se practica con instrumentos. El segundo es la música vocal. El tercer tipo, es aquél que enjuicia racionalmente las obras instrumentales y vocales. Guido afirma que las dos primeras categorías están cojas, puesto que ambas andan con un solo pie, a saber, el pie del ejercicio o de la práctica. Sin embargo, carecen del pie que se aplica a la música propiamente dicha: el pie del razonamiento o del entendimiento.<sup>96</sup> En efecto, según Boecio y Guido, no deben ser llamados músicos los que son sólo cantantes cuando se rigen confusamente sólo por la práctica y no por el razonamiento, sino quienes se rigen por el pie de la razón.<sup>97</sup>

La música celestial es aquella a través de la cual los teóricos describen el movimiento que efectúan, según los designios de una melodía armónica, el cielo y los cuerpos ce-

---

<sup>95</sup> Cf. Boet. *Mus.* I 2.

<sup>96</sup> Precepto pitagórico, según el cual, no se podía admitir el juicio de la música a través de los sentidos, pues según decía el filósofo, su excelencia es aprehendida por la mente, luego Pitágoras no juzgaba la música por el oído, sino por la armonía con sus leyes de la proporción (cf. Ps.-Plu. *Moralia, Mus.* 1144f).

<sup>97</sup> Acerca de la definición de músico y su necesaria vinculación con la especulación musical: Boet. *Mus.* I 34 “*Quid sit Musicus*”, en *Patrologia cursus completus*, series latina, ed. J. P. Migne, 221 vols. (París: Garnier, 1844-1904), 63:1167-96; Guido- Ar. [-f.3r-] Bibliothèque Royale, Bruselas, II 784, ff. 1r-20v. Existe una reciente edición en español: *Sobre la música de Boecio*, J. Luque, F. Fuentes, C. López, P. R. Díaz y M. Madrid (eds.), Madrid 2009.



lestes contenidos en él.<sup>98</sup> En efecto, según ellos, del movimiento del cielo y de los astros se ha observado, empleando parámetros musicales, que surgen ciertos sonidos armónicos. Al hilo de esta teoría, leemos en Job: “¿quién mantiene dormido el concierto celestial?”;<sup>99</sup> a partir de lo cual pregunta Boecio: “¿cómo es posible que tan veloz maquinaria, el cielo, una extensa mole con cuerpos tan enormes, y tan velocísimo su movimiento, pueda moverse en curso tácito y silencioso?” A ello responde que si ese sonido no llega a nuestros oídos, debe ser necesariamente por múltiples motivos, pero si llega, nosotros no lo percibimos. El filósofo<sup>100</sup> por su parte cierra este tema negando forzosamente la existencia de dicho sonido puesto que el movimiento celestial no es ni brusco ni violento.<sup>101</sup>

La música instrumental es de dos tipos: viva, la que se ejecuta con un instrumento vivo, y muerta, la que se ejecuta con un instrumento sin vida (como por ejemplo, una viola, una cítara, un órgano o similares, instrumentos que trataremos al final). En cambio, según otros teóricos, estos dos tipos de instrumentos son naturales y artificiales. Los naturales son aquellos que conforman la voz humana, a saber, pulmones, tráquea, paladar, lengua y labios. Boecio

---

<sup>98</sup> La nobleza de la armonía como ciencia musical reside en el hecho de que sin ella, la naturaleza y el movimiento de los astros, según pensaban Pitágoras, Arquitas, Platón y demás filósofos antiguos, ni tendrían lugar ni podrían mantenerse sin ella (cf. Ps.-Plu. *Moralia, Mus.* 1147a).

<sup>99</sup> Job (Vulgata) 38, 37.

<sup>100</sup> Se refiere a Aristóteles (384-322 a. C.). En la Edad Media, el filósofo por antonomasia es el Estagirita, de tal manera que es común citar lo por sinécdoque como “el filósofo” y no por su nombre propio.

<sup>101</sup> Cf. Boet. *Mus.* I, 2 citando a Aristóteles.

dice al respecto que el sonido de los instrumentos naturales, dependiendo de la formación de la voz mediante la tensión y la relajación, es apto para la emisión de una melodía armónica.<sup>102</sup>

Llegados a este punto hay que hacer una nueva distinción: hay dos tipos de sonido en los instrumentos que conforman la voz, a saber, determinado e indeterminado. En el determinado se tienen en cuenta la determinación sonora y la consonancia, mientras que en el indeterminado, como por ejemplo el caso de una risa, un sollozo o un grito, no se consideran estos parámetros. Podemos apreciar con los sentidos que un instrumento artificial produce un sonido artificial y artificioso, no natural (como se evidencia en la cítara, el órgano, la viola<sup>103</sup> y otros instrumentos, que son producto del artificio, no de la naturaleza). De ellos hablaremos posteriormente en último término, pero sí que hay que señalar en este punto que de entre los instrumentos artificiales, algunos como la cítara y la viola producen un sonido artificial determinado y otros en cambio, lo producen indeterminado, como es el caso de los címbalos, el tambor y el sistro. Pero la música propiamente dicha no acepta el sonido indeterminado, ya sea natural o artificial.

---

<sup>102</sup> Acerca de la voz humana, cf. Boet. *Mus.* I, 13.

<sup>103</sup> Se trata de un instrumento antecesor de la viola actual, también denominada en esta época vihuela de arco. La cuestión acerca de la conveniencia del término *viela* o *viola* ha sido tratada con profundidad en el siguiente trabajo: P. Bec, *Vièles ou violes? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Age*, Paris 1992.

## Capítulo quinto: denominación común que reciben las letras o notas<sup>104</sup>

Los nombres de las notas en el arte musical o melódico son los que siguen a continuación, a saber:<sup>105</sup> Γ (ut); A (re); B (mi); C (fa- ut); D (sol- re); E: (la- mi); F (fa- ut); G (sol- re- ut); a (la- mi- re); b (fa- ♯- mi); c (sol- fa- ut); d (la sol- re); e (la- mi); f (fa- ut); g (sol- re- ut); a' (la- mi- re); b' (fa- ♯- mi); c' (sol- fa); d' (la- sol). Son, efectivamente, 19 en total, y aunque sumen tal número entre todas ellas, sólo tenemos seis sílabas, que las sustituyen a la hora de solfear, a saber: ut, re, mi, fa, sol, la.

<sup>104</sup> Comienza a partir de este capítulo la descripción de la solmisación, método didáctico mnemotécnico para la lectura musical mediante las sílabas establecidas por Guido de Arezzo en el s. XI. Según la tradición, dicho monje sustituyó la denominación alfabética de las notas empleando la primera sílaba de cada verso y hemistiquio de la primera estrofa del célebre himno a San Juan Bautista. De este modo, la denominación de las sílabas del sistema hexacordal era la siguiente: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La (1 tono- 1 tono- 1/2 tono- 1 tono- 1 tono). Puesto que la sustitución de la nota Ut por Do es posterior al tratado de Gil (puede haber tenido su origen en la palabra *Dominus* “Señor”), siempre denominaremos ut a la nota que conocemos por Do. En la siguiente tabla se ofrece la correspondencia entre notas y sílabas con el inicio del hexacordo desde distintas notas.

Notas	Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b/♯	c	∞
Sílabas	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La						
				Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La			
							Ut	Re	Mi	Fa	Sol	etc.
								Ut	Re	Mi	Fa	etc.

<sup>105</sup> Colocamos entre paréntesis la equivalencia silábica guidoniana para las notas.

## Capítulo sexto: la ubicación o el emplazamiento de las letras o notas

Γ- ut es sita, puesta o colocada en la primera línea, su emplazamiento propio. A- re en el espacio. B- mi en la línea; C- fa- ut en el espacio; D- sol- re en la línea; E- la- mi en el espacio; F- fa- ut en la línea; G- sol- re- ut en el espacio; a- la- mi- re en la línea; b- fa- 4- mi en el espacio; c- sol- fa- ut en la línea; d- la sol- re en el espacio; e- la- mi en la línea; f- fa- ut en el espacio; g- sol- re- ut en la línea; a'- la- mi- re en el espacio; b'- fa- 4- mi en la línea; c'- sol- fa en el espacio; d'- la- sol tiene su posición en la línea.

Nótese que las notas o letras se doblan y la que estaba colocada en un primer momento en la línea después está en el espacio, como se puede comprobar. Los griegos llamaban a ciertas notas *principales* porque eran las primeras que conocieron los antiguos. A otras, *yuxtapincipales*. A otras *digitales*, como con la idea de distinguirlas de las otras. A otras *disjuntas*. A otras *sobresalientes*. Se dan todas estas denominaciones manteniendo las mismas letras y sus repeticiones.

## **Capítulo séptimo: el recuento o enumeración de las notas**

Γ- ut consta de una sílaba: ut, la cual se canta becuadro en el hexacordo que comienza a partir de esa misma nota.

A- re tiene una única sílaba: re, cantada becuadro en el hexacordo de Γ- Ut.

B- mi tiene una única sílaba: mi, cantada becuadro en el hexacordo de Γ- Ut.

C- fa- ut tiene dos sílabas: fa y ut; fa se canta becuadro en el hexacordo de Γ- Ut, mientras que ut se canta natural en el hexacordo que empieza por su propia nota.

D- sol- re tiene dos sílabas: sol y re; sol se canta becuadro en el hexacordo de Γ- Ut, mientras que re se canta natural en el hexacordo que comienza en C- fa- ut.

E- la- mi tiene dos sílabas: la y mi; la se canta becuadro en el hexacordo de Γ- Ut, y mi se canta natural en el hexacordo que comienza en C- fa- ut.

F- fa- ut tiene dos sílabas: fa y ut; fa se canta natural en el hexacordo de C- fa- ut, y ut se canta bemol en el hexacordo que empieza en F.

G- sol- re- ut tiene tres sílabas: sol, re y ut; sol se canta natural en el hexacordo de C- fa- ut, re se canta bemol en el hexacordo de F- fa- ut, mientras que ut se canta becuadro en el hexacordo que empieza en G.

a- la- mi- re tiene tres sílabas: la, mi y re; la se canta natural en el hexacordo de C- fa- ut, mi se canta bemol en F- fa- ut, y re se canta becuadro en G- sol- re- ut.

b- fa- ĩ- mi tiene dos sílabas: fa y mi; fa se canta bemol en el hexacordo de F- fa- ut, y mi se canta becuadro en el hexacordo de G- sol- re- ut.

c- sol- fa- ut tiene tres sílabas: sol, fa y ut; sol se canta bemol en el hexacordo F- fa- ut, fa se canta becuadro y ut se canta natural en el hexacordo que empieza por su propia nota (c).

d- la- sol- re tiene tres sílabas: la, sol y re; la se canta bemol en el hexacordo de F- fa- ut, sol se canta becuadro en G- sol- re- ut y re se canta natural en c- sol- fa- ut.

e- la- mi tiene dos sílabas: la y mi; la se canta becuadro en G- sol- re- ut y mi, en cambio, se canta natural en c- sol- fa- ut.

f- fa- ut tiene dos sílabas: fa y ut; fa se canta natural en c- sol- fa- ut, y ut se canta bemol en el hexacordo que empieza en f.

g- sol- re- ut tiene tres sílabas: sol, re y ut; sol se canta natural en el hexacordo de c- sol- fa- ut, re se canta bemol en f- fa- ut, y ut se canta, en cambio, becuadro en el hexacordo que empieza en g.

a'- la- mi- re tiene tres sílabas: la, mi y re; la se canta natural en el hexacordo de c- sol- fa- ut, mi se canta bemol en f- fa- ut y re se canta becuadro en g- sol- re- ut.

b'- fa- ĩ- mi tiene dos sílabas: fa y mi; fa se canta bemol en el hexacordo f- fa- ut, y mi se canta becuadro en g- sol- re- ut.

c'- sol- fa tiene dos sílabas: sol y fa; sol se canta bemol en f- fa- ut, y fa se canta becuadro en g- sol- re- ut.

d'- la- sol tiene dos sílabas: la y sol; la se canta bemol en el hexacordo f- fa- ut, mientras que sol se canta becuadro en g- sol- re- ut.

Basta con estas observaciones acerca del recuento de las sílabas, pero nótese que el ut de Γ- ut, el ut de G- sol- re- ut y el ut de g- sol- re- ut (el mismo en distinta altura) se cantan becuadro. Así mismo, el ut de C- fa- ut y el ut de c- sol- fa- ut se cantan naturales.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Atendiendo a la disposición de tonos y semitonos del hexacordo Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, esto es, 1 tono- 1 tono-  $\frac{1}{2}$  tono- 1 tono- 1 tono, en el hexacordo que empieza en Γ- ut (ut de Γ- Ut) se canta *B duro* o becuadro (< *B quadratum*), puesto que entre la tercera nota (B) y la cuarta (C) debe haber distancia de  $\frac{1}{2}$  tono. En Ut de G- sol- re- ut y de g- sol- re- ut, B se canta becuadro por la misma razón. Por otro lado, Ut de C- fa- ut y de c- sol- fa- ut se cantan naturales (*per naturam*) según Gil de Zamora, porque en el hexacordo que comienza en C, no hay que alterar la tercera nota para formar el semitono con la cuarta, puesto que E (tercera) y F (cuarta) forman el semitono natural del hexacordo.

## Capítulo octavo: la mutación de las sílabas

Dirigimos en este momento nuestra pluma al fin de abordar la mutación o conmutación de las sílabas.

Decimos que C- fa- ut tiene dos mutaciones, a saber, fa- ut y ut- fa: fa- ut subiendo a natural y ut- fa descendiendo a becuadro.<sup>107</sup>

D- sol- re tiene dos mutaciones, a saber, sol- re y re- sol: sol- re subiendo a natural y re- sol descendiendo a becuadro.

E- la- mi tiene dos mutaciones, a saber, la- mi y mi- la: la- mi subiendo a natural y mi- la descendiendo a becuadro.

F- fa- ut tiene dos mutaciones, a saber, fa- ut y ut- fa: fa- ut subiendo a bemol y ut- fa descendiendo a natural.

G- sol- re- ut tiene seis mutaciones, a saber, sol- re y re- sol, sol- ut y ut- sol, re- ut y ut- re: sol- re subiendo a bemol, re- sol descendiendo a natural, sol- ut subiendo a becuadro, ut- sol descendiendo a natural; a su vez, re- ut subiendo a becuadro y ut- re subiendo a bemol.

De manera similar, a- la- mi- re tiene seis mutaciones, a saber, la- mi y mi- la, la- re y re- la, mi- re y re- mi: la- mi subiendo a bemol, mi- la descendiendo a natural, la- re subiendo a , re- la descendiendo a natural, mi- re subiendo a becuadro, y re- mi subiendo a bemol.

---

<sup>107</sup> En la mutación de las sílabas se atiende a la condición de cada hexacordo en función de la naturaleza de su semitono. Si el semitono, por ejemplo, se encuentra entre las notas E y F, se dice que es natural (*natura*). Si el semitono se encuentra entre B y C se dice que es becuadro (*B quadratum*), si se encuentra entre a y b se dice que es bemol (*b mollis*, lat. “suave”). Puesto que la mayoría de notas cuentan con varias sílabas que pertenecen a distintos hexacordos, es natural que al cambiar de sílaba se cambie de hexacordo y por ende, de condición.



b- fa- ♯- mi carece de mutaciones.

c- sol- fa- ut tiene seis mutaciones, a saber, sol- ut y ut- sol, fa- ut y ut- fa, sol- fa y fa- sol. Sol- ut subiendo a natural, ut- sol descendiendo a bemol, fa- ut subiendo a natural y ut- fa descendiendo a becuadro, sol- fa descendiendo a becuadro y fa- sol descendiendo a bemol.

d- la- sol- re tiene seis mutaciones, a saber, la-re y re- la, sol- re y re- sol, la- sol y sol- la. La-re subiendo a natural, re- la descendiendo a bemol, sol- re subiendo a natural, re- sol descendiendo a becuadro, la- sol descendiendo a becuadro y sol- la descendiendo a bemol.

e- la- mi tiene dos mutaciones, a saber: la- mi y mi- la. La- mi subiendo a natural y mi- la descendiendo a becuadro.

f- fa- ut tiene dos mutaciones, a saber: fa- ut y ut- fa. Fa- ut subiendo a bemol y ut- fa descendiendo a natural.

g- sol- re- ut tiene seis mutaciones, a saber, sol- re y re- sol, sol- ut y ut- sol, re- ut y ut- re. Sol- re subiendo a bemol, re- sol descendiendo a natural, sol- ut subiendo a becuadro, ut- sol descendiendo a natural, re- ut subiendo a becuadro y ut- re subiendo a bemol.

a'- la- mi- re tiene seis mutaciones, a saber, la- mi y mi- la, la- re y re- la, mi- re y re- mi. La- mi subiendo a bemol, mi- la descendiendo a natural, la- re subiendo a becuadro, re- la descendiendo a natural, mi- re subiendo a becuadro y re- mi subiendo a bemol.

c'- sol- fa tiene dos mutaciones, a saber, sol- fa y fa- sol. Sol- fa descendiendo a becuadro y fa- sol descendiendo a bemol.

d' - la - sol tiene dos mutaciones, a saber, la- sol y sol- la. La- sol descendiendo a becuadro y sol- la descendiendo a bemol.

## Capítulo noveno: el monocordio, instrumento de una sola cuerda

El monocordio, así llamado a partir de la palabra griega *monos* (único) y la palabra *chorda*<sup>108</sup> (cuerda) es un instrumento que tiene una sola cuerda. De tal manera que decimos tetracordio, a partir de la palabra griega *tetra*<sup>109</sup> (es decir, cuatro) y la palabra para cuerda.<sup>110</sup> Y pentacordio a partir de la palabra *pente*<sup>111</sup> (cinco) y cuerda. Hexacordio a partir de *hex*<sup>112</sup> (seis) y cuerda. Heptacordio de la palabra *hepta*<sup>113</sup> (siete). Octocordio a partir de la palabra (griega) para ocho. Eneacordio para nueve, decacordio para diez, endecacordio de once, y así todos los demás.<sup>114</sup>

El citado instrumento es útil para comprobar y demostrar la afinación o desafinación de un canto. Siempre que aparece alguna persona que se muestra en desacuerdo con las afirmaciones de los músicos, dicha persona es desacreditada por el monocordio, gracias al testimonio de su sonido. Quienes no poseen un monocordio, en lugar de este instrumento, creado para la teoría musical, utilizan su mano.<sup>115</sup> Así como existen diversos tipos de monocordios, también la mano puede utilizarse de múltiples maneras ya que unos comien-

---

<sup>108</sup> Palabras transliteradas de las griegas *μόνος* y *χορδή*.

<sup>109</sup> *Τέσσαρες*.

<sup>110</sup> Sin embargo, nosotros llamaremos a este instrumento de cuatro cuerdas *cuadricordio* en lugar de *tetracordio*, para distinguirlo de éste último, término teórico-musical referente a los modos.

<sup>111</sup> *Πέντε*.

<sup>112</sup> *Ἑξ*.

<sup>113</sup> *Ἑπτὰ*.

<sup>114</sup> *ὀκτώ* (8), *ἐννέα* (9), *δέκα* (10), *ένδεκα* (11).

<sup>115</sup> Cf. mano guidoniana. Evidentemente, la mano no proporciona la correcta afinación. Gil se refiere a otra utilidad del monocordio que comparte con la mano: el cálculo de las proporciones de los sonidos.

zan con los dedos de la mano y otros con la palma. Con las demostraciones prácticas de un instrumento de este tipo, aquellos que se acercan a la disciplina musical no se atreven a contradecir la verdad.

Debemos apuntar que hemos leído en Pitágoras que la música surge de un cuatricordio (de cuatro cuerdas, esto es, de los sonidos de cuatro cuerdas). De ellas la primera con la cuarta hacen sonar el diapasón.<sup>116</sup> La segunda y la tercera están separadas por un tono, y éstas en relación a las cuerdas extremas, están a una distancia de quinta con respecto a la cuerda más alejada y a una cuarta con respecto a la inmediata. A estas cuatro cuerdas se le han ido añadiendo otras: Corebo, rey de Lidia,<sup>117</sup> añadió una quinta cuerda, el frigio Hiagnis<sup>118</sup> incorporó la sexta, el lesbio Terpandro<sup>119</sup> la sépti-

---

<sup>116</sup> Por tanto la cuarta emite un sonido que se encuentra una octava por encima de la primera cuerda.

<sup>117</sup> Corebo era en realidad, según el mito, oriundo de Argos, tierra caída en desgracia por un nefando crimen cometido en ella. Al ir a consultar el oráculo con el objetivo de “catartizar” su ciudad, se le respondió que cogiera del templo de Delfos un trípode sagrado y marchara; allí donde se le cayera dicho trípode debía fundar una ciudad y establecerse. De esta manera fundó Mégara y la gobernó hasta el fin de sus días.

<sup>118</sup> Personaje mítico de origen frigio presentado en ocasiones como el padre de Marsias. Ambos personajes son considerados como los padres de los *auloi* e instrumentos de caña. Las referencias literarias a este personaje son escasas: según Ateneo (*Deipn.* XIV 624), Aristóxeno lo consideraba el inventor de la armonía frigia. Plutarco (*Moralia, Mus.* 1133e) cuenta que, según algunas tradiciones, Hiagnis fue el primer virtuoso de *auló*.

<sup>119</sup> Poeta y músico griego cuyo nombre parlante significa “el que deleita a los hombres”. Oriundo de Lesbia, vivió entre los siglos VII y VI a. C. y fue precursor de la escuela cuya cabeza visible es la poetisa Safo. Según Pseudo-Plutarco, debió sobresalir en el arte citaródico puesto que su nombre aparecía registrado cuatro veces sucesivas como vencedor en los juegos Píticos (Ps.-Plu. *Moralia, Mus.* 1132e). Fue el creador de los cantos escolios (Ps.-Plu. *Moralia, Mus.* 1140f; Pi. *Fr.* 125, en la ed. de H. Maehler, Leipzig 1975).

ma, el samio Licaón<sup>120</sup> la octava, Profrasto de Pieria<sup>121</sup> la novena, Histieo de Colofón<sup>122</sup> la décima; el milesio Timoteo<sup>123</sup> la undécima, Nicómaco<sup>124</sup> la duodécima, Filolao<sup>125</sup> la decimo-

<sup>120</sup> No hay indicios para identificar a este Licaón con ninguno de los tres personajes mitológicos tratados por P. Grimal en su diccionario. J. Luque, F. Fuentes, C. López, P. R. Díaz y M. Madrid en su edición de *Sobre la música* de Boecio (Madrid 2009), conjeturan que Licaón (en griego *lobo*) puede ser un sobrenombre cultural de Pitágoras. Se apoyan además en el hecho de que Nicómaco asigna al filósofo la adición de dicha cuerda (*Harmonicum Enquiridion* 5, p. 244 y ss.).

<sup>121</sup> Nombre parlante (en griego *προφράζω* [pro'fradsol: "predecir, profetizar") de un personaje mítico cuyo origen, la región de Pieria, en la cual se halla el monte Olimpo, sugeriría la naturaleza divina o semidivina del personaje en cuestión. En efecto, la región de Pieria es la patria de las Musas. Sin embargo, dos manuscritos presentan variantes de este nombre: en el manuscrito del Vaticano H. 29 (s. XIV) leemos la forma *profraeus*, que habría que transcribir como *Profreo*, y en el de Bolonia A. 31 (s. XVIII) *Pafraeus*, transcrito *Pafreo*.

<sup>122</sup> Además de Gil de Zamora, sólo Nicómaco hace mención de tal nombre (Nicom. *Fragmenta* 4). El historiador Heródoto se refiere a un Histieo (?- 493 a. C.) general ateniense convertido en sátrapa por Darío I de Persia. Tras dedicarse a la piratería después de haber prestado servicios militares, fue crucificado por los persas. Colofón es una de las 12 ciudades jónicas capturadas por los lidios (tomada por Giges y Haliates). Su opulencia y lujo fue cantada por el poeta Mimnermo y, a la vez, condenada por el filósofo Jenófanes. No sorprende la mención de una ciudad de cultura lidia al tratar la adición de la décima cuerda, con la cual, se obtiene el sistema de diez cuerdas con el tipo de octava lidia.

<sup>123</sup> Timoteo de Mileto (ss. V-IV a. C.), poeta y músico griego. Fue vencedor en numerosos certámenes. Compuso himnos, *nomoi*, encomios y ditirambos conservados sólo a través de fragmentos. Junto a su amigo Eurípides (según la tradición), representa la nueva orientación artística que busca la complejidad (en el campo de la música, tendencia a la polifonía y mezcla de tonalidades). El cómico Ferécates en un fragmento de su *Quirón* le ataca por sus nuevas prácticas musicales (Pherecr. *Fr.* 145, T. Kock (ed.), *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Leipzig 1880; Ps.-Plu. *Moralia, Mus.* 1141f-1142a): *JUSTICIA- ¿Quién es ese Timoteo? MÚSICA- Un pelirrojo de Mileto. Ése es el que me ha provocado todos los males que te cuento, adentrándose por gusto en senderos extraños*. Las diferentes fuentes no se ponen de acuerdo al asignar el número de cuerdas que añadió Timoteo: él mismo reconoce haber introducido la undécima cuerda (Tim. *Fr.* 19, 234-43); según Pausanias, Timoteo añadió cuatro cuerdas a

tercera, Arquitas de Tarento<sup>126</sup> la decimocuarta, Aristóxeno<sup>127</sup> la decimoquinta, la más grave de todas, esto es, la primera del monocordio.<sup>128</sup> Nótese que hay en un monocordio tantos tetracordos como cuadracordios hay en veinte. En veinte (monocordios) se da una relación de cinco por cuatro.<sup>129</sup>

---

las siete tradicionales (*Descripción de Grecia* III 12); Nicómaco (*Fr.* 4) y Boecio (*Mus.* I 10) le atribuyen la adición de la undécima cuerda.

<sup>124</sup> Nicómaco de Gérasa (ss. I y II d. C.), filósofo palestino neopitagórico, es autor de una *Introducción a la aritmética*, en la cual se considera por vez primera la aritmética como una disciplina autónoma. Su *Manual de armonía* ejerció una gran influencia durante la Edad Media. En compendio, Focio nos ha transmitido su *Teología Aritmética*.

<sup>125</sup> Filolao (ca. 470 - fines de s. V a. C.), filósofo natural de Crotona o Tarento; según la tradición, fue el primer pitagórico en divulgar los escritos del maestro y el más famoso de la segunda generación. Fundó, tras la expulsión de la Magna Grecia de los pitagóricos una escuela en Tebas. Precisamente Cebes y Simias, dos alumnos de dicha escuela, serían los mismos que figuran como interlocutores en el *Fedón* platónico.

<sup>126</sup> Arquitas de Tarento (ca. 430- ca. 360 a. C.), filósofo pitagórico contemporáneo de Platón. Fue el principal representante de la escuela de Tarento, dada su clarividencia en diversos campos como el de la música, mecánica, astronomía y matemáticas. Además, destacó en la estrategia militar, llegando a dirigir tres campañas bélicas. Fijó la terminología de la geometría y tuvo en cuenta el movimiento en la resolución de problemas y descripciones geométricas. Los pocos fragmentos conservados de su obra son escritos matemáticos y físicos. Perdió la vida en un naufragio.

<sup>127</sup> El autor del incompleto *Elementos de armonía*, también conocido como Aristógenes de Tarento, fue un fecundo filósofo griego (s. IV a. C.), discípulo de Aristóteles, que trató tanto cuestiones musicales como éticas o filosóficas.

<sup>128</sup> Enumeración de inventores ya presente en anteriores filósofos (cf. Boet. *Mus.* I 20), influenciada más que probablemente por los catálogos pseudo-plutarquianos de músicos: inventores griegos según Heraclides (Ps.-Plu, *Moralia*, *Mus.* 1132a-c), citaredos y *nomoi* citarédicos según Alejandro Polihistor (Íd. 1132e-1133a), auletas primitivos (Íd. 1133d-1134e).

<sup>129</sup> Suprimimos la última frase del capítulo debido a que está corrupta, según la indicación de las cruces en el texto latino. Por este motivo, ofrecemos aquí y no en el cuerpo de la traducción, la propuesta de M. Robert-Tissot para restituirla: [*Et in duodeviginti [etiam] quaternarii quinque et quinque [tetracordi]*]; nuestra traducción: “y en dieciocho (monocordios) también hay cinco grupos de cuatro, y cinco tetracordos”.

## Capítulo décimo: la descripción, división y el recuento o cómputo de las consonancias

La consonancia, según Platón, es la mixtura proporcional de un sonido agudo y otro grave.<sup>130</sup> Según Boecio, hay consonancia cada vez que dos voces, una grave y la otra aguda se mezclan y producen una agradable concordia como si sonara un único sonido.<sup>131</sup> Según Nicómaco, consonancia es la concordia de sonidos diferentes entre si convertidos en uno.<sup>132</sup> Según Guido, llamamos consonancias a las uniones sinfónicas de sonidos, esto es, agradables.<sup>133</sup> Según Juan, la palabra *consonancia* tiene su origen en el hecho de que en el canto, unos sonidos “consueñan” con más frecuencia que otros, esto es, suenan a la vez,<sup>134</sup> o porque mezclados los sonidos en determinadas proporciones, el uno está contenido en el otro y viceversa. Sin embargo, la consonancia se produce por la diferencia de los sonidos, no por la similitud. Según Aristóxeno, el sentido del oído y la razón captan la consonancia aunque el oído es el que la distingue.<sup>135</sup> Existen

---

<sup>130</sup> Cf. Pl. *Banquete* 187a-b.

<sup>131</sup> Cf. Boet. *Mus.* I, 8.

<sup>132</sup> Cf. Boet. op. cit. I, 31. Para el texto conservado de Nicómaco cf: “Harmonicum Enchiridion” en *Musici scriptores Graeci*, K. Jan (ed.), Hildesheim 1962, 236-265.

<sup>133</sup> Cf. Guido- Ar. VI [-116-].

<sup>134</sup> Cf. Ioannis Cottonis *De Musica* 8.

<sup>135</sup> Cf. Boet. op. cit. I, 30 y 31. Algunas de las ediciones del texto de *Harmonica: Harmonics*, H. S. Macran (ed.), Oxford 1902 y *Aristoxeni elementa harmonica*, R. da Rios (ed.), Roma 1954. En español: Pérez Cartagena, F. J., *La Harmónica de Aristóxeno de Tarento. Edición crítica con introducción traducción y comentario*, Tesis Doctoral (no publicada), Universidad de Murcia 2001, dirigida por el Catedrático emérito D. José García López, investigador principal del proyecto *El léxico musical (y métrico) en Grecia. Comentario y traducción de Aristóxeno (Elementa Harmonica y Elementa Rythmica) y Ps. Plutarco (De musica)*, entre los años 2000-2003.

para Platón cuatro consonancias naturales: segunda (*tonos*), octava (*diapason*), cuarta (*diatessaron*) y quinta (*diapente*).<sup>136</sup> Pero Boecio establece cinco al manifestar que todas las consonancias de la música se basan en una proporción doble, triple, cuádruple, sesquitercia y sesquiáltera.<sup>137</sup> En proporción sesquitercia se basa la cuarta, en proporción sesquiáltera, la quinta, en proporción doble, la octava, en proporción triple, la duodécima (*diapason cum diapente*), en proporción cuádruple, la doble octava (*bis diapason*). De esta manera establece las cinco consonancias, sin mencionar el tono.

Nicómaco establece un orden para las consonancias en función de su importancia, afirmando que la consonancia más importante es la octava, el segundo lugar lo ocupa la duodécima, el tercer lugar la doble octava, el cuarto lugar la quinta y el quinto lugar la cuarta.<sup>138</sup> El pitagórico Eubúlides,<sup>139</sup> por otra parte, afirma que la primera consonancia es la octava, la segunda es la quinta, la tercera es la duodécima, la cuarta es la cuarta y la quinta es la doble octava. Boecio en cambio, como ya se ha dicho, da preferencia a las consonancias que son constitutivas de otras, de modo que su orden es el siguiente: cuarta, quinta, octava, duodécima y doble octa-

---

<sup>136</sup> Para las relaciones interválicas en Platón, cf. Pl. *Timeo* 36a, y probablemente también en muchos otros traductores/comentaristas altomedievales que Gil pudo manejar. Las transliteraciones de las palabras griegas escritas entre paréntesis son los términos empleados por Gil de Zamora y por toda la tradición teórico-musical desde Aristóxeno. Para referirnos a algunos de esos intervalos en Platón sería más correcto emplear términos más antiguos que los señalados entre paréntesis, como *ἡμιόλιος* [he:mi'olios] “quinta”, *ἐπίτριτος* [e'pitritos] “cuarta” y *διπλάσιος* [dí'plasios] “octava”.

<sup>137</sup> Boet. *Mus.* I, 7.

<sup>138</sup> Cf. Boet. *Mus.* II, 18.

<sup>139</sup> Cf. Boet. *Mus.* II, 19.

va.<sup>140</sup> Ninguna contradicción se da entre los tres, puesto que los criterios de ordenación son distintos: están basados bien en la dignidad, bien en la constitución.

Nótese que *diatessaron* es palabra griega formada por la preposición *dia*<sup>141</sup> (*de* en latín)<sup>142</sup> y *tessara*.<sup>143</sup> *Diapente* viene de *dia* (*de* en latín)<sup>144</sup> y *pente*<sup>145</sup> (*quinque* en latín).<sup>146</sup> De la misma manera que *diapason* viene de *dia* y *pason*,<sup>147</sup> en latín *totum, perfectum*.<sup>148</sup>

---

<sup>140</sup> Acerca de la prioridad de las consonancias en Boecio: I 16 *Consonancias y proporciones*, II Ba (18-20) *Teoría de las consonancias: prioridad de unas sobre otras*.

<sup>141</sup> Transliteración del término griego *διά*.

<sup>142</sup> En español, “a través de, mediante”.

<sup>143</sup> Transliteración de *τέσσαρες*. En esp. “cuatro”.

<sup>144</sup> En esp. “a través de, mediante”.

<sup>145</sup> Transliteración de *πέντε*.

<sup>146</sup> En esp. “cinco”.

<sup>147</sup> Transliteración de *πασῶν*, genitivo plural del adjetivo *πᾶς* “todo”.

<sup>148</sup> Y en esp. “todo, entero, perfecto”.



## Capítulo undécimo: la proporción y la constitución de las consonancias

Seguidamente debemos tratar las proporciones de las consonancias y qué sonidos constituyen las mismas. Ciertamente, unos intervalos son unísonos.<sup>149</sup> Otros, en cambio, no son unísonos, sino disonantes. Son unísonos aquellos que, emitidos los sonidos a un tiempo tanto en el registro grave como en el agudo, se funden en uno solo; los intervalos no unísonos o disonantes, los que no se funden. Los sonidos no unísonos o disonantes, son inadecuados para el canto. Son inadecuados para el canto los sonidos indeterminados que no participan de la constitución de las consonancias. De otros se dice que son disonantes porque no mezclan los sonidos sino que dañan el oído de forma desagradable. De ahí que Aristóteles diga que la disonancia es la mixtura de dos sonidos no fundidos en uno, que llega al oído de forma áspera y desagradable. Otros son adecuados para el canto, aquellos que, según Ptolomeo,<sup>150</sup> aunque no sean consonantes, pue-

---

<sup>149</sup> Viz. consonantes.

<sup>150</sup> Claudio Ptolomeo *Harmonica* I 4. Claudio Ptolomeo (ca. 90- ca. 168), astrónomo, matemático y geógrafo griego. Vivió casi toda su vida en Alejandría dedicado a sus estudios en diversos campos del conocimiento. Su *Harmonica* contiene la teoría matemática de los sonidos del sistema griego. Además de sus escritos musicales, es famoso por sus obras geográficas, matemáticas y astrológicas. Para su *Musica* cf. *Musici scriptores Graeci*, K. Jan (ed.), Hildesheim 1962, 411-20. Para *Harm.*, Cf. *Opera Mathematica* III J. Wallis (ed.), Hildesheim 1972 (reed.), y *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, I. Düring (ed.), Gothenburg 1930, 2-111. En español: Claudio Ptolomeo *Armónicas*, D. Santos Santos (ed.), Málaga 1999 y P. Redondo Reyes, *La Harmónica de Claudio Ptolomeo: edición crítica con introducción, traducción y comentario*, Tesis Doctoral (no publicada), Universidad de Murcia 2002, dirigida por el Catedrático emérito D. José García López, cf. nota 135.

den ser utilizados para el *melos*, (la melodía) y unir las consonancias, como es el caso del tono, el semitono, los *diaschismata*, *schismata*, comas (*kommata*), y *diesis*.<sup>151</sup> Los llamados intervalos consonantes funden cada sonido en uno sólo ordenado y agradable, el caso por ejemplo de la cuarta y la quinta. Otros, los llamados *equisonantes*, cuando son emitidos a la vez emiten el sonido de uno de los dos, un sonido en cierto modo simple, como es el caso de la octava y de la doble octava.

Nótese que para unos el intervalo de tono es una consonancia, para otros, en cambio, no. En efecto, Platón establece que el intervalo de tono es una consonancia cuando procede de dos cuerdas que guardan una proporción concreta (una es de ocho pasos y la otra de nueve) y que establecen dos medidas, esto es, dos semitonos que juntos, completan un tono entero. De ahí que el tono surge, para Platón, de una relación 9:8 y está basado en una proporción sesquioctava, por lo que llama al tono consonancia *epogdoa*.<sup>152</sup> Asimismo, dice Guido que el tono recibe su nombre de la palabra *tonare* y que está formado por sonidos: uno más grande contenido en nueve pasos y otro menor, en ocho.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Traducimos solamente el término que con fortuna se ha llegado a castellanizar. Del resto, elementos menores que el semitono situados al margen de la teoría musical occidental moderna, no consta que haya habido propuestas para su traducción. Para los griegos, la ratio de sesquioctava no se dividía en dos semitonos idénticos, sino en uno mayor (*apotome*), y en otro menor (*diesis* o *limma*). El semitono menor se divide en dos *diaschismata*. El espacio que difieren el semitono mayor y el menor es lo que se denomina *coma*. Ésta se divide en dos partes que son llamadas *schismata* por Filolao.

<sup>152</sup> Ἐπόγδοον (en lat. *epogdoon*). Su significado genérico: “un octavo”, mús: “un tono”.

<sup>153</sup> Guido- Ar. 6.

Boecio se manifiesta en contra del razonamiento expuesto. Ptolomeo razona que si el tono es considerado *emmeles* (adecuado para el canto), y forma parte de una consonancia, no es una consonancia en sí.<sup>154</sup> Aunque Platón dice que el nombre que recibe el tono, esto es, un octavo,<sup>155</sup> conforma la octava puesto que deriva de ocho comas y cuarto, en cambio, no por ello es una consonancia en tanto que no puede ser dividida en partes iguales, aunque diga Guido que el valor del tono es de nueve comas, lo cual ya fue manifestado antes por otros;<sup>156</sup> Aristóteles dice que basta saber que el tono jamás puede ser dividido en partes iguales y por lo tanto, no es una consonancia. Aún nosotros, herederos de aquellos filósofos, tenemos pendiente resolver este litigio.

Hay que mencionar al filósofo Pitágoras como inventor de la proporción de las cuerdas después de descartar el martillo de 24 medidas de peso. El primero constaba de 12 medidas, el segundo de nueve, el tercero de ocho y el cuarto de seis. El primero en relación con el cuarto tiene una proporción del doble, y por tanto de octava. Cuando el sonido agudo domina sobre el grave, se tensiona y el grave se mantiene, nos encontramos con la doble octava. El primer martillo, de 12 medidas, con el segundo, de nueve medidas, forman el intervalo de cuarta, con lo que se da una relación sesquitercia entre ellos, puesto que el sonido superior está por encima del otro un tercio. El martillo de nueve medidas, en una proporción de sesquioctava con respecto al tercero, de ocho, conforma junto a éste el tono. Proporción de

---

<sup>154</sup> Cf. Bibliografía en nota 150.

<sup>155</sup> *Epogdoon*.

<sup>156</sup> Guido- Ar. 6.

sesquioctava quiere decir que una cantidad abarca otra cantidad más otra parte de ella.<sup>157</sup> El martillo de ocho medidas junto con el de seis, en proporción sesquitercia, forman el intervalo de cuarta. El martillo de 12 en proporción sesquiáltera con el de ocho, la quinta, puesto que el uno contiene al segundo entero más su mitad. Lo mismo ocurre con el martillo de 9 y el de 6: también forman una quinta.

---

<sup>157</sup> En este caso esa otra parte, como indica el propio término *sesquioctavo*, se refiere a un octavo. Aplíquese también a los términos *sesquitercio* (unidad + un tercio) y *sesquiáltero* (unidad + la mitad).

## Capítulo duodécimo: La descripción de los tonos y semitonos

El tono es la regla que determina la naturaleza y la forma de los cantos regulares.<sup>158</sup> La naturaleza del canto consiste en su disposición. La disposición es la ordenación lineal de tonos y semitonos según el orden natural de las letras o notas. Por otra parte, la forma del canto está basada en su composición y progresión. La composición es la suma que comprende factores como la ligereza o gravedad melódica, la tensión y el reposo, las diversas sinuosidades y la variedad de las numerosas digresiones. La progresión es la elevación y el descenso de la melodía.

El tono es el avance ascendente o descendente desde una nota a otra contigua que comprende un espacio mayor;<sup>159</sup> ascendente, por ejemplo ut- re o re- mi, y descendente, re- ut y mi- re. Platón denomina al tono *epogdoon* porque el mismo procede de dicha proporción.<sup>160</sup> El semitono es el avance ascendente o descendente desde una nota a otra contigua que comprende un espacio menor. Se le llama semitono

---

<sup>158</sup> Es evidente en este capítulo, plagado de citas, la deuda con el *Tonale* de San Bernardo, curiosamente editado por Gerbert junto al *Ars Musica* de Gil en el mismo volumen: *Scriptores Ecclesiastici de Musica III*, (vol. II), M. Gerbert (ed.), Saint-Blaise 1784, 265-277. Gil de Zamora trata en este capítulo el tono en sus dos acepciones: primero, el tono como intervalo y seguidamente, el tono como modo eclesiástico. Como ya apuntaba Tissot en el cuarto punto de su introducción al *Ars*, dicha denominación del modo basada exclusivamente en el *Tonale* de San Bernardo, se generalizó especialmente en España desde la reforma cisterciense.

<sup>159</sup> En oposición a un espacio menor (semitono) como se verá seguidamente. En el recuento de los siguientes intervalos se verá cómo *espacio menor* se refiere al intervalo menor y *espacio mayor* se refiere al mayor.

<sup>160</sup> Vz. Procede de la proporción que designa su propio nombre, como veíamos antes.

por ser la mitad de un tono, esto es, un tono imperfecto, según manifiesta Aristóximo al decir que el término *semitono* hace referencia a todo aquello que no llega a ser perfecto.<sup>161</sup> Un semitono es mayor y otro menor.<sup>162</sup>

Un canto se conoce cuando se sabe su disposición natural o manera. Existen cuatro maneras:

- la primera, desde la final asciende por tono y semitono y desciende por tono.
- La segunda, desde la final, asciende por semitono y tono y desciende por tono.
- La tercera, desde la final, asciende por tono y tono y desciende por semitono.
- La cuarta, desde la final, asciende por tono y tono y desciende por tono.

Las finales son las notas conclusivas del canto. La primera manera tiene como finales dos notas: D y A; la segunda manera otras dos: E y  $\sharp b$ ; la tercera, F y C; y la cuarta solo una: G. Cada manera tiene dos tonos,<sup>163</sup> de tal modo que existen ocho tonos. La primera manera posee el primer y el segundo tonos, la segunda, el tercer y el cuarto tonos, la tercera, el quinto y sexto tonos y la cuarta, el séptimo y octavo tonos. De ellos, los cuatro impares son llamados auténticos por ser más dignos, mientras que los pares son plagales por ser más indignos. Difieren los auténticos de los plagales en que los primeros pueden ascender más allá de la sexta nota a partir de la final. Los plagales no pueden. A su vez, los

---

<sup>161</sup> Cf. bibliografía de la *Harmónica* en nota 135.

<sup>162</sup> Se entiende que Gil de Zamora se refiere a cada uno de los semitonos que conforma un tono entero: *apotome* y *diesis*.

<sup>163</sup> Vz. Modos. Para las diferentes denominaciones del modo según el autor, cf. final del cap. 13.

plagales pueden descender más de una nota por debajo de la final. Los auténticos en cambio, no pueden. Los tonos auténticos están tres notas por encima de los plagales mientras que los plagales, tres notas por debajo. Los cantos pueden abarcar una tesitura de diez notas, según la disposición que establezcan los músicos, aunque también pueden ser once. La disposición de la música consiste en atribuir a la primera, cuarta y séptima nota un tono por arriba y por debajo de ellas; un tono por debajo y un semitono por encima de la segunda y quinta nota; para la tercera y sexta notas, lo contrario, esto es, tono por arriba y semitono por debajo, sin olvidar que a veces B es *mollis* (bemol), con el fin de evitar la aspereza del tritono. Aquellos cantos que no suben por encima de la sexta nota ni descienden por debajo de la principal, en ocasiones son plagales y en otras auténticos, dependiendo su identidad más que de una cuestión de progresión de las notas, de una cuestión compositiva. Cualquier canto con este rango menguado es auténtico, si empieza en la quinta,<sup>164</sup> si se mueve frecuentemente por ella o realiza alguna pausa sobre ella o si efectúa algún salto hasta ella después de haber comenzado por la nota final. En el tercer tono se sustituye la quinta por la sexta. Cualquier canto que no sobrepase la cuarta nota es, sin duda alguna, plagal. Si alguna vez la sobrepasa pero regresa inmediatamente abajo haciendo giros bajo la misma, es plagal, a no ser que se evidencie algún rasgo compositivo propio del auténtico que sigue los preceptos de la composición de los auténticos. Igualmente, un canto con este rango menguado es plagal si comienza con la nota final, asciende a la cuarta nota mediante un intervalo de cuarta (*diatessaron*) completa y vuelve rápidamente a la nota final haciendo una pausa en ésta.

---

<sup>164</sup> La quinta desde la nota final.

## Capítulo decimotercero: el recuento y descripción de los tonos.<sup>165</sup> [Sus diversas denominaciones]<sup>166</sup>

Los antiguos establecieron el número de tonos en cuatro solamente. Los teóricos posteriores y actuales juzgaron con razón que debían ser ocho, al menos, en consideración hacia la octava nota,<sup>167</sup> con la cual, a partir de la cual y mediante la cual, se consigue una melodía pulcra y perfecta, equiparada a las ocho Bienaventuranzas.<sup>168</sup> A los tonos los denomina Boecio *tropos*,<sup>169</sup> así llamados por la referencia que hace dicho término a *vuelta*, puesto que dondequiera que comience el canto y comoquiera que cambie su curso, siempre regresa a su propio final mediante una adecuada vuelta que se efectúa gracias a los *tropos*. De ahí que para Boecio los *tropos* son los constituyentes en todas y cada una de las disposiciones de notas, los cuales difieren entre sí en agudeza o gravedad.<sup>170</sup> Los griegos denominan a los tonos *phthongi*.<sup>171</sup> Platón afirmó que los *phthongi* son encadenamientos reglados de notas. Guido denominó a los tonos, modos.<sup>172</sup> Según él, los modos son movimientos de notas reglados, que reciben su nombre de los términos latinos

---

<sup>165</sup> Vz. Modos.

<sup>166</sup> En el prólogo se anuncia este capítulo así: *Las diversas denominaciones del tono*. Siguiendo la edición de Tissot, agregamos el título descrito en el prólogo, puesto que se tratan el recuento, la descripción y la denominación de los tonos.

<sup>167</sup> Sol (G).

<sup>168</sup> Cf. Mt. 5, 1-11, Lc. 6, 20-23.

<sup>169</sup> Palabra griega transliterada (*τρόπος*: vuelta, giro).

<sup>170</sup> Boet. *Mus.* IV, 15.

<sup>171</sup> En gr. *φθόγγοι* [fθongoi].

<sup>172</sup> Guido- Ar. 10.



*moderor*,<sup>173</sup> *moderamen*,<sup>174</sup> y *moderatio*,<sup>175</sup> puesto que el canto es regido o moderado, ordenado u organizado por los tonos. Juan definió los tonos como los diversos órdenes de voces sobre un tenor.<sup>176</sup> El término *tono* viene del verbo latino *tonare* que significa tronar, producir un sonido fuerte, puesto que designa al sostén (*tenor*) del sonido. De la misma manera que se distinguen tres tipos de acento, a saber, grave, agudo y circunflejo, así también en el canto existen otros tantos, puesto que unas veces se mueve la melodía por el registro grave, otras por el medio efectuando quiebros y otras por el agudo, dando la impresión de que da saltos.

Cualquiera que sea la denominación que quieran dar a los tonos los diversos filósofos, tropos, *phthongi* o modos, en realidad, se refieren al mismo concepto aunque empleen vocablos distintos: bajo el adorno que constituye la nomenclatura se ocultan los conocimientos científicos: lo importante es que tonos o *phthongi* son los constituyentes de los sonidos. En música, se llama constituyente al conjunto orgánico de preceptos melódicos basado en la conjunción de consonancias, la cual puede ser doble, triple o cuádruple, según la existencia de consonancias a partir de otras consonancias primeras, la cuarta y la quinta.

Hay que decir también que los modos más acordes con el registro agudo son los auténticos o principales, según los teóricos. Los más acordes con el registro grave son los plagales o dependientes.

---

<sup>173</sup> moderar, reglar, regir.

<sup>174</sup> patrón de medida.

<sup>175</sup> medida. Cf. Ioannis Cottonis *De Musica* 10.

<sup>176</sup> Acerca de los tenores y sus finales, cf. Ioannis Cottonis op. cit. 11.

## **Capítulo decimocuarto: la naturaleza y la diferencia o el carácter específico de la tercera mayor, la tercera menor, el tritono, la cuarta, la quinta y la octava**

La tercera mayor (*ditonus*) es el avance o progresión ascendente y descendente desde una nota hasta la tercera ocupando un espacio mayor. Es evidente que la tercera mayor consta de dos tonos.<sup>177</sup>

La tercera menor (*semiditonus*) consta de tono y semitono o *semitonio*. La misma relación interválica existe entre el semitono y el tono, que entre el semiditono y el ditono.<sup>178</sup>

El tritono (*tritonus*) consta de tres tonos y es resultado de una subida o bajada desde una nota hasta otra sin pasar por un semitono, por ejemplo, bajar de  $\sharp b$  a F en los agudos y finales y de subir de f a  $\sharp b'$  en los sobreagudos y sobresalientes.

La cuarta (*diatessaron*) es el avance desde una nota hasta la cuarta más cercana pasando por un semitono. La cuarta es una consonancia menor formada por cuatro sonidos y tres intervalos, esto es, tres tramos; consta de dos tonos y un semitono entero. Intervalo se le llama a la distancia entre el sonido agudo y el grave. (La cuarta) puede ser de dos tipos: natural y formal. Natural es aquella que por naturaleza comienza en el tetracordo de graves y concluye en el de finales. Se dice de las naturales que son las que primero existieron. Las formales, por otra parte, surgen de la adición de cuerdas sobre el monocordio natural.

---

<sup>177</sup> Es evidente sólo si tenemos en cuenta que al intervalo que hoy llamamos tercera mayor, en el sistema boeciano-guidoniano recibía el nombre de *ditono*.

<sup>178</sup> Vz. un semitono.

La quinta (*diapente*) es una consonancia mayor de cinco notas y cuatro intervalos que consta de tres tonos y un semitono menor. La quinta es la subida o bajada de una voz hasta la quinta nota inmediata.

La octava (*diapason*) es la consonancia máxima: consta de ocho notas, siete intervalos, esto es, distancias, y seis tonos, o lo que es lo mismo, una cuarta más una quinta. Puesto que contiene y abarca todas las notas y todas las consonancias (por ello se le llama *diapasón* “a través de todas”) representa la totalidad y la perfección.

## Capítulo decimoquinto: la condición intrínseca a cada tono

El primer tono es la regla o canon que determina el auténtico de la primera manera. Cualquier canto regular en tesitura superior, a la manera del auténtico, y que termina en D o en *a*, es auténtico de la primera manera. Hay que señalar que el primer tono es cambiante, manejable y apto para expresar todos los afectos.<sup>179</sup> Pongamos como ejemplo el *Cantar de los Cantares*.

El segundo tono es la regla o canon que determina el plagal de la primera manera. Cualquier canto regular en tesitura grave, compuesto a la manera de los plagales y concluido en D o en *a* es plagal de la primera manera. Hay que señalar que el segundo tono es grave y compungido, por lo que es más apropiado para la tristeza y la desventura; se emplea en trenos. Un ejemplo lo encontramos en las *Lamentaciones de Jeremías*.

El tercer tono es la regla o canon que determina el auténtico de la segunda manera. Cualquier canto regular en tesitura superior, compuesto a la manera del auténtico y que termina en E o en *♯b* es auténtico de la segunda manera. Tiene dos diferencias perfectamente convenientes para los comienzos, agudos la una y graves la otra. Hay que señalar que este tono es severo, estimulante y sus melodías presentan saltos más pronunciados que el resto de tonos. Mucha

---

<sup>179</sup> Si bien Gil de Zamora añade reflexiones acerca del *ethos* de cada modo, práctica poco habitual entre los tratadistas medievales, en este capítulo vuelve a parafrasear textual y sistemáticamente el *Tonale* de San Bernardo.

gente ha sido curada gracias a él. Afirma Boecio que Pitágoras curó a un adolescente mediante el tercer tono y que previamente lo había aliviado con el segundo.<sup>180</sup>

El cuarto tono es la regla o canon que determina el plagal de la segunda manera. Cualquier canto regular en tesitura grave, compuesto a la manera de los plagales, con fin en E o en ♯b, es plagal de la segunda manera. Es este cuarto tono lisonjero y charlatán, completamente apropiado para los aduladores.

El quinto tono es la regla o canon que determina el auténtico de la tercera manera. Cualquier canto regular en tesitura superior a la manera del auténtico, compuesto y concluido en F o en c es auténtico de la tercera manera. Tiene tan sólo una diferencia. Nótese que es este quinto tono benigno y delicioso; alegra y endulza a tristes y atribulados, haciendo recapacitar a los desesperados.

El sexto tono es la regla o canon que determina el plagal de la tercera manera. Cualquier canto regular en tesitura grave, compuesto a la manera de los plagales y concluido en F o en c, es plagal de la tercera manera. Tiene una diferencia que se adecua a todos los comienzos del canto. Hay que señalar que el sexto tono es piadoso, concita el llanto; adecuado para los que son de lágrima fácil.

El séptimo tono es la regla o canon que determina el auténtico de la cuarta manera. Cualquier canto regular en tesitura superior compuesto a la manera del auténtico y concluido en G, es auténtico de la cuarta manera. Tiene dos diferencias, a saber: una, sirve para los inicios que empiezan

---

<sup>180</sup> Cf. Boet. *Mus.* I 1.

sobre la quinta o que efectúan un salto hasta ella, y la otra, concuerda con los principios que ascienden desde la nota final a la quinta mediante ciertos giros melódicos. Hay que apuntar que el séptimo tono es disoluto y festivo, contiene múltiples saltos y representa a la adolescencia.

El octavo tono es la regla o canon que determina el plagal de la cuarta manera. Cualquier canto regular en tesitura grave, compuesto a la manera de los plagales, y concluido en G es plagal de la cuarta manera. Tiene dos diferencias, una que sirve para los comienzos de los cantos que empiezan en la cuarta nota desde la final, y otra para todos los demás comienzos. Hay que indicar que el octavo tono es agradable y sosegado, a la manera de las personas solitarias.

## Capítulo decimosexto: la adición de consonancias en el género diatónico, [enarmónico y cromático]<sup>181</sup>

Las consonancias unidas a otras consonancias dan lugar a consonancias, como ocurre con la suma de la cuarta y de la quinta que dan lugar a la octava. Así lo manifiesta Boecio: 2:3, o lo que es lo mismo, una quinta, en proporción sesquiáltera, 3:4, o lo que es lo mismo, una cuarta, en proporción sesquitercia, constituyen en proporción doble, la llamada octava o *diapasón*.<sup>182</sup> Esto se puede consultar en el gráfico<sup>183</sup> que ilustra su obra. Lo mismo ocurre en el género cromático.

La quinta se añade a esta octava para dar lugar a la llamada octava más quinta. Así lo explica Boecio: si la octava equivale a una relación 2:4 y la quinta a una relación 4:6, éstas unidas dan lugar a una proporción triple que es octava más quinta.<sup>184</sup> Esto se puede comprobar en Boecio en la ilustración correspondiente. Lo mismo ocurre en el género enarmónico.

Si a la proporción triple se añade una cuarta, esto da lugar a una proporción cuádruple. Pitágoras: *la doble octava se logra en el cuarto encuentro*. Boecio: *las proporciones 2:4 y 4:8 hacen la cuarta proporción, que es la doble octava*. Dichos cálculos se muestran en su ilustración.<sup>185</sup>

---

<sup>181</sup> Capítulo ciertamente mutilado, en el que los géneros enarmónico y cromático son citados pero no tratados en profundidad.

<sup>182</sup> Cf. Boet. *Mus.* I, 4.

<sup>183</sup> Cf. *Sobre la música* de Boecio (v. en nota 97 la referencia a la versión en español).

<sup>184</sup> Cf. Íd. op. cit. II 25.

<sup>185</sup> Cf. nota 183.

## Capítulo decimoséptimo: la invención e institución de los instrumentos y el carácter distintivo de la música<sup>186</sup>

Los instrumentos musicales fueron creados en diversas épocas y por diversos inventores. Haciendo mención de aquellos el libro sagrado de *Daniel* en el capítulo III,<sup>187</sup> cuenta que por orden del rey Nabucodonosor<sup>188</sup> y de sus lugartenientes, *un heraldo anunciaba con voz alta y poderosa: “a vosotros, gentes de diversas razas, tribus y lenguas se os ordena que, en el momento en que oigáis el sonido de la trompeta, de la fistula, de la cítara, de la sambuca, del arpa, de la symphonia y de todos los instrumentos de todas las familias, os postréis y alabéis la estatua que erigió el rey Nabucodonosor.”*

El canon y el mediocanon, la guitarra y el rabé fueron creados más tarde.

El término órgano no se emplea para denominar a ningún instrumento concreto puesto que es el nombre genéri-

---

<sup>186</sup> V. los instrumentos en época de Alfonso X en el magnífico estudio de Rosario Álvarez, epílogo de nuestra traducción de *Ars Musica*. Cf. María del Rosario Álvarez Martínez, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*, diss. Madrid 1981, vol. 1, 62-7. En este capítulo la autora trabajó y comentó desde un punto de vista organológico el presente capítulo del *Ars Musica* egidiano.

<sup>187</sup> *Dan.* 3, 4-5; se trata del pasaje de la colocación de una estatua de oro de treinta metros de alta por tres de ancha en la llanura de Dura. Posteriormente se cuenta el prodigio de Sidrac, Misac y Abdénago (3, 8- 97), quienes se niegan postrarse ante la estatua erigida en honor del dios de Nabucodonosor, y son condenados a muerte en el fuego. Su fe y un ángel enviado los salva del suplicio ante un Nabucodonosor estupefacto que reconoce la magnificencia de Yahvé.

<sup>188</sup> Nabucodonosor II (630- 562 a. C.), rey de Babilonia, de la dinastía de los caldeos.



co que hace referencia al conjunto de instrumentos musicales, sin embargo, es especialmente apropiado para el instrumento formado por diversos tubos o cañas con fuelles incorporados. Dicho instrumento es el único utilizado por la Iglesia en los diversos cantos, en las prosas, secuencias e himnos. El resto de los instrumentos se rechazan debido al abuso de los histriones.<sup>189</sup>

La primitiva trompeta la inventaron los tirrenos,<sup>190</sup> a quienes cita Virgilio:<sup>191</sup> *y brama en el éter el son de la trompeta tirrena.*<sup>192</sup> Los antiguos hacían uso de la trompeta en la batalla con el fin de atemorizar a los enemigos y de alentar a sus ejércitos, de incitar a la batalla a los caballos de guerra, para indicar el inicio de un ataque, el fin de una acción bélica llevada a cabo con éxito o la expulsión de los fugitivos. Así mismo, se utilizaba la trompeta en fiestas y banquetes para convocar al pueblo, para estimular las alabanzas al Señor y para pregonar e invitar a la alegría y el gozo. Fue ley entre los judíos que en las guerras tocaran las trompetas sagradas, sonaran al inicio de cada luna nueva, que el Jubileo, por ser un año de remisión, se anunciara al son de las trompetas y que promulgara el gozo y la paz universal. Pero la trompeta es

---

<sup>189</sup> Según S. Isidoro, “los histriones eran actores que, vestidos de mujer, imitaban las maneras de las mujeres desvergonzadas; narraban historias y gestas mientras representaban la pantomima. Se les llamó histriones bien porque se demostró que este colectivo procedía de Histria, bien porque narraban leyendas mezcladas con hechos históricos, dado el parecido con la voz *historicon*”, (*Orig.* XVIII “*De bello et ludis*”, 48).

<sup>190</sup> Apelativo dado a los etruscos por los griegos, quienes los consideraban descendientes de los pelasgos.

<sup>191</sup> Virgilio, (70- 19 a. C.), célebre poeta mantuano, autor de *Bucólicas*, *Geórgicas* y la *Eneida*.

<sup>192</sup> *Eneida (A) VIII 526: Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor...*

más propiamente, como dice Isidoro en el libro XVIII,<sup>193</sup> un instrumento de guerra empleado para dar órdenes a las tropas y para que cuando no pudiera ser oído el heraldo en medio del tumulto, en cambio, pudiera abrirse paso el bramido de la trompeta. En latín su nombre es *tuba*, derivado de *tova*, esto es, *cava* (“hueca”). En efecto, su interior es hueco, redondo y muy pulido para permitir la entrada de una mayor cantidad de aire. Por fuera, la zona del orificio por donde toca el músico es redondeada y muy estrecha, pero la parte contraria es más amplia. El instrumento lo acerca a la boca, lo controla, lo eleva, lo baja y lo sostiene la mano del que lo hace sonar. Su sonido es variado, como dice Isidoro: a veces suena con el fin de iniciar la batalla, otras veces, para perseguir a los fugitivos, otras para efectuar la retirada.

La denominación latina de *buccina* (cuerno) viene de la voz *vocina*,<sup>194</sup> y viene a ser una pequeña trompeta de cuerno, madera o bronce con la cual se daba la señal de ataque contra los enemigos en la antigüedad. Según cuenta Isidoro en el libro XVIII,<sup>195</sup> a los aldeanos y las gentes del campo se

---

<sup>193</sup> Isid. *Orig.* XVIII 3. *De signis* y 4. *De buccinis*. En este punto, M. Robert-Tissot (1974) advierte que este capítulo 17 de Gil de Zamora está basado casi por entero en S. Isidoro (III, 21-22; XVIII, 4). No sólo son muy abundantes las citas a San Isidoro, sino además, también a autores clásicos como la de Virgilio (presentada en la nota 192) y la siguiente de Propercio (en la nota 196), material que ya había sido incluido en las eruditas *Etimologías*. Más que una gran influencia, observamos en este capítulo un gran parecido estructural con la descripción de instrumentos de Bartolomé Ánglico (s. XIII), del cual Gil de Zamora pudo copiar, a no ser que ambos bebieran de una fuente actualmente desconocida. Cf. *De Proprietatibus Rerum* de Bartolomé Ánglico, XIX 133-145 (en temprana traducción castellana a cargo de Fray Vicente de Burgos, Tolosa 1494).

<sup>194</sup> Sic. Su origen etimológico lo encontramos en el término lat. *vox* (“voz”).

<sup>195</sup> Cf. Isid. *Orig.* XVIII 4: *Nam pagani agrestesque ad omnem usum bucina ad conpita convocabantur.*

les convocaba siempre con el cuerno, cualquiera que fuera el motivo. El cuerno fue el instrumento-señal por antonomasia de los campesinos. De él dice Propercio: *El cuerno exhortaba a los antiguos ciudadanos a tomar las armas*.<sup>196</sup> Su sonido, según Isidoro, recibe el nombre de *buccinum*.<sup>197</sup> De estas *buccinae* fabricadas con cuerno hacían uso los judíos principalmente en las calendas<sup>198</sup> en memoria de la liberación de Isaac,<sup>199</sup> en cuyo lugar se sacrificó un carnero cornudo, según dice la *Glosa al libro del Génesis*.<sup>200</sup>

Se dice que al auló\* se le llamaba *tibia* en latín porque existe la creencia de que en un principio se elaboraron con el hueso de la pata de un ciervo, de una mula o de un mulo joven.<sup>201</sup> Por ello al músico de la *tibia* o *auló* se le llamaba en latín *tibicen*.<sup>202</sup> Según Hugo<sup>203</sup> se le llamaba *tibia* a partir de

---

<sup>196</sup> Prop. IV 1: *Bucina cogeat priscos ad verba Quirites*. El significado cambiaría radicalmente: “el cuerno exhortaba a los antiguos ciudadanos a tomar la palabra”. Sólo en Isidoro leemos *arma* en lugar de *verba*; en Heinsius *saepa* “recintos (donde se reunían los ciudadanos por centurias para votar)” y en Fontaine *iura* “leyes”.

<sup>197</sup> Término latino postclásico (Cf. A. Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs du moyen-âge* Brepols 1975) sólo empleado por Plinio (R. de Miguel, *Nuevo diccionario latino-español etimológico*, Madrid 2000 (1ª ed. 1867) y a partir de él, Isidoro.

<sup>198</sup> Nombre romano (*Kalendae*), que recibía el primer día de cada mes.

<sup>199</sup> Isaac fue uno de los patriarcas del antiguo Israel, hijo de Abrahán y Sara, concebido cuando éstos contaban ya 100 y 90 años de edad respectivamente. En *Gn.* 22, 11- 13 se recoge el pasaje citado en que el ángel del Señor exhorta a Abrahán para que desate a su hijo e inmole en su lugar un carnero.

<sup>200</sup> W. Estrabón, *Glosaria Ordinaria, Psaume LXXX* (no en *Gn.*) y en P. Coméstor *Hist. Schol. (Gn. LVIII y Num. XLV)*.

\* Castellánización aconsejada por el Prof. García López.

<sup>201</sup> Cf. Isid. *Oríg.* III 21.

<sup>202</sup> Isid. cf. nota anterior.

<sup>203</sup> Acerca del mencionado Hugo, ofrecemos nuestra traducción del original texto latino de Coussemaker (cita cf. nota siguiente): “En la Edad Media Hugo y Hugovicio fue la misma persona. Ya Gil de Zamora lo

otro significado de este vocablo que estaría en relación con las palabras *scirpus* (“junco”) o *calamus* (“caña”), puesto que antiguamente algunos elaboraban este instrumento con un determinado número de cañas.<sup>204</sup> De *tibia* procede el nombre *tibicen*: el músico que toca la *tibia* o *auló*. Antiguamente se le consideraba un instrumento lúgubre que se empleaba en los funerales, según afirma la Glosa a San Mateo IX:<sup>205</sup> *al oír a los auletas etc.*, lo cual quiere decir: al oír tocar una pieza fúnebre...<sup>206</sup>

---

cita como Hugo (alrededor de 1270)... así se citará a Hugo de Felicto, canónigo regular de San Pedro de Courban en la Picardía, el cual fue nombrado cardenal en torno al año 1140. Escribió algunos libros morales. Otro Hugovicio o Hugo fue glosador de decretos y obispo de Ferrara, el cual murió en 1212. Juan de Muro habla de cierto Hugo autor de un libro llamado *Nepos* que trataba de la música. De este libro se hacían no pocas menciones en el capítulo “de tono et ejus divisione”. Añade Juan de Muro en último término: ‘lo que se acaba de mencionar son palabras del venerable Hugo’. Sin duda alguna, se entiende que recibía además el sobrenombre de Hugovicio”. La nota, si bien poco clarificadora para la identificación de Hugo, es pintoresca como testimonio de la sabiduría y erudición decimonónicas del humanista, filólogo o científico en general, el cual ya en el s. XIX sigue redactando sus trabajos científicos en latín.

<sup>204</sup> Cf. *Scriptorum de Musica* (vol. III), E. de Coussemaker (ed.), Paris 1869, 417 (nota al pie) y Bartolomé Ánglico *De Prop. Rerum* XIX 135.

<sup>205</sup> Mt. 9, 23: *Καὶ ἐλθὼν ὁ Ἰησοῦς εἰς τὴν οἰκίαν τοῦ ἀρχοντος καὶ ἰδὼν τοὺς ἀύλητάς καὶ τὸν ὄχλον θορυβοῦμενον ἔλεγεν...* Trad: “Al llegar Jesús a la casa del prócer y ver a los auletas y una muchedumbre turbada, les dijo...” (*Evangelium secundum Matthaeum*, K. Aland, M. Black, C. M. Martini, (eds.) en *The Greek New Testament*, B. M. Metzger And A. Wikgren (eds), Stuttgart 1968: 1-117).

<sup>206</sup> W. Estrabón *Glossaria Ordinaria*, (Math. 9, 23): Vers. 23.- *Vidisset. Tibicines sunt carmen lugubre canentes. Hi sunt magistri moerore suo subditos demulcentes et turbam Judaeorum adversus doctrinam Christi calcitrantium.* Trad: v. 23. – *vidisset*: los auletas son músicos que tocan piezas luctuosas. Éstos son maestros turbando a las personas, las cuales son sometidas a su tristeza, incluso a la muchedumbre de judíos que eran reacios a la doctrina de Cristo.

La flauta, en latín *calamus*, recibe su nombre latino del verbo *calare*, esto es “llamar”, o lo que es lo mismo, “producir sonidos”, y es el nombre genérico de las *fistulae* o flautas.<sup>207</sup> El nombre de *fistula* significa “que deja escapar el sonido”: *fons* en griego significa sonido y *stola* proyectado.<sup>208</sup> De ahí que *fistula* sea el instrumento “que proyecta el sonido”.<sup>209</sup> La utilizan los cazadores porque su sonido agrada a los ciervos: mientras un ciervo se acerca, atraído por el sonido de la *fistula* que toca un cazador, otro, de cuya presencia no se ha percatado el ciervo, le dispara flechas. El sonido de la *fistula* engaña a los pájaros puesto que simula y finge su gorjeo. Por este motivo se dice aquello de *la fistula canta dulcemente mientras engaña al cazador al pájaro*.<sup>210</sup> Además, la *fistula* gusta a las ovejas, tanto es así que los pastores la tocan mientras vigilan a su rebaño. Se dice que cierto dios pastoril, de nombre Pan fue el primero que adaptó al canto sus cañas de tamaño desigual y las ajustó entre si con donosa técnica. De éste hace mención Virgilio: *Pan fue el primero que tuvo la ocurrencia de unir con cera varias cañas. Pan asiste a las ovejas y a los*

---

<sup>207</sup> Cf. Bartolomé Ánglico op. cit. c. 136.

<sup>208</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 21 y Bartolomé Ánglico (nota anterior).

<sup>209</sup> *Fistula* procede de \**fonstula* < *fons* + *stola*. *Fons* (o *fos*, según la edición de Gerbert de 1784) es la transliteración latina de la palabra griega *φωνή* y *stole* del verbo *στέλλω* “enviar, emitir”.

<sup>210</sup> Segundo verso del dístico I 27 de Catón convertido en proverbio (texto latino: *Disticha Catonis* Recensuit et apparatus critico instruxit Marcus Boas. Opus post Marci Boas mortem edendum curavit Henricus Johannes Botschuyver, Amsterdam 1952). El dístico completo dice así: *Noli homines blando nimium sermone probare;/Fistula dulce canit, volucrum dum decipit auceps*. Trad.: “No desees poner a prueba a los hombres con dulces palabras: la fístula canta dulcemente mientras engaña el cazador al pájaro”.

que guían a las ovejas... ”<sup>211</sup> De tal manera, que el instrumento de cañas por él inventado se llama, según Isidoro, *pandorium* (flauta de Pan).<sup>212</sup> El pandero (*pandorium*) es también un instrumento redondo que tiene una membrana extendida sobre un cuerpo de madera y que se percute con las manos. Este instrumento junto con las *fistulae* turba a los vigías, quienes, debido a la dulzura de sus melodías son inducidos al descanso en sus lechos para enseguida quedar dulcemente dormidos.

La sambuca es un tipo de árbol de madera blanda cuyas ramas son circulares, huecas y lisas. Con ella se construyen *auloi* y ciertos tipos de *symphoniae*, según Isidoro.<sup>213</sup> La *symphonia*<sup>214</sup> es un instrumento musical que se fabrica con madera cóncava y un recubrimiento de piel por ambos lados de la madera que los músicos tocan por ambos lados con varillas;<sup>215</sup> surge en ella el más dulce canto a partir de la simultánea emisión del sonido grave y del agudo, según Isidoro.<sup>216</sup> A su vez, se le llama *symphonia*<sup>217</sup> al encuentro y

---

<sup>211</sup> Cf. Verg. *Ecl.* II 32-33 (texto latino: J. B. Greenough, *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*, Boston 1900): *Pan primum calamos cera coniungere pluris/instituit, Pan curat ovis oviumque magistros*; Trad.: “Pan fue el primero en enseñar a unir muchas cañas con cera. Pan vela por las ovejas y sus pastores”.

<sup>212</sup> Del griego Πάν (Pan) + δῶρον (regalo, voto) > “el regalo de Pan”.

<sup>213</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 21.

<sup>214</sup> En lat., *symphonia*, transcripción del gr: *συμφωνία* [simfo'nia] (<συν: “con”+φωνή: “sonido”).

<sup>215</sup> I. e. tambor de doble parche.

<sup>216</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 22.

<sup>217</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 20. Referencia al concepto teórico-musical, definido por Isidoro en el punto referido, que coincide con el término que designa al instrumento musical. Probablemente, el instrumento adquirió el nombre de *symphonia* por ser el que mejor representaba la esencia del concepto teórico del mismo nombre.

la concordia de dichos sonidos cualesquiera que sean, así como se denomina *choro* a la unidad concordante de diversas voces, como dice la *Glosa a Lucas XV*.<sup>218</sup> La *harmonia*<sup>219</sup> es una melodía rítmica y armoniosa generada a partir del pulso y el batido de las cuerdas y del sonido de los metales. Al servicio de esta *harmonia* están diversos instrumentos tales como el tambor, los címbalos, la lira, la cítara, el arpa, el sistro y demás.<sup>220</sup>

El *tympanum*<sup>221</sup> (tambor) consta de una piel o cuero que se extiende por una parte del cuerpo, el cual está fabricado en madera. Es realmente la mitad de una *symphonia*, se parece a una criba y se percute a la manera de ésta, con una baqueta, según cuenta Isidoro. Si a este instrumento se le suma una flauta, emite un sonido aún más agradable.

---

<sup>218</sup> Lc. 15, 25 (texto griego: *Evangelium secundum Lucam*, K. Aland, M. Black, C. M. Martini, (eds.) en *The Greek New Testament*, B. M. Metzger And A. Wikgren (eds.), Stuttgart 1968, 199-319): *καὶ ὡς ἐρχόμενος ἤγγισεν τῇ οἰκίᾳ, ἤκουσεν συμφωνίας καὶ χορῶν,...* Trad. E. Martín Nieto: “y cuando se acercó a la casa, escuchó la música y los bailes...” W. Estrabón *Glossaria Ordinaria*, (Lc. 15, 25): *audit symphoniam et choros, id est spiritu plenos vocibus consonis Evangelium praedicare*. Trad: “oye la música y los cantos corales, los cuales están colmados de espíritu para predicar el evangelio con sus voces consonantes”. No sorprende la traducción del término *choro* por baile (del gr. *χορός*: “danza”), puesto que realmente la danza de los griegos se cantaba, por lo que en este contexto debemos entender tanto en las Escrituras como en la *Glosa canto coral*. La *Glosa*, sin embargo, no parece hacer una mención clara de los términos teóricos *symphonia* y *choro* tal como se definen ya desde Platón y más tarde, por otros teóricos de la música (Pl. *R.* 398b-399d).

<sup>219</sup> No traducimos por *armonía* porque en realidad nada tiene que ver el concepto aquí descrito, ya presente en Isidoro (*Orig.* III 20), con el actual.

<sup>220</sup> Bartolomé Ánglico *De Prop. Rerum* XIX 139.

<sup>221</sup> Cf. Bartolomé Ánglico op. cit. c. cit. 140, e Isid. *Orig.* III 22.

La *cithara* (cítara) en opinión de los griegos, fue inventada por Apolo.<sup>222</sup> Este instrumento es similar a la caja torácica, puesto que de la misma manera que sale la voz del pecho, así también brota el canto de la cítara. De hecho, la voz *cítara* significa también en dialecto dorio, pecho.<sup>223</sup> La invención de los diversos tipos de cítara que conocemos, tal que el arpa, la lira y otras por el estilo, tuvo lugar paulatinamente, adquiriendo algunas forma cuadrada y otras triangular. El número de cuerdas se fue multiplicando y transformando el instrumento. Los antiguos llamaron a la cítara *fidicula* o *fides*, porque sus cuerdas se complementan muy bien entre sí, tal como le ocurre a aquellos que se profesan fidelidad.<sup>224</sup> Tenía en un principio la cítara siete cuerdas, de ahí que Virgilio dice que existen siete sonidos diferentes o “siete diferencias de sonidos” (*septem discrimina vocum*).<sup>225</sup> Los llama *discrimina* (*diferencias*) porque realmente ninguna cuerda emite un sonido parecido al que emite la cuerda vecina; el número de cuerdas se debe o bien a que son siete los sonidos que componen cada escala, o bien a que el cielo resuena como consecuencia de siete movimientos. La pala-

---

<sup>222</sup> Los griegos la llamaban *cítara asiática*, porque era utilizada por los poetas lesbianos que vivían junto a Asia (Cf. Ps.-Plu. *Moralia, Mus.* 1134d).

<sup>223</sup> Acertada y oportuna explicación del origen etimológico, aunque también es válido este segundo significado de *cítara* para los demás dialectos griegos, no sólo para el dorio. Cf. Bartolomé Ánglico op. cit. 141 e Isid. *Orig.* III 22.

<sup>224</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 22.

<sup>225</sup> Cf. Verg. *A.* VI 645- 7 (texto latino: J. B. Greenough, *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*, Boston, 1900): *nec non Threicius longa cum ueste sacerdos/obloquitur numeris septem discrimina uocum/iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno*. Trad.: “El sacerdote tracio de largo vestido canta acompañándose (con su cítara) de siete sonidos y, ora la pulsa con los dedos, ora (la hiere) con plectro eburneo”.



bra *chorða* “cuerda” procede de *cors* “corazón” puesto que así como en el pecho tiene lugar el pulso del corazón, en la cítara tiene lugar el pulso de las cuerdas. El dios Mercurio<sup>226</sup> fue el inventor de éstas y el primero que obtuvo sonido a partir de tendones, según nos cuenta Isidoro.<sup>227</sup> Cuanto más secas y más tensas están las cuerdas más amplio es el sonido que producen. Plectro es el nombre que se da al artilugio con el que se tensan y afinan las cuerdas.

El *psalterium* (arpa) recibe su nombre del latín *psallo*, esto es, “cantar”,<sup>228</sup> puesto que el coro responde a su sonido cantando junto a él. En forma de letra delta,<sup>229</sup> es ciertamente similar a la cítara bárbara.<sup>230</sup> Sin embargo, el arpa y la cítara se diferencian en que la caja del arpa es cóncava y está en la parte superior, lugar desde el cual se emite el sonido;<sup>231</sup> las cuerdas se tocan por la parte inferior y resuenan por arriba. En cambio, la concavidad de la caja en la cítara, está en la parte inferior del instrumento. Los judíos tienen un arpa decacorda, según el nombre preceptivo, esto es, de diez cuer-

---

<sup>226</sup> Mercurio (en gr. Hermes) es principalmente el protector de los viajeros y comerciantes (en la raíz de su nombre encontramos, como apunta P. Grimal (1981) la palabra mercancía en latín: *merx*). Se le ha representado como mensajero de Júpiter y en ocasiones, como servidor en sus aventuras amorosas (*Anfitrión* de Plauto). Sus atributos son el caduceo, el sombrero de alas anchas y las sandalias aladas, además de una bolsa, símbolo de las ganancias que proporciona el comercio.

<sup>227</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 22, Bartolomé Ánglico *De Prop. Rerum* XIX 141.

<sup>228</sup> “Cantar salmos”; No en vano, *psalterium* hace referencia al instrumento, pero también significa “colección de salmos”. Por otro lado, *Psallo* y *psaltes* hacen referencia a “tocar la cítara”, y “citaredo”, lo cual no debe extrañarnos puesto que el salterio se nos ha presentado unas líneas más arriba como una variante de la cítara.

<sup>229</sup> Mayúscula, se entiende. Viz: Δ. Cf. Isid. *Orig.* III 22.

<sup>230</sup> En general, la de pueblos de tradición cultural no grecorromana.

<sup>231</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 22, y Bartolomé Ánglico *De Prop. Rerum* XIX 142.

das. Para sus pequeñas cuerdas, el mejor material con que se pueden elaborar es el auricalco<sup>232</sup> o la plata.

La *lyra* (lira) es así llamada porque es capaz de producir sonidos diversos, según Isidoro. Se cuenta que fue Mercurio el que la inventó de la siguiente manera: Al decrecer el Nilo y regresar a su cauce, dejó en tierra firme los cuerpos de varios animales muertos. Entre ellos dejó el caparazón de una tortuga en descomposición, dentro del cual aún había tendones y nervios. Pues bien, al golpearla Mercurio se produjo un sonido, lo cual le movió a construir una lira con forma de caparazón y a entregársela a Orfeo<sup>233</sup> que era el que más interés mostró por ella.<sup>234</sup> Se decía que su técnica era tal que no solo aplacaba con su música a las fieras sino también a las rocas y bosques. Cuentan los músicos que esta lira, debido al amor que profesaba Orfeo por su estudio y a la gloria de su canto, tiene su lugar entre los astros, según cuenta Isidoro.<sup>235</sup>

Los *cymbala* (címbalos) son ciertos instrumentos musicales que se tocan percutiendo dos entre si y que producen un sonido tintineante.

El *sistrum* (sistro) es un instrumento musical así llamado en honor a su inventora, ya que está demostrado que Isis,<sup>236</sup>

---

<sup>232</sup> Vocablo que se refiere al cobre, el bronce y el latón.

<sup>233</sup> Hijo de Eagro y según la fuente, de Calíope, Polimnia o Menipe. Orfeo es de origen tracio, por tanto, como las musas, vecino del Olimpo. Cantor, músico y poeta por excelencia, toca la lira y la cítara y se le concede el honor, según algunas fuentes, de haber añadido cuerdas a aquéllas. Su mito, según P. Grimal, “conocido desde época muy remota, ha evolucionado hasta convertirse en una verdadera teología...”

<sup>234</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 22 y Bartolomé Ánglico *De Prop. Rerum* XIX 143.

<sup>235</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 9 y 36.

<sup>236</sup> Diosa egipcia de la fidelidad y la solicitud maternal, protectora de la familia, los niños y las madres. Hermana y esposa de Osiris, es el complemento de éste en el panteón egipcio.

reina de Egipto, fue su creadora. Dice Juvenal<sup>237</sup> lo siguiente: *¡Que dañe Isis mis ojos con su furioso sistro!*<sup>238</sup> Hay mujeres que tocan dicho instrumento y eso es porque fue una mujer quien lo inventó, de ahí que entre las Amazonas<sup>239</sup> hay un ejército de mujeres que se hacen señales mediante el toque de sistro.<sup>240</sup>

El *tintinnabulum*<sup>241</sup> (tintinábulo) debe su denominación al tintineo que produce, ya que es una pequeña campana o campanilla. Tiene como característica particular que mientras suena es útil para otros (instrumentos) pero al mismo tiempo, del golpeo frecuente se desgasta hasta quedar inservible.

---

<sup>237</sup> Décimo Junio Juvenal (50 a 60- ca. 130 d. C.), poeta satírico nacido en Aquino. De su obra se conservan 5 libros que contienen un total de 16 *Saturae* (“Sátiras”), las cuales presentan el espectáculo de vicios que contempla Juvenal en Roma. Se reparten de la siguiente manera: Libro I: Sátiras 1-5; II: Sátira 6; III: Sátiras 7-9; IV: Sátiras 10-12; V: Sátiras 13-16 (La sátira 16 se conserva incompleta). Su estilo, en los primeros libros es luciniano, basado en la invectiva agresiva. En los últimos se adecua más al de Horacio.

<sup>238</sup> Juv. 13.93 (*Juvenalis saturae*, J. Bücheler, F. Leo (eds.), Berlín 1932): *“decernat quodcumque uolet e corpore nostro/Isis et irato feriat mea lumina sistro/dummodo uel caecus teneam quos abnego nummos”*  
Trad.: “Sobre mi cuerpo, ¡Que decida Isis lo que quiera! ¡y que dañe mis ojos con su airado sistro! Con tal de que yo, aun ciego, conserve las monedas que niego”.

<sup>239</sup> Pueblo de mujeres que desciende del dios de la guerra, Ares, y de la ninfa Harmonía. Su reino (siempre son gobernadas por una mujer) se sitúa en las laderas del Cáucaso, en Tracia o en la Escitia meridional, dependiendo de la fuente que se maneje. Los hombres, sólo son aceptados en este reino como siervos. Las Amazonas sólo mantienen relaciones con extranjeros con el fin de perpetuar la raza. A los hijos varones los mataban, mientras que a las hijas, les cortaban un seno para que pudieran ejercitarse en el arco o la lanza (de ahí su nombre en griego: *ἄ-μάζων* [a’matso:n], “sin pecho”).

<sup>240</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 20.

<sup>241</sup> Acerca de las campanas, cf. Bartolomé Ánglico *De Prop. Rerum* XIX 145, Isid. *Orig.* XXII 13.

Muchos otros instrumentos, en fin, están al servicio del arte musical, cuya ciencia se ocupa de las notas y los sonidos. Todo lo que se ha dicho de ella, se ha dicho sin idea preconcebida.<sup>242</sup>

En resumen, al recapitular las admirables propiedades atribuidas a la música, decimos maravillados que ésta alegra el corazón, provoca e inflama el amor, hace aflorar las pasiones del alma; da testimonio del vigor y la virtud de los instrumentos espirituales, indica la pureza y buena disposición de los mismos; alivia la fatiga, inhibe el aburrimiento y el disgusto, permite calcular el sexo y la edad, se gana la alabanza y el elogio; consigue mutar los sentimientos de los que la oyen, como por ejemplo, en el caso de Orfeo. Según cuenta la leyenda, con su canto acariciaba árboles y bosques, montes y rocas:<sup>243</sup> de este modo una voz musical apropiada está en consonancia y es amiga de la naturaleza, porque no sólo gusta la música a los hombres, sino también a los animales irracionales. Esto es evidente en los bueyes, los cuales reciben una mayor motivación para trabajar con la dulce música del boyero que con el bastón o el estímulo. A los pájaros también les gusta el canto de una dulce melodía, puesto que con frecuencia son incitados por los cazadores a acercarse a la trampa y al peligro mediante un dulce sonido. De ahí viene aquello de: *la fistula canta dulcemente mientras engaña el cazador al pájaro*.<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> Hasta aquí, el capítulo que versa sobre los instrumentos musicales. Las siguientes líneas tratan de los efectos de la música, algunos ya descritos antes, en la mente y en el cuerpo humano, a modo de epílogo (creemos que incompleto por el brusco final que origina una cita sorprendente, como veremos).

<sup>243</sup> Cf. Isid. *Orig.* III 22.

<sup>244</sup> Cf. nota 210.

También mediante dulces sonidos de cantilenas y armoniosas músicas, personas débiles, maniacos y locos son devueltos a la cordura mental o a la salud corporal. De ahí que Constantino<sup>245</sup> en la primera parte del capítulo C (*de amore qui dicitur bereos*) de su *Viaticum*<sup>246</sup> se manifiesta en estos términos: *Dicen otros que Orfeo contestó: los emperadores me invitan a sus banquetes para que con mi presencia les amenice la velada. Soy yo, sin embargo, el que se divierte con su presencia, porque puedo cambiar su espíritu y llevarlo a donde yo quiera: de la cólera a la benevolencia, de la tristeza a la alegría, de la avaricia a la generosidad, de la cobardía a la osadía. Esta es la disposición mental de los músicos, la cual se distingue por ser la más perfecta en lo que a salud se refiere.*<sup>247</sup> Y a veces también, los espíritus con una dulce melodía son reducidos y obligados a abandonar los cuerpos en que moran, como en el caso de Saúl, de cuyo cuerpo fue obligado a salir un espíritu maligno gracias al canto de David, de la manera que lo recoge *II Reyes* 8.<sup>248</sup>

---

<sup>245</sup> Constantino Africano (ca. 1015- 1087 d. C.), médico, profesor y escritor, nacido en una Cartago bajo dominio árabe. Sus largos viajes por Siria, Etiopía, India, Egipto y Persia le hicieron familiarizarse con lenguas como el árabe, lengua de la cual junto con el griego fue un extraordinario traductor (sus traducciones de Hipócrates y Galeno ofrecieron por primera vez a Occidente un panorama total de la medicina griega). Secretario del emperador Constantino, en Reggio, reputado profesor de medicina en Salerno, abandonó estos honores para dedicarse a la redacción de libros y traducciones como monje Benedictino en Monte Cassino. Sus obras fueron traducciones totales (*Sobre la melancolía, Sobre enfermedades estomacales*) o parciales (*Pantegni, Viaticum*). Acerca de las fuentes árabes que tradujo Constantino: F. Sezgin, *Constantino (11th cent.) and his Arabic fonts: texts and studies*, Michigan 1996.

<sup>246</sup> *Breviarum dictum Viaticum*, libro sobre remedios medicinales para el viajero dedicado a su abad Desiderio.

<sup>247</sup> Constantino Africano *Breviarum dictum Viaticum* I 20.

<sup>248</sup> *I Sam.* 16, 23. Cf. Gil de Zamora en pról. y *II Reg* 8.

Por todo esto es evidente cuán útil es una melodía suave y agradable. No se puede decir lo mismo de una melodía desproporcionada y temerosa,<sup>249</sup> puesto que no produce gozo sino tristeza, y daña el oído y la mente. De ahí las palabras de Constantino en el ya mencionado capítulo 3:<sup>250</sup> *A la pregunta de por qué un hombre temeroso es más insoportable que cualquier otra carga, se cuenta que contestó cierto filósofo de la siguiente manera: el hombre temeroso—yo lo afirmo— pesa lo que pesa su alma...*<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> Que teme o también, que provoca temor, fea.

<sup>250</sup> Constantino Africano *Breviarum dictum Viaticum* I 20. Sorprendente y abrupto final en el que la cita a Constantino queda incompleta. En C. Du Cange et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Paris 1678, (edición aumentada L. Favre, Nior 1883-1887, t. 4, col. 234c), leemos a propósito del término *horribilis* dicha cita de Constantino, aunque con variantes textuales: *Interrogatus autem quidam a Philosophis, quare Horribilis homo gravior esset quam quodlibet pondus, taliter respondisse fertur: Homo, inquit, Horribilis pondus est animi solius*. Trad: “A la pregunta de unos filósofos de por qué un hombre temeroso es más insoportable que cualquier otra carga, se cuenta que contestó uno de la siguiente manera: el hombre temeroso pesa lo que pesa su alma solitaria...”

<sup>251</sup> Mi agradecimiento a la Fundación Séneca (Agencia Regional de Ciencia y Tecnología de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia), que ha financiado mi edición crítica y traducción de este *Ars Musica* a través de una beca-contrato predoctoral FPI.

## Índice de autores

*(nº de pág. en cursiva para las referencias no explícitas a los autores)*

Ambrosio, S., 25  
Arquitas de Tarento, 49  
Aristóteles, 23, 53, 55  
Aristóxeno (Aristógenes de Tarento), 49, 50, 58  
Asclepiades, 14, 21, 25  
Bartolomé Anglico (el inglés) 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79  
Bernardo, 57, 64  
Boecio, 32, 35, 36, 37, 50, 51, 54, 60, 65, 67  
Catón, 73, 80  
Constantino Africano, 81, 82  
Eubúlides, 51  
Guido de Arezzo, 32, 36, 50, 54, 55, 60  
Gil de Zamora, 9, 18, 31, 34, 54, 71  
Hugo (de Felicto?), 71  
Isidoro, 11, 12, 20, 21, 24, 25, 28, 33, 70, 71, 73, 74, 75, 76,  
77, 78, 79, 80  
Josefo, Flavio, 17, 18, 20  
Juan de Affligem (John Cotton), 32, 36, 50, 61  
Juvenal, 79  
Nicómaco, 48, 50, 51  
Ovidio, 21  
Pedro Coméstor (el comilón), 17, 19, 20, 25, 71  
Pitágoras, 16, 19, 21, 47, 55, 65, 67  
Platón, 12, 23, 35, 50, 51, 54, 55, 46, 60

Plinio, 25, 26, 28  
Prisciano, 23  
Propertio, 71  
Ptolomeo, 53, 55  
Rábano Mauro, 17  
Solino, 30  
Tímoteo, 48  
Virgilio, 69, 73  
Wilfredo Estrabón (el bizco), 17, 71, 72, 75



## Índice de obras

(nº de pág. en cursiva para las referencias no explícitas a obras de otros autores)

- Antigüedades Judías* (Flavio Josefo), 17, 18  
*Archivus sive Armarium* (Gil de Zamora), 34  
*Biblia*  
    *Apocalipsis*, 22  
    *Cantar de los Cantares*, 64  
    *Crónicas*, 16  
    *Daniel*, 68  
    *Evangelio según S. Mateo*, 60, 72  
    *Evangelio según S. Lucas*, 60, 75  
    *Génesis*, 16, 19, 71  
    *Job*, 37  
    *Lamentaciones de Jeremías*, 64  
    *Reyes*, 25, 81  
    *I Samuel*, 12, 25, 81  
*Breviarum dictum viaticum* (Constantino el Africano),  
    81, 82  
*Bucólicas* (Virgilio), 74  
*De compendio scientiarum et de historia naturali*  
    (Gil de Zamora), 34  
*De Historia Naturali* (Gil de Zamora), 31  
*De Institutione Musica* (Boecio), 32, 36, 37, 50, 51, 60, 67  
*De mirabilibus* (Solino), 30  
*De musica* (Juan de Affligem), 32, 50, 61

*De proprietatibus cuiuslibet piscis in speciali*  
 (Gil de Zamora), 31  
*De proprietatibus rerum* (Bartolomé Ánglico), 70, 72, 73,  
 75, 76, 77, 78, 79  
*Diálogos (Platón)*  
*Banquete*, 50  
*República*, 13  
*Timeo*, 51  
*Dísticos* (Catón), 73, 80  
*Elegías* (Propercio), 71  
*Eneida* (Virgilio), 69, 76  
*Glossa in Genesi* (Rábano Mauro), 17  
*Glossaria Ordinaria* (Wilfredo Estrabón), 17, 71, 72, 75  
*Hexameron* (S. Ambrosio), 26  
*Historia Scholastica* (Pedro Coméstor) 17, 19, 20, 25, 71  
*Institutionum grammaticarum volumen maius*  
 (Prisciano), 23  
*Metamorfosis* (Ovidio), 13  
*Micrologus* (Guido), 32, 50, 54, 55, 60  
*Naturalis Historia* (Plinio el Viejo), 26, 28  
*Origines sive Etymologiae* (S. Isidoro), 11, 12, 13, 20, 24, 25,  
 28, 33, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80  
*Physiologus* (anón.), 29  
*Sátiras* (Juvenal), 79  
*Tonale* (S. Bernardo), 57, 64







Terminóse de imprimir esta edición  
del tratado de Juan Gil de Zamora  
en la ciudad de Murcia,  
donde se guarda el corazón alfonsino,  
el día 18 de diciembre del año 2009,  
festividad de Santa María de la Arrixaca, titular de esta Real Academia  
e imagen venerada por el Rey Sabio.

