

---

**EL JESUITA VICENTE REQUENO, RESTAURADOR DEL TAMBOR  
ARMÓNICO (1807)**

Antonio Astorgano Abajo<sup>1</sup>  
astorgano1950@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-5585-  
7499

**Resumen:**

El polifacético jesuita expulsado aragonés, Vicente Requeno y Vives (Tívoli, 16 de febrero de 1811), conforme avanzamos en su estudio, se nos aparece como uno de los miembros más destacados (junto con Juan Andrés, Lorenzo Hervás y Antonio Eximeno) de la llamada *Escuela Universalista Española*. Se caracteriza por una poligrafía cimentada en un profundo y continuado trabajo intelectual y por la apasionada admiración hacia el mundo grecorromano. Requeno dedicó su mayor esfuerzo intelectual y económico al estudio y restablecimiento del sistema musical del mundo clásico en los dos tomos de los *Saggi sul' ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori* (Parma, 1798). Diez años más tarde cierra sus investigaciones musicales publicando un librito, dedicado a un instrumento concreto, el humilde tambor, revalorizando sus cualidades acústicas y abriéndole las puertas del mundo sinfónico. En el presente artículo analizamos *Il Tamburo* (1807), valoramos sus acertados experimentos y contextualizamos dichas investigaciones, realizadas en los últimos años del autor, en medio de las turbulencias bélicas en una Italia ocupada por los franceses.

**Palabras clave:** Vicente Requeno, música grecolatina, jesuitas expulsos, tambor armónico, *Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*.

**Abstract:**

The multifaceted Jesuit expelled from Aragon, Vicente Requeno and Vives (Tívoli, February 16, 1811), as we advance in his study, he appears as one of the most prominent members (along with Juan Andrés, Lorenzo Hervás and Antonio Eximeno) of the so-called *Spanish Universalist School*. It is characterized by a polygraphy based on a deep and continuous intellectual work and by the passionate admiration for the

- 1 Catedrático jubilado de Lengua y Literatura Españolas de Instituto de Educación Secundaria, ha participado en diversas revistas científicas y obras colectivas.

Greco-Roman world. Requeno devoted his greatest intellectual and economic effort to the study and restoration of the classical world music system in the two volumes of the *Saggi sul 'ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori* (Parma, 1798). Ten years later he closed his musical researches by publishing a book dedicated to a concrete instrument, the humble drum, revaluating its acoustic qualities and opening the doors to the symphonic world. In this article we analyze *Il Tamburo* (1807), we value his successful experiments and contextualize these investigations, carried out in the last years of the author, in the midst of the war turbulences in a French - occupied Italy.

**Keywords:** Vicente Requeno, Greco-Roman music, expelled Jesuits, harmonic drum, *Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*.

## PABABRAS PRELIMINARES

Con más pena que gloria pasó totalmente desapercibido el bicentenario del fallecimiento del polifacético jesuita expulso aragonés, Vicente Requeno y Vives (Tívoli, 16 de febrero de 1811), a pesar de nuestro enorme esfuerzo personal a lo largo de 2011. Sin embargo, conforme avanzamos en su estudio, se nos aparece como uno de los miembros más destacados (junto con Juan Andrés, Lorenzo Hervás y Antonio Eximeno) de la llamada por Pedro Aullón de Haro, *Escuela Universalista Española del siglo XVIII* (Astorgano, 2017), caracterizada por una poligrafía cimentada en un profundo y continuado trabajo intelectual y por la apasionada admiración hacia el mundo grecorromano.

Requeno dedicó su mayor esfuerzo intelectual y económico al estudio y restablecimiento del sistema musical del mundo clásico en los dos tomos de los *Saggi sul' ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori* (Parma, 1798). Diez años más tarde cierra sus investigaciones musicales publicando un librito, dedicado a un instrumento concreto, el humilde tambor, revalorizando sus cualidades acústicas y abriéndole las puertas del mundo sinfónico. En el presente artículo analizamos *Il Tamburo* (1807) y tres apéndices relacionados con la música antigua. En el primero, *Quesiti dall' Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti con le loro risposte*, recogemos la versión italiana y española de un cuestionario de cinco preguntas, propuestas por la Academia Italiana de Ciencias, Letras y Artes de Livorno, de la que nuestro jesuita era miembro. En el segundo se incluyen los pasajes relacionados con la música grecolatina, entresacados del panegírico de Juan Francisco Masdeu, *Requeno, il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età*, y su respectiva traducción. En el tercer apéndice, se reproduce la "Carta" del maestro de capilla y compositor, Pedro Aranaz y Vides, publicada en el *Semanario de Zaragoza*, el 17 de abril de 1800, en la que emite su juicio elogioso sobre el sistema musical propuesto por Requeno en los *Saggi sul' ristabilimento de' greci e romani cantori*, y más específicamente sobre el canto instrumental significativo de los griegos.

Como ya hiciera en escritos anteriores, la defensa manifiesta de la superioridad de los clásicos por parte de Requeno se une a su afinidad hacia la estética neoclásica, pero acentuando la finalidad práctica en *Il Tamburo*.

La metodología y estructura requenianas en la redacción de *Il Tamburo* es similar a la empleada en otros estudios salidos de su ingenio: análisis minucioso de los textos utilizados y aplicación práctica de los logros expuestos con el fin de mostrar y demostrar su factibilidad. En el caso del tambor armónico, pudo acreditar la praxis de la escala temperada de tonos y semitonos con argumentaciones y testimonios de los tratadistas de la Antigüedad.

Con un principio de deontología moral, Requeno sentía sus escritos como si de un servicio a la sociedad se tratara, pues su intención no era otra que la de «presentar perfeccionadas las artes antiguas para ventaja de los países, que en el destierro jesuítico me recibieron benignamente» (Requeno, 1807, p. 39). Muestra de ese diligente y casi obsesivo empeño por «reeducar» a las gentes de ciencia en las artes antiguas, es su gallardo estudio en cuestiones músicas en las que pocos se habían atrevido a entrar, bien fuera por desprecio, por prejuicio o simplemente por desconocimiento. En este sentido, Vicente Requeno fue uno de los primeros, sino el primero, que abordó en su *Il Tamburo* seriamente un análisis, casi veinte años antes que Beethoven lo introdujese solemnemente en el cuanto movimiento de la Novena Sinfonía. La pretensión de nuestro jesuita a este respecto no es otra que la de sacar al humilde tambor de sus monótonos usos militares. La repercusión del osado atrevimiento del aragonés resultó ser favorable, como lo demuestra la utilización de sus *Saggi* musicales por parte de algunos compositores, y el auge que en la actualidad tienen los distintos grupos de percusión, no siempre con reconocimiento explícito hacia la investigación pionera del jesuita aragonés.

Sus escritos sobre música antigua cayeron pronto en el olvido, pues la ostentación de erudición y la ciencia del siglo XIX, tan asentada en las matemáticas y en los cálculos numéricos que nuestro autor imprecó e infamó tan bruscamente en la música, le fueron completamente adversas. Con todo, este documento requeniano es tenido hoy como una de las más serias aportaciones al estudio de la música antigua grecolatina en lengua española y perteneciente al ámbito cultural dieciochesco.

Para Requeno, el estudio del mundo clásico no es fin sino medio, no meta sino punto de partida, una ventana luminosa abierta al pasado y al mismo tiempo al ancho camino abierto al porvenir. Y esto mucho más en el caso del tambor grecolatino, que

cayó completamente en el olvido, ocultado por el terror del estrepitoso tambor árabe. Aunque reiteradamente confiesa que solo pretende restablecer el mundo grecolatino, sin innovar nada, no penetra en el mismo como quien penetra en una tumba. En el caso del tambor, nuestro abate es un auténtico descubridor, que parte casi de cero, haciendo los más elementales experimentos de física acústica, en una Roma sometida a los revolucionarios napoleónicos.

El que Requeno se haya fijado en técnicas artísticas, que pudiéramos calificar como minoritarias o marginales, como la pintura y la música grecolatinas o las comunicaciones por signos de las manos y por tambores durante las guerras, no justifica que ignoremos su coherencia estética ni su rigor conceptual. En el caso del tambor, además tuvo el acierto de fijarse en un instrumento minusvalorado en los ambientes musicales para ponerlo en un lugar de privilegio, si bien sospechamos que nada tiene que ver con el cacareado folclore moderno del tambor y el bombo, pues no nos atrevemos a pisar los pantanos etnosociológicos. El lector juzgará este nuevo propósito nuestro de manifestar las investigaciones musicales del abate de Calatorao, que, como en el caso de los muchos manuscritos inéditos del jesuita, nunca podría haberse llevado a cabo sin un generoso mecenazgo, el de Prensas Universitarias de Zaragoza, que lo han acogido cordialmente, por lo que nuestro agradecimiento no puede ser más que sincero y perenne.

**PARTE I. ESBOZO BIOBIBLIOGRÁFICO**

## LA BIOGRAFÍA DE VICENTE REQUENO

Respecto al conocimiento de la vida de Requeno hoy se sabe casi lo mismo que escribió su consocio de la Sociedad Económica Aragonesa, Félix Latassa (1802, vol. III, pp. 34-37), hace doscientos años, quien resume:

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

Describe ampliamente el contenido y las polémicas suscitadas por las dos ediciones (Venecia, 1784 y Parma, 1787) del libro sobre la pintura antigua, *Saggi sul... greci é romani pittori*. En total, el gran bibliófilo aragonés llega a enumerarnos 18 libros de Requeno.

Por razones de espacio no podemos extendernos en biografíar a nuestro abate y reservamos para otra ocasión una extensa monografía, limitándonos ahora a dar unos rasgos generales.

Vicente Requeno y Vives nació en Calatorao (Zaragoza), el 4 de julio de 1743 y falleció el 16 de febrero de 1811 en Tívoli. Los dos rasgos esenciales de su personalidad son la de ser jesuita expulsado y crítico histórico-artístico.

Fue el penúltimo de los seis hijos supervivientes de don Joseph Requeno, infanzón, y de D<sup>a</sup>. Josepha Vives, fallecida el 14 de abril de 1748. Familia muy religiosa, con antecedentes moriscos en Illueca, documentada en Calatorao desde mediados del siglo XVI hasta finales del XVIII, que se preocupó de introducirlo en el estudio de la retórica y, probablemente, de la filosofía. Huérfano de madre, a los cinco años escasos (abril de 1748), Vicente reside en Calatorao hasta 1753, pues en la Lista de Cumplimiento Pascual de Calatorao (LCP) de 1754 la familia Requeno ha desaparecido de dicha villa, ¿dónde residió hasta que ingresa en la Compañía de Jesús el 2 de septiembre de 1757?, ¿dónde pasó la importantísima etapa de los 10 a los 14 años? ¿A dónde se trasladó el

viudo don Joseph con su familia? A Zaragoza, donde el hijo mayor, Manuel, era racionero de Mensa del Pilar, y en cuyas LCP aparecerán el resto de sus hijos, el clérigo Dionisio (sustituto en la ración de Mensa al morir Manuel), la soltera Tadea y María Josefa, casada con el abogado Esteban Taviel, un socio muy respetado y activo de la Real Sociedad Económica Aragonesa (ingresado el 19 de marzo de 1784<sup>2</sup>), en unos momentos muy delicados porque la Sociedad sufría los ataques de los gremios, molestos con el Plan Gremial reformista elaborado por la Aragonesa (Forniés Casals, 1978; 2012).

Las fuentes jesuíticas y la rígida normativa del Concilio de Trento nos permiten conocer mejor las etapas sucesivas de su educación. A Vicente Requeno le sorprendió el real decreto de expulsión antes de terminar los estudios de Teología, que estaba realizando en el colegio de Zaragoza. Tenía a la sazón 24 años de edad. En total, había pasado en la Compañía de Jesús diez años: dos años de noviciado en Tarragona (1757-79); un año de humanidades en Manresa (1759-60); dos años de maestrillo en Huesca (1760-62); tres años de Filosofía en Calatayud (1762-65) y dos años de Teología en Zaragoza (1765-67), donde ya se respiraban aires neoclásicos (Ansón Navarro, 1993). Después de un año de improvisado destierro en Córcega, pasó cinco años en Ferrara hasta la disolución de la Compañía en agosto de 1773, donde fue muy amigo de los jesuitas turolenses hermanos Montón (Montón, 1803; Martínez de la Escalera, 2005). Mientras tanto se ordenó sacerdote en Módena en mayo de 1769.

Dejando a un lado los muchos libros leídos por Requeno que se citan en sus múltiples trabajos de investigación, nos interesa resaltar sus lecturas formativas, porque nos demuestran que era un hombre de su tiempo, y nos ayudan a encuadrar la compleja y desconcertante figura de nuestro abate dentro de la Ilustración y Neoclasicismo europeos y zaragozanos (Fernández Clemente, 1973).

En la Universidad Gregoriana de Roma se encuentra un curioso documento autógrafo que parece ser el resumen de la lectura de las obras del padre Feijoo (1676 - Oviedo 1764) que iba estudiando Requeno (APUG-FC., Ms. 2174). Son breves

---

2 "A proposición del secretario fue enseguida admitido en socio el doctor don Esteban Taviel, abogado de los Reales Consejos, residente en esta ciudad, a cuyo favor se despachará el título correspondiente, incluyéndole un ejemplar de los Estatutos". Archivo de la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País (ARSEA), L. R., A. 19 - III - 1784, f. 42v.

anotaciones en las que hay una marcada tendencia a recoger proverbios. Cual otro Gracián, Requeno va seleccionando sentencias, anécdotas y ejemplos de hombres célebres que le podrían servir como norma de actuación en su vida. No están reseñados los ocho tomos ni todos los discursos (117 en total) del *Teatro crítico universal*, por lo que la misma selección nos informa sobre las preferencias de Requeno.

No procede que nos extendamos más en este resumen de las lecturas formativas de Requeno. Sólo insistir en que el padre Feijoo fue uno de sus guías intelectuales desde los años mozos. Si añadimos las posteriores y profundas lecturas de autores como Rousseau o Giovanni Barbeirac, podemos irnos formando una idea de la atípica ilustración de nuestro abate que compagina un profundo jesuitismo con el conocimiento de la filosofía y los descubrimientos artísticos de su tiempo.

Entre 1773 y 1798 vivió en Bolonia, a la sombra de su amigo y protector San José Pignatelli, dedicado al estudio y restablecimiento de las artes grecolatinas, donde fue miembro de la Accademia Clementina (ingresó el 7 de enero de 1785; cfr. Zanotti, 1793; Liparini, 2003) por sus estudios sobre las bellas artes (Astorgano, 2006b; Requeno, 2008, pp. LVIII-LXV). En este campo, tomado en el sentido más amplio, llevado de su versátil y agudo ingenio, consiguió bastante renombre en Italia, en especial con sus estudios prácticos sobre el encausto (manera de pintar de los grecorromanos, basada, según él, en la cera púnica), a partir del éxito de la publicación de la primera edición de los *Saggi sul ristabilimento dell'antica art de' greci e de' romani pittori* (1784), de manera que, según Lorenzo Hervás (*Biblioteca jesuítico-española*), "no viene a esta ciudad [Roma] personaje ilustre o curioso de las bellas artes que no procure llevar entre sus rarezas alguna pintura al encausto". Al año siguiente, el embajador José Nicolás de Azara consigue para Requeno el premio de pensión doble (19 de julio de 1785), la cual, en un principio, estaba destinada para el helenista y traductor de Heródoto, el también ex jesuita Bartolomé Pou (Astorgano, 2000b, pp. 558-578). Sus investigaciones artísticas eran bastante costosas, por lo que años más tarde solicitó, infructuosamente, ayudas al conde de Aranda (1792) y a Godoy (1795).

Literariamente, la etapa boloñesa de Requeno (1774-1798) es de capital importancia, pues a lo largo de la misma realizó casi todas las investigaciones sobre las artes grecolatinas, imprimió todos sus libros menos tres, y escribió la mayor parte de sus

manuscritos, una larga lista reseñada por Félix Latassa (1802), que conoció a Requeno entre 1798 y 1801 en Zaragoza.

Ante las dificultades derivadas de las guerras napoleónicas en Italia, regresó entre el otoño de 1798 y marzo de 1801 a Zaragoza, donde residían tres de sus hermanos. Participó muy activamente en las tareas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, donde reorganizó el Medallero o Museo Numismático y el Gabinete de Historia Natural (Astorgano, 1998c, pp. 56-73), siendo acompañado ocasionalmente por el también jesuita Dámaso Generés (Generés, 1996). Durante este periodo tradujo muchas de sus obras, ya publicadas en italiano o manuscritas, y fue nombrado académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (7 de agosto de 1799) y de la de San Fernando de Madrid (1 de septiembre del mismo año), a la que le regaló dos manuscritos, recientemente descubiertos por nosotros (*Libro de las formas de todo género de pintura y Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocromática, o de un solo color*). Entre los prosélitos ganados en Zaragoza para la nueva técnica pictórica del encausto, restablecida por Requeno, está fray Manuel Bayeu, quien en 1799 pintó la *Alegoría de las Bellas Artes* (Museo de la Real Sociedad Económica Aragonesa). Requeno casi fue profeta en su tierra, si nos fiamos de la entusiasta valoración que el secretario de la Aragonesa, Diego de Torres, hace de su personalidad: "Habiéndose tenido la complacencia [la Aragonesa] de que regresase este sabio a Aragón y a esta capital, disfruta la Sociedad de sus luces y grandes conocimientos literarios, y le ha encargado comisiones de la mayor importancia, que está desempeñando, y de las que se hablará en las actas de otro año" (*Compendio de las actas de la Real Sociedad Aragonesas, correspondientes al año de 1798*).

Nuevamente expulsado a Italia, los diez últimos años de su vida (1801-1811) fueron de lo más ajetreado, ligados a la restauración de la Compañía, (en la que Requeno reingresa en 1804, perdiendo por este hecho la pensión doble que le proporcionaba el gobierno español), capitaneada por su amigo José Pignatelli: en Roma (1801 - 1804), en Nápoles (1804-1806), otro año en Roma (1806 - 1807) y los cinco últimos en Tívoli (1807 - 1811), donde murió el 16 de febrero de 1811, probablemente a causa de una enfermedad contraída por su intenso apostolado en las cárceles. Mejor que

nadie supo compaginar, hasta el final de su vida, la fe en la ideología jesuítica y la creencia en el mito de la perfección del mundo clásico y su restauración. Así, por ejemplo, lo vemos empeñado, en febrero de 1807 en Roma, en “dare voce armonica al moderno tamburo” (Requeno, 1807, pp. 88-93).

La *Necrológica*, sin duda obra de un compañero jesuita, concede mucha importancia a la estancia de Requeno en Nápoles, donde nuestro jesuita se dedicó a la enseñanza en los más diversos niveles de la educación, dentro del colegio de la Compañía y al servicio del Estado como *Neapoli publico professore*. El tiempo libre lo empleaba en el apostolado al servicio de los presos. Durante la primavera de 1804 se va preparando el retorno de los ex-jesuitas. Pignatelli escribe doscientas cartas a otros tantos, informándoles de la próxima restauración en Nápoles e invitando a los que creía más aptos para la empresa; en fin, el 8 de junio de 1804, el mismo José Pignatelli llega a Nápoles. Después de realizadas algunas reformas en los edificios que habrían de ocupar los jesuitas, el 15 de agosto de 1804, se abre solemnemente la iglesia del colegio máximo al culto público. Requeno aceptó gustoso las directrices de Pignatelli, el cual contó desde el primer momento con él para la reapertura de los colegios que necesitaban profesorado más competente. Para cuidar la imagen de la incipiente Compañía, Pignatelli puso exquisito cuidado en la selección de los superiores y profesores de los colegios. Requeno era considerado como uno de los de más confianza y preparación científica y, por eso, fue disputado entre el padre Angiolini, que estaba implantando la Compañía en Sicilia, y el padre Pignatelli, que lo hacía en Nápoles (estuvo a punto de ser destinado a Sicilia). El abate de Calatorao pasó el curso 1805-1806 en Nápoles, como funcionario real, pues era “empleado con despacho real”. ¿Cuál era ese empleo? Sin lugar a duda, el de *Neapoli publico professore* como se autocalifica en el libro *De morum institutione Libri III*. Con humildad acepta ser profesor de rudimentos de gramática, como dice la *Necrológica* y confirma el padre Luengo, quien el 15 de enero de 1805 anota en su *Diario* con admiración que un hombre tan afamado como Requeno se encargase con entusiasmo de la enseñanza en los niveles más bajos del sistema educativo:

En las Facultades Menores, que se reducen a la gramática o estudio de la lengua latina con los adornos de retórica, poetica (sic) y lengua griega, hay mayor número de maestros [que para las Facultades Mayores: teología, filosofía y

matemáticas], y serán nueve o diez, porque ha acudido un número tan exorbitante de niños a dar principio a la gramática que pasan de mil y ha sido necesario señalar cinco maestros para solas las clases inferiores o de los principiantes. De éstos, tres son españoles, es a saber, Vicente Requeno, y es sin duda cosa de mucha edificación que un hombre tan conocido, aún en el mismo Nápoles, por sus escritos, se sujete a un oficio tan humilde como enseñar a los niños los primeros rudimentos de la lengua latina (Luengo, *Diario*, t. 39, año 1805, pp. 12-13).

Las investigaciones de Requeno durante su estancia en Nápoles se centraron en la redacción del citado y extenso libro *De morum institutione Libri III*, en el que ya se autocalifica de jesuita y no de abate (*Soc. I. Praesbitero*) y de *Neapoli publico professore*.

Vuelto a Italia y reingresado en la Compañía (llegó a impartir clase de humanidades a los alumnos más jóvenes del colegio jesuítico de Nápoles) tuvo tiempo para continuar, en medio del vendaval bélico napoleónico, con sus estudios histórico-prácticos sobre el perfeccionamiento del tambor y su importancia en las guerras (*Il Tamburo*, 1807) y sobre la imprenta, *Osservazioni sulla Chirotipografía, ossia antica arte di stampare á mano* (1810), donde el abate de Calatorao intenta demostrar que ya desde el siglo X se usaban ciertos rudimentos de la imprenta en los monasterios, antecedentes de Gutenberg. Resultado de la mayor espiritualidad del final de su vida son los *Esercizii spirituali* (1804), centrados en el culto al Sagrado Corazón de Jesús, devoción jesuítica por excelencia, si bien han pasado totalmente desapercibidos hasta ahora, incluso para sus hermanos de la Compañía de Jesús. Este devocionario, redactado el mismo año que se restaura la Compañía en Italia por su amigo José Pignatelli, contiene una serie de lecturas espirituales y teológicas, cuyo contenido está más en relación con la tradición corazonista italiana y francesa que con la española de jesuitas como el recientemente beatificado P. Bernardo de Hoyos (DHCJ II, p. 1959) o el P. Agustín de Cardaveraz (DHCJ I, p. 650). Requeno, al igual que muchos de sus compañeros y antiguos correligionarios, fue consciente de la singularidad de la devoción del Sagrado Corazón. Más allá de las connotaciones sociales y políticas que se puedan y quieran sacar, el texto de Requeno es un libro de devoción y de psicología, que procuraba adaptar los *Ejercicios Espirituales* ignacianos a los nuevos tiempos y a la cambiante psicología

humana para que el hombre, centrado afectivamente en el Corazón del Hijo de Dios, consumase su felicidad en la tierra, como paso previo a la felicidad eterna del cielo. A pesar de todo, este utilitarismo y afán de conseguir la felicidad no dejan de ser rasgos ilustrados.

Del prestigio de Requeno entre sus contemporáneos pueden ser muestra las palabras de Hervás, hablando del encausto: "[Requeno] Aplicado por ingenio al estudio de la historia natural y al de la pintura, tuvo la afortunada y honrosa suerte de descubrir el encausto o la pintura antigua de los romanos y griegos. Este feliz y utilísimo descubrimiento llamó inmediatamente la atención de todos los europeos amantes de las bellas artes" (Hervás, 2007, pp. 481-483).

A su muerte dejó en las bibliotecas italianas una larga serie de manuscritos en castellano, latín e italiano, sobre materias muy diversas: teología, filosofía, moral, historia eclesiástica y hasta algún poema lírico en castellano e italiano y un diálogo dirigido a combatir específicamente a J. J. Rousseau (Ms. 2174 de la Universidad Gregoriana. Fondo Curia), la bestia negra de nuestro abate. Ya Félix Latassa, quien trató a Requeno entre 1798 y 1801, reseñó once de ellos, algunos de los cuales no coinciden con los que enumeraremos más abajo en la bibliografía, cuya existencia hemos comprobado, por lo que podemos considerarlos desaparecidos, salvo error de Latassa. Todos son referidos a cuestiones de retórica, por lo que su pérdida no tiene gran importancia para ampliar lo que ya conocemos del pensamiento requeniano.

Esta poligrafía fue autodidacta, pues aunque en sus libros reconoce la ayuda de diversos colaboradores, sin embargo, que sepamos, solo reconoce a un maestro, Antonio Gavirati, pintor nacido en Cesena y activo en Ferrara, según una carta de Vicente Requeno a Lorenzo Hervás, fechada en Bolonia el 28 de octubre de 1796, originada por otra de Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), en la que se interesaba por Requeno y el encausto, sin duda, con la finalidad de incluirlo en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800): "mi maestro de pintura se llamó Antonio Gavirati".<sup>3</sup>

3 BNE, legajo 21455, expediente 8. Sobre Antonio Gavirati nacido en Cesena y activo en Ferrara, véase Lucio Scardino (2008), pp. 81-91.

## LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE REQUENO

## 1. LA LITERATURA IMPRESA DE REQUENO.

No vamos a detenernos en las investigaciones ya publicadas de Requeno, porque ya las analizamos anteriormente en el prólogo a nuestra edición de los *Escritos Filosóficos* (Requeno, 2008, pp. LXXXVI-CLXXXII) y porque han sido objeto de estudio individualizado en el citado libro colectivo (Astorgano (coord.), 2012a) y pueden verse descritas en la bibliografía. Aunque Requeno se fijó, principalmente, en la pintura y en la música, se entregó al estudio de todo género de antigüedades y no descartaba el restablecimiento de cualquier arte grecolatina. No fue un latinista o helenista en el sentido de dedicar una vida entera a editar, comentar o investigar hasta los más insignificantes detalles de un autor, como lo fue su consocio Bartolomé Pou respecto a Heródoto, pues sólo le interesan los pasajes relacionados con el posible restablecimiento de las artes. Era un neoclásico "multidisciplinar" que pensaba que lo importante era la inmersión en el mundo grecolatino y a partir de ahí se podía analizar cualquier aspecto.

Requeno está seguro de haber descubierto algunos sectores de aquel saber olvidado y propone que vuelvan a ser restablecidos: la pintura al encausto, la chironomía, el arte armónica y los medios de comunicación a distancia empleados en las batallas.

Resumiendo, de las once obras (entre originales, segundas ediciones ampliadas y traducciones), impresas en vida de Requeno, sólo conservamos una obra del abate calatorense escrita y publicada en español, las *Medallas* (Pascual de Quinto, 1983 y 1987), por encargo de la Aragonesa, durante el corto periodo en que regresó a Zaragoza (1798-1801). El resto son originales en italiano, aunque una traducida al castellano (*Principios, progresos, perfección, pérdida y restablecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra*) en 1795, nada menos que por don Salvador Ximénez Coronado, Director del Real Observatorio Astronómico de Madrid, presbítero y confesor de Godoy.

Después de la muerte de nuestro abate, en estos dos últimos siglos, solo ha habido una reedición (*L'arte di gestire con le mani*, a cargo de Giovanni R. Ricci) y una edición nueva de dos manuscritos requenianos (*Escritos filosóficos*, por A. Astorgano).

## 2. ESCRITOS INÉDITOS DE REQUENO: FILOSOFÍA, TEOLOGÍA, DERECHO, HISTORIA ECLESIASTICA, POESÍA...

Para hacernos una idea de la complejidad de la producción literaria de Requeno, haremos una enumeración y somera valoración de sus obras manuscritas, por el orden cronológico en que suponemos que fueron compuestas, después de confrontar las listas de los distintos estudiosos y corregir algunos títulos mal transcritos. Para una más detallada descripción codicológica y análisis, remitimos al índice de fuentes, que va al final de este libro en la bibliografía.

### 2.1. Los numerosos manuscritos de Requeno

Mayor confusión que en las obras publicadas hay en cuanto al número y títulos de los manuscritos requeñanos. Latassa (1802), que conoció a Requeno entre 1798 y 1801 en Zaragoza, periodo en el que nuestro abate tradujo algunos de esos manuscritos del original italiano al español, reseña los siguientes:

- 1°. *Dell'origine delle umane sensazioni e de' loro organi*. Un tomo en 4°.
- 2°. *El arte de la elocuencia filosóficamente examinada*. Son dos tomos en 4°.
- 3°. *El arte sintética y analítica de las ideas*. Un tomo en 4°.
- 4°. *Saggio d'un esame filosofico intorno alla natura, al numero e a la qualità de Matti nella civile società*. Un tomo en 4°.
- 5°. *De' caratteri personali digni del huomo in società*. Dos tomos en 4°.
- 6°. *In Constituendis partibus artis dicendi singulis et quidem principalioribus non semper unam fuisse Rhetorum opinandi rationem*. Un tomo en 4°.
- 7°. *De origine. Motus in materia deprensi libri duo*. En verso: hexámetro latino.
- 8°. *Examen de las obras retóricas de Demetrio Falero, de las de Marco Tulio Cicerón y de las de Quintiliano*. Un tomo en 4°.
- 9°. *Quo pacto scripserit Aristoteles de arte dicendi in libris ad Theodecten*. Un tomo como el antecedente.

10°. *Principios de pensar*. Un tomo en 4°.

11°. *Tradizioni scritte, non interrotte da Gesù Cristo. insino a giorni nostri della confessione auricolare, e Riposta a gli argomenti del Cittadino di Milano, dissertazione*.

Muchos de estos títulos no han sido encontrados por nosotros, solamente hemos hallado en la Biblioteca del Colegio Romano de la Compañía de Jesús (Universidad Gregoriana) y en la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II de Roma, los siguientes manuscritos inéditos en latín, castellano e italiano, sobre materias muy diversas:

1. *De arte dicendi, Liber III*, Ferrara (1770-1772).
2. *Ensayo filosófico sobre los caracteres personales dignos del hombre en sociedad* (1787-1800).
3. *Saggio d'un esame filosófico intorno alla natura, al numero e alla qualità de' mali sempre esistenti nella civile società*. 1782
4. *Venti Lettere di Don Vincenzo Requeno a Monsignor N. N. Sull'Opera della Carità attuale scritta dal Sig. Ab. Bolgeni* (c. 1792). No citado por Latassa.
5. *Analisi e giudizio del Trattato sulla morale de' PP. della Chiesa di Giovanni Barbeirac*. 1802.
6. *L'Arte di ben parlare filosoficamente* (antes de 1787).
7. *Principi di pensare* (1770-1803).
8. *Diálogo Antirrousseauiano* (posterior a 1792).
9. *Libro de las sensaciones humanas y de sus órganos*, (1798- 1801). Perdida la primitiva versión italiana, citada por Latassa, 1°. *Dell'origine delle umane sensazioni e de' loro organi*. Un tomo en 4°.
10. *De morum institutione Libri III*. Nápoles (1804-1806).

11. *Storia della Morale scritta dal P. Vinc. Requeno della Compagnia di Gesù a Tivoli, terminata all'ultimo di dic. del 1807.* Tívoli, 1807.

12. *Fisica ossia della scienza della Natura Prima.* Tívoli, 1810.

13. *La Logica ossia l'arte di esercitare bene tutte le operazioni dell'intendimento.*

Su temática es en su mayor parte filosófica. En consecuencia, la parcela más dieciochesca y filosófica del pensamiento de nuestro abate permanece inédita, razón que nos movió a empezar la publicación de la obra de Requeno, en 2008, con un tomo rotulado *Escritos Filosóficos*, que comprende dos de los manuscritos citados: *Ensayo filosófico sobre los caracteres personales* y *Libro de las sensaciones humanas*. Seguidamente sólo daremos nuestra opinión sobre los manuscritos requenianos más importantes.

**2.2. *Saggio d'un esame filosófico intorno alla natura, al numero e alla qualità de' matti sempre esistente nella civile società. Composto pell'intertenimento della nobilissima e savissima sig. Marchesa Rosa Colloredo Gavassini. Dell' Ab. Don Vincenzo Requeno Vives. Bologna 1° di Luglio. 1782 (BNCVEIIR de Roma, Gesuitici, leg. 226, ff. 1-72v).***

Afortunadamente este manuscrito ya cuenta con un estudio específico de José Luis Peset (2012). Con toda probabilidad este es el primer escrito largo en italiano conservado de Requeno. En la introducción así lo da a entender y las numerosas vacilaciones ortográficas, léxicas, morfológicas y sintácticas lo confirman.

Temáticamente el examen del carácter de los locos, es una parte del conjunto del estudio de los caracteres personales, por lo que Requeno lo debió escribir después del estudio general, y el abate de Calatorao los consideraba tan ligados que le recomienda a la marquesa Rosa Colloredo que, si decide publicar un libro, se debería publicar también el otro. Ambos ensayos son, pues, fruto de sus estudios durante los primeros años en Bolonia, es decir, entre 1774 y 1782.

El cambio de lema inicial indica cierta alteración en los objetivos e intenciones de Requeno. Parece que, con la cita del *Eclesiastés*, se proponía fundamentalmente la

enseñanza y corrección de los malos hábitos, mientras que con la cita de Molière, manifiesta menos afán moralizador y más comprensión hacia la miseria de la condición humana.

El *Ensayo sobre los locos* es uno de los más "laicos" de Requeno, el cual, al ser uno de sus primeros escritos, debió ser releído en repetidas ocasiones, en cada una de las cuales introducía nuevas correcciones.<sup>4</sup> Como fue escrito cuando Requeno era, esencialmente, un abate que sobrevivía en Bolonia con la pensión simple de cien pesos anuales sin despreñar el amparo mundano de la nobleza local, se nota que muchas de las enmiendas posteriores van dirigidas a borrar las huellas más evidentes de ese trato en el marco de las tertulias de la nobleza boloñesa, lo cual, por otra parte, era imposible porque el *Ensayo sobre los locos* es un constante diálogo con una marquesa. Respecto a la personalidad de la marquesa a la que va dedicado el ensayo, debió variar, puesto que un primer nombre aparece ostentosamente borrado e ilegible.

Como en el libro de los *Caracteres personales*, Requeno cita a algunos autores, pero sin nombrar las fuentes concretas. Por ejemplo, el fisiólogo Giovanni Alfonso Borelli es fuente principal para el capítulo de los locos elásticos. El libro fue concebido en la tertulia de la condesa Moroni, a ruegos de la marquesa Colloredo, en un ambiente muy festivo, y fue compuesto en muy poco tiempo. Ya en este primer libro Requeno muestra la osadía, que lo acompañará durante toda su vida, de adentrarse en temas raros y muy diversos, sin temor a los especialistas. Ahora tiene graves dificultades, como el defectuoso conocimiento del italiano y el desconocimiento de la sociedad laica, en general, y nobiliaria, en particular, muchas de cuyas costumbres, manías y locuras deberían ser reflejadas en su libro, puesto que nuestro abate pertenecía a una familia de pequeños propietarios agrícolas, ingresado en la Compañía de Jesús a los 14 años, y su conocimiento de la culta nobleza italiana era muy superficial y adquirido a la sombra de su amigo el aristócrata José Pignatelli, con quien compartió domicilio en Bolonia después de 1773. Requeno escribe su libro desde la óptica estrictamente filosófica, por lo que evita cuidadosamente las alusiones personales en un tema que, por ser dado a la burla, podía herir a las personas. Como hasta entonces Requeno no había publicado nada, no oculta su ilusión porque su libro llegue al gran público (f. 10).

4 Como dato curioso, debajo del año 1782 aparecen tachados 1792 y 1802. Sin duda un entretenimiento de Requeno, sin que alcancemos a ver su finalidad.

La filiación a la *Poética* aristotélica de este primerizo ensayo se nota en detalles como la jerarquía de las ciencias, dentro de las cuales la filosofía es la más importante.

El *Ensayo sobre los locos*, es un libro bastante mal estructurado, puesto que en los lugares menos esperados se retoman temas que ya dábamos por concluidos. Si queremos enterarnos de los objetivos del mismo debemos ir al final del mismo, donde, incrustados en el capítulo de los locos elásticos, Requeno le confiesa a su interlocutora la marquesa, que la finalidad de su escrito no es la diversión satírica, sino la reflexión útil y pedagógica:

¿Con qué finalidad le he presentado y descrito a usted [la marquesa] tantas locuras? ¿Para reír? No, señora marquesa. Esto sería un fin poco digno de la filosofía. ¿Para satirizar, a imitación de Horacio [...]? No, ciertamente, señora, aunque no sería ocupación indigna corregir satirizando, generalizando los defectos particulares de nuestra época y de los individuos particulares; sin embargo, usted sabe muy bien que sería un fin contrario a mi manera de ser, deseoso de agradar a todos.

Busco, señora, con este rudo ensayo mío hacerle a usted, y a cuantos tuviesen la paciencia de leerlo algunas sublimes y muy dignas reflexiones. Yo señalaré algunas de ellas. Usted añadirá otras.

1ª. Lo muy necesaria que es en los primeros años una sabia y prudente educación para no enloquecer en la sociedad civil.

2ª. ¿De qué manera se desarrolla la formación de un carácter personal sensato, justo, correcto, piadoso y educado en los individuos de las diversas familias, puesto que se encuentran tantos locos?

3ª. Es una gran verdad que es necesaria la mortificación de las pasiones desordenadas para no parecer un loco en la sociedad civil.

4ª. ¡Qué necesarias es la observancia exacta de la ley de Nuestro Señor Dios y de la conducta cristiana para no llegar a ser un loco! (f. 60).

La primera parte está dedicada a la naturaleza de los locos. La parte segunda estudia el número de locos en la sociedad civil, la cualidad de los locos (de los locos

filósofos, de los locos preocupados por la sanidad, de los locos preocupados por vestir a la moda, de los locos doctores o preocupados por la salud, de los locos de amor y de los locos elásticos, "elastici"). Requeno parece estudiar en este largo capítulo de los "elásticos" los caracteres de las personas hipocondriacas y dúctiles, es decir las que se dejan influir fácilmente por las circunstancias. Da la impresión de que, llegado este momento, Requeno no sabe cómo continuar el argumento del libro, puesto que hace una serie de cortes bruscos en el mismo, bajo el pretexto de no aburrir a su interlocutora la marquesa. El hilo argumental se quiebra, pues, dentro del capítulo de los locos elásticos, hace una larga divagación, que es una especie de resumen de lo dicho sobre los locos filosóficos, locos doctores, locos por la moda, etc., estudiados en capítulos anteriores, tomando como pretexto la sistematización de los innumerables tipos de locuras.

Cierra el libro con cuatro apéndices en los que asoma el jesuita gracianesco que llevaba dentro (1. Del número de locos, 2. El arte para llegar a ser sabios, 3. Del arte de la prudencia o sea de ordenarse a sí mismo y las otras cosas externas a sus fines, y 4. Argumentos para meditar).

Como autor primerizo, Requeno puso mucho interés en este ensayo e, imaginándose autor digno de ser leído, da una serie de instrucciones para la confección de unos grabados, que podrían ilustrar una posible edición, como en efecto le sirvieron a David Guirao para dibujar el retrato requeniano que va en la portada de los *Escritos Filosóficos* (2008).

Requeno adopta la vieja y amena forma del monólogo con un interlocutor (una marquesa) para la exposición de un tema mitad filosofía y mitad sociología, destinado a ser tema de conversación frívola, indiscreta y picante en algún salón de Bolonia, para proporcionar una salida ingeniosa en el momento justo a algún miembro de la nobleza local. Hemos aludido a su defectuosa estructura con repeticiones inesperadas de asuntos en medio de capítulos que quedan fraccionados.

Este ensayo primerizo de Requeno tiene un influjo evidente de las *Cartas de Feijoo*. Se acumulan amenas anécdotas, que son lo más interesante, puesto que el pensamiento filosófico del ensayo nos parece bastante desestructurado y poco original, aunque, el abate pretexto lo contrario en numerosas ocasiones.

En el aspecto estrictamente lingüístico, Requeno muestra un conocimiento bastante deficiente de la lengua italiana, incluso en reglas sintácticas tan elementales como la falta de concordancia entre sujeto y verbo. Más graves para un traductor son las imprecisiones léxicas. El abate a veces se encuentra ante situaciones embarazosas, que aclara una mano amiga, más experta en el dominio del italiano.

Respecto al contenido, el *Ensayo filosófico de los locos*, manifiesta una discrepancia total con la "filosofía moderna". No en vano, clasifica a Wolter di Voro, D'Alembert, Diderot, Freret, Raynal, Bonnet, etc. en el grupo de los "locos doctores". Nuestro abate no estaba de acuerdo con el nuevo antropocentrismo trazado por los sensualistas ingleses y por los enciclopedistas franceses. No compartía el destino social de la nueva ciencia del hombre ilustrada.

Por otra parte, la locura no deja de ser una temática con cierta tradición aragonesa, cuyos hitos principales son Gracián (recuérdense sus reglas sobre la formación del hombre juicioso en *El Discreto* o en el *Oráculo manual y arte de prudencia*) y Goya, por ejemplo, el capricho 43, *El sueño de la razón produce monstruos*, grabado casi veinte años después con la misma finalidad que nuestro abate había escrito su ensayo: "La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas" (Leyenda del manuscrito del Museo del Prado), es decir, "Cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones" (Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid).

**2.3. *Las Lettere 20 di Don Vincenzo Requeno a Monsignor N. N. sull'Opera della Carità attuale scritta dal Sig. Ab. Bolgeni (posterior a 1792) (BNCVEIIR, Gesuitici, leg. 892 [antiguo 3021])***

Requeno, como jesuita y a veces no desdeñoso de los enfrentamientos dialécticos, se sintió tentado a intervenir en la ruidosa polémica, de contenido teológico, levantada por el ex-jesuita Gian Vincenzo Bolgeni, escribiendo *20 Lettere di Don Vincenzo Requeno a Monsignor N. N. sull'Opera della Carità attuale scritta dal Sig. Ab. Bolgeni*, hacia 1792. Es un manuscrito autógrafo, de 110 folios no numerados. Es lo suficientemente limpio como para pensar que es una segunda redacción, dispuesta para ser publicada, cosa que no sucedió.

Fechamos este manuscrito con posterioridad al año 1792, pero muy bien pudiera haber sido escrito a principios del siglo XIX, porque Requeno se queja, en la *lettera* 1, de que el jesuita valenciano Juan Andrés hubiese reseñado, sin elementos de juicio, todas sus obras, incluidas las de la pantomima y la del sistema musical griego, publicadas, como es sabido, en 1797 y 1798, respectivamente.

Bolgeni fue un teólogo jesuita y controversista, rigurosamente coetáneo de Requeno, nacido en Bérgamo en 1733 y muerto en Roma en 1811. Dejó un crecido número de escritos, dignos de mérito, pero a nosotros sólo nos interesa ahora la enconada controversia provocada por el temperamental bergamasco con su disertación acerca *Della carità o amore di Dio*, la cual era una voluminosa obra en dos tomos, publicada en Roma el año 1788, donde sostenía el ex-jesuita de Bérgamo que el hombre - el católico - no necesitaba de la contrición (arrepentimiento por puro amor de Dios) para justificarse, sino que para esto le bastaba la atrición (amor servil o de concupiscencia: arrepentimiento por temor al castigo de las culpas) (Olaechea, 1982, p. 107).

En cuanto esta última obra de Bolgeni salió a la luz pública suscitó una enconada polémica entre los mismos ex-jesuitas. El conqueñense Lorenzo Hervás y Panduro, muy amigo de Bolgeni, fue uno de los pocos que salieron en su defensa, dedicando al tema el XXII y último volumen de su *Idea del Universo*, el *Analisi filosofico-teológico della carità, ossia dell'amor di Dio*.<sup>5</sup> Ángel González Palencia (1889- 1949) ha estudiado la censura, prohibición y autodefensa de la traducción castellana. El censor acusa a Hervás, e indirectamente a Bolgeni, de "no admitir en nosotros amor de Dios que no nazca del deseo de nuestra propia felicidad, dando por cosa muy segura que la voluntad del hombre ni ama ni puede amar a Dios absolutamente por sus perfecciones y atributos, mas sólo por respeto a sí mismo [...], admitiendo solamente, como objeto de la caridad, a Dios benéfico, mas no a Dios bueno y perfecto por sí mismo". El censor cree que la teoría de Hervás ataca a Santo Tomás y a las escuelas católicas que sostienen que "hay amor de benevolencia distinto del amor interesado, y que la caridad corrige al amor propio, y que la atrición y la contrición no proceden radicalmente del amor propio, sino de la gracia del Espíritu Santo, y que no es el amor propio, sino el don de Dios el que

5 Hervás, *Idea dell'universo*, t. XXII, Foligno, Giovanne Tomassini, 1792, 322 pp. Se desconoce el paradero de la traducción, *Análisis filosófico-teológico de la caridad*.

hace al hombre justo y bienaventurado" (González Palencia, 1948, pp. 209-214). En resumen, Hervás tenía ideas falsas y erróneas acerca de la gracia de Jesucristo, de la caridad y de la concupiscencia. Lógicamente hubo "pareceres" que no vieron la luz, entre ellos el de Requeno, que comentamos.

Desde el flanco contrario, el abate bergamasco recibió - entre otros - los ataques del suramericano Diego León de Villafañe (Hervás, 2007, p. 553), y sobre todo las impugnaciones de los españoles José Chantre y Herrera (Hervás, 2007, pp. 182-184) y Joaquín Cortés (Hervás, 2007, pp. 199-200). Con más o menos variantes, según el genio de cada uno, todos estos ex-jesuitas coincidían en un punto: supuesta la buena voluntad de Bolgeni, y descartado su deseo de singularizarse en un asunto de tanta monta, reprochaban a su ex compañero de orden que, si creía haber facilitado las cosas con su "nuevo sistema unilateral", lo que había hecho en realidad era desvirtuar y mutilar una parte importante de la teología pastoral, uno de cuyos cometidos - y aplicaciones, a escala social - era precisamente abrir a los fieles el acceso a Dios, no sólo por la vía del temor servil, sino también a través del amor de benevolencia (Olaechea, 1982, p. 108).

Por su parte, Requeno escribe sus *Lettere 20. Analisis d'un opera stampata*, situándose en la línea de la mayoría de los jesuitas españoles, críticos con Bolgeni. La peculiaridad de la crítica de Requeno es la estructura de su escrito que adopta la forma de "carta" imaginaria, tan corriente en la literatura dieciochesca (recuérdese las *Lettres Persanes* de Montesquieu, *El Viaje de España* [18 vols., 1772-1794] de Antonio Ponz [1725-1792] o las *Cartas Marruecas* de Cadalso), pero menos en cuestiones teológicas, lo que le consiente dar un tono menos solemne a un tema tan árido de teología. La estructura epistolar de una serie de cartas dirigidas a un imaginario monseñor (¿obispo?) le permite a Requeno ciertos rasgos de humor. Por ejemplo, la *lettera 9* termina: "Si usted ve el próximo correo sin carta mía, querido amigo, no lo tome a mal. Se acercan los días de Navidad y quiero disfrutarlos con amor de concupiscencia volgeniana. Adiós". La *lettera 10* comienza: "Pasados estos días de fiestas, estoy otra vez con usted para continuar el examen del amor de Dios".

El manuscrito termina con una alusión respetuosa para Bolgeni: "Yo, monseñor, he terminado. Os he complacido. Complázcame usted en no manifestar a nadie mi correspondencia con usted, al menos mientras viva el amigo Bolgeni".

Resumiendo nuestra opinión sobre las *Lettere 20. Analisi d'un opera stampata*, Requeno muestra bastante erudición teológica, oponiéndose a la teoría de Bolgeni, siguiendo la corriente mayoritaria de los jesuitas, pero en el marco del respeto personal a un amigo, considerado, por otro lado, como "doctísimo" (March, 1935, I, p. 352). Nuestro abate piensa que la doctrina de Bolgeni va en descrédito de la doctrina de la caridad por Cristo, admitida por las escuelas teológicas y turba la conciencia de los fieles. La aridez de la materia filosófico-teológica apenas es superada por el formato coloquial de la *lettera*, lo más destacable de este libro en el aspecto formal.

**2.4. *El Analisi e giudizio del Trattato sulla morale de' PP. della Chiesa di Giovanni Barbeirac. (Roma, 1 de noviembre de 1802) (APUG, F.G., leg. 424)***

El jurisconsulto, filósofo y publicista francés Juan Barbeirac nació en Beziers en 1674 y murió el 3 de marzo de 1744. Era hijo de un pastor calvinista, cuya religión profesaba, por lo que después de la revocación del edicto de Nantes tuvo que salir de Francia, refugiándose primero en Suiza y después sucesivamente en Berlín, donde fue catedrático de literatura del Colegio Francés, en Lausana y, por último, en Groninga, desempeñando, allí la cátedra de Derecho Público y más tarde la dirección de la Academia. Perteneció a la Sociedad de Ciencias de Prusia.

Como filósofo, si bien careció de originalidad, no puede negársele talento; siguió principalmente las teorías de Locke, puesto que negaba las ideas innatas y los principios a priori: para él el bien y el mal resultan de la naturaleza de las cosas.

Como jurisconsulto admitía el divorcio por consentimiento mutuo, la poligamia y el derecho del padre para disponer libremente de sus hijos, incluso para venderlos. Publicó excelentes traducciones de las obras de Grocio y de Samuel Puffendorf (Chemnitz, Sajonia, 1632 - Berlín 1694), entre otros.

Casi cien años después de que Barbeirac hubiese traducido *Le Droit de la nature et des gens* (Amsterdam, 1706), de Puffendorf, Requeno escribe una crítica sobre el mismo, fechada en Roma el 1 de noviembre de 1802. Libro que la Inquisición española mantenía prohibido por el *Edicto* de 21 de enero de 1787, "en todo idioma, con *Notas de*

*Juan Barbeyrac* o sin ellas".<sup>6</sup>

En la introducción, Requeno expone el tema de su libro y las causas de escribirlo. El de Calatorao se indigna con el prólogo que Barbeirac ha colocado al frente de su traducción de *Le Droit de la nature* de Puffendorf, en especial por el poco respecto con que trata la autoridad de los Santos Padres. El libro de nuestro abate, defendiendo a los Santos Padres de la Iglesia, pilar fundamental de la historia eclesiástica, es al mismo tiempo un ataque al jansenismo y un acto de solidaridad con sus cofrades de la Compañía, como Hervás, y con el papado, brutalmente vejado por Napoleón. De otra manera no tiene sentido que el de Calatorao se acuerde ahora del viejo prólogo de Barbeirac. Requeno se vale de su arma favorita: el profundo conocimiento y muchas lecturas, en este caso, de los Santos Padres.

El jesuita calatorense afronta los estudios de Moral como historiador, como demostrará más tarde en su amplia obra, *Storia della Morale scritta dal P. Vinc. Requeno della Compagnia di Gesù a Tivoli, terminata all'ultimo di dic. del 1807*, 110 folios escritos en su ancianidad en Tívoli (APUG-FC, ms. 1300). Su concepción ciceroniana de la historia como maestra de la vida no deja de ser un enfoque moral, puesto que la "Historia est magistra vitae, lux veritatis", lema de Cicerón colocado al frente de esta última obra. Valorar adecuadamente las enseñanzas de los Santos Padres era la manera más adecuada de reafirmar la tradición católica en la línea más conservadora del cristianismo tridentino jesuítico, radicalmente opuesto al innovador del calvinismo de Barbeirac. Requeno entronca con la doctrina de las *Artes historicae* humanistas, impulsadas por algunos jesuitas franceses a finales del siglo XVII para luchar contra el pirronismo histórico.

La filosofía moderna que tenía "el pirronismo, por sublimidad; el orgullo, por fortaleza de espíritu; el ateísmo, por elegancia personal" desagradaba a Requeno, por lo que se proponía demostrar que "sin el fondo de las virtudes de la cristiano-católica sociedad no puede haber en ningún estado ni verdadera y sólida sublimidad de pensar, ni de grandiosidad de ánimo general, ni general cultura, ni espíritu, ni gracia personal, ni buen sentido, ni justo criterio, ni verdadero decoro, ni otras formas accidentales de los caracteres personales dignos del hombre en la civil sociedad" (Requeno, 2008, p.

<sup>6</sup> *Índice último de los libros prohibidos*, Antonio Sancha, Madrid, 1790, p. 209.

102).

La erudición histórica de Requeno está impregnada de orientación ética (en cuanto se ordena a que el hombre se conozca a sí mismo) y de humanismo ciceroniano, heredado por los jesuitas, según el cual la historia es *magistra vitae* que enseña comportamientos para la vida civil, naturalmente respetando las orientaciones católicas en la ciencia del hombre.

Pero Requeno aplica este magisterio de la historia en todos los aspectos de la vida. Ya vimos cómo al tratar del restablecimiento de la música de los griegos, afirmaba que "debe la historia preceder como luminoso fanal que muestre el camino para las descubiertas del arte. [...] La falta de una historia de los antiguos músicos y cantores ha sido causa de infinitos errores, y éstos, al presente, retardan el descubrimiento de la antigua armonía" (*Ensayo histórico*, fol. 12r.).

#### **2.5. *L'Arte di ben parlare filosoficamente* (antes de 1787) (APUG-FC, leg. 1918/2)**

Sabido es que los jesuitas cultivaban la retórica y la oratoria, en tanto que lógica de lo probable y técnica de convicción, al servicio de su famoso probabilismo, tan duramente criticado por sus adversarios como norma de conducta. Desde sus años estudiantiles Requeno escribía sobre retórica. En la Universidad Gregoriana de Roma se conservan dos manuscritos en latín, rotulados como *De arte dicendi*, fechados en 1770 y 1772, uno ampliación del otro.

Los títulos de sus tres partes nos señalan su temática: "Liber I. In constituendis partibus artis dicendi singulis et quidem principalioribus, nom semper unam fuisse rhetorum opinandi rationem", que Latassa enumera como libro independiente (un tomo en 4º). "Liber II. In tota arte dicendi constituenda, quid quisque rhetorum doctissimorum quoque id etiam iure proceperit". "Liber III. Qua et qualis ars nostra dicendi in posterum futura est" (APUG-FC, Ms. 1126 y 1245).

Años más tarde, Requeno vuelve a internarse en el mundo de la oratoria, guiado por su admiración hacia Quintiliano, de quien es la cita que introduce el manuscrito. Ahora lo hace con un libro en italiano, y no en latín, *L'Arte di ben parlare filosoficamente*,

queriéndole dar un alcance mayor y una orientación más didáctica.

Nos confiesa su antigua afición al "arte de hablar bien filosóficamente":

Terminado el curso de todos mis estudios [en Ferrara en 1770] emprendí y seguí por ocho años [1770-1778], al menos, la lectura y el examen de los retóricos antiguos y modernos griegos, latinos, italianos y franceses, juzgando que el hombre bien formado en las ciencias debe distinguirse de los otros en el bien hablar, de la misma manera que el hecho del habla lo distingue de los puros animales.

No sabemos cuándo Requeno escribió este *Arte de ben parlare*, aunque da una serie de referencias temporales: después de concluidos sus estudios; más ocho años de documentación en el tema, y después de haber redactado dos libritos. Lo más probable es que los dos "libritos" sean los manuscritos escritos en latín *De arte dicendi* (1770 y 1771), elaborados conforme a los cánones de la retórica tradicional.

Lo cierto es que en 1787 Requeno tenía preparado para entregar a la imprenta este manuscrito, pues hablando de Quintiliano anota a pie de página en los *Saggi* de 1787: "Yo tengo preparada para entregar a la imprenta una obrita intitulada *Examen filosófico del arte de bien hablar, y de los cinco maestros principales de esa arte: Aristóteles, Demetrio Falero, Cicerón, Quintiliano, Hermógenes y Longino*, en la cual se podrá observar este razonado juicio mío sobre Quintiliano" (Requeno, 1787, II, p. 19). No sabemos por qué Requeno no logró imprimirla a pesar de sus intenciones. En 1804 Masdeu (1806, p. 26) nos da a entender que el *Arte di ben parlare* corría manuscrito.

Requeno tenía un concepto práctico de la retórica, pues también incluye referencias literarias e históricas y no se limita a plagiar la retórica de los antiguos, sino que es más ambicioso: "Nuestra arte prescribirá los límites al genio desordenado en el hablar, pero no encorsetará el ingenio como la antigua con muy minuciosos preceptos, para que cada uno pueda desarrollarse a su manera en el componer y en el hablar elocuentemente".

No vamos a reproducir todo el contenido de este tratado de retórica. A modo de ejemplo, enumeremos los títulos de los capítulos de la primera parte, para que el lector pueda hacerse un juicio sobre los rancios principios aristotélicos que la inspiran:

Capítulo 1º. "Distínguense los elementos substanciales y accidentales del arte de bien hablar". Capítulo 2º. "De los elementos accidentales al hablar". Capítulo 3º. "De la doctrina de los nombres en el arte de la elocuencia y de su división". Capítulo 4º. "De las ideas que los hombres deben suscitar a los estudiosos de la elocuencia". Capítulo 5º. "De la manera de convertir sensibles las ideas abstractas". Capítulo 6º. "De los diversos estados en que pueden encontrarse los objetos de las palabras abstractas y sensibles". Capítulo 7º. "De la manera de examinar los objetos pasados y presentes para que el orador pueda confrontar con ellos sus ideas de tales cosas".

Dentro de la concepción amplia de filosofía que tenía Requeno como "gran ciencia natural del hombre", la retórica o arte de hablar bien, está íntimamente relacionada con la dialéctica o arte de pensar bien, puesto que de nada sirve tener buenas ideas si no se exponen con elegancia y propiedad de palabras en los discursos. Requeno pensaba publicar este tratado de retórica ("ésta [obra] que doy a la luz pública"), pero no sabemos las causas de que no llegase a la imprenta. Sospechamos que por falta de apoyo por parte de Azara, el cual en 1792-1793 le había conseguido una tercera pensión a Esteban de Arteaga con la finalidad de que preparase la edición de las obras completas del "famoso jesuita valenciano, Pedro Perpiñán", en especial, su *Retórica*, ante el cual, la obra de Requeno, en italiano, bien estructurada pero elemental, tenía poco que hacer frente a otra más ambiciosa de un Arteaga, protegido por Azara. Es proverbial la defensa que el embajador hacía de los trabajos de sus amigos contra cualquier competencia.

## 2.6. *Los Principi di pensare (1770-1803) (APUG-FC, leg. 1379, ff. 93-124)*

Latassa cita en 1802 *Principios de pensar*, un tomo en cuarto, entre los manuscritos de Requeno, el cual nos narra las vicisitudes del mismo en el primer folio de este tratado de Dialéctica:

Apenas comenzado el cuarto año de la expulsión de los jesuitas de España, [es decir, en octubre de 1770], escribí un libro intitulado, *Primeros y más universales principios de pensar* en mi lengua materna, con la intención de establecer y sistematizar mis ideas, que entonces estaban en gran ebullición, a fin de poder progresar en todo género de literatura sin peligro y con firmeza. Treinta y tres años después [1803], estimando poder ser de alguna utilidad este

librillo, es traducido ahora por mí a la lengua italiana, abreviado en algunos puntos y ampliado bastante en otros muchos (f. 93).

Como indica Requeno, esta versión italiana de los *Principi di pensare* fue escrita en 1803 y, aunque no consta el lugar, debió ser en Roma. El abate avanza los contenidos y las grandes divisiones de los principios del bien pensar y, lógicamente, tienen bastante que ver con los principios del bien hablar:

No tengo otro interés al prepararlo y disponerlo para la imprenta que el deseo de ser útil a mis semejantes. Mis *Principios de pensar* están divididos en dos partes. La primera contiene los principios evidentes. La segunda, los principios ciertos. Los primeros se prueban con la aplicación de los sentidos exteriores. Los segundos con la demostración de la razón natural. Los principios evidentes están divididos en cuatro órdenes diversos. Los principios ciertos en siete órdenes. El uso y la aplicación de los mismos ha sido hecha por mí basándome en el *Arte de bien hablar* [...]. He añadido los principios probables de las artes, a fin de dar alguna idea de mi manera de pensar sobre las mismas. Quizá sean de alguna utilidad (f. 93).

No vamos a extendernos en el resumen de este compendioso libro, lleno de principios y sentencias, con muy pocas redundancias o palabras superfluas. Son 204 principios, repartidos de la siguiente manera:

La parte primera, "De los principios evidentes", ocupa 58, subdivididos en cuatro "órdenes" (7, 6, 6, y 39 principios, respectivamente), encabezados por el siguiente postulado: "Considero guiados por este primer orden de principios evidentes, y también del segundo, al hombre sano de mente y de sentidos". Destaquemos el principio primero, que pone de manifiesto la importancia que Requeno concede a las sensaciones: "Es evidente que yo existo igual que todos los objetos que impresionan con sus impresiones mis sentidos y los sentidos de los demás" (f. 95). Después de afirmar la existencia de las cosas, del movimiento y de los otros hombres, concluye Requeno este primer orden de los principios evidentes: "Quienquiera que dude de la certeza de estos principios es un loco, o sea un ingenioso Malebranche o un caviloso Spinoza o un escéptico y dubitativo Pirrón, oponiendo su manera de pensar a las premisas ciertísimas y evidentísimas suposiciones sentadas por nosotros" (f. 95v).

El amplísimo orden cuarto parte del postulado de que "es evidente que en muchas de las cosas físicas, vistas y palpadas, las partes no se encuentran mezcladas y en montón, sino colocadas en algún orden y distribución regulada" (f. 97v).

La parte segunda, "De los principios ciertos", tiene 91 principios, agrupados en siete órdenes: 1) orden de los principios ciertos generales de las cosas (6 principios), 2) orden del todo y de las partes (13 principios, de los cuales el primero es: "Cualquier todo o es simple o es compuesto"), 3) orden de los principios sobre las causas físicas activas (18 principios), 4) orden sobre las causas del movimiento local (12 principios), 5) orden sobre las causas de la potencia del entendimiento (12 principios), 6) orden de los principios ciertos sobre las acciones de la voluntad (11 principios), 7) orden de los principios ciertos sobre la acción de hablar (19 principios). Esta segunda parte nos parece la menos interesante. Su primer principio es: "Cualquier cosa o es o no es posible, futura o existente" (f. 103).

Debajo de tanto principio "evidente" o "cierto" subyace la vieja clasificación aristotélico-escolástica de dividir las ciencias en especulativas y morales, por un lado, y prácticas y naturales, por otro. Nuestro abate quiere reconciliar su formación aristotélico-escolástica con sus aficiones a la experimentación, de inspiración claramente newtoniana. Cosa imposible dado el divorcio entre ambos sistemas de pensamiento.

El "Apéndice, sobre los principios probables de las artes" nos parece lo más valioso del libro. Enuncia cuatro principios generales y, a continuación, 8 para la pintura, 10 para la música, tres para la arquitectura, 11 para la cirugía y medicina, 22 para la política, 7 para la astronomía, tres para la telegrafía, y 11 para las artes especiales, incluidos cuatro principios para el arte militar. El principio primero nos da una definición de arte: "El arte es un conjunto de reglas para realizar alguna cosa difícil. Por lo tanto, se va a ciegas cuando, al explicar un arte, no se dan, en primer lugar, las reglas de la misma a los aprendices" (f. 114v).

Fijémonos en las definiciones de aquellas artes en las que nuestro abate hizo alguna investigación a lo largo de su vida. Para Requeno, "la pintura es el arte de representar permanentemente con exactitud a los ojos de los demás las cosas vistas o ideadas" (f.

115).

Más adelante define la música: "El arte de la música es un conjunto de reglas para alzar y bajar gradualmente la voz o el sonido artificial, y para unir graciosamente tales voces y sonidos para hacer un todo representativo de cualquier objeto o que lo imite" (f. 116).

La definición requeniana de política es bastante utilitarista: "La política es un conjunto de observaciones para regular bien la multitud. Por tanto, el fin último del gobierno de la multitud no es el mismo fin último al que debe dirigir todas sus acciones todo individuo particular. El Estado no puede gobernarse bien, donde se tome por fin último del gobierno una felicidad diferente de la felicidad a la que todo hombre particular está obligado a dirigir sus acciones. Lo contrario no hará más que destruir el gobierno" (f. 119v).

Requeno no define la telegrafía, sino que la compara con la óptica: "Así como con los anteojos se suple la limitación en el campo de nuestros ojos, así se suple la limitación espacial de nuestra voz con los telégrafos" (f. 123).

El arte militar es "un conjunto de observaciones para reglamentar una multitud de hombres armados para la defensa del Estado dentro o fuera del mismo" (f. 124v)

La vieja afición de Requeno a las humanidades, cuyo magisterio ejerció de joven en Huesca según la *Necrológica*, le llevó pronto a escribir sobre dialéctica. En un principio fue un simple ejercicio de autoformación (los *Primeros y más universales principios de pensar*, escritos en español en 1770), que después redactó en italiano con la única intención de ser útil a la sociedad.

Están en la línea del *Arte de bien hablar*, por lo que el juicio crítico comparte elementos comunes. Para Requeno la dialéctica es una parte importante de la filosofía puesto que enseña a pensar y discurrir con exactitud. Hemos visto que el calatorense no simpatiza con el racionalismo panteísta de Spinoza ni con el cartesianismo de Malebranche, cuyo agustinismo nunca gustó a los jesuitas. Un Requeno, constantemente ligado a experimentaciones artísticas no podía estar de acuerdo con las ideas de Malebranche de que el conocimiento se basase en la percepción por el entendimiento de

las ideas generales y no por el conocimiento sensible.

El valor epistemológico de las dos primeras partes, que no nos parece muy original, lo sometemos al criterio de los filósofos. Son un interminable número de "principios", que no pocas veces nos recuerdan las máximas de Gracián. Por nuestra parte, pensamos que el *Appendice* es lo más interesante del libro, porque nos puede ayudar a entender los conceptos que Requeno tenía sobre las diversas artes.

Es un tema recurrente en el abate de Calatorao, pues en la Universidad Gregoriana de Roma se encuentra el manuscrito titulado, *La Logica ossia arte di esercitare bene tutte le operazioni dell'intendimento*, donde manifiesta que le interesa el estudio de la lógica sólo desde una perspectiva práctica y didáctica, no especulativa: "El entendimiento debe educarse con reglas para no equivocarse. La voluntad para no hacer el mal, de la misma manera que el oído se educa con las reglas y con el ejercicio del compás para la música, los pies para la danza y la fantasía y las manos para el dibujo".<sup>7</sup>

### 2.7. *El Diálogo Antirrousseauiano (posterior a 1792).*

Entre los papeles de Requeno conservados en la Universidad Gregoriana de Roma hay un curioso diálogo filosófico-político, enmarcado en la polémica sobre la soberanía, cuyos personajes son Rousseau, Emilio, Riccardo, Párroco, Eugenia, Roberto y Valerio. A falta de otra denominación más apropiada, lo designaremos como *Diálogo Antirrousseauiano*, porque todos los personajes están contra Rousseau, incluido *Emilio*, de quien se sirve Requeno para atacar a los filósofos.

Es un manuscrito autógrafo de Requeno, que por la caligrafía, calidad del papel y contenido, claramente antirrousseauiano, consideramos bastante tardío, tal vez escrito cuando ya había reingresado en la Compañía de Jesús.<sup>8</sup> En todo caso es posterior a 1792 cuando apareció impreso el opúsculo, *Ragguaglio del giudizio formato dell'opera intitolata: De' Diritti dell'uomo e delle prime quattro impugnazioni della medesima*.

Tenemos la impresión de que este diálogo tiene algo que ver con la gran polémica

7 Requeno, *La Logica ossia arte di esercitare bene tutte le operazioni dell'intendimento*, APUG-FC, ms. 10. Son 41 ff. La cita en el fol. 3.

8 APUG-FC, leg. 2174. Lamentamos vivamente disponer de una copia incompleta, sin foliar, totalmente desordenada y bastante ilegible, ya en el original.

suscitada por la obra del abate siciliano Niccola Spedalieri (1740-Roma, 1795), titulada *Dei diritti dell'uomo libri sei ne' quali si dimostra, chè la piu sicura custode dei medisemi nella società civile é la religione cristiana*, Assisi, 1791, 4º, aunque se hizo creer como publicada en Roma por el impresor Salvioni, a principios de 1792, con licencia del papa, concedida por el censor abate Bolgeni, ex-jesuita (Olaechea, 1982, p. 106). Tanto Bolgeni como su amigo Hervás y Panduro veían en la obra de Spedalieri una impugnación en contra de las escuelas filosóficas y revolucionarias imperantes que turbaban la paz universal y habían destruido a los jesuitas. Por el contrario, Azara sólo veía en ella idénticos principios a los defendidos por la Asamblea Nacional de Francia, basados en la rousseauiana idea de que la soberanía reside en los pueblos, los cuales tienen derecho a juzgar, condenar y deponer a los soberanos. Azara y sus amigos vinculaban esta teoría de la soberanía con la del regicidio, que se atribuía a los jesuitas desde el padre Mariana. El Diálogo de Requeno va en contra de Rousseau, de Spedalieri y, en consecuencia, en contra de los ex-jesuitas que lo defendían (Corona Baratech, 1948, p. 149).

Rafael Olaechea describe brevemente la polémica, a donde remitimos (Olaechea, 1982, pp. 106-107). La obra de Spedalieri encontró muchos contradictores, tanto en Italia como en España. Uno de ellos es Requeno, quien está conforme con los refutadores de Spedalieri.

El diálogo requeñiano es un análisis bastante profundo de las obras de Rousseau desde la más pura ortodoxia jesuítica, cuya tesis parece sintetizar Requeno en boca del personaje Valerio:

Os voy a hablar de la verdadera soberanía y monarquía, la cual no tiene un juez superior establecido de común consenso en su originaria institución [...]. Está claro que en cualquier sociedad bien ordenada la soberanía, o sea el poder supremo, no puede nunca quedar para ser ejercitada por el pueblo, o sea en la multitud, y está claro que ésta debe, por necesidad del orden, alienar o sea transferir perpetuamente la soberanía en un magistrado. En los mismos reinos electivos, de hecho nos encontramos establecida, sin saber su origen, una forma perpetua de delegación o representación para la elección del nuevo príncipe. La multitud nunca jamás recobra los supuestos derechos originales, que probablemente nunca jamás ha gozado.

Las fuentes son abundantes. Aparecen citados, con bastante concreción, además de varios Santos Padres, (Santos Tomás, Justino, Jerónimo, Eusebio de Cesarea [Palestina c. 265 – 340], El Nacianceno, Ambrosio, etc.), pasajes de dos grupos de escritores, bien diferenciados: los católicos y los ilustrados.

Como fuentes para apoyar los argumentos de la ideología católica se mencionan *Los Evangelios* y la *Biblia*, a San Agustín (*De Civitate Dei*), Benedicto XIV (*Bullas*), Clemente XI (*Epistolae y Breves*, Roma, 1724) y al gran defensor del papado, el ex-jesuita Francisco Antonio Zaccaria (*Raccolta di dissertazioni spettanti a la storia ecclesiastica*), y la obra *Ragguaglio del giudizio formato dell'opera intitolata: De' Diritti dell'uomo e delle prime quattro impugnazioni della medesima*, Roma, Salvioni, 1792; y del benedictino Innocenzo Maria Liruti (1741-1827), amigo del futuro papa Pío VII, en cuyo libro *Finibus utriusque potestatis ecclesiasticae et laicae Commentarius* (Lugano, 1779) afronta las relaciones, con más intransigencia que equilibrio, las relaciones entre *sacerdotium* e *imperium*.

Para manifestar las tesis contrarias aparecen citas de Rousseau (*Opera Postuma*, Neuchatel, 1782, tom. 6º, 7º; el *Contrato Social* y el *Emilio*, Ámsterdam, 1762), de *La Enciclopedia*, del amigo de Voltaire, el vizconde Henry Saint-John Bolingbroke (Battersea, Surrey, 1678 - id. 1751) (*Lettres sur l'histoire traduites de anglois*, 1752, 2 vols., 8º), entre otros autores, como Bayle, Zapata, el abate Bergier, etc...

Termina el diálogo con una larga reflexión, muy jesuítica, sobre cómo diversos pueblos (especialmente el judío y el griego) han entendido el concepto de soberanía a lo largo de la historia, y cómo han acatado de modos muy diferentes la ley de Dios: "Es muy notable la diferencia entre el pueblo de Judea, el cual, reconociendo y llorando sus errores, obtiene de Dios su libertad, y la nación de Grecia, la cual, obstinándose en su rebeldía hacia Dios, no mereció su perdón y ve envejecer sus cadenas".

Requeno conocía muy bien la producción de Rousseau y maneja sus obras completas. Por su condición de ex-jesuita, lógicamente, no comulgaba con sus ideas filosóficas. Además hemos veremos que Requeno le achacaba falta de seriedad a los trabajos de Rousseau sobre la música.

El fin principal del trabajo de Requeno es poner de manifiesto las contradicciones

de la filosofía ilustrada. Dejamos a los profesionales de la filosofía el profundizar en las posturas de los distintos personajes del diálogo en relación a la naturaleza del hombre y de la sociedad. Sólo recordar que, para nuestro abate, Rousseau era muy peligroso porque sabía envolver sus dañinas ideas bajo discursos atractivos formalmente: "Leed a Rousseau y en cualquiera libro suyo hallaréis que es un escritor, un dialéctico, un orador de buen gusto; mas que es un teólogo, un filósofo, un legislador, un moralista, un jurista de pésimo gusto" (Requeno, 2008, p. 197).

Lo que diferencia a este diálogo requeniano de las numerosas censuras inquisitoriales contra Rousseau es que el de Calatorao estudió profundamente los escritos del ginebrino y los critica con rigor, a diferencia de los clérigos tradicionales y de los calificadores del Santo Oficio que se limitan a calificar al de Ginebra de "gran oráculo de los pseudos eruditos libertinos" y al *Contrato Social*, de obra infame.

Respecto a la forma dialogada, Requeno consigue darle cierta agilidad a una materia tan árida, que sin duda hace que este diálogo filosófico antirrousseauiano merezca una mayor difusión entre los entendidos.

**2.8. *Della civile e temporale giurisdizione esercitata dai Romani Pontifici, incominciando dall'impero di Costantino sino alla donazione di Pippino, Rè de' franchi (posterior a 1796) (BNCVEIR, Gesuitici, leg. 697, ff. 13-136v).***

Entre los manuscritos de Requeno encontramos un primer borrador de una obra de Derecho canónico o eclesiástico en la que el abate de Calatorao se nos presenta como un defensor del papado, en la línea del apologista oficial del pontificado, el ex-jesuita Zaccaria, su fuente principal, al que califica como "El eruditísimo señor abate Zaccaria".

Es un borrador de más de 120 folios con muchos tachones y sin estructurar en capítulos, que podemos leer sin mayor dificultad porque sigue escrupulosamente el hilo cronológico de los acontecimientos político religiosos desde el siglo IV al VIII.

Por ser un estudio completo pero en una fase intermedia de elaboración, nos podemos dar una idea de la técnica de trabajo intelectual empleada por el abate. Hacía

una primera redacción dejando grandes márgenes en cada folio. En una segunda lectura, tachaba y añadía en los márgenes la nueva redacción parcial. En una tercera redacción, ya parcelaba la materia en capítulos con títulos-resumen, lista para la imprenta.

Las fuentes son numerosísimas. Entre los autores preferidos de Requeno, destaca Zaccaria, de quien cita su *Raccolta de dissertazioni di Storia Ecclesiastica* (Roma, 1792-97, colección de 22 tomos, especialmente es citado por Requeno el tomo 14, publicado en 1795), *Dissertazioni varie italiane a storia ecclesiastica appartenenti* (Roma, 1780), "El compendio histórico cronológico del siglo VIII de la iglesia, del abate Zaccaria, puesto en la *Raccolta postuma delle dissertazioni di storia ecclesiastica*, Roma, 1796, tomo 20, páginas 16 y siguientes" (f. 74). El *Anti-Febronio... o sia Apologia polemico-storica del primato del papa* (Pesaro, 1776), y el *Antifebronius vindicatus, seu suprema Romani Pontificis potestas, adversus J. Febronius eiusque vindicem Theodorum a Palude* (Cesena, 1771-1772, 3 vols.) y las *Anotaciones a la Vida de Zaccaria* de Severino Binio.

Como es habitual en los trabajos de erudición histórica de Requeno se nombran muchos autores. Sin pretender ser exhaustivos, porque en la temática de este manuscrito se entrelazan varias materias (derecho, historia política y eclesiástica, teología, filosofía, etc.), destacamos las citas de escritores relacionados con el problema de la soberanía temporal del papa: el cardenal Orsi (*Della origine del dominio e della sovranità de' Romani Pontifici, edizione terza accresciuta con note*, tercera edición, Roma 1788), el padre Gian Antonio Bianchi (*La Podestà indiretta della Chiesa*, Roma, 1745, lib. 2, párrafo 16), el abate Gaetano Cenni (*Monumenta dominationis pontificis, etc.*, Roma, 1760 y 1761), el "muy preclaro autor de la *Breve storia del dominio temporale della Sede Apostolica nelle due Sicilie* (Roma, 1788) y el "supuesto Bossuet" (*Declaración del clero galicano*, part. I, lib. 2, cap. 34).

De tema jurídico más general aparecen Van Espen (*Iur. Eccles. uni*, part 3, tit. I, cap. I, núm. 22), *Código Teodosiano* (lib. 16, tit. 5), *Código Carolino* (ep. 36), Justiniano (*Novellas*, 149, y las *Instituta*, lib. 2, tit. 9, párrafo 3), Grocio (*De iure belli ac pacis*, lib. 3, cap. 14), y los *Comentarios* de Enrico Coccejo.

De tema histórico y autores modernos son las obras de Natale Alessandro (*Storia*

*Ecclesiastica del secolo ottavo*, disertazione prima), cardenal Baronio (*Annales ecclesiastici*), Carlo la Cointe (*Anales de Francia*, tomos 4 y 5), *Raccolta delle croniche di Napoli* (1782, tomo 2), Muratori (*Annali d'Italia*, tomo 6), Mabillón (*Annali Benedict.* lib. 23, párrafo 2 y *De re diplomática*, p. 384), el bolandista flamenco Daniel Papebrochio (*Acta Sanctorum*, 19 vols.), el benedictino francés Lucas de Achéry, maestro de Mabillón, (*Spicileg.*, París, 1723, tomo 2, p. 370), Tomassini (*De Benefic.*), etc.

Entre los autores antiguos o medievales de tema histórico aparecen Beda el Venerable (*Historia ecclesiastica gentis anglorum*, lib. 5, cap. 7, 20. In chron. ad. an. 719), Tito Livio (*Hist.* lib. I), Casiodoro (*Variae*, lib. 6, ap. II, *Historia Gothorum*), Paulo Diácono (*Miscelanea*, lib. 15, lib. 6, cap. 43), Procopio (*De Bello Gothorum*, lib. 3), San Gregorio Magno (lib. I, ep. 70), Giovanni Diacono (*Vita*, lib. 2, cap. 24), etc.

Es pertinente recordar que este manuscrito de Requeno está muy relacionado con la postura doctrinal de defensa del papado que sostenía Francesco Antonio Zaccaria (Venecia 1714- Roma 1795), quien era un líder indiscutible de los ex-jesuitas residentes en Roma y estaba bastante enfrentado con Azara a través de la *Gaceta Eclesiástica*, dirigida por él mismo. El diplomático español lo consideraba cabeza de la "cábala de los jesuitas gaceteros" y, en alguna carta, Azara lo califica de "cabrón" (Olaechea, 1965, p. 348).

La opinión de otros gobernantes ilustrados españoles también era manifiestamente contraria a Zaccaria. Roda le dice a Floridablanca: "Conocí a Zaccaria y tengo la mayor parte de sus malditas obras".<sup>9</sup> Por su parte, la opinión de Zaccaria hacia los políticos regalistas españoles también era poco favorable. El 3 de mayo de 1794 le escribe al ex-jesuita portugués Manuel Azevedo, hablando de los obstáculos para la restauración de la Compañía: "Todo el mal viene de España" (March, 1935, II, p. 114).

En el libro de Requeno aparecen todos los concilios, papas, emperadores, historiadores, juristas y hechos históricos de los distintos pueblos que habitaron Europa desde el siglo IV al VIII, con la finalidad de demostrar que, ya desde aquellos difíciles tiempos, la Iglesia Católica gozaba de algún tipo de jurisdicción civil. Es una

9 AER, *Santa Sede*, Leg. 349. Roda a Floridablanca, San Ildefonso, 5 de mayo de 1775.

concepción historiográfica en la que la historia profana es complementaria de la histórica eclesiástica, entendiendo por tal, la historia de la Iglesia en sentido amplio. El de Calatorao es claro en los primeros folios de su manuscrito:

El objeto de esta obra no es investigar el origen de la soberanía temporal de los romanos pontífices en el ducado de Roma y en otras provincias de Italia. [...]

Tampoco procede buscar algún vestigio de la dominación pontificia en los tres primeros siglos de la Iglesia, puesto que la idolatría perseguía ferozmente el cristianismo. Pero después de los primitivos tiempos, precisamente desde la época de la conversión de Constantino [emperador entre 306 y 337, si bien sólo se bautizó poco antes de morir] hasta la dominación de Pepino [Pepino III, rey de los francos (751-768)], se presenta un largo tramo de tiempo de cerca de cuatro siglos, en los cuales ciertamente no gozan de soberanía absoluta en alguna parte de Italia y, sin embargo, según mi parecer, poseyeron una jurisdicción civil y temporal en Roma y en otras partes, más o menos amplia y más o menos efectiva, según el afecto de los poderes civiles hacia la Santa Sede y las vicisitudes de las guerras y las invasiones de aquellos tiempos. Deberá llegarse a esta conclusión del estudio de los documentos que se han conservado, entre los cuales debemos atenernos a su selección, fijándonos principalmente en aquellos que, por consenso común de los críticos más sensatos, son reconocidos como legítimos o contra los cuales, al menos, no se pueda producir censura grave y fundada que pueda refutarlos (f. 13v).

Requeno conocía el "jurisdiccionalismo" y el criticismo histórico, cuyo rigor aprecia, y parece estar en guardia contra los falsos cronicones. Pero difícil lo va a tener el abate para no dejarse atrapar por ellos, por su condición de jesuita sincero y por adentrarse en una época histórica sobre la que abundaban. El historiador napolitano Pietro Giannone había demostrado en su *Trirreino (Triregno ossia del regno del cielo, della terra e del papa, 1735)* la falsedad de la llamada "donación de Constantino", de donde había partido el poder temporal de los papas, que corrompió en primer lugar el Imperio Romano y después a la misma Iglesia de Cristo. Lógicamente suscitó la ira de los jesuitas y la persecución de la Curia y de la Inquisición. Requeno no tiene más remedio que admitir la falsedad del documento, pero, aunque dice "tomar la calle del medio", dirige sus dardos contra la tesis de Giannone justificando el poder temporal de

la Iglesia (f. 14).

Voltaire, en su *Ensayo acerca de las costumbres*, había denunciado la acción disgregadora que el cristianismo había ejercido sobre la estructura de la sociedad romana, y por lo tanto era lícito desprenderse de la servidumbre del autoritarismo secular de la Iglesia. Tesis actualmente sin adversarios, pero que en su momento irritó grandemente a los jesuitas. Requeno parece defender la tesis contraria a Voltaire, pero añadiendo una postura inteligente: ya que no se puede sostener el poder absoluto del papa en los tiempos difíciles que corrían, al menos debería ser respetado y reconocerle algún tipo de jurisdicción civil.

El abate de Calatorao manifiesta admiración por el jesuita Zaccaria, y pudiéramos incluirlo entre los alumnos espirituales aventajados del mismo, cuya doctrina no gustaba nada a Floridablanca.<sup>10</sup> Requeno pretende defender los derechos de la Iglesia frente a los enemigos del catolicismo, sosteniendo que lo temporal y lo espiritual deben estar unidos y enfrentándose, como Hervás (1789-1799, t. IV, p. 122), a los "irreligionarios que someten al imperio la religión en lo temporal, haciendo que ésta consista en actos puramente internos, y que el imperio, traspasando los límites de lo temporal, entre en la esfera de lo espiritual".

No sabemos dónde y cuándo Requeno escribió su obra, pero ciertamente lo fue con posterioridad a 1796, es decir, en uno de los peores momentos por los que ha pasado el pontificado a lo largo de la historia, con los Estados Pontificios invadidos por Napoleón y el papa prisionero del mismo. Nuestro abate conocía la afirmación del cardenal boloñés Próspero Lambertini cuando subió al solio con el nombre de Benedicto XIV (1740-1758) y definió la soberanía en los Estados Pontificios como un régimen en el que "el papa manda, los cardenales desobedecen y el pueblo hace lo que le parece". El calatorense ve que el vasallaje a la Iglesia estaba en las últimas y su sincero espíritu ignaciano acude en su ayuda con la única arma que tenía, la erudición histórica, para demostrar que hasta en la época de otras terribles invasiones, la de los bárbaros del Norte, la Iglesia había sido respetada de alguna manera en su soberanía.

Respecto al valor histórico de este libro, debemos considerar la oscuridad de los

---

10 AER, *Santa Sede*, Leg. 349. Floridablanca a Grimaldi, El Pardo, 10 de marzo de 1778.

tiempos estudiados y la posición contradictoria e innata en la persona del jesuita Requeno. Por una parte, sabe cómo hacer historia con rigor y someter a crítica las falsas fuentes, pero por otra está convencido de que debe acatar los imperativos de la Iglesia Católica, cuya historia eclesiástica oficialmente admitía no pocos hechos absurdos y supersticiosos. En materia de historia sagrada, el conformismo del jesuita Requeno era absoluto, aunque *Della civile e temporale giurisdizione* no es uno de los calumniosos libelos que los jesuitas solían escribir contra los oponentes a la jurisdicción temporal de la Iglesia, sino que intenta "conciliar las dos diversas, o por mejor decir opuestas, opiniones".

## 2.9. La obra poética de Requeno

Nuestro abate, sin duda, era buen conocedor de la retórica clásica, pues había escrito *Arte di ben parlare filosoficamente*. Según Latassa, antes de 1798 había compuesto, en verso (hexámetro latino), la obra *De origine. Motus in materia deprenti libri duo*, hoy perdida.

A lo largo de sus escritos encontramos ciertos rasgos poéticos, como ironía, exclamaciones, comparaciones, metáforas, exhortaciones, etc., lo que desvelan ciertas aptitudes prácticas para la poesía. Por ejemplo, Requeno concluye el libro del *Arte de hablar desde lejos* con una alegoría en la que se representa a un país anacreóntico guiado por los ideales clásicos (Requeno, 1795, pp. 174-175).

La afición poética parece antigua, pues Carlos Sommervogel (cols. 1670-1672) cita unas *Ode*, que son ocho estrofas en latín publicadas en Bolonia en 1783, en las páginas 73-74 de *Poesie per le nozze de' nobili Signori Marchese Paolo Spada e Contessa Caterina Bianchini*. Un poema de circunstancias, sin mayor trascendencia.

Mayor interés tienen algunos poemas (suponiendo que sean originales de nuestro abate y no copias de algún otro poeta) que hemos hallado entre algunos de los legajos de sus obras, apuntes y borradores de poesías en latín, castellano e italiano.

En la Universidad Gregoriana de Roma se encuentran diversas poesías, autógrafas, algunas en copias muy claras y sin borrones, lo que nos puede indicar que, si son propias de Requeno, habían sufrido un proceso anterior de elaboración y, tal vez

preparaba su impresión. Puede ser que sean plagio de otros poetas, que no alcanzamos a identificar.

Con la única intención de dejar patente esta faceta de la personalidad de Requeno, transcribimos unas estrofas de una de esas poesías sobre la invasión napoleónica de Italia, escrita, lógicamente, con posterioridad a 1796.

*Per arrivo de' francesi la prima volta in Italia.*

Suono guerrier di morte  
da un lido all'altro corse,  
e dell'estrema sorte  
stesse Italia in forse.

5.- Quai fulmini sonori,  
quai rapidi torrenti,  
giu dagli alpini orrori  
suser nemiche genti.

[...]

Misera Italia! a quale  
duro destin ti spense  
quel sonno tuo fatale,  
40.- che ogni virtude estinse.

Ah che farai tu, quando  
il tuo nemico in campo  
s'assalirà col brando,  
s'impaurirà col campo.  
[...] (APUG - F.C., leg. 2174).

En estas cuartetas, Requeno muestra su habitual poca simpatía hacia los franceses y un sentimiento patriótico de dolor por la invasión napoleónica de Italia en 1796, que tiene poco que envidiar a los poetas italianos románticos que, algo más tarde, manifestarán idénticos sentimientos contra el yugo extranjero.

### 3. CONSIDERACIONES PARA COMPRENDER EL CONJUNTO DE LA OBRA MANUSCRITA DE REQUENO

En primer lugar llama la atención la poligrafía de Requeno, que va más allá de la faceta de crítico histórico-artístico, que pudiera desprenderse si consideramos sólo los títulos de sus libros impresos. Vemos que tocó los ramos de la Filosofía, Sociología, Teología, Historia eclesiástica, Derecho Canónico, Retórica, Oratoria, Sociología política y Poesía, por lo menos. En los capítulos correspondientes hemos ido dando nuestra valoración<sup>11</sup>, que no vamos a repetir. En el capítulo del carácter moderado, Requeno se autocalifica como "filósofo": "Señores, yo distingo, como filósofo, la virtud verdadera de la solamente aparente" (Requeno, 2008, p. 174). Parece claro que Requeno no se conformaba con ser sólo literato especulativo, sino que buscaba la utilidad de sus investigaciones, es decir era un ilustrado (Requeno, 2008, pp. CLXVII-CLXXXII).

En general, el *Ensayo filosófico sobre los caracteres personales* y el *Ensayo filosófico sobre los locos* son obra de menos valor filosófico que el *Libro de las sensaciones humanas*, aunque de mayor contenido socio-pedagógico y de más utilidad, dada la falta de personalidad en la mayoría de las personas (Requeno, 2008, p. 33).

Los *Ensayos*, de más fácil lectura por su menor densidad de pensamiento, pueden parecer excesivamente apologéticos y sometidos al pensamiento tradicional de la Iglesia, e incluso resultan excesivamente tradicionales para el propio pensamiento escolástico, desde la perspectiva del hombre del siglo XXI. No obstante, se observa que los escritos primerizos son más "laicos", como el *Ensayo filosófico sobre los locos*, releídos posteriormente en repetidas ocasiones y revisados en una línea cada vez más conservadora y jesuítica, que culminará en los *Esercizi spirituali* (1804) o en el *Analisi e giudizio del Trattato sulla morale de' PP. della Chiesa di Giovanni Barbeirac* (Roma, 1 de noviembre de 1802).

Tomada en su conjunto, la *antropología* de Requeno admite los tres elementos fundamentales del vitalismo: la realidad del hombre se hallaría constituida por un cuerpo material dotado de propiedades mecánicas y químicas (gravitación, elasticidad, electricidad, fluidez o solidez, *fermentaciones* o reacciones químicas diversas), un

---

<sup>11</sup> También en Requeno, 2008, pp. CLXVII-CLXXXII.

principio animador supramecánico y supraquímico, capaz de actuar dinámicamente sobre el soma (una «fuerza vital», radicada en las partes automovientes y expresa o tácitamente unificada como *anima* vegetativo-sensitivo-motora) y un alma espiritual, racional, libre e inmortal (el «alma» de que habla el cristianismo, cuando su doctrina se refiere al hombre).

La filosofía de Requeno participa de los rasgos esenciales del eclecticismo de la filosofía jesuítica del siglo XVIII, el cual, según Batllori, "fue un eclecticismo de base suarista, pero con tendencia a completar las tesis tradicionales con los nuevos hallazgos de las ciencias físicas" (Batllori, 1966, p. 182). Este eclecticismo, generalizado entre todos los jesuitas europeos, predominó en la provincia jesuítica de Aragón, cuyo núcleo más floreciente fueron las cátedras que la Compañía regentaba dentro de la Universidad de Cervera. El abate de Calatorao es un decidido partidario de introducir las ciencias naturales en la filosofía, pero con frecuencia se nota una mera yuxtaposición entre el lenguaje filosófico y el científico, sin conseguir el deseado acoplamiento.

Nos consta que Requeno leyó toda la obra de Rousseau y conocía su biografía y, sin embargo, sólo se fija en los aspectos más llamativos, que no significa que sean los más importantes, de sus teorías pedagógicas o sobre el contrato social. Aunque su obsesión con la doctrina del ginebrino denota un buen olfato en el aragonés, para calibrar la importancia y la peligrosidad de los planteamientos de Rousseau para la doctrina y pedagogía jesuítica.

Si ya es difícil encontrar originalidad en el pensamiento filosófico del siglo XVIII, que se limita a comentar las ideas de los grandes pensadores del siglo XVII (Descartes, Locke, Spinoza, Newton, etc.), estaría fuera de lugar buscarla en Requeno, quien, como es natural, defiende su originalidad ("Tan poco y tan mal se ha escrito hasta ahora de un asunto tan interesante a la dialéctica y a la moral natural cual es el origen de las sensaciones humanas", *Sensaciones*, cap. I, i; Requeno, 2008, p. 410). En el capítulo siguiente no duda en culpabilizar a las escuelas aristotélicas ("Ese vicio ha nacido del método con que estaban acostumbradas a razonar las escuelas aristotélicas, por géneros y diferencias", *Sensaciones*, I, II; Requeno, 2008, p. 414).

La localización de la figura de Requeno en el devenir histórico del pensamiento

filosófico europeo parece clara, como demuestra la manifiesta antipatía de nuestro abate hacia el escéptico Pirrón. Sabido es que para luchar contra el escepticismo filosófico del Renacimiento que había arruinado la Escolástica medieval, surgen en la Europa del siglo XVII dos corrientes de pensamiento filosófico, encarnadas en los racionalistas cartesianos y en los jesuitas.

Podemos considerar a Requeno como una figura modélica de la dogmática jesuítica del siglo XVIII, que intenta mantenerse durante los difíciles tiempos en que permaneció suprimida la Compañía (1773-1814). Es consciente de que la vieja Escolástica del verbalismo dialéctico ya no vale, y de que el jesuitismo debe remozarse con las nuevas corrientes filosóficas y científicas de su siglo. En el *Libro de las sensaciones humanas* (Requeno, 2008, pp. 396-413), al examinar las opiniones antiguas y modernas, Requeno se admira de que todavía en España se siga ciegamente a Aristóteles: "no hay autor de curso filosófico moderno católico y de buen carácter que ya no [se] ría de la facultad sensitiva aristotélica, que todavía en España se defiende por el temor de no dar en algún escollo, cuando no puede haber ninguno". En la misma Italia se piensa así, sin dañar por esto los dogmas católicos.

Nuestro abate es un "guerrillero" bastante bien armado con amplias lecturas de los mejores pensadores europeos, como Descartes, Newton o Locke, a los que en algún momento tiene envidia ("si yo tuviese o la novedad de Descartes en las ideas, o la excelcitud y penetración de Newton en las invenciones y hallazgos...", dice en la introducción del *Ensayo sobre los locos*). Lucha contra múltiples enemigos. Contra los escépticos o "pirrónicos", por razones obvias. Contra los racionalistas del siglo XVIII, porque habían convertido la razón en un instrumento mediante el cual el hombre "disuelve" la oscuridad de los dogmas religiosos, y en norma para la acción moral y social arrinconando la doctrina católica.

A pesar del empeño que el calatorense puso en la publicación de sus obras filosóficas, como el *Ensayo filosófico sobre los caracteres personales* o el *Ensayo filosófico sobre los locos* o el *Libro sobre las sensaciones humanas*, no encontraron editor, ¿por qué vieron la luz casi todas sus obras de tema artístico y ninguna de las de argumento filosófico? La contestación lógica y elemental sería porque no tenían interés para los lectores, o al menos para los editores.

Ciertamente, en la Italia o la España del último cuarto del siglo XVIII, no era fácil conseguir el permiso gubernamental de edición ni vender obras filosóficas imbuidas del espíritu de una Compañía de Jesús suprimida; y cuando encontraba un editor, como el conde veneciano Remondini que estaba dispuesto a publicar *Ensayo filosófico sobre los caracteres personales*, la República Véneta lo prohibió porque no quería problemas con los amenazantes revolucionarios franceses (Requeno, 2008, pp. 548-549). No era fácil editar obras que atacaban a Rousseau (*Diálogo Antirrousseauiano*) o que defendían los derechos inmemoriales de la Iglesia sobre el Estado, en tiempos de gran auge del más furibundo regalismo (*Della civile e temporale giurisdizione esercitata dai Romani Pontifici, incominciando dall'impero di Costantino sino alla donazione di Pippino, Rè de' franchi*, [posterior a 1796]). Además, veremos que formalmente el estilo de Requeno deja bastante que desear, como lamenta Masdeu (en la traducción castellana del elogio) y que todos sus escritos tienen un tufillo moralizante, a lo Gracián, pero sin el ingenio del escritor barroco.

Desde la perspectiva actual, en la que debemos distinguir los aspectos apologéticos e ideológicos de los puramente científicos, podemos analizar la producción filosófica de Requeno en el marco general de la filosofía ilustrada, que conocía con bastante hondura, aunque no compartía su racionalismo expresado en la *Enciclopedia*. El abate de Calatorao estudió en profundidad la teoría psicológica sensualista sobre la genealogía de las ideas de Condillac (1963), pero nunca se le ocurriría calificar a su autor de "aquel gran filósofo" como hizo Juan Andrés, también ex jesuita, si bien más abierto y mejor relacionado con los filósofos ilustrados.

En las *Lettere 20. Analisis d'un opera stampata*, Requeno se muestra un teólogo bastante erudito, oponiéndose a la teoría de Bolgeni, siguiendo la corriente mayoritaria de los jesuitas, pero en el marco del respeto personal a un amigo y correligionario, considerado, por otro lado, como "doctísimo". Nuestro abate piensa que la doctrina de Bolgeni va en descrédito de la doctrina de la caridad por Cristo, admitida por las escuelas teológicas y turba la conciencia de los fieles.

Requeno, fiel al espíritu jesuítico, no está de acuerdo con el libre pensamiento de Bacon y Descartes, ni con sus admiradores, los autores que escribieron en la *Enciclopedia*, a los que más de una vez califica de "deshonestos", "de falta de

moderación" (Requeno, 2008, p. 176), de "filosofantes de hoy día" o "filosofillos". Aunque la *Enciclopedia* tuvo dos ediciones en italiano, Requeno consultó la versión original francesa. Sabía que debajo de su racionalismo y culto a la ciencia se escondía un ataque feroz a la religión y a las estructuras del Antiguo Régimen. Por eso nuestro abate es contundente contra los planteamientos de D'Alembert en el *Discurso Preliminar* y contra Rousseau en el tema de la soberanía y del contrato social. En otras cuestiones más concretas, surgidas al comentar ciertos artículos (verbi gracia, las voces de Rousseau sobre la música, *signal*, *ver*, *colegio*, etc.), la crítica de Requeno es de menor calado, centrada en detalles, datos arbitrarios u omisiones, hecha con cierta ironía e incluso pedantería propia de la escuela jesuítica. Por ejemplo, nuestro abate critica con sorna que el redactor del artículo "Encaustique" de la *Enciclopedia* no prescribía las cantidades de cada uno de los ingredientes, por lo que Requeno (*Saggi*, 1787, I, p. 232) había ensayado hasta seis veces el procedimiento sin éxito, a pesar de haber observado estrictamente las normas detalladas en dicho artículo.

El calatorense no se salva de la increíble pobreza de argumentos que los jesuitas del siglo XVIII contrapusieron a sus poderosos enemigos ideológicos (jansenistas, filósofos racionalistas e ilustrados como Voltaire, D'Alembert, Diderot, Rousseau, etc.). Fascinado por el empuje de las ciencias y las letras de los deístas franceses, que son su continuo y antagónico referente ideológico, se afana en cristianizar a lo católico el progreso de los ilustrados europeos y en evitar la separación entre fe y cultura, pero el de Calatorao continúa aferrándose al pobre arte de argumentar fijándose en la inexactitud de los detalles. A pesar de todo, advertimos en Requeno un mayor armazón ideológico que en la mayor parte de sus compañeros ex jesuitas, basado en un estudio más serio de los libros de los adversarios. No confía en las opiniones vulgares: "En las cosas físicas no es regla cierta y segura el juicio común. Es necesario un rígido examen de las opiniones vulgares" (Requeno, 2008, p. 422).

Pero fue un luchador solitario, y por lo tanto ineficaz a la hora de sacar adelante sus proyectos editoriales, puesto que no pudo publicar ni una sola de sus obras filosóficas, a pesar de intentarlo en Italia y en España. Por si fuera poca la desventura de los afanes intelectuales de nuestro abate, los ilustrados europeos le hurtaron la paternidad de algunos de sus inventos o "restauraciones" artísticas, como el del encausto y el del

telégrafo.

En conclusión, el pensamiento filosófico e histórico de Requeno es bastante contradictorio en el fondo, a pesar de su aparente nítido tradicionalismo, pues sin una profunda base sensista no se comprende su decidida entrega a la búsqueda de artes útiles en el campo artístico y su entrega en cuerpo y alma al reformismo de la Sociedad Económica Aragonesa en el único periodo que pudo hacerlo (1798-1801). No existió ni conocemos a ningún jesuita expulsado tan entusiasmado con los ideales de progreso de los amigos del país.

Como había demostrado en el seno de la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Requeno era un reformista comprometido, pero moderado, y en el "carácter cortés, urbano y civil" lo confiesa nítidamente: "El mejorar las costumbres y usos en que se halla montado un público, aunque choque a la mayor parte de la gente la novedad, no es contra la urbanidad. Atiéndase bien a la palabra *mejorar*" (Requeno, 2008, p. 169).

Nuestro abate, de actitud fideísta y dogmática católica, no podía estar de acuerdo con la secularización de la sociedad europea que estaba viendo y el nuevo papel que se le estaba dando a la confesión religiosa en el contexto de la convivencia social. Pero en Italia está leyendo todo el pensamiento de los dos últimos siglos y se daba perfectamente cuenta de que la sociedad española no funcionaba porque se había paralizado la vida intelectual e industrial, anclada en la mentalidad del Barroco. Por eso, retornado a Zaragoza, colabora con la Aragonesa.

La obra filosófico-teológica de Requeno interesa tanto a la historia de la filosofía española, como a la historia de la pedagogía y del pensamiento reaccionario español en los tres últimos decenios del Setecientos y primera década del siglo siguiente. Son escritos filosóficos y eruditos que tienen interés histórico para los aragoneses y los españoles, porque es difícil encontrar otro escritor español que hubiera vivido la Ilustración europea con la intensidad que él la vivió, y tan de cerca, sobre todo en su componente neoclasicista y de restauración del pensamiento y formas de vida grecolatinas.

## CONCLUSIONES

## 1. LA FORMA DE LOS ESCRITOS DE REQUENO

Anteriormente hemos analizado las características formales de Requeno (Requeno, 2008, pp. CLX-CLXVII; Astorgano, coord., 2012a, pp. 67-69). Sabido es que los jesuitas cultivaban la retórica y la oratoria, en tanto que lógica de lo probable y técnica de convicción. Desde sus años estudiantiles Requeno escribía sobre retórica. En la Universidad Gregoriana de Roma se conservan dos manuscritos en latín, rotulados como *De Arte dicendi*, fechados en 1770 y 1772, uno ampliación del otro. Posteriormente escribió otros tratados para educar la expresión lingüística y el estilo literario como, *L'Arte di ben parlare filosoficamente* (antes de 1787), *Principi di pensare* (1770-1803), con sus innumerables “principios”, el *Arte de bien hablar*, o *La Logica ossia arte di esercitare bene tutte le operazioni dell'intendimento*, buenos tratados donde manifiesta que le interesa el estudio de la lógica sólo desde una perspectiva práctica y didáctica. Normas que el abate de Calatorao fue incapaz de llevar a la práctica en sus propios escritos, de tal manera que Masdeu (en la traducción castellana del panegírico) deseaba que fuesen refundidos por mano ajena para darles mayor difusión.

En primer lugar, observemos que la extensión de los manuscritos de temas filosóficos, canónicos, etc. de Requeno suele ser corta, quizá para favorecer su posible impresión, por carecer de financiación, a diferencia de algunos libros publicados sobre temas artísticos (pintura encáustica y música grecolatina) que ocupan dos amplios tomos porque gozaron de mecenazgo. Lógicamente esta poca extensión condiciona la estructura y el contenido de la obra, como reconoce el mismo abate (Requeno, 2008, p. 483).

Requeno fue expulsado de España a los 23 años e inmediatamente empezó un proceso de italianización irreversible que lo llevó a dominar mejor la lengua de Dante que la de Cervantes. En italiano están todas las obras que publicó, excepto el libro de las *Medallas inéditas*, y los libros escritos en castellano son traducciones de redacciones previas en el idioma toscano, por lo que están plagados de italianismos léxicos, morfológicos y sintácticos. Eso no quiere decir que no se preocupase por la forma, pues

en numerosas ocasiones acude al diccionario para definirnos algunas palabras.

Su castellano presenta un tono arcaizante, que sorprende más que agrada, por sus hipérbatos y algunos vocablos, como el reiterado de "habemos", por "hemos". En este aspecto, su uso de la lengua escrita no es un instrumento eficaz, ni por la economía de medios, ni para conseguir el claro y esencial objetivo pedagógico, perseguido al escribir sus libros. En el análisis de los distintos temperamentos Requeno subraya la vigencia de la introspección y nos muestra que no es mal pintor de caracteres humanos, como demuestran los abundantes recursos lingüísticos con la finalidad de matizar. Así las enumeraciones bimembres ("carácter personal fijo y estable", "diferentes fines y objetos"), trimembres ("racional, justa y ordenada"), plurimembres ("verdaderos entusiastas y fanáticos perjudiciales"), etc.

Lógicamente la forma de los libros filosófico-teológicos de Requeno dentro de la macroestructura del pensamiento filosófico e historiográfico de la Ilustración está en razón de su finalidad pedagógica y de la naturaleza del público a quien iban dirigidos.

En conjunto, la forma de los libros filosóficos y de historia eclesiástica de Requeno es bastante comprensible, incluso cuando quiere ser sentencioso a lo Gracián ("Si quieres ser hombre de espíritu, hazte superior a los otros" (carácter espiritual) (Requeno, 2008, p. 127, pues predominan las reglas sencillas ("para saberse en esta parte conducir con acierto daré, las reglas siguientes") (Requeno, 2008, p. 180).

Concluyamos suscribiendo el parecer póstumo de Masdeu, el erudito e historiador coetáneo que mejor conoció la obra completa y defendió a Requeno:

Habiendo ya muerto en Italia don Vicente Requeno, puedo añadir ingenuamente a todo lo dicho que las obras magistrales de este hombre ingeniosísimo merecieran todas refundirse, porque, a pesar de su talento sin igual, no lo tenía para escribir con buen estilo. La refundición de sus escritos, hecha por otra pluma, sería obra muy estimable y de mucho honor para nuestra nación (Masdeu, *Opúsculos en prosa*. BNM, mss. 2898, párrafo 19, p. 265; Astorgano (coord.), 2012a, pp. 68-69 y 975).

Defectos formales que, a la postre, perjudicaron gravemente a nuestro abate, pues impidieron que la Económica Aragonesa publicase la traducción de los *Saggi* sobre el

encausto (edición de 1784) y que los censores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desestimasen, en 1807, su *Libro de las formas de todo género de pintura* y sus *Observaciones sobre la pintura lineal*.

## 2. A MODO DE CONCLUSIÓN SOBRE LA FIGURA DEL ABATE REQUENO

No es fácil llegar a conclusiones sobre la figura y la obra del jesuita Requeno (Requeno, 2008, pp. CLXXXII-CXCV; Astorgano, coord., 2012a, pp. 69-74), un personaje contradictorio y complejo que vivió circunstancias personales e históricas muy convulsas y enfrentadas: el final del antiguo Régimen y la supresión de la Compañía de Jesús. Palacio Atard (1964, p. 239) ha puesto de manifiesto que una de las características de nuestros ilustrados es la contradicción derivada de querer compaginar tres fuerzas ideológicas distintas: el catolicismo nacional, la Ilustración europea y la ideología burguesa. A Requeno, como abate relativamente pobre, lo de la burguesía le tenía sin cuidado y más bien defendía la sociedad estamental, como buen jesuita; aunque colaboró intensa y sinceramente con la burguesía de la Económica Aragonesa. Lo que le preocupó seriamente fue la lucha entre el pensamiento católico y el pensamiento ilustrado deísta europeo. Se vio envuelto de lleno en la polémica entre tradición y revolución.

Dejando aparte los estudios incluidos en el libro colectivo (Astorgano, coord., 2012a), Ricci (1982, pp. 23-24) es el único estudioso hasta el momento que se ha atrevido a definir la personalidad del calatorense y lo califica de intransigente y contradictorio. Como escritor, Ricci califica a Requeno como "un neoclásico individualista, al borde de la categoría". Requeno es, continúa Ricci, un solitario del Neoclasicismo (llegó a discrepar de los divinizados Winckelmann y Mengs), y al mismo tiempo, a pesar de su explícito descontento con el presente, un estudioso que ha respirado con plenos pulmones el aire de los años que le tocó vivir y que, de hecho, se nos presenta mucho menos anti ilustrado de lo que en una mirada superficial y por su situación social (jesuitas versus cultura de las luces) estaríamos tentados a suponer. Basta pensar en algunos motivos del discurso que se articula en sus escritos:

- a) La idea de un progreso cognoscitivo (ya en acto pero en proceso de aceleración) el cual: 1) se opone a la decadencia (para Requeno casi una obsesión del pensamiento

creativo) propia de la cultura de los bárbaros, 2) debe romperse un conjunto de resistencias, 3) la visión específica de nuestro autor coincide, en gran parte, con la recuperación y, cuando objetivamente es posible, con la mejora de los modelos que él cree griegos y romanos.

b) La mentalidad científica (principios de la observación directa y de la verificación experimental: "los grandes descubrimientos, como se ve en la física, no dependen tanto del ingenio cuanto del método de estudio") (Requeno, 1798, I, p. XXX).

Pero, sobre todo, Requeno, mediante sus textos y sus investigaciones, elabora incesantemente un mito (el mito de la perfección clásica). Y este sueño es edificado sobre fundamentos, hora objetivos, hora hipotéticos, hora imaginarios, que él desearía ver realizado en el plano de la realidad (Requeno, 1797, pp. 26-27). Es el afán por restaurar, mejor revivir, todo lo clásico.

Añadamos algunas consideraciones a esta prosopografía de Requeno, dibujada por Ricci. Nuestro abate, aunque no lo manifiesta expresamente y muestre ciertas reservas hacia el alemán (destaca su erudición, aunque como filósofo del arte lo encuentra "bastante falto de dialéctica y de raciocinio" [Requeno, 1787, I, p. XXV] y como historiador halla en él fallos irrecusables), es un alumno aventajado de Johann Joachim Winckelmann (1717-Trieste, 8 de junio de 1768), el arqueólogo e historiador, porque encarna la idea fundamental del alemán de que en materia de arte no queda ya nada por descubrir, porque los griegos lo han dicho todo. Para alcanzar la cumbre de la excelencia, no queda sino volver a recorrer los senderos que ellos trazaron. Y a fe que nuestro abate los recorrió durante toda su vida por las rutas griegas de la pintura, la música, las comunicaciones, el teatro, etc. Al mismo tiempo el de Calatorao complementa al alemán, quien, debido a su predilección por la escultura, se olvidó de la pintura. Ambos, anclados en los modelos y cánones clásicos, cayeron en el mismo defecto, consistente en que su ilimitada admiración por los antiguos los indujo a una obstinada y sistemática negación de los valores del arte de su tiempo.

La figura de Requeno tuvo amplio respeto entre sus contemporáneos. Lo hemos visto socio de la Academia Clementina de Bolonia, de la Económica Aragonesa, de la Real Academia de San Luis de Zaragoza, de la Real Academia de Bellas Artes de San

Fernando de Madrid y de la afrancesada *Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, de Livorno. León Tello afirma que Requeno perteneció a la Academia de San Carlos de Valencia (León Tello y Sanz Sanz, 1981, p. 130), hecho que no hemos podido confirmar, a pesar del detenido examen de sus actas.

Su carácter contradictorio se nota en la acumulación de cargos honoríficos y la participación en diversas polémicas, por un lado, y la modestia y espíritu religioso que le atribuyen la *Necrológica* y Masdeu, por otro. Requeno reconoce que desea huir de las polémicas y del orgullo, pero que no le es fácil (Requeno, 1795, pp. 25-26).

Contradicción en el ferviente espíritu jesuítico que lo lleva a ser un ardiente apologista de la moral católica en sus escritos filosóficos y de la Iglesia en los históricos y teológicos, solapado al espíritu de auténtico literato racionalista que se ve implicado públicamente en las polémicas propias del mundo artístico, en el que nadie regala nada y cada uno debe defender lo suyo: "Y sea cual fuere mi estilo y la utilidad de mi trabajo, los literatos no podrán menos de acordarme dos cosas: la primera, que yo soy el primero que se ha tomado el trabajo de recoger, ordenar y unir todas las memorias relativas a este arte perdido..." (Requeno, 1795, p. 40). La justificación a este contraste la vemos en las circunstancias en que se desarrolló su vida, en especial, la pronta orfandad de madre y la condición de ex-jesuita que le impidió ejercer en plenitud su vocación sacerdotal y provocó en Requeno una especie de esquizofrenia entre su vocación y lo que realmente pudo hacer en la vida. Las dos caras de Requeno parecen nítidas a lo largo de 1807, cuando el restaurado jesuita aragonés, desposeído de toda pensión, por un lado se afana en tareas pastorales en la más absoluta miseria ("vivono quasi di elemosina, senza vitto, senza vestito, ad alloggiato per pura carità")<sup>12</sup>, y por otro continúa sus experimentos sobre el tambor y es invitado a formar parte de la *Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*.

En efecto, el polifacético abate fue "el gran genio del siglo XVIII" (Masdeu, 1806, p. 7), «el más benemérito quizás de la república literaria» y el monje responsable de su propio oscurecimiento, «por su admirable modestia» de que nos habla Masdeu. Pero

12 Carta del suprefecto de Tivoli, Luigi Santacroce, recogida en Pacifici (1978, pp. 63-65). Como curiosidad, es probable que Luigi Santacroce fuese hijo natural de José Nicolás de Azara, y por lo tanto tuviese sangre aragonesa, pues su madre tuvo la costumbre de hacer pasar sucesivamente por su lecho a todos los embajadores borbónicos ante la Santa Sede.

también se le ha calificado de "personaje de extraña y singular inventiva y de fantasía aventurera y temeraria" y de "imaginación errabunda" (Menéndez y Pelayo), de «personaje pintoresco» (padre Miguel Batllori) y poco prudente (padre Luengo).

Siempre permaneció fiel al espíritu jesuítico ("cada día sufrimos la lucha de las leyes animales contra las leyes de la razón o del espíritu" (Requeno, 2008, p. 469), tanto siendo clérigo secular (abate), mientras estuvo disuelta la Compañía, como en los últimos años de su vida cuando volvió a reingresar (1804), siendo uno de los primeros en hacerlo. Este carácter de religiosidad no le impedía ser irónico contra "los filosofantes" franceses, con tono divertido, pero sin perder la seriedad.

Hombre entusiasta y perfeccionista, se consagraba enteramente, con tozudez aragonesa, en todas las tareas que emprendía: con dulzura y amor en el servicio al prójimo más humilde, como los presos de Nápoles y Tívoli o sus alumnos más pequeños en Nápoles. Con toda firmeza debatía con los intelectuales anticuarios de media Europa, a pesar de que Juan Francisco Masdeu afirma que no defendía, por humildad, la paternidad de sus descubrimientos. Este entusiasmo le permitió afrontar la postrera enfermedad con ánimo tranquilo y paciente.

Nuestro abate ocupa un espacio en la cultura europea por sus estudios de las artes grecolatinas con la sana intención de restaurarlas. Por eso, muy pocos personajes habrá más neoclásicos que Requeno en el Siglo del Neoclasicismo. Le interesaba ser considerado restaurador de los modelos grecolatinos, no inventor de nada. Todo el mérito se lo atribuye a los antiguos.

Hemos analizado los libros más significativos de las artes antiguas sobre las que se fijó Requeno y los manuscritos de sus tratados filosóficos. No vamos a repetirnos. Todos sus estudios, experimentos y libros tienen el objetivo claro de suscitar un mayor interés por el análisis de las fuentes de la historia de la pintura, de la música, de la danza, de la numismática y otras artes en la Antigüedad. Los trabajos de Requeno responden plenamente a los ideales neoclásicos y católicos que informan la cultura de su tiempo. No le bastaba con la admiración y la exaltación de la Antigüedad, para Requeno era un modelo vivo, un ejemplo útil, cuyos principios estéticos y técnicas artísticas había que actualizar y reimplantar.

Debemos ensalzar en el autodidacta Requeno el ímprobo esfuerzo personal que debió poner en sus trabajos artísticos, enmarcados dentro de la feroz polémica de la superioridad de los antiguos o de los modernos, de los neoclásicos o de los románticos, del Antiguo Régimen o del Régimen Liberal. Sin otras fuentes que las literarias, va tejiendo los procedimientos que, para comprobar su validez, debían ser experimentados a cada paso, con materiales e instrumentos muy caros, que supo reemplazar con su ingenio y con el mecenazgo de amigos como José Pignatelli, y sisando la insuficiente pensión doble de 200 pesos anuales.

Este esfuerzo de nuestro abate tuvo sus frutos y sus fracasos (Úbeda de los Cobos, 2001, pp. 270-286). Los trabajos de Requeno, sobre todo los de la encáustica, contribuyeron a impulsar las investigaciones teóricas sobre las respectivas materias y atraer la atención hacia ellas. En Europa, los artistas, críticos y mecenas polemizaron sobre el encausto. En España, las autoridades elogiaron su libro de numismática. Fruto momentáneo, pero es injusto pedirle otra cosa a un hombre y una época sobre los que cayeron avasalladores los avances del Siglo XIX, la comodidad del óleo y la dificultad del procedimiento encáustico. Baste recordar que la noción de cera púnica permanece confusa para pintores y críticos de nuestros días. Algunos de los estudios del calatorense siguen teniendo vigencia actual, como tratados o como fuentes para el conocimiento de un género artístico restaurado. Por ejemplo, el procedimiento de la pintura encáustica o el arte de gesticular con las manos o las acertadas observaciones sobre el tambor. Más discutible resulta su interpretación de la música griega y el arte de hablar desde lejos.

Resumiendo, los trabajos de Requeno tienen bastante de "proyectismo", como le achaca Meléndez y Pelayo, pero todavía suscitan interés y curiosidad, como ha demostrado Ricci. Sin duda, nuestro abate conocía la mala reputación que tenían los proyectos utópicos, pues son numerosas las opiniones al respecto. Las iniciativas intelectuales de Requeno van más allá del género del *proyecto*, género bien característico de nuestro siglo XVIII, porque puso todo su empeño en llevarlas a la práctica y constituyen la cabal expresión de la obsesión reformadora que atraviesa el XVIII español.

Ojalá, sus afanes restauradores de la pintura al encausto o en la pantomima, por ejemplo, encuentren eco en algún artista, en estos tiempos en los que tanto

experimentalismo, a veces más fatigoso y menos racional, se ha efectuado. Ojalá se le empiece a reconocer al jesuita aragonés su verdadero lugar como un importante teórico del Neoclasicismo europeo y como filósofo, si bien no muy original, ciertamente bien documentado en el marco de la Ilustración católica europea.

## PARTE II. ESTUDIOS DE REQUENO SOBRE LA MÚSICA GRECOLATINA (1798-1807)

### ESTUDIO DE LOS *ENSAYOS HISTÓRICOS PARA SERVIR AL RESTABLECIMIENTO DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS GRIEGOS*

#### 1. INTRODUCCIÓN

Las teorías musicales de Requeno sobre la teoría musical antigua griega y romana fueron expuestas extensamente en los dos tomos de los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani pittori*, editados por los Hermanos Gozzi en Parma en 1798 (Requeno, 1798), cuya traducción realizó el propio Requeno en el periodo en que retornó a Zaragoza (1798-1801) en dos volúmenes inéditos conservados en la Biblioteca Nacional de Roma, el primero lo componen los *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos*, y corresponden al primer tomo impreso en Parma.<sup>13</sup> El año anterior (1797) el abate calatorense había publicado en la misma imprenta un tratado sobre mímica, *Scoperta della Chironomía ossia dell'arte di gestire con le mani*, y ya sabemos la íntima relación que hubo entre el teatro y la música en la Grecia antigua.

Diez años después publicó un interesante librito con la intención de dignificar el tambor, como instrumento musical y no sólo para usos militares, como engañosamente se titula, *Il tamburo stromento di prima necessità per regolamento delle truppe, perfezionato da Don Vincenzo Requeno* (Requeno, 1807), que el lector tiene ahora en sus manos. Dichas teorías musicales han sido estudiadas brevemente por León Tello en

13 Requeno, *Ensayos históricos para servir al restablecimiento de la música de los antiguos griegos, escritos en italiano y traducidos al castellano por su autor, Don Vicente Requeno, Académico etc.* Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma (BNCVEIIR en adelante), *Gesuitici*, leg. 262 (actual 2391) y *Ensayo segundo práctico de las series harmónicas de la música de los antiguos griegos. Con las pruebas necesarias para demostrar cuáles fuesen*, BNCVEIIR de Roma, *Gesuitici*, leg. 263 (actual 2392).

El primer manuscrito citado es traducción del Ensayo primero que llena el tomo I de la edición parmesana, y el segundo incluye los Ensayos segundo (f. 1-61) y tercero (f. 62-120) incluidos en el tomo II parmesano. Recordemos que el Vol. I es un “Ensayo histórico” y que el Vol. II recoge dos “Ensayos Prácticos”, tanto en la edición italiana como en la traducción castellana. Nuestro presente estudio se basa fundamentalmente en los dos tomos de esta obra en sus dos versiones. En adelante citaremos como Requeno, *Ensayos Históricos* y *Ensayos Prácticos*, respectivamente. Tenemos la intención de editar estas traducciones en la Biblioteca Larumbe de Prensas Universitarias de Zaragoza.

los dos libros de 1974 y 1981 (León Tello y Sanz Sanz, 1981). Menos extensión de la debida, tal vez porque León Tello considera la obra de Requeno más como obra histórica que técnica (León Tello, 1974, pp. 374-377). Últimamente, tanto León Tello, como Gallego Gallego colaboraron con sendos esclarecedores trabajos en el libro colectivo coordinado por Astorgano (2012a).

Antes de adentrarnos en *Il Tamburo* es necesario fijarse en los *Saggi Cantori* (Requeno, 1798), porque en ellos nuestro abate expone ampliamente su pensamiento musical, ya que en *Il Tamburo*, esencialmente pretende demostrar que el hasta entonces considerado un “rudo” instrumento era tan apto para la música, como el más refinado.

Requeno extendió los métodos de sus estudios sobre el encausto (Requeno, 1784; 1787) a los de la música grecolatina, mediante experiencias con instrumentos de su propia invención. Incluso la estructura de los estudios es similar. Como siempre, en la "Prefazione" (Requeno, 1798, I) el abate justifica la aparición de su obra analizando la penuria de tratados musicales grecolatinos, antes de él, y considera con su típico criterio jesuítico, algo despectivo hacia los eruditos de la época, que era absoluta. Por eso, comienza examinando a fondo las fuentes grecolatinas, confrontándolas con las interpretaciones de teóricos de su época y anteriores. No tiene reparos en analizar críticamente los tratados teóricos de otros estudiosos, por lo que los *Saggi* constituyen una fuente de notable interés para la historia del arte musical del siglo XVIII.

## 2. REQUENO EN EL CONTEXTO DE LOS JESUITAS MUSICÓLOGOS EXPULSOS

El académico Antonio Gallego subraya la erudición de Requeno sobre los laberínticos meandros musicales antiguos, tanto sobre los autores clásicos aludidos por nuestro abate como sobre quienes los han analizado e interpretado a lo largo de los dos últimos milenios. Gallego (2015) no solo se centra en Requeno, sino que contextualiza su obra en el rico acervo músico jesuítico-dieciochesco, poniéndolo en relación con los ignacianos Padre Esteban Terreros (términos musicales incluidos en su *Diccionario*), Juan Francisco Masdeu, Juan Andrés, Pedro José Márquez, Esteban de Arteaga, Antonio Eximeno... Nuestros ilustrados y laboriosos jesuitas residentes en Italia, en sus investigaciones músicas, se imbuyeron de cultura italiana, y por ende, clasicista, mientras que la mayoría de los ilustrados hispanos peninsulares eran partidarios de la

cultura francesa. En consonancia, nuestro jesuita aragonés es antifrancés (critica siempre al musicólogo J. J. Rousseau) y defensor acérrimo de la Antigüedad y denostador del estado de las artes en su época.<sup>14</sup> El abate de Calatorao, obsesionado por la música grecolatina, critica la moderna y defiende ardorosamente la racionalidad que debe tener el sistema musical, frente a las artes que sólo por el gusto del sentido se regulan. Esta tensión entre lo razonable y lo gustoso, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre las reglas del buen juicio y la aparente anarquía de la pasión, entre los reconfortantes órdenes clásicos y las tormentas prerrevolucionarias amenazadoras ya en el horizonte, colorean una época de intensidad extraordinaria, cuyo estudio todavía sigue apasionándonos porque aún nos conmueven sus protagonistas. También en lo músico hoy seguimos enzarzados en estas cuestiones, que apasionaron a Requeno y que no son cosa del pasado, como subraya el académico Antonio Gallego Gallego (2012, pp. 362-428), a quien seguimos muy de cerca en este capítulo.

En efecto, entre las numerosas investigaciones que emprendieron los jesuitas españoles expulsados en 1767 por Carlos III tuvo un lugar muy relevante la de la Música; estas investigaciones, como las que realizaron en prácticamente todos los ramos del saber, les servían, entre otras razones, para justificar un aumento de la escasa pensión que recibían del Gobierno de España. Como prácticamente todos ellos efectuaron estas pesquisas musicales durante su estancia en Italia, considerado el país músico por excelencia, algunos escritores italianos se mostraron escandalizados, cuando no indignados, por las presuntas “lecciones” que los españoles pretendían darles: *Vanno gli spagnuoli a insegnar musica agli africani*, le dijo al matemático y musicólogo valenciano Antonio Eximeno un matemático italiano, Gioacchino Pessutti.<sup>15</sup> Pero no era nada extraña la elección de la temática musical greco-latina: las riquísimas bibliotecas italianas, ahora a su alcance, rebosaban de libros y papeles músicos, y precisamente cuando los expulsados tenían todo el tiempo (“enteramente ociosos”), aunque no siempre todas las facilidades, para estudiarlos; por otra parte, la excelente formación

14 La crítica y la incomprensión de Requeno para la musicología de su tiempo es reiterada, y hasta cansina. Por ejemplo: “Per mancanza di critica e di esame, i nostri più abili moderni scrittori hanno riempite le memorie storiche dell’arte armonica di falsa erudizione e d’insussistenti idee dell’arte, citandoci Nicomaco ed altri scrittori dell’ultima decadenza, de’ quali deve farsi conto fin ad un certo segno, e non più di quello che permettono le regole della soda critica” (Requeno, 1798, I, p. 308).

15 Farinelli, 1929, II, p. 295, nota 3. Literalmente: “Vayan los españoles a enseñar música a los africanos.”

humanística de los expulsos, especialmente en lo referente a las lenguas clásicas, facilitaba investigaciones que muchos de ellos consideraban que nadie había realizado satisfactoriamente; y por último, el pretexto para acercarse a la música podía ser y de hecho fue muy variado.

Como una de las artes liberales, la antigua conexión de la Música con las artes del número (las del *Quadrivium*), era uno de los pretextos, y lo fue en Antonio Eximeno, y en Vicente Requeno, aunque para oponerse, por razones distintas, al ya secular pitagorismo. También fue profesor de retórica y matemáticas Esteban de Terreros, pero su acercamiento a la música lo había hecho por el camino de la lexicografía. La no menos antigua alianza de música y poesía, recordando los tiempos en que compartieron sitio entre las artes del *Trivium*, fue buena ocasión para el abate Juan Andrés, centrado en el Medievo, y también la de Buenaventura Prats, la de Requeno en su ensayo histórico y, en parte, la de Esteban de Arteaga en sus escritos finales inacabados, todos ellos estudiando la Antigüedad. Otro pretexto más se asentó en la especulación sobre la nueva ciencia filosófica de la Estética: al tratar de la belleza ideal, tanto en general como en la poesía o en las artes del diseño, y recordando aquel viejo dicho de que “la filosofía es la más grande música”,<sup>16</sup> también se indagó en la del arte de los sonidos y en la de la danza, como hizo en sus dos obras editadas Esteban de Arteaga, y también el Padre Pedro José Márquez, aunque el mexicano tenía como objetivo final la belleza arquitectónica. En otras ocasiones la investigación se asentó en el afán historicista, tan fuerte ya en el Siglo de las Luces: el deseo de desentrañar la teoría musical de griegos y romanos, al hilo de lo que empezaba a saberse de las restantes artes por las excavaciones arqueológicas, fue el caso de Vicente Requeno, de Prats y también de Arteaga. Aunque en menos ocasiones, también la teoría de la música de su propio tiempo atrajo la atención de los jesuitas expulsos, como, aunque fuera para conseguir su objetivo primordial, la de Eximeno, o la del hoy muy desconocido sevillano José Pintado. A lo que hay que añadir por último (y sin ánimo de agotar el asunto) que junto a los libros antiguos de matemática, retórica o música que los jesuitas analizaron, fueron incluidos también los que trataban sobre las artes del diseño, y especialmente los de arquitectura, lo que invitaba también a la aproximación musical: a través de las

16 Es Platón quien, en el *Fedón*, narra el sueño en el que Sócrates recibió la orden de hacer música y practicarla. Véase Cabrero (1995), pp. 39-50.

investigaciones sobre el número áureo y la divina proporción, la conexión de música y arquitectura era en aquel tiempo inevitable, y este fue el caso del mexicano Pedro José Márquez y sus escarceos musicales en el copioso asedio a Vitrubio (Gallego Gallego, 2012, p. 364).

A través de todos estos caminos, pues, y de alguno más, los jesuitas españoles expulsados por el gobierno de Carlos III de todos sus dominios, y residentes en Italia, realizaron estudios e indagaciones sobre teoría, estética e historia de la Música que llamaron mucho y merecidamente la atención, y la siguen reclamando. De los primeros en resaltar este hecho, como señalamos, fue precisamente uno de ellos, el abate Juan Andrés, quien en su carta del 30 de marzo de 1799 a su hermano Carlos, un año después de publicados en Parma los dos volúmenes musicales de su compañero Vicente Requeno (1798), y tras describir su contenido como ya vimos, añadía:

Yo no entiendo la materia para poder dar mi juicio, sólo observo que este punto del ritmo de la música antigua debe ser muy obscuro y enredado, pues todos los escritores hallan dificultad en entenderlo, y le diré para gloria de nuestra nación que en este tiempo han trabajado tres [jesuitas] españoles para ilustrar la música antigua y el ritmo; y me persuado que todos tres le habrán dado cada uno por su parte sus luces particulares. La obra de Requeno está ya expuesta al público; los otros dos son don Esteban [de] Arteaga, cuya felicidad bien conocida en tratar todas las otras materias que ha emprendido puede ser una segura prenda de la que le habrá asistido igualmente en tratar esta que deseamos ver cuando antes publicada;<sup>17</sup> y don Buenaventura Prats,<sup>18</sup> cuyo manejo de libros y códices éditos e inéditos y pericia en la lengua y erudición griega me hacen esperar que su

17 Esteban de Arteaga había publicado ya, entre otras cosas menores, su obra principal italiana: *Le rivoluzioni del teatro musical italiano dalla sua origine fino al presente*, Volumen I, Bolonia, Carlo Trenti, 1783; Volúmenes II y III, Bolonia, Carlos Trenti, 1785 (sin consentimiento del autor); edición definitiva, Volúmenes I-III, Venecia, Carlo Palese, 1785.

18 Buenaventura Prats (Tarragona, 1749-Manresa, 1825), también expulsado a Italia. Fue reseñado por Félix Torres Amat (1836, pp. 498-502), donde se apunta que fue jesuita restaurado en 1814, siendo catedrático de Humanidades en el Colegio de Valencia (1816-1820), y Rector del Colegio y Noviciado de Manresa en 1823. Dejó manuscritas, entre otras, las siguientes obras: *Conjeturae de poesi et musica veterum*, en tres partes; *Rhitmica antiquorum graecorum illustrata*, con dos disertaciones sobre el metro y el ritmo; y una edición del *De Musica*, de Plutarco (o el Pseudo Plutarco) traducido del griego e ilustrado con notas y disertaciones, junto con un pasaje de Luciano y la Sección XVII de los Problemas de Aristóteles. Ni la musicología española en general, ni los editores del Pseudo Plutarco en especial, han citado estos trabajos. Probablemente Torres Amat tomó la noticia de la *Biblioteca Jesuítica Española* de Lorenzo Hervás y Panduro (2007, pp. 462-464).

obra haga olvidar las de los Meibomios<sup>19</sup> y Donis,<sup>20</sup> y dé nuevo lustre y extensión a este ramo de la literatura griega. Si a estos tres añades a don Antonio Eximeno, que compuso su obra, que puede llamarse clásica, *Del origen y reglas de la música*,<sup>21</sup> y al abate Pintado, que publicó una gramática de la música,<sup>22</sup> te causará tal vez admiración que tantos españoles hayan casi a un mismo tiempo empleado sus estudios en la música, pero podrás tener el gusto de pensar que sus trabajos en esta parte han sido y serán honrosos a nuestra nación (Andrés, 1800, I, pp. 33-35).

En efecto, causaba ya entonces admiración, y lo sigue haciendo en nuestros días. Por otra parte, hemos de precisar que prácticamente todos ellos estuvieron relacionados entre sí durante su estancia italiana, pidiéndose y dándose noticias y datos, polemizando, defendiendo sus opiniones o las de sus colegas... Así, Antonio Eximeno, cuando quiso reconciliarse con el influyente fraile boloñés Gian Battista Martini, historiador de la música antigua y uno de los oráculos musicales del siglo, recabó la mediación de Arteaga<sup>23</sup>; Juan Andrés pidió la opinión de Arteaga sobre la música provenzal, y luego sostendrían agria polémica acerca de la música arábica y su posible influencia sobre la lírica medieval europea (Batllori, 1944, pp. XX-XXV); Eximeno defenderá a Juan Andrés ante el ataque de un italiano sufrido por el valenciano a causa de su opinión sobre la Literatura eclesiástica medieval<sup>24</sup>; Vicente Requeno elogió a

- 
- 19 El danés Marcus Meibom (c.1630-1710/11), autor de *Antiquae Musicae Auctores septem* (Amsterdam, 1652), una recopilación de tratados grecolatinos en dos volúmenes.
- 20 Giovanni Battista Doni (Florenca c.1593-1647). Fue autor del *Compendio del Trattato de' generi et de' modi della musica* (Roma, Andrea Fei, 1635), que completó con *Annotazioni sopra il Compendio...* (Roma, A. Fei, 1640); de *Lyra Barberina amplichordos* (Roma, 1640); y de *De praestantia musicae veteris libri tres totidem dialogis comprehensis* (Firenze, Amatore Massae, 1647).
- 21 *Dell'origine e delle regole della Musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, había sido publicada en Roma, Michel Angelo Barbiellini, 1774. La traducción al español por don Francisco Antonio Gutiérrez, maestro de capilla de la Encarnación de Madrid, había sido editada recientemente: *Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1796, 3 tomos.
- 22 Josef Pintado, autor totalmente desconocido en la bibliografía habitual, sólo Lorenzo Hervás y Panduro lo incluye en su *Biblioteca Jesuítico-Española* (2007, p. 652). Era un sevillano, nacido en 1741, recibido en la Compañía de Jesús en 1755 y residente en Roma tras la expulsión. Era autor de *Diversas observaciones sobre la teórica, la práctica y el estado presente de la música*, y Hervás anuncia que se iba a editar en 1794 un impreso de 59 páginas intitulado *Vera idea della musica, e del contrapunto, di Giuseppe Pintado*, Roma, Nella Stamperia de Gioacchino Puccinelli.
- 23 Véase Otaño, 1943, pp. pp. 55-56. Martini había discrepado de Eximeno, y éste había publicado la respuesta en *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di Contrapunto del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini*, Roma, M. Barbiellini, 1775.
- 24 *Carta del abate D. Antonio Eximeno al Reverendísimo P. M. Fr. Tomás María Mamacchi sobre la opinión que defiende el abate Don Juan Andrés, en orden a la Literatura eclesiástica de los siglos*

Eximeno<sup>25</sup> y tuvo un excelente defensor en el abate Juan Francisco Masdeu<sup>26</sup>, amigo a su vez de Buenaventura Prats (Gallego Gallego, 2012, p. 367).<sup>27</sup>

### 3. EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LA MUSICOLOGÍA DE REQUENO

Parece que Requeno concibe la idea de estudiar la música de los griegos (*Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori*) con motivo de sus investigaciones sobre el arte de comunicarse desde lejos, antes de 1790, al menos ocho años antes de ser publicados, en Parma en 1798, según se reconoce en la versión castellana del *Arte de hablar desde lejos* los (Requeno, 1795, p. 24).

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

Masdeu resume, de una manera imprecisa e inexacta, que Requeno emprendió los estudios musicales después de la *chironomía*, pero no se olvida de citar el *canone*, el

---

*bárbaros*, Madrid, Antonio de Sancha, 1784. Era traducción de Francisco Javier Borrull y Villanova, de la *Lettera... sopra l'opinione del Signor abate D. Giovanni Andrés intorno alla Letteratura eclesiástica de' secoli barbari*, Mantova, Stamperia de Giuseppe Braglia, 1783. Eximeno dedicará al ilustrísimo y amiguísimo colega Juan Andrés el ensayo preliminar de su Curso filosófico y matemático: *De Studiis Philosophicis et Mathematicis instituendis ad virum clarissimum suique amicissimum Joannem Andresium, liber unus*, Madrid, Thypographia Regia, 1788.

- 25 El jesuita Antonio Eximeno (1729-1808), contrario al sistema pitagórico. Requeno está de acuerdo con Eximeno en que “De los sonidos agradables no hay otro juez que el oído común a los mortales; y, observados los sonos por las experiencias, toca a la razón o entendimiento del hombre hallar, a fuerza de pruebas, las leyes fijas con que pueden unos con otros combinarse y sonarse o cantarse. [...]. De este asunto trató, con toda la fuerza y energía que requiere la razón, el cálculo y la experiencia, nuestro hábil español Eximeno; y no hay por qué replicarlo” (Requeno, *Ensayos Históricos*, f. 118r). Sobre la obra musicológica de Eximeno, véase León Tello, 1974, pp. 266-347. Desde un punto de vista más técnico, véase Pedrell (1920) y Picó Pascual (2003).
- 26 Masdeu, *Requeno, il vero inventore*. Juan Francisco Masdeu (Palermo 1744-Valencia 1817), que se considera en el título de alguno de sus libros “natural de Barcelona”, era otro jesuita expulsado, autor de una *Storia critica di Spagna e della cultura spagnola in ogni genere*, 2 volúmenes (1781-1784), luego enormemente aumentada en los 20 volúmenes de *Historia crítica de España y de la cultura española en todo género*, Madrid, Antonio de Sancha, 1783-1805), obra que quedó incompleta y sólo llega hasta el siglo XI.
- 27 Para un panorama general son imprescindibles la *Historia de las Ideas Estéticas en España*, de Marcelino Menéndez y Pelayo (1940); Francisco José León Tello (1974); Antonio Martín Moreno (1985); y Antonio Gallego Gallego, 1988 y 2014.

instrumento fundamental con el que experimentó todas sus investigaciones musicales (Masdeu, 1806, p. 21).

Después de muchas dificultades económicas, porque la hipotética reconstrucción de los instrumentos musicales grecolatinos era muy onerosa, publicó los dos volúmenes de los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori*, (Parma, 1798). Los problemas para financiar las costosas investigaciones musicales de Requeno se agravaron después de su reingreso en la Compañía de Jesús (1804), pues el gobierno español, como represalia, le quitó la pensión doble de que gozaba. A lo largo de *Il Tamburo* (1807) son constantes los lamentos por no poder hacer ciertos experimentos o construir algunos tambores por falta de dinero.

Los *Saggi* acabaron de imprimirse a finales del verano de 1798 e inmediatamente Requeno emprende el retorno a Zaragoza, aprovechando el permiso que acababa de conceder Godoy a todos los jesuitas expulsos, dejando a sus dos últimos libros abandonados a su suerte en medio del caos causado por la invasión de Italia por los revolucionarios de Napoleón Bonaparte. En contraste con el denso olvido posterior, los *Saggi* musicales fueron pronto descritos con agudeza en la ya citada primera de las cartas que el abate Juan Andrés Morell, otro de los jesuitas expulsados de España y residente en Italia, envió a su hermano don Carlos. Fechada en Parma el 30 de marzo de 1799, con ella don Juan daba comienzo al cumplimiento de la promesa que le había hecho en correos anteriores de irle “dando noticias literarias y suplir de algún modo con largas cartas el gusto que no puedo aún lograr de tu compañía y conversación”. Juan Andrés hace un contundente elogio de algunos de sus compatriotas en Italia, también jesuitas, dedicados a escribir sobre música, con el pretexto de la obra reciente de Requeno, que recibe así su primera descripción, si bien carente de análisis porque el que escribe “no entiende la materia”, reseña que denota una atenta lectura por parte del abate valenciano (Andrés, 1800, I, pp. 33-35). En esta detallada y loable descripción de la edición parmesana, el abate Juan Andrés pone en entredicho la propuesta requeniana de remontar el origen mismo de la música hasta el mítico y bíblico Júbil, al tiempo que reconoce su meritoria labor de recuperación de determinados musicólogos grecolatinos y de las aportaciones expuestas en sus respectivos tratados.

### 3.1. El testimonio cualificado de Pedro Felipe Aranaz y Vides, amigo de Requeno, en Zaragoza (1797-1800)

Pedro Aranaz y Vides Heredia, compositor y maestro de capilla nacido en Tudela (Navarra), el 2 de mayo de 1740 y fallecido en Cuenca el 24 de septiembre de 1820, comenzó su carrera musical como niño de coro en la basílica del Pilar de Zaragoza. Una vez terminados sus estudios comenzó a buscar trabajo como maestro de capilla, siendo rechazado en varias ocasiones, tal vez por su condición de seglar. En 1769 y tras dos intentos fallidos, uno en la basílica del Pilar en 1766 y otro en Zamora en 1768, consigue ser nombrado maestro de capilla en la Catedral de Cuenca, donde permanece hasta su jubilación (1797) y posteriormente hasta su muerte, después de un intervalo de cuatro años (1797-1801) como beneficiado en la Basílica del Pilar de Zaragoza, donde entabló amistad con Vicente Requeno.

En 1773 recibe las órdenes sacerdotales y deja la composición de tonadillas para centrarse en la música sacra. Aranaz es considerado como uno de los maestros más importantes de la época, siendo llamado como examinador en varias oposiciones a puestos catedralicios (León, 1770; Ávila, 1782; Granada, 1796 y Murcia en 1784). En 1786 se le ofrece la plaza de magisterio en Oviedo, pero la rechaza. En 1797 se jubila, pero sigue colaborando como maestro jubilado en la capilla de Cuenca. Según menciona en su testamento, su casa fue saqueada por los franceses durante la Guerra de la Independencia, lo que supuso la pérdida de muchas obras. Compuso unas 500 obras litúrgicas (misas, vísperas, monas, motetes etc.) y escribió también obras didácticas: un *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música, y principalmente en las catedrales de España, dispuesto en Salamanca por los profesores Dn. Pedro Aranaz y Vides, presbítero, maestro de capilla jubilado de la Catedral de Cuenca, y Dn. Francisco Olivares, presbítero prebendado organista y rector del colegio de niños de Coro de Salamanca* (publicado en 1807), *Normas para las oposiciones al magisterio de capilla*, *Reglas de composición* etc. Están por transcribir la mayor parte de sus partituras, algunas de ellas muy valoradas por Hilarión Eslava en el siglo pasado, si bien, lo mismo que su amigo Requeno, ha sufrido un injusto olvido a lo largo de los dos últimos siglos.

Los críticos han apreciado algún influjo italianizante en la música de Aranaz, directamente a través de Francisco García "el Españolito", olvidándose totalmente de la del "italianizado" Requeno, si bien, el tudelano supo compaginar aquél con el estilo austero tradicional español. Para algunos musicólogos Aranaz es el último maestro de capilla de la vieja escuela hispana.

Refiriéndonos al periodo en que Aranaz coincidió con Requeno en Zaragoza, un lapso de casi cuatro años en los que estuvo alejado de la composición absorbido por sus obligaciones del coro pilarista, sabemos que el compositor navarro asistió por primera vez a sus obligaciones de coro, como beneficiado, el viernes 17 de noviembre de 1797. Desde entonces casi todos los días se encontraba con el racionero de Mensa, Dionisio Requeno. La última vez que Aranaz asiste a un coro en Zaragoza fue el sábado 19 abril 1800, y a partir del domingo 20 abril aparece como ausente. Sin duda la obligación de tener que asistir todos los días al coro, impuesta por los dos beneficios de que gozaba, fueron consideradas por Aranaz como una carga insufrible, por lo que pronto empezó a buscar la fórmula de zafarse de la misma y poder regresar a Cuenca. Con este fin logró permutar sus dos beneficios en el Pilar por otro que no exigiese la presencia personal, cosa que hizo con el presbítero Joaquín Letosa el 12 de febrero de 1801, si bien hacía meses que no aparecía por el coro del Pilar. En los libros donde se controlaban las asistencias a dicho coro, Aranaz aparece como ausente hasta el sábado 21 febrero 1801 en que se anota: "Este día tomó posesión don Joaquín Letosa del beneficio que obtuvo don Pedro Aranaz, y empezó a residir en completas". A partir del domingo día 22, el compositor navarro aparece tachado en la lista impresa de todos los obligados a la asistencia al coro.

Aranaz tomó posesión de sus dos beneficios dos veces, una por poderes a favor de Manuel Herrero, el 28 de abril de 1796, testificada por el notario Gregorio Sanz en el vicariato general (APZ, *Notario Pascual de Almerge*, año 1797, ff. 72-73r), y otra presencial el 17 de noviembre de 1797, testificada por Pascual Almerge, es decir, Aranaz tardó más de año y medio en decidirse a salir de Cuenca.

El acta de la toma de posesión dada a Pedro Aranaz, el 28 de abril de 1796, dice:

“In Deo nomine: sea a todos manifiesto que, en la ciudad de Zaragoza y santo templo metropolitano de Nuestra Señora del Pilar, a 28 días del mes de abril del año contado del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo 1796, don Manuel Herrero, causídico<sup>28</sup> y vecino de dicha ciudad, en calidad de procurador legítimo de don Pedro Aranaz, presbítero, residente en la ciudad de Cuenca, en virtud de poder especial bastante que le otorgó en ella a 7 de octubre último [1795], ante José González Pastor, escribano real del número y vecindario de la misma [Cuenca], presentes yo el notario y testigos infrascriptos, pareció ante don Simón Bergerol, presbítero, beneficiado del referido santo templo de Nuestra Señora del Pilar; y con presentación de unas letras originales de colación e institución canónica que a dicho su principal fue hecha en 26 de los corrientes [abril de 1796] por el ilustre señor doctor don José Francisco de Cistué, vicario general de este arzobispado, de los beneficios unidos entre sí, fundados en el mismo templo [de Nuestra Señora del Pilar] por don Gabriel Sánchez y don Domingo Ximénez Cerdán, bajo las invocaciones y altares de los Santos Reyes y Espíritu Santo, en su vacante por fallecimiento de don Mariano de Ypas, según es de ver de las citadas letras, le requirió que, conforme a su tenor y a lo en ellas mandado por el expresado ilustre señor provisor vicario general, le diera, pusiera y constituyera en la verdadera, plena, real, actual y corporal posesión de los mencionados referidos beneficios unidos en nombre del referido don Pedro Aranaz, su principal; a que el citado don Simón Bergerol, obedeciendo debidamente dichas letras y mandato, se ofreció pronto; y en su ejecución y cumplimiento, colocando a su mano derecha al referido don Manuel Herrero, le condujo a la capilla y altar del Santísimo Sacramento, vulgarmente llamado *la Parroquia* de dicho templo [de Nuestra Señora del Pilar]; ante el cual, postrados ambos de rodillas, le hizo decir y dijo la oración del Espíritu Santo que comienza: *Deus qui corda fidelium...* Finalizada le hizo andar y anduvo por ante dicho altar e hizo otros actos y cosas de nota denotantes la verdadera, plena, real, actual y corporal posesión que de los mencionados beneficios unidos tomó y recibió dicho don Manuel Herrero, en nombre de su principal don Pedro Aranaz, y en que fue puesto y constituido en su representación por el referido don Simón Bergerol de día, pública, pacífica y quietamente y sin contradicción de persona alguna.

28 Sinónimo de abogado o procurador, perteneciente a causas o pleitos. Revela su implicación en la disciplina procesal. El adjetivo "causídico" del latín *causidicas*, remite a las causas o pleitos que tengan lugar ante los tribunales de justicia.

Hecho fue lo sobredicho en la ciudad de Zaragoza los días, mes y año de parte de arriba expresados, siendo presentes y testigos don Lorenzo López, presbítero, y Manuel Biarge, residente en la misma.

El presente instrumento queda registrado en el de actos comunes de la infrascrita escribanía, y anotado en mi protocolo [rúbrica].

Signo de mí, Gregorio Sanz, notario público y regente de la escribanía del vicariato general del tribunal eclesiástico metropolitano de la ciudad y arzobispado de Zaragoza, domiciliado en ella, que a lo sobredicho presente fui” (APZ, *Notario Pascual de Almerge*, año 1797, caja 1350, ff. 72-73r).

No encontramos nada en las actas del cabildo de Zaragoza sobre Pedro Aranaz hasta el cabildo ordinario del viernes 10 de noviembre de 1797, al que asistieron los señores Hernández Larrea, arcediano de Santa María, arcediano del Salvador, arcediano de Belchite, el chantre Jorge del Río, tesorero, arcipreste de El Salvador, arcipreste de Daroca, Barrenechea, Leiza, Benages, Pueyo, Muñoz 1º, Romero, Heredia, Portearroyo, Muñoz 2º, Ena, penitenciario Quaznavar (Juaznavar), Arias, Inurrigarro, Martínez doctoral, Cistué 2º, y Baigorri: “Se leyó un memorial de don Pedro Aranaz, presbítero, en que dice que fue presentado por el excelentísimo señor conde de Parcent y Contamina para los dos beneficios unidos bajo la invocación y altares de los Santos Reyes y Espíritu Santo en el metropolitano templo del Pilar, vacantes por fallecimiento de don Mariano Ypas”; y presenta las letras de colación y certificado del depósito, pidiendo se le dé la posesión. Y se acordó que vean los señores doctorales estos papeles, y no hallando reparo se cite con cédula para darle la posesión en el cabildo inmediato<sup>29</sup>.

El notario Pascual Almerge testificó la toma de posesión de Pedro Aranaz de dos beneficios en el templo metropolitano de Nuestra Señora del Pilar, en Zaragoza, el 17 de noviembre de 1797, cuya acta reproducimos íntegra, porque en ella se aportan detalles de los antecedentes de los dos beneficios y de las obligaciones del “corista” Aranaz:

En Zaragoza, a 17 de noviembre de 1797. Que llamado, congregado y junto el Ilustrísimo Cabildo de los señores Deán, dignidades y canónigos de la Santa

29 ACBPZ, *Gesta capituli Sanctae Ecclesiae Caesaraugustanae: Anno 1797*. Secretario don Pedro León de Lissa, ff. 125-125v.

Iglesia Metropolitana de esta ciudad de Zaragoza, por mandamiento del señor Deán abajo nombrado, y llamamiento de José Guiral, portero ordinario de dicho Ilustrísimo Cabildo, el cual expresó, a mí el infraescrito notario y testigos, que, de orden del relacionado señor Deán, había convocado a cabildo a todos los señores prebendados de la prenotada Santa Iglesia para los presentes día, hora y lugar.

Y así juntos y congregados en el aula capitular de la Santa Iglesia Metropolitana de Nuestra Señora del Pilar, donde otras veces para tales y semejantes actos, como el presente, el mencionado ilustrísimo Cabildo ha acostumbrado congregarse, en el que intervinieron los siguientes: don Juan Antonio Hernández de Larrea, Deán, don Carlos Gastelu, Arcediano mayor de Santa María, don Andrés Isasti, Arcediano mayor del Salvador, don Francisco Viruete, Arcediano de Belchite, don Jorge del Río, Chantre, don Joaquín de Garay, don Ignacio Barranechea, don Joaquín de Leiza, don Baltasar Benages, don Francisco del Pueyo, don Francisco Portearroyo, don Tomás Muñoz, don Pedro León de Lisa, don Manuel Zuaznabar, don Isidro Vidal, don Juan Francisco de Ynurrigarro, don Juan Francisco Martínez y don Vicente Baigorri, todos Deán, dignidades y canónigos de la expresada Santa Iglesia, et de sí todo el dicho Capítulo, capitulantes y el cabildo de la misma habientes y representantes, los presentes, por los ausentes y venideros, todos concordes y ninguno discrepante ni contradictente.

En nombre y voz del prenotado nuestro Cabildo, en el que pareció don Pedro Aranaz, presbítero de la diócesis de Tudela, residente en esta ciudad y presentó unas letras de colación expedidas por el muy ilustre señor don José Francisco de Cistué, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de la indicada ciudad, canciller de competencias del presente reino de Aragón, y en lo espiritual y temporal provisor y vicario general de dicha ciudad y su arzobispado por el ilustrísimo Cabildo en sede vacante, su fecha en la propia ciudad a 26 días del mes de abril del año más cerca pasado 1796, selladas con el sello mayor de su oficio, y por don Antonio de Urquiola, notario de la curia eclesiástica de este Arzobispado, refrendadas, por las cuales resulta haber sido nombrado y presentado en los beneficios entre sí unidos, fundados en la Santa Iglesia Metropolitana de Nuestra Sra. del Pilar por don Gabriel Sánchez y don Domingo Ximénez Cerdán bajo la invocación y altares de los Santos Reyes y

Espíritu Santo, vacantes por fallecimiento de don Mariano de Ypas presbítero, su último e inmediato poseedor, cuyo nombramiento o presentación se le había hecho al referido don Pedro Aranaz en la ciudad de Valencia a 25 días del mes de septiembre del año pasado de 1795 por el excelentísimo señor don José María Cernerio etc. conde de Parcent, conde viudo de Contamina y San Clemente, marqués de Bárboles, Grande de España etc., en calidad de patrono según supuso de aquellos. Cuyas Letras de Colación y acto de posesión, puesto a continuación de las mismas, quedan originales en el de la presente, y su tenor a la letra el uno después del otro dice así (insiéranse). Y así, presentados dichos documentos, suplicó el citado don Pedro Aranaz al prenarrado ilustrísimo Cabildo se le diera la posesión de los supracitados dos beneficios entre sí unidos.

Y visto por los señores doctorales, los que hicieron relación estar en la debida forma despachados, respondió el señor Deán estaba pronto el Cabildo a darle la posesión de los indicados dos beneficios entre sí unidos, con que jurase primero la observación de las Bulas de secularidad, unión de dicha Santa Iglesia, sus loables Estatutos y costumbres, y las concordias hechas y otorgadas entre los Racioneros llamados de Mensa, beneficiados de dicha Santa Iglesia, y el expresado ilustrísimo Cabildo, y depositando la cantidad necesaria para el ingreso.

Y hecho el depósito de que el propio ilustrísimo Cabildo otorgó carta de pago en forma, el nombrado don Pedro Aranaz se puso de rodillas ante el señor Deán y juró in pectore sacerdotis la observancia de dichas Bulas, loables Estatutos y costumbres de la expresada Santa Iglesia, y las referidas concordias hechas y otorgadas entre los predichos racioneros llamados de Mensa, beneficiados de la propia Santa Metropolitana Iglesia, y el relacionando ilustrísimo Cabildo, con lo cual dio el mismo señor Deán comisión al señor Chantre [Jorge del Río] para poner en posesión de los predichos beneficios unidos al notado don Pedro Aranaz, mandándole corresponder con todos los frutos, rentas, distribuciones, proventos y emolumentos a ellos pertenecientes, y guardar las preeminencia que han tenido y gozado sus antecesores; cuya comisión aceptó el señor Chantre, y poniendo a su mano derecha al dicho don Pedro Aranaz lo llevó al coro mayor de dicha Santa Iglesia Metropolitana de Nuestra Señora del Pilar, en la que le señaló la silla que debía ocupar en los divinos oficios, y se sentó el mencionado

don Pedro Aranaz en ella, bajando y subiendo su asiento en señal de posesión; la que, continuando, fue llevado a la Santa Angélica y Apostólica Capilla de Nuestra Señora del Pilar, donde dijo la oración que empieza: *Deus qui corda fidelium* etc. y paseyó (sic, paseó) por el ara de su altar en señal de posesión. Con lo cual tomó la real, actual y corporal posesión de dichos beneficios entre sí unidos, pública, pacífica y quieta, y si contradicción de persona alguna. De todo lo cual hice y testifiqué el presente acto público en la forma sobredicha *Fiat large* etcétera.

Testes: el doctor don Pedro Castillo, presbítero, y don José Fernández Treviño, residentes en dicha ciudad.

Almerge.<sup>30</sup>

La descripción de las propiedades y de las rentas de los dos beneficios eclesiásticos en la catedral de El Pilar, gozados por Aranaz, están insinuados en las tomas de posesión y perfectamente descritos en varios ligámenes, en los que no procede detenerse ahora.<sup>31</sup>

Como hemos dicho, sus servidumbres, sobre todo la del coro, no compensaban a Pedro Aranaz, y el 10 de febrero de 1801 los permuta con Joaquín Letosa, quien toma posesión de dichos dos beneficios unidos entre ante el notario Joaquín Vicente Almerge, cuya acta, muy deteriorada por humedad, reproducimos en lo posible:

Nos el doctor don Juan Francisco Martínez, arcediano de Daroca, dignidad de la santa iglesia metropolitana de la ciudad de Zaragoza, y en lo temporal y espiritual provisor y vicario general de dicha ciudad y su arzobispado, por el ilustrísimo cabildo de la referida santa iglesia, sede vacante por traslación del excelentísimo señor don fray Joaquín Company al arzobispado de Valencia, etc.

A vos, el doctor don Joaquín Letosa, presbítero de este arzobispado, salud y gracia. Por cuanto los dos beneficios entre sí unidos que obtenía don Pedro Aranaz, presbítero de la diócesis de Tudela, fundados en el santo metropolitano

30 APZ, *Notario Pascual de Almerge*, año 1797, caja 1350, ff. 74r-74v. Escrituras relacionadas con el Cabildo, pues en dicho protocolo hay una primera parte dedicadas a escrituras de todo tipo con dos paginaciones diferentes. José Fernández Treviño era también el secretario de la Universidad de Zaragoza.

31 ACBPZ, *Índices*, Tomo VIII, f. 189. Beneficio de Domingo Cerdán, Ligamen 2, N. 5.

templo de Nuestra Señora del Pilar de esta dicha ciudad, por don Gabriel Sánchez y don Domingo Jiménez Cerdán, bajo la invocación y altares de los Santos Reyes y Espíritu Santo, al presente se hallan vacantes de hecho y de derecho por libre renuncia de ellos a causa de permuta y no de otra forma... por la capellanía eclesiástica y colativa de patronato ... y altar del Santo *Ecce Homo* que antes teníais, ejecutada por don Mariano Duque, presbítero, como apoderado legítimo de dicho don Pedro Aranaz, su último e inmediato poseedor, hecha ante nos en el día 10 del corriente mes [febrero de 1801] por dicha causa de permuta.

Por tanto, con la jurisdicción y autoridad eclesiástica ordinaria que ejercemos, a vos el referido doctor don Joaquín Letosa, como benemérito y condigno y hallado hábil e idóneo, y de consentimiento del excelentísimo señor conde de Parcent, patrón de los referidos beneficios fundados en el expresado santo Templo. Por tenor de las presentes [letras colativas] os conferimos, proveemos y asignamos canónicamente los expresados beneficios unidos entre sí con plenitud de todos sus derechos, poniendo, como en señal de ello hemos puesto, un bonete sobre vuestra cabeza. En su virtud mandamos os den el debido servicio a dichos beneficios unidos, como por derecho o en otra forma seáis tenido y obligado. Y asignamos para la sustentación de vuestra vida y para suportar debidamente los cargos y obligaciones de aquellos, todos los frutos, rentas, censos, réditos, proventos, obvenciones y emolumentos que les corresponden, y que vuestros predecesores hasta aquí plenamente acostumbraron percibir, exigir y cobrar. Pues prometisteis con solemne juramento ante nos, y puesta la mano al pecho en fe de sacerdote en la debida forma, prestasteis que guardaréis obediencia, reverencia y fidelidad a su Santidad, al ilustre arzobispo que por tiempo fue de dicha Iglesia, a nos, a los oficiales eclesiásticos cesaraugustanos y a sus sucesores y nuestros legítimos; e igualmente que observaréis según tenor las constituciones sinodales de este dicho arzobispado y procuraréis por la conservación del citado beneficio unido, sus intereses, bienes y rentas.

Y para la ejecución de lo referido al ilustrísimo cabildo de Deán, dignidades y canónigos de la santa iglesia metropolitana de esta ciudad os decimos y amonestamos y a todos y cada uno de los presbíteros y clérigos, curados o no, constituidos en la presente ciudad y arzobispado, a cualesquiere notarios y escribanos públicos, domiciliados en la presente ciudad y a cada uno de por sí decimos, y en virtud de santa obediencia y bajo la pena de excomunión,

mandamos que a vos dicho don Joaquín Letosa o vuestro legítimo apoderado, pongan en la verdadera, plena, real, actual y corporal posesión de los expresados beneficios unidos entre sí de la santa iglesia metropolitana de Nuestra Señora del Pilar de esta dicha ciudad, y que así puesto en aquella os mantengan y defiendan.

Que a vos o a quien quisierais correspondan, hagan o manden corresponder y entregar plenaria e íntegramente todos los frutos, rentas, censos, réditos, proventos, obvenciones y emolumentos pertenecientes a los insinuados beneficios unidos entre sí, amoviendo y quitando de aquella a cualesquiera ilícito detentor, compeliendo para ello igualmente a cualesquiere contradictores y rebeldes por censuras y penas eclesiásticas, y otros remedios de derecho. Pues para todo lo arriba expresado, a los mismos y cualesquiera de ellos plenariamente cometemos por las presentes nuestras veces y voces. Dadas en la ciudad de Zaragoza, a 12 febrero 1801. Doctor don Francisco Martínez, vicario general. Por mandato del señor provisor y vicario general Ramón de Osuna, notario mayor de la curia eclesiástica”<sup>32</sup>.

La importancia de Pedro Aranaz es notable, porque su obra musical es muy extensa. De sus obras de carácter religioso se han conservado 45 misas, 190 motetes, 95 salmos, 35 lamentaciones, 30 responsorios, 16 magnificat, 15 himnos, 20 salves, 5 antifonas marianas, 2 oficios de difuntos, un juego de completas y villancicos. De todas estas obras, la mayor parte se guardan en el archivo de la Catedral de Cuenca.

Entre las tonadillas que escribió para los teatros públicos de Madrid, de las que se conservan 17, destacan *La maja limonera* (1765), *La satisfacción de los amantes* (1765), *Dos payos y dos soldados* (1766), *El gallego* (1767), *El remedio de los locos* (1769), *El chasco del perro* (1769), *El chusco y la maja* (1772). Escribió también la música para la comedia *Ipsipile*, que al igual que sus tonadillas, se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid.

En los cabildos eclesiásticos de Zaragoza siempre se conservó memoria de su “infantico” o cantor de coro, y después beneficiado, como demuestra el hecho de que en el Archivo de música de las catedrales de Zaragoza haya registradas siete obras musicales de Pedro Aranaz, todas de tipo litúrgico: *Ave María* [Rosario], que empieza:

32 APZ, *Notario Joaquín Vicente Almerge*, año 1801, caja 4725, muy deteriorada por humedad, folios 41r-45v.

“Dios te salve”; *Gloria* [Rosario] que empieza: “Gloria Patri”; Himno [Ejercicios de oposición], que empieza: “Deus tuorum militum sors et corona premium”, 1780; *Motete al Santísimo*, que empieza: “Post agnum tipicum”; *Padre Nuestro* [Rosario], que empieza: “Padre Nuestro”; *Salmo*, que empieza: “Miserere mei Deus”; *Salmo*, que empieza: “Laudate Dominum omnes gentes”.<sup>33</sup>

### 3.2. Juicio crítico de Aranaz sobre el musicólogo Requeno

El maestro de capilla navarro no dudó en exponer su prestigio en defensa de las investigaciones requenianas sobre la música grecolatina, en una “Carta” publicada en el *Semanario de Zaragoza*, el jueves 17 de abril de 1800, cuando, muy probablemente, ya había decidido abandonar el coro zaragozano para retornar a sus composiciones musicales en Cuenca (Aranaz, 1800, pp. 225-232).

Un desconocido aficionado (es posible que la carta sea imaginaria) le escribe a Aranaz el 15 de abril de 1800 planteándole dos cuestiones, que son respondidas dos días después públicamente en el *Semanario*, por lo que no tiene explicación lógica el primer párrafo: “No he contestado a la que recibí de usted con fecha del 15 de abril último [1800], porque, haciéndome usted en ella dos preguntas, y no hallándome yo instruido sino en la primera, me ha sido preciso tomarme todo este tiempo para enterarme en la segunda, y poder responder a usted con algún conocimiento en ambos puntos”. Es probable que se trate de una errata en el mes o de una carta imaginaria, porque sólo tardó dos días en contestar, y aunque hubiese podido hacerlo antes no hubiese podido, porque el anterior número del *Semanario* salió el 10 de abril de 1800.

#### 3.2.1. Primera pregunta. El juicio sobre los *Saggi Cantori*

En la primera pregunta le suplica un juicio crítico sobre los *Saggi Cantori* de 1798: “Me dice usted en la suya (y esta es la primera pregunta) que le avisan de esta ciudad [Zaragoza] que el ex jesuita don Vicente Requeno ha publicado una obra impresa en italiano, cuyo título es: *Ensayos sobre la Música de los antiguos griegos*, y que, no dudando la habré yo visto, me suplica le diga el juicio que he formado de ella”.

33 González Marín, Ezquerro Esteban y González Valle, *Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, Inventario de los fondos de B y D. Autores*, Zaragoza, 3 tomos mecanografiados, tomo I, p. 49, números 337-343. Hemos consultado el ejemplar del Archivo del Cabildo de La Seo de Zaragoza.

La contestación es precisa y propia de una autoridad en la materia, y muy elogiosa para el abate de Calatorao:

A la primera [pregunta] contesto a usted diciéndole que, efectivamente, he visto con mucho despacio no tan sólo los dos ensayos impresos en idioma italiano, sino también el tercero que trata del canto griego antiguo con la explicación del canto instrumental significativo, sus notas, modos, ritmo, etc., traducido todo del italiano al español por su mismo autor<sup>34</sup>, cuyos originales he tenido en mi poder mucho tiempo con gran complacencia mía.

En el primer ensayo trata este autor [Requeno] del origen de la música, con un modo tan racional y fundado que desde luego persuade a su asenso, pues sus pruebas y raciocinios las tomas de la Sagrada Escritura y de los mejores autores griegos, dándonos a un mismo tiempo las historias de la Música desde los patriarcas hasta los últimos compositores de la Grecia, y la de todos los famosos músicos griegos, cantores, sonadores y compositores, expresando los inventores de las liras, de las cítaras, de los flautos, de los órganos y de todos los demás instrumentos que usaban; de los tetracordos, de los sistemas, de los modos, del metro, del ritmo y, en una palabra, de todo lo que pertenece a la Música de los antiguos griegos hasta la decadencia de esta bella arte.

Aunque los créditos de este erudito escritor no fuesen tan conocidos en la Italia, por las obras que ha dado a luz en aquel idioma, esta sola le hubiera llenado de honor, pues, huyendo la senda que hasta hoy han seguido todos los autores de Música, tanto naturales como extranjeros, que, a la verdad (cuando tratan de la Música de los griegos) no hacen otra cosa que copiar unos de otros. Este autor [Requeno], después de una larga meditación y estudio de los textos griegos, ha construido el instrumento *canon*, y con él ha hecho todos los experimentos necesarios para probar las series, los sistemas, los tetracordos y todos los géneros que usaron los griegos, que, a la verdad, fueron muchos más que los nuestros.

Yo he presenciado muchos de estos experimentos, y aunque conozco que en el día muchos intervalos de estas escalas son impracticables, pero, si los

---

34 Las traducciones aludidas son los manuscritos antes citados: Requeno, *Ensayos históricos para servir al restablecimiento...* (BNCVEIIR, *Gesuitici*, leg. 262, actual 2391) y *Ensayo segundo práctico de las series harmónicas...*, (BNCVEIIR, *Gesuitici*, leg. 263, actual 2392).

practicaron los griegos con tanto primor, ¿por qué no los podemos practicar nosotros? Con las luces que este erudito autor nos da de la Música de los griegos, ¿cuántas ventajas podríamos sacar nosotros para corregir y perfeccionar la nuestra? ¿Y por qué no podríamos (aunque usted lo tenga por quimera) usar el canto instrumental significativo (o bien sea hablar con sólo los instrumentos) como lo hicieron los griegos? ¿Le parece a usted que sería poca ventaja para la nación poder en un acampamento dar y recibir las órdenes con uno, dos, diez o veinte clarines? (Aranaz, 1800, p. 227).

*3.2.2. Segunda pregunta. Si el canto instrumental significativo con el cual los griegos antiquísimos, con solos los instrumentos, hablaban era una quimera o invención fabulosa*

La segunda pregunta, lleva implícita una respuesta negativa poco favorable para Requeno, por lo que, Aranaz, además de reprochárselo al corresponsal, se extiende en explicaciones técnicas, en un tema que musicalmente tenía menos interés, por ser más bien del ramo de las telecomunicaciones:

A continuación me dice usted que en la misma carta le dicen que en dicha obra se habla diferentes veces de un canto instrumental significativo con el cual los griegos antiquísimos, con solos los instrumentos, hablaban y eran entendidos de toda la nación. Y, que igualmente desea usted saber si me parece a mi posible una cosa que la cree quimera, o una de aquellas invenciones fabulosas de que tanto abundan los griegos. Y esta es la segunda pregunta (Aranaz, 1800, pp. 225-226).

En primer lugar Aranaz comenta que era una temática que había supuesto un gran esfuerzo tanto para él, porque era algo ajeno a su función de compositor, como para Requeno, quien en el tomo II de su libro apenas lograba transmitirnos “una idea confusa y escasa de este canto instrumental significativo”, en opinión de Aranaz, quien se vio obligado a diseñarle a su amigo jesuita un canto instrumental significativo apto para los fines telecommunicativos:

Efectivamente (y contesto a la segunda pregunta), sin embargo de hallarme cargado de años [sólo sesenta] y la cabeza débil, por complacer al autor de esta

obra [Vicente Requeno] que es mi amigo, me he dedicado al descubrimiento de este arcano con empeño y estudio.

Como el autor carece del conocimiento práctico de la Música, no ha podido por sí solo darnos el de este canto parlante; pero en su tercero ensayo, en que trata y explica el modo que los griegos tenían para escribir y notar su Música, da una idea, aunque confusa y escasa, de este canto instrumental significativo; y, habiéndome yo aplicado con empeño a descifrarle, me glorío de haber sacado algún fruto, pues con sólo cuatro puntos de música de cualquier instrumento haré que diga cuanto se quiera hablar, verbigracia, dos clarines colocados a tanta distancia cuanta se deje oír el uno del otro sin perder punto, con solos estos cuatro puntos *ut, mí, sol, fa*, (*Do, mi, sol, do*, que es lo mismo) haré que entablen una conversación seguida.

Es tan fácil y sencilla la inteligencia de este lenguaje armónico que los inteligentes en la Música lo aprenderán muy fácilmente; los que tengan alguna tintura de Música en pocos días; y los que nada de ella sepan sólo con que tengan buen oído y mediano talento, en un mes de aplicación quedarán instruidos.

Lo mismo se podrá hablar con cuatro campanas, cuatro tambores, cuatro bombos u otros cualesquiera instrumentos, con tal que formen cuatro distintos sonidos, pero unos serán más a propósito que otros, según las distancias y sitios donde se hubiere de hablar, y según sean más o menos perceptibles sus sonidos, no habiendo duda que el clarín será para el campo el más apto por la claridad de su sonido, y por tener más cuerpo de voz, cuyas dos circunstancias hacen que se oiga a más larga distancia.

Reduciéndose esta parla armónica a cuatro sólo puntos, que sin advitrio (sic, arbitrio) se deberán producir según sea necesario para la pronunciación de las letras, la Música será poco grata al oído, y sin variación, pues faltando, como usted sabe, la modulación, es preciso falte el buen gusto, y en cuatro sonidos (principalmente cuales son los que indico para el clarín, que todos pertenecen al modo mayor de Re o Delasolrre) la modulación no podrá menos de ser monótona, o muy repetida, pero este defecto se debe tolerar cuando en este canto instrumental se busca más la utilidad que el deleite (Aranaz, 1800, pp. 227-228).

Como verdadero sabio que era Aranaz, le expone a su corresponsal los posibles inconvenientes del sistema por él ideado. En primer lugar, para ser eficaz, debía estar implando y enseñado uniformemente por el gobierno:

Más no obstante lo dicho, me atrevo a ofrecerle a usted otro género de música instrumental significativa que, aunque más difícil porque constará de más notas e intervalos, pero podrá tener más modulación con algo de gusto, y se podrá acomodar un bajo que le dé alguna gracia, bien que si el gobierno adaptase y tuviese por útil este canto instrumental, sería conveniente que sólo se pudiese enseñar por un solo método, el más simple y fácil, prohibiendo cualquier otro que (por más fácil y útil) no fuese adoptado por la superioridad, pues la causa de haberse perdido en la Grecia este apreciable canto fue la multitud de ellos que inventaron los ingenios griegos, de que resultó una confusión tan grande que se olvidó enteramente aquel primitivo, en el cual eran educados todos los jóvenes de la nación, y consiguientemente se entendían todos unos a otros. Pero, después que se inventaron e introdujeron tantos cantos diversos, ¿cómo se habían de entender, siendo distinto el canto del que cantaba del que había estudiado el que oía? Y ve aquí la causa de haberse perdido enteramente el uso de este canto, que con tanta utilidad suya practicaron los antiguos griegos (Aranaz, 1800, p. 229).

Otro inconveniente era su pesadez y monotonía:

Con ingenuidad le confieso a usted que este lenguaje será pesado, pues para decir pocas palabras son precisas muchas notas de música y, aunque he estudiado mucho y he hallado algún otro modo de explicar más brevemente los conceptos, pero es con la pensión (sic) de no poder servir su método sino para los inteligentes en la música, y aun para estos será difícil su inteligencia, cuando con el primer método (aunque sea más pesado) podrán instruirse muy brevemente hasta los que no sean músicos. Y, si el gobierno instituyese algunas escuelas en que fuesen educados los jóvenes, unos para hablar sonando y otros para entender lo que tocasen, bien presto se administrarían unos y otros, y cuantos quisiesen aprender este canto, lográndose por este medio que en poco tiempo se comunicase a toda la nación (Aranaz, 1800, pp. 229-230).

Aranaz se detiene a analizar críticamente el canto instrumental significativo, más conocido, el ideado por el jesuita alemán Atanasius Kirker (Kircher) un siglo antes:

El padre Kirker que en su *Musurgia* pone el canto instrumental significativo, con el abecedario de 22 letras, en otras tantas notas de música, las 11 subiendo todas de grado, y las 11 restantes bajando asimismo todas de grado, lo pone de dos maneras, en la primera hace todas las figuras que suben breves, y las que bajan semibreves. Y en la segunda, usando de los mismos intervalos, pone siete figuras de diferente valor subiendo y bajando.

La brevedad de una carta no me permite decir a usted las muchas dificultades que me ocurren sobre el pensamiento de este celeberrimo autor [Kirker], y sólo digo que, constando su canto de once diferentes intervalos y siete distintas notas o figuras, con precisión se ha de hacer difícil, aún a los muy inteligentes en la Música, cuando el método que yo propondré tan sólo tendrá una figura y cuatro intervalos invariables; tendrá todas sus entonaciones cantables, pues los intervalos más difíciles serán los saltos de octava y de sexta, y tendrá siempre ritmo o compás, lo que no se podrá verificar en el canto del padre Kirker, además de ser (con precisión) intolerables sus sonidos a los oídos bien organizados (Aranaz, 1800, pp. 230-231).

Bergua Cavero (2012, pp. 225-230) describe el gabinete romano del jesuita Athanasius Kircher, con cuyas "falsificaciones" musicales "no sólo culminan en ellas de algún modo los eruditos afanes renacentistas por conocer y recuperar en lo posible la música antigua -utilizando además, en su caso, textos originales griegos-, sino que de ellas, si quiere verse así, arranca también toda una larga tradición que llega hasta hoy mismo: la dedicada a la recreación libre de la música de griegos y romanos (o, si se prefiere, a la composición de música pseudo-griega y pseudo-romana)".

El conocimiento real, de música griega auténtica, que podía tener Kircher (Rivosecchi, 1982; Scharlau, 1969; Corradino, 2001) en torno a mediados del siglo XVII venía a ser parecida a la que pudieron tener Requeno y Aranaz, y se limitaba a dos pequeños grupos de piezas. El primero, las canciones de Mesomedes, transmitidas en varios manuscritos, se publicaron por primera vez en el *Dialogo della musica antica et della moderna* de Galilei (1581), autor bastante estimado por el abate de Calatorao,

aunque sólo en notación griega (Palisca, 1985, pp. 417-418). En cuanto al segundo, los ejercicios instrumentales, de naturaleza didáctica, comúnmente llamados "anónimos de Bellermann" (1841) por su primer editor moderno en ese año, pudieron ser conocidos por los interesados, en el mejor de los casos, a través de alguno de los manuscritos que los han transmitido, formando parte de un agregado de tratados técnicos sobre música, anónimos igualmente (Pöhlmann, 1970, n° 6; Pöhlmann-West, 2001).

Es decir, que toda la música griega que podían *escuchar* Galilei, Le Jeune, Kircher, Requeno o Aranaz consistía en unos cuantos ejercicios rítmicos muy sencillos y cuatro cancioncillas, compuestas en la época de Adriano o Antonino Pío, particularmente faltas de inspiración, a decir de M. L. West (1992, p. 384); y esta fue la situación hasta los importantes descubrimientos papirológicos y epigráficos de finales del siglo XIX. Una tesitura, en verdad, poco halagüeña para los compositores de la época, que además prestaron en general muy poca atención a estas reliquias, lo que no puede sorprendernos si recordamos que, para los círculos de orientación humanística del siglo XVI, la teoría, la dimensión ideal y utópica de la música griega era su principal fuente de inspiración; por decirlo de un modo más crudo, si se hubiera conservado música antigua genuina en cantidades importantes, ello habría sido para el músico humanístico más un obstáculo que una ayuda" (Haar, 1996, col. 441).

Ahora bien, lo importante es que al menos a finales de siglo XVI se había descifrado la notación griega con bastante precisión, lo que permitía no sólo entender y escuchar los nuevos documentos que proporcionaría la arqueología en un futuro aún lejano, sino también, mucho más cerca en el tiempo, crear o si se quiere falsificar nuevas partituras de música "antigua". Se había puesto, en definitiva, la piedra fundacional para el estudio moderno de este venerable corpus de melodías de la Antigüedad.

Las más célebres "falsificaciones" son, desde luego, las del alemán Athanasius Kircher (1602-1680), personaje bien conocido no sólo por su gigantesca erudición, sino también por sus fantásticas invenciones en varios campos, aparte del de la música. Su obra ha de ser entendida en el contexto del universalista espíritu jesuítico del siglo XVII, así como del riquísimo ambiente intelectual de la Roma de su tiempo; el suyo era un interés por el conocimiento que aspiraba a ser universal en el espacio pero también en el tiempo, y que lo llevó lo mismo al estudio de los fósiles que al de los obeliscos

egipcios, y desde luego al de la música antigua, en un magno programa de investigación, utópico sin duda, que "era un proyecto en sí mismo eterno, a la escala de Roma" (Romano, 2004, pp. 405-420). Su gran obra musicológica es la titulada *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (Roma, 1650), y es allí, en las páginas 213 y 541-542 del primer volumen, donde figuran las melodías que supuestamente acompañaban en su origen a sendos fragmentos poéticos de Gregorio de Nacianzo y Píndaro (Reilly, 1974). El descubrimiento de estas melodías habría tenido lugar durante el viaje del sabio jesuita a Malta y Sicilia, en 1638; en la isla italiana, Kircher visitó la rica biblioteca del convento de San Salvador en Mesina, y allí, nos dice, los monjes le mostraron un antiquísimo códice griego en el que muchos himnos venían acompañados de la notación musical. Si bien casi nadie admite ya la autenticidad de este brevísimo fragmento musical, lo cierto es que el uso de letras del alfabeto, tanto griegas como latinas, para notar la música fue un recurso bien conocido en la Edad Media (por ejemplo en Guido de Arezzo), que debe de remontar en última instancia a Boecio (Pöhlmann, 1970, p. 43; Obertello, 1974; Bergua Cavero, 2012, p. 228; Gibson, 1981; Luque Moreno, 2009).

Después de no pocos estudios a lo largo del siglo XX, casi nadie admite ya la autenticidad del fragmento kircheriano, entre otras cosas por la extraña combinación de notación vocal e instrumental en un mismo pasaje, totalmente insólita en los documentos antiguos genuinos. Para colmo, A. Rome demostró que el texto griego de Píndaro que presenta Kircher no debió de tomarlo de un manuscrito, sino de la edición impresa de Erasmus Schmid (1616), en la que hay que pasar de página precisamente en el punto donde Kircher deja el texto (la frase pindárica acaba en realidad en el verso siguiente) (Pöhlmann, 1970, pp. 48-49; Bergua Cavero, 2012, pp. 229-230).

De todos modos, Pöhlmann señala que, a pesar de que Kircher a todas luces se esté inventando estas melodías -y hay otros casos similares en la época-, sería erróneo catalogarlas sin más como falsificaciones, pues en esa época, y hasta bien entrado el siglo XIX, nadie ponía en duda la posibilidad de reconstruir de forma creativa la música antigua. Todavía en pleno siglo XIX un filólogo y metricista tan famoso como R. Westphal proponía al lector un ejemplo de música para la tercera *Olimpiada*, de su propia invención, pero afirmando con la mayor convicción que "evidentemente la

melodía preserva por completo el estilo antiguo" (Citado en Pöhlmann, 1970, n° 14, p. 52).

Esta y otras falsificaciones del jesuita alemán es un antecedente que no ha beneficiado a Requeno, pues ambos pretenden nada menos que enseñar a los músicos interesados cómo funcionaba la antigua música griega, tanto en lo vocal como en lo instrumental, de forma que sepan a qué atenerse en este terreno tan controvertido.<sup>35</sup> Los estudiosos de los siglos XIX y XX, muchas veces sin leerlos, los han comparado y los han metido en el mismo saco de las descalificaciones.

Sin embargo hay una diferencia fundamental: Requeno es un empirista que continuamente está experimentando y no duda en involucrar en sus investigaciones a profesionales de cierto prestigio en sus respectivas artes. Así asesora a Fray Manuel Bayeu en la pintura encáustica en la Zaragoza de 1799, y simultáneamente involucra en los experimentos del canto instrumental griego a un músico tan prestigioso y experimentado como Pedro Aranaz. En *Il Tamburo* (1807) se inserta un apéndice redactado por Giovanni dall'Armi acerca de los "Experimentos musicales hechos con el Ab. Requeno el 6, el 9 y el 10 de Febrero de 1807" (Requeno, 1807, pp. 88-93), un polifacético personaje, físico y químico de profesión, que pasará a la historia, por ser uno de los pioneros de la litografía e introductor de la misma en Italia.

El compositor navarro, por el contrario, no sólo alaba los *Saggi Cantori* de 1798, sino que hace varios experimentos para mejorarlos en algunos aspectos y, con cierto orgullo, manifiesta las ventajas de su propio canto instrumental significativo respecto al de Requeno, aprovechando su larguísima trayectoria en la práctica de la composición musical:

Sin trabajo ni estudio alguno, y con las mismas reglas de este canto instrumental, he hallado no un modo, sino muchísimos, de escribir cartas en cifra, sin riesgo (aunque contengan los más importantes secretos) de que se pueda leer aunque se pierdan o sean cogidas y abiertas; y, si usted quiere hacer la prueba de todo, envíeme usted en una carta la letra o asunto que quiera, y al

35 "Atque ex hoc unico paradigmate, reliqua nullo negotio patebunt, modum itaque Veterum tum in cantando, tum sonando observatum hoc antiquo specimine tradidimus. Ut vel hinc, quid de Veterum musica sentiendum sit, facile cuilibet prudenn musico innotescere possit" (Kircher, *Musurgia*, I, p. 542).

mismo tiempo cuatro notas de Música, las que más le agraden, y con ellas le formaré a usted el canto significativo con su bajo; y con solas las cuatro notas que me envíe, y una clave que yo le remitiré a usted, entenderá el lenguaje de las notas o canto instrumental y leerá el mismo asunto que me envió.

Sin quitar una letra del dicho asunto, ni mudar nota alguna de las cuatro que usted me remita, le pondré diferentes cartas todas cifradas con las cuatro dichas notas, y siempre con distinta música; y si las notas son puestas a mi advitrio (sic arbitrio) y pasan de cuatro, le pondré a usted la dicha carta de infinitas maneras para leída y cantada, pero cada una necesitará de una clave para ser entendida. Y a menudo se inventa sin dejar muy claro, como hacía el propio Kircher, que se trata de eso, de una invención o recreación moderna (Aranaz, 1800, p. 231).

El resumen y conclusión de la carta es para elogiar los *Saggi Cantori* requenianos:

Esto es, amigo mío, lo que puedo decir sobre sus dos preguntas de usted, y añadido que los facultativos, amantes de los adelantamientos de la Música, debemos estar muy agradecidos a este sabio escritor [Requeno], pues, sin conocimiento alguno práctico y sólo por su luz natural e inclinación a esta bella arte, con su continuado estudio, y haciendo repetidos experimentos con el instrumento *canon*, y, en una palabra, no perdonando fatiga ni trabajo alguno, nos hace ver en sus *Ensayos* que nuestra Música está fundada bajo falsos fundamentos, y sin regla ni camino seguro; que no tenemos sistema fijo; que no tenemos más género que el diatónico, y nos hace ver otras muchas cosas que omito por no alargar más esta carta.

Últimamente nos hace ver las grandes ventajas de la Música griega sobre la nuestra. Nos pone patentes sus sistemas, sus muchos géneros diatónicos, cromáticos y enarmónicos, sus escalas, juntas con las de los modernos, para que se note la diferencia que de unas a otras hay.

Todos estos materiales nos pone a la vista este erudito escritor, para que con estos fundamentos trabajemos, estudiemos y mejoremos nuestro sistema músico; y puesto que usted y otros jóvenes de la nación se hallan dotados de talento, ciencia y salud, deben aplicarse con tesón y sin desmayar por la dificultad de la empresa, a sacar fruto de las semillas que este autor [Requeno] nos presenta. Pero, si en lugar de aplicarnos, juzgamos sin examen (como usted

lo hace en su carta) que sus proposiciones son ficciones y quimeras, seguramente nuestra facultad no logrará los adelantamientos que puede adquirir en los *Ensayos de la Música de los antiguos griegos*.

Dios guarde a usted los años que desea su afecto amigo que su mano besa.

P. A. V. (Aranaz, 1800, p. 231-232).

#### 4. METODOLOGÍA INVESTIGADORA DE REQUENO: RESTABLECER PARA INNOVAR

Sin duda Requeno tuvo grandes dificultades para esbozar un método investigador fiable, pues el objeto de sus tareas era de lo más oscuro. Mientras que para nosotros la música es el arte que estudia lo relacionado con el sonido, en la Antigua Grecia el concepto de μουσική tenía un sentido mucho más amplio. Es difícil hacernos una idea de cómo debía de "sonar" la música antigua, puesto que, lógicamente, nada se ha conservado, ni siquiera noticias sobre el modo de ejecución, e incluso la notación musical no apareció hasta época muy tardía (García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, 2012, pp. 269-388). Durante siglos la música se fue transmitiendo de generación en generación de manera exclusivamente oral, y se basaba en un alto porcentaje en la improvisación. Las fuentes que poseemos son representaciones iconográficas y tratados teóricos relativamente tardíos. En definitiva, no hay ninguna fuente directa de la música griega antigua en sus primeras etapas, precisamente las más genuinas e interesantes, según Requeno. Todos los datos que poseemos son fraccionarios, dispersos, pinceladas que nos impiden formarnos una imagen clara (Gallego, 2012, pp. 361-438).

La conciencia de la importancia de la música se desarrollará tardíamente y es entonces cuando se traduce en necesidad de escribir tratados teóricos sobre el tema. Estos estudiosos-musicólogos, tanto los griegos como después los romanos, estudiaron la música desde el punto de vista métrico, acústico y matemático, por lo que no aportan indicaciones culturales (Comotti, 1986). No les interesaba la ejecución, que tanto preocupaba a Requeno, sino los soportes técnicos y los fundamentos filosóficos, por lo que no nos aportan datos concretos sobre la música antigua. Esos datos los tenemos por otras fuentes (literarias e iconográficas), pilares muy endeble para poner en pie el edificio de la antigua música grecolatina, como pretendía el abate aragonés.

La mayor dificultad para el estudio de la música griega es la falta de fuentes directas. Sin duda el obstáculo principal con los que se topa el estudioso de la música antigua es que no disponemos de ningún documento o composición anterior al siglo III a.C., ni siquiera una nota, y los escasos textos de que contamos no suministran información sobre el modo de ejecución (López Jimeno, 2008, p. 7). Las reflexiones de los griegos sobre su música eran más bien de tipo teórico y filosófico, sobre el papel que debía desempeñar en la formación del individuo o sobre su función social, y experimentos físicos sobre el sonido, que dieron como fruto temprano la definición del tono que aún hoy se mantiene, y que se atribuye al polifacético Pitágoras (López Jimeno, 2008, p. 4).

A través de sus obras, Requeno reitera una y otra vez que no se había propuesto asumir innovaciones, sino plantear la actualización de unos procedimientos cuyas virtualidades pensaba que demostraba la historia y la experiencia. El jesuita aragonés respondió con agudeza a todas las impugnaciones, advirtiendo con modestia que sólo le correspondía el título de restaurador del arte antiguo y que no quería inventar nada.

Antonio Gallego señala que los muy variados asuntos grecolatinos investigados por Requeno tenían un claro denominador común, el de una lectura nueva y actualizada de los escritores clásicos, y con un objetivo manifiesto: el de la restauración de sus técnicas, en la creencia de que con ellas volvería la sociedad moderna al perfeccionamiento de todas las artes, tanto las bellas y nobles como las que sólo eran de tipo práctico. El propio investigador aragonés, en carta dirigida desde Bolonia el 25 de abril de 1795 al Príncipe de la Paz, es decir, al entonces todopoderoso Manuel Godoy, firmó como “Vicente Requeno, *dedicado al restablecimiento de las artes perdidas*” (Astorgano, 2000, pp. 558-578). La música, por lo tanto, era una de ellas, y la investigación actual ha comenzado a leerle por completo y, como consecuencia, a tenerle al menos en cuenta (Gallego, 2012, p. 414).

No eran, pues, meras especulaciones eruditas. Se trataba de “restablecer”, para luego “perfeccionar”, “renovar”, y eso, especialmente en la música, introduce un matiz digno de ser tenido en cuenta. Él mismo lo afirma claramente en el final de su propia traducción al español del *Ensayo tercero sobre el restablecimiento de los cantores*

*griegos y romanos*, un párrafo último que no encontramos en el original italiano editado:

Ved aquí cuanto he podido yo descubrir sobre la música de los griegos. Yo no dudo que, si se toma por los españoles el empeño de reducir a la práctica cuanto he enseñado de las series armónicas, del canto y de los instrumentos con que los antiguos los ejecutaron, no quede la música griega perfectamente avivada y restablecida (Requeno, *Ensayos Prácticos*, f. 120r; Astorgano, 2008a, p. XCVIII).

Pero no eran sólo los españoles, destinatarios de su traducción del libro italiano, los que aprenderían con su lectura, sino toda la culta Europa, es decir, el mundo todo (Requeno, *Ensayos Prácticos*, ff. 20v-21r).

Así pues, el objetivo estaba claro, y Requeno lo justifica un poco más adelante aludiendo a sus circunstancias personales, lo que hará en el curso de su obra muy a menudo, y poniendo ahora en relación sus investigaciones músicas con el resto de sus pesquisas en otros campos, pues todo confluye a un mismo fin, el de ser útil. Esta finalidad, muy acorde con los anhelos pedagógicos de la Ilustración, es la que salva, en definitiva, el que el autor haya tenido que dedicar su tiempo “en estas frioleras, ya que me está prohibido el serlo en cosas más graves (Requeno, *Ensayos Prácticos*, ff. 21r-21v).

En conclusión, los pasos de su procedimiento investigador eran: lectura crítica de los clásicos, comprobación experimental de sus teorías, y sólo después, las debidas conclusiones (Requeno, *Ensayos Prácticos*, ff. 29v-30r).

## 5. LOS NECESARIOS EXPERIMENTOS

Antonio Gallego (2012, pp. 417-423) y Juan Riera (Riera, 2012, pp. 263-278) han incidido en que Requeno fue un aficionado a los procedimientos empíricos, como demuestra la gran cantidad de fisiólogos que toma como fuente en su *Libro de las sensaciones humanas* (Astorgano, 2008a, pp. CXXII-CLV), y el hecho de que la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País le encargase la dirección del Gabinete de Historia Natural entre 1799 y 1801 (Astorgano, 1998c, pp. 56-73;

Astorgano, 2008a, pp. LXXV-LXXIX). Como para restablecer, y por lo tanto, volver a instaurar las antiguas prácticas musicales, era del todo punto conveniente demostrar en la realidad, es decir, sonando, lo que se mostraba por escrito, el abate aragonés lo hace sin dificultad, pues estaba habituado al método empírico (Gallego, 2012, p. 417). Pero eso significaba reconstruir instrumentos, lo que hacía costosa la experiencia, máxime para un ex jesuita desterrado y sometido a los férreos controles pontificios y regalistas (Requeno, 1798, II, p. 453).

Aun así, pudo construir uno, el *canone* o *canon* o *magade* o *magadis*, cuya imagen insertó en su libro (Requeno, 1798, II, última hoja sin numerar), y también dibujó en su traducción manuscrita. Disponemos de una descripción española de cómo lo utilizó en las demostraciones públicas de sus descubrimientos. Requeno viajó a Zaragoza nada más publicar sus *Ensayos* musicales en Parma en el verano de 1798. En Aragón, mientras recibía honores españoles, como la elección de miembro de honor de la Real Academia de San Fernando, y catalogaba las medallas de la Real Sociedad Aragonesa, que igualmente le había acogido en su seno, hizo también demostraciones sobre la teoría musical antigua con el instrumento que había reconstruido, bajo el mecenazgo del projesuítico conde de Fuentes, sobrino de su íntimo amigo José Pignatelli, según relata el compositor y amigo de Requeno, Pedro Aranaz y Vides (Martín Moreno, 2006, p. 439).

En el primero de los Ensayos, el “histórico”, Requeno se remitirá continuamente a las “experiencias”, es decir, a los experimentos que se encargaría de exponer con detalle en sus dos ensayos “prácticos”, es decir, en el tomo II de 1798. De ahí la importancia que él mismo otorgó al tomo II de su libro, que contiene los dos ensayos “prácticos” (el de las series armónicas, el del canto griego y el de la construcción de instrumentos) en los que tratará de demostrar, con los experimentos correspondientes, las siguientes cuestiones:

Estos descubrimientos y las experiencias que yo he hecho para verificar toda la doctrina musical de los armónicos griegos hacen la sustancia de este tratado; en el cual daré probadas 1º todas las series armónicas del sistema igual haciendo ver que ellas son las únicas que se usaron en los instrumentos de los griegos; 2º daré probadas en un instrumento griego hecho según las reglas de los antiguos

todos los géneros diatónico, cromático y enarmónico con sus diversas especies y modos o tonos, haciendo ver con el hecho las únicas variaciones que Aristoseno [Aristóxeno] introdujo en alguna parte del género cromático y enarmónico del sistema igual o aritmético; 3º daré asimismo probadas todas las series armónicas fundadas en las proporciones, de suerte que se oigan por la primera vez las cuerdas y sonidos del sistema de Arquitas, de Eratóstenes, de Filolao, de Baquío y de los otros armónicos que nos quedan, así como también las series diatónicas que los modernos armónicos nos han dejado señaladas con números para darnos a entender la escala fundamental de los músicos de hoy día, haciendo evidente con las experiencias que las escalas fundamentales del Zarlino, de Tartini, de Rousseau son entre sí disonantes en muchas cuerdas y que ninguna de las modernas tiene que ver con las de los griegos, añadiendo yo las reflexiones que creeré oportunas o para poner en práctica las escalas armónicas de los griegos o para enmendar la nuestra y la moderna temperatura [templanza] de órganos, claves y otros instrumentos (Requeno, 1798, II, pp. 5-6; *Ensayos Prácticos*, ff. 1v-2r; Gallego Gallego, 2012, p. 332).

Esto, pues, era lo fundamental: lectura crítica de los clásicos, comprobación experimental de sus teorías, y, sólo después, las debidas conclusiones. Está tan seguro Requeno de estas experiencias, que, tras alabar el objeto de su investigación (“el más bello e interesante para las naciones y personas interesadas por la cultura”, nada menos), lanza un desafío firme –y arrogante, en la versión española– a sus previsibles opositores:

El asunto es muy interesante a las naciones que se precian de la cultura de las bellas artes y el más digno de tratarse con toda aquella exactitud y decoro que requiere la sólida y amena literatura. Por lo cual yo no pondré proposición que no pruebe con experiencias fáciles a entablarse y a repetirse para salir de toda duda. Si alguno, llevado de los prejuicios de la hodierna práctica o teórica música o de otro cualquiera principio, intentase el escribir o el razonar en público contra mis proposiciones sobre la antigua armonía, tenga entendido que, si él no repite (y halla qué oponer) mis experiencias o con otras nuevas no debilita la fuerza de las que yo he hecho, no recibirá de mí ninguna respuesta, y que merecerá lo que dijere el más profundo desprecio (Requeno, 1798, II, pp. 6-7; Requeno, *Ensayos Prácticos*, ff. 2r-2v).

Al comienzo de su tercer ensayo, el dedicado al canto griego, el propio Requeno resumió lo que había hecho en el ensayo anterior, el segundo y primero de los prácticos. Manifiesta su propósito de completar en España sus experimentos y devolver así el favor a la sociedad italiana que lo había acogido durante tantos años (*Ensayos Prácticos*, ff. 63 r-63v).

En efecto, realizó algunos experimentos en Zaragoza en 1799, bajo el mecenazgo del conde de Fuentes, que no llegó a publicar. Y he aquí, por último, el resumen del tercer ensayo, expuesto muy poco después:

Los dos más antiguos escritores de música son los únicos que hayan hablado largamente del canto de los griegos, Aristóxeno, es a saber, y Arístides Quintiliano. El canto griego, dice el primero, no está puesto en los acentos de las palabras, sino en las voces graduadas por los intervalos de las consonancias (Lib. 2º) y de los tetracordos; y siendo éstos o del género diatónico o cromático o enarmónico, el canto griego es de tres géneros de armonía, o diatónica, o cromática o enarmónica. Esta definición y división del canto antiguo no son suficientes para declararnos la extensión y grandeza de este tratado del canto; es menester recurrir a Arístides Quintiliano: este elegante y culto escritor (Lib. 1º, pág. 28) define la *Melopía* = [como] *arte del canto*, y bajo este título comprende los preceptos del arte métrica, los de la rítmica y los de saber notar en música el canto; por el arte métrica se entiende la de componer versos, por rítmica la de repartir el tiempo en compases, y por arte de notar el canto el de solfearlo; a los cuales yo añado el arte de construir y de manejar los instrumentos músicos. Tal es la extensión de este ensayo (*Ensayos Prácticos*, f. 64r).

#### 6. FUENTES MUSICALES DE REQUENO: LA ERUDICIÓN MUSICAL REQUENIANA

Como ya se ha dicho, Requeno estaba convencido de haber sido el primero en el estudio de las fuentes griegas que le permitían sostener su teoría. Para ello, nuestro jesuita hubo de hacer un vastísimo acopio de fuentes que le autorizaran a mantener tamaña afirmación. He aquí la tan nombrada erudición requeniana por la crítica moderna, una erudición, empero, no carente de fallos en el manejo de sus fuentes. Sirva de ejemplo la confusión entre Plutarco y Ateneo de Náucratis (1998-2006) que el aragonés ostenta en el pasaje en el que cataloga los músicos asistentes a las nupcias de

Alejandro el Grande y la princesa Roxana (capítulo IV de la segunda parte de los *Ensayos Históricos*, f. 110r).

Con todo, es más que evidente su conocimiento directo tanto de los tratados como de los textos sobre música antigua incluidos en obras con otra dedicación temática primordial, de las que obtiene una interesante información. Acude, en este sentido, a los diálogos platónicos *Timeo* y *República*, a la *Política* de Aristóteles (Montero Honorato, 1983), hacia quien se muestra poco receptivo, a los comentarios de Porfirio de Tiro a la obra harmónica de Claudio Ptolomeo (De Santo Tomás, 1991; Urrea Méndez, Pérez Cartagena, y Redondo Reyes, 2009), al opúsculo *Sobre música* atribuido a Plutarco de Queronea, así como a las noticias recogidas por Ateneo, Aulo Gelio (García Jurado, 2007), Eusebio y la *Suda*. Asimismo, no desmerecen de crédito los datos obtenidos del estudio de la historia del teatro relativos al desarrollo de la música, ni tampoco las referencias al papel educador de esta en la sociedad griega.

A toda esta plétora de referencias y lecturas de afianzamiento de su historia musical antigua, ha de agregarse la mención y reproducción parcial de los propios tratados musicales de época grecorromana. Nos referimos a los escritos teórico-harmónicos de Aristóxeno de Tarento, Arístides Quintiliano, Sexto Empírico, Claudio Ptolomeo, Nicómaco de Gerasa, Baquio el Viejo, Gaudencio el Filósofo, Alipio, Boecio, Euclides o Pseudo Euclides (Barbera, 1991), Marciano Capela, Miguel Pselo y Manuel Brienio. De todos ellos, Requeno se aventura a lanzar juicios de valor más o menos favorables.

Al margen de la atención prestada a los textos mencionados en lo que a aspectos relacionados con la historia del teatro y de la educación se refiere, es menester apuntar un tipo de referencias que ha permitido a la crítica corroborar la existencia de ciertos instrumentos musicales. Inclúyanse, por tanto, todos aquellos pasajes en los que nuestro jesuita hace mención directa o indirecta de ciertos instrumentos grecolatinos, como la mágadis, el canon o monocordio, el auló, el bárbiton, la lira y su desarrollo a lo largo de la historia antigua, la *testudo*, la siringa, la *pektis* y el *hidrauló* u órgano hidráulico (Beschi, 2009), atribuido a Ctesibio de Alejandría, entre otros. Si la mención de estos *órgana* es insólita, más lo es la inclusión y explicación, en la parte histórica de estos *Ensayos*, de composiciones auténticamente griegas de época antigua y cuya paternidad es nominal o popular-tradicional. Tal es el caso del himno métrico *armazio* o de los

carros, del nomo *ortio*, un tipo de composición caracterizada por su elevado tono, carácter y sentimiento, o del juego de la *lotta*, que formaba parte del entrenamiento de los jóvenes espartanos o bien se tocaba, como nomo aulético, en las carreras de carros, además de competiciones y festividades agónicas en que la música y la recitación jugaban un papel protagonista. A estas composiciones se añaden la fiesta del carnero o las competiciones Orzias, Pítias y Carnenses, entre otros agones públicos.

Requeno parte de un criterio acertado: «Yo creo más a los autores que a sus intérpretes, y para hablar así me gobiernan por lo que Aristóxeno enseña de su sistema armónico» (*Ensayos Prácticos*, f. 35v). En varias ocasiones alardea de documentarse concienzudamente: «Avendolo io letto ed esaminato più volte, ed avendo inoltre provate sullo stromento le sue serie armoniche, crederei di poter parlare con fondamento e senza riguardi», dice en alabanza de Aristóxeno (Requeno, 1798, I, p. 213).

Los datos sobre la ejecución y sobre la importancia de la música en diversos aspectos de la vida cotidiana y de la sociedad griega y romana antiguas nos son conocidos, de manera general, a través de varias fuentes, en concreto, el mito, las referencias literarias secundarias y, sobre todo, el abundante material iconográfico.

De todas las maneras, el abate aragonés hace esfuerzos para distinguir el mito y las fábulas de la realidad histórica: «Lo cierto es que los griegos recibieron de los egipcios estas historias, y que contaron entre sus divinidades los héroes antiguos inventores de los artes, que no se vieron ser [más] que hombres antiguos que, o para su subsistencia o para su deporte y comodidad, necesitaron de alambicarse el cerebro [cerebro] para encontrarlos» (*Ensayos Históricos*, f. 45v). Nuestro jesuita le critica a Homero que no hubiese tenido el valor de distinguir lo fabuloso de lo real (*Ensayos Históricos*, f. 30r).

Requeno utiliza, de vez en cuando, la iconografía y la arqueología, ya que es abundante la representación iconográfica de escenas en las que la música está presente, documentos que nos facilitan información preciosísima sobre los bailes, el contexto, los personajes, pero sobre todo sobre los instrumentos y su manera de tocarlos (García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, 2012, pp. 22-23).

Desde los tiempos más remotos se representaron escenas de este tipo, y así, los ejemplos más antiguos son un fresco de época minoica procedente de Cnosos y un par

de estatuillas cicládicas: los famosísimos tocadores de lira y de la flauta doble. No obstante, la mayor documentación procede de las cerámicas de época clásica y posterior, y alguna inscripción en mármol, como el trono Ludovisi,<sup>36</sup> en cuyo lateral aparece una flautista desnuda (López Jimeno, 2008, p. 18).

Al hablar de la antigua música egipcia, el abate de Calatorao alude a “los instrumentos puestos en jeroglífico egipcio, significados con la imagen de una joven armada de un instrumento músico” (*Ensayos Históricos*, f. 25r). Cree que Marsias inventó el doble flauto, el cual aparece retratado, “según las pinturas antiguas, grande y pequeño; bien que, con dos flautas iguales y de diverso diámetro (como se hace más fácilmente y es más creíble que sucediese)” (*Ensayos Históricos*, f. 35v).

Después de afirmar que “el instrumento de que se valió Homero para cantar sus versos fuese el escindapso”, afirma que “de este instrumento nos queda una perfecta idea en las pinturas del Herculano, no obstante que los académicos no le hayan dado este nombre” (*Ensayos Históricos*, f. 48r).

Los tratados más importantes que conservamos son: el libro XIX de los *Problemas* de Pseudo Aristóteles y las *Harmonica* de Aristóxeno de Tarento (s. IV a.C.), la *Isagoge* de Baquio Geronte (Baquio o Bachio el Viejo) y la *Isagoge* de Alipio (s. V), el *Tratado de Música* de Pseudo-Plutarco (s. II), y el *De musica* de Arístides Quintiliano (s. II), que sigue siendo aún utilizado en el conservatorio. Claudio Ptolomeo escribió también tratados de armonía (López Jimeno, 2008, pp. 4-5). Requeno invariablemente sigue el criterio de alabar a los defensores del sistema igual y atacar a los del proporcional pitagórico (Boecio y Ptolomeo, especialmente). Así, descalifica a Ptolomeo: “a mis ojos, Ptolomeo comparece un literato armónico de grande ingenio y de muchos conocimientos y de estilo desenvuelto, mas muy ignorante de la historia de la música de su nación, muy falto de práctica y muy impostor” (*Ensayos Prácticos*, f. 60r).

No obstante, procura destacar los rasgos que del sistema igual encuentra en casi todos los autores, de manera que el primer capítulo de la cuarta parte del ensayo segundo práctico (“Pitágoras descubrió las proporciones en que se hallaban las seis consonancias de la música en Grecia practicadas por tantos siglos bajo los intervalos del

---

36 Trono Ludovisi. Flautista, 450 a.C. Museo de las Termas de Roma.

sistema igual, y no hizo novedad en el sistema anterior de los griegos”), afirma sorprendentemente que “el insigne filósofo” no fue proporcionalista (*Ensayos Prácticos*, f. 50v).

Según Requeno, los principales autores griegos siguieron el sistema igual:

Luego para valerse de la doctrina armónica de los antiguos griegos según Aristóxeno, Arístides Quintiliano, Baquio, Gaudencio, Nicómaco Alipio, Euclides y Marciano Capella, es necesario dejar todos los sistemas armónicos proporcionales y entablar las experiencias de los preceptos de la música práctica griega según el sistema igual, *equabile* o aritmético, teniendo por cierto que este fue el sistema músico más acreditado en aquella nación entre los cantores prácticos (*Ensayos Prácticos*, ff. 8r-8v).

Estos tratados de música griega fueron traducidos más tarde (antes del siglo IX p. C.) al árabe, y sus teorías asimiladas por los músicos árabes, que empezaron a afinar su laúd según los intervalos griegos. Los estudiosos árabes dominaron pronto la teoría musical griega, poniéndose a la cabeza del conocimiento de las bases físicas del sonido y la afinación de instrumentos, superando incluso a sus "maestros" griegos. Sin embargo, veremos que Requeno, hablando del tambor, culpaba a los árabes del olvido de la música griega.

La mayoría de los tratados son confusos para nosotros, porque la teoría musical griega la relacionaba con simbolismos aritméticos, con la astronomía, el misticismo y la aritmética, especialmente a partir del siglo II d.C., con escasa afinidad y/o concreción con la música práctica o su ejecución, que ya era desconocida. Los estudios de autores posteriores aportan cierta información, como los de Plutarco (50-120 d.C.), Nicómaco de Gerasa, Claudio Ptolomeo de Alejandría (siglo II p. C.), Plotino (204-270), Porfirio (siglo III) o Jámblico (fallecido el 363 d.C.). Todas las dificultades y carencias que venimos apuntando hacen del estudio de la música antigua uno de los aspectos más complejos e insatisfactorios en el campo del helenismo (López Jimeno, 2008, p. 6).

En consecuencia, no debió ser poco el trabajo de nuestro abate al seleccionar las fuentes de su investigación, porque los tratados de música griega que han llegado hasta nosotros no son muchos más de una docena, algunos de los cuales son capítulos de

obras de otras materias, por ejemplo de la Astronomía, e insertados en contextos enigmáticos. No obstante, esta falta de material «directo» se suple con la no poca cantidad de noticias de procedencia indirecta.

Como fuentes clásicas del calatorese, debemos destacar las muchas citas de Arístides Quintiliano, teórico musical griego (siglo II d. C.),<sup>37</sup> en cuyo tratado *De Música* (Arístides Quintiliano, 1963, 1996) explica los principios de la composición griega (Colomer-Gil, 1996). Este es, precisamente, la fuente fundamental de nuestro abate. Además se basa en textos de otros muchos escritores, como Aristóxeno de Tarento,<sup>38</sup> Gaudencio, "El supuesto Euclides" (los teoremas XIII y XV, por ejemplo, de la *Sectio canonis*, atribuida al geómetra), Ptolomeo (*Harmonica*), Manuel Briennio, Nicómaco (*Manual de armónica y Excerpta ex Nicomacho*), e incluso en el cotejo con algunos autores de los textos sacros, como San Pablo, con el objeto de conformar y dar fe de ciertos aspectos de la música de los antiguos. No obstante, Requeno justifica la poca extensión de las citas por razones de espacio y economía (*Ensayos Históricos*, f. 86v).

El sistema musical que intenta restablecer Requeno, en fin, tiene como guión la obra de Arístides Quintiliano, al que sigue muy de cerca y le dedica el capítulo III del Ensayo II practico ("De los armónicos griegos cuyos preceptos de música están fundados en el sistema igual"): "En la historia de la música antigua habemos podido leer la antigüedad del armónico Arístides Quintiliano. Este escritor es el primero que nos expuso cumplidamente los intervalos y series armónicas del sistema igual refiriéndose siempre a los antiquísimos armónicos" (*Ensayos Prácticos*, ff. 6r-6v).

---

37 Arístides Quintiliano es fuente importante de Requeno y nació entre el siglo I y el V d. C., preferiblemente en el siglo II d.C. Es citado constantemente por nuestro jesuita, y al estudiarlo específicamente en el capítulo X de la parte II de este primer tomo de *Saggi Storici*, dice que "fue elegante, elocuente, culto, erudito, armonioso, amable. No es fácil hallar autor, en un asunto tan espinoso como el de la música, más breve, más claro, más comprensivo, más grave, más sólido y más gracioso" (Requeno, 1798, I, p. 268). Cfr. Quintiliano, 1963 y 1996. El jesuita de Calatorao encomia a Arístides Quintiliano de manera más que evidente a lo largo de todos sus escritos, considerándolo máxima autoridad musical. Para un acercamiento a la obra de este autor, véanse, además de los ya citados, Jahn (1882), Schäfke (1937), Mathiesen (2000), Gil-Colomer (1996) y García López y otros (2012, pp. 374-377).

38 Aristóxeno de Tarento (siglo IV a. C., nacido en torno al 360 a.C.) fue un filósofo y teórico de la música griega, perteneciente a la escuela peripatética. Es una de las fuentes esenciales del pensamiento de Requeno sobre la música griega, cuya *Harmónica-Rítmica* ha sido reiteradamente editada. Véanse Hefestión, Aristóxeno y Ptolomeo (2009); Macran, H. S. (1902); Marquard, P. (1968); Pighi, G. B. (1969), Westphal, R. (1883-1893) y Gibson, S. (2005).

De otro lado, nuestro jesuita acomete, con firmeza, la crítica de los diversos tratadistas “cultos” europeos a los que compara con los estudiosos de otras disciplinas, y no salen bien parados, porque no han sido capaces de “revivificar el arte de los cantores griegos” (Requeno, 1798, I, pp. I-II).

Hace, por tanto, una historia de las aportaciones de los principales estudiosos anteriores a él. Entre los “muchos franceses que se ocuparon de revivir las voces técnicas del arte antiguo y en descubrir las leyes fundamentales de la composición musical griega” (Requeno, 1798, I, p. VII), destaca a Perrault, Fraguier, Rosier (“Varias disertaciones dadas a la luz por la Academia de París”), Jean Jacques Rousseau (“El soberbio y resuelto Rousseau, fiado de su talento sistemático y brioso y en la gran práctica de la moderna armonía, sin examinar [a] los antiguos, pidió algunos libros de la Real Biblioteca y algunas disertaciones de la Academia, y se retiró a trabajar los artículos de la *Enciclopedia*”) (Michaelides, 1978; Rousseau, 2007) y Burette (“Comentarios a los Diálogos de Música de Plutarco, siendo Plutarco el más miserable autor de la antigua armonía y poco inteligente compendiador de la doctrina de las dos escuelas aristoseniana y alejandrina”), quien se equivocó, porque se limitó a seguir a Plutarco.

Entre los italianos no puede ignorar los dos gruesos volúmenes de Gioseffo Zarlino, las obras de Giuseppe Tartini, las disertaciones de Sacchi, los cultos *Diálogos* de Vincenzo Galilei (“otro genio extraordinario, el cual habría sido capaz de poner en claro la armonía griega por estar dotado de audacia de espíritu crítico, de erudición y de práctica”) (Requeno, 1798, I, p. II), los trabajos de Giovanni Battista Doni (Florencia 1594 - id. 1647, quien en sus estudios sobre la música abrigó la ilusión de hacer renacer la antigua práctica musical de los griegos), los libros de Glareano, de Franchino Gaffurio, de Toscanello, de Vicentini (sic),<sup>39</sup> del “erudito” Buontempi (*Historia de la Música*), de Cardano (“eruditísimo aunque supersticioso”), de Coltellinajo, del boloñés Botregari y, especialmente, la del franciscano Martini (“hizo una *Historia de los antiguos músicos*”), a quien califica como «emérito, modesto y valentísimo profesor»; reconoce que realizó profundos estudios sobre la música griega, pero le parece que

---

39 Con toda probabilidad Requeno se refiere a Nicola Vicentino, teórico y compositor italiano (Vicenza 1511 - ¿Milán 1576?), que se dedicó al estudio de la teoría musical de los antiguos griegos, intentando conciliar los géneros y tetracordio griegos con la escritura de la época.

trabajó sobre sus expositores del siglo XVI más que sobre las fuentes, y que no acertó a superar el principio de autoridad. Martini es "el más sabio y más aplicado al examen de las memorias históricas de los antiguos escritores, pero, poco avezado a escribir y poco versado en el método, hizo una historia de la música ciertamente llena de eruditísimas citas, pero carente de orden" (Requeno, 1798, I, p. XXXVI). Este juicio de Requeno sobre Martini, a quien había conocido personalmente, no dejaba de conllevar algún riesgo para alguien que residía en Bolonia, donde el italiano gozaba de mucho prestigio y tenía una especie de museo, visitado por el inquisidor Rodríguez Laso (2006, pp. 329-330) los días 2 y 20 de septiembre de 1788.

Requeno califica al jesuita belga Kircher (*Musurgia universalis*, lib. 2) de ser el «hombre original que no se cuidó de otra cosa que de sorprender al público con invenciones de toda suerte». Del holandés Marcos Meibón (Meibomio o Meibomius) alaba el hecho de la edición de las obras de los teóricos clásicos; sin embargo, no tiene la misma opinión de su traducción e interpretación: "autor de mediocre talento, de suficiente y mal digerida erudición y de una gran altanería"<sup>40</sup>. Entre los ingleses destaca al "confuso" Burney, cuya *Historia de la Música* (1776, después de cincuenta años de trabajo) está llena de "crítica bastante trivial" (Requeno, 1798, I, p. XXXVI).

El resumen de este repaso es poco generoso con los estudiosos anteriores:

Difícilmente se encontrará arte antigua en la cual se hayan empleado mayores talentos que en el arte de la música griega y en la cual se hayan impreso tantos volúmenes; sin embargo estamos a oscuras como al principio. Después de haber leído yo muchas veces a los escritores griegos y latinos que se ocuparon de la música griega y a los intérpretes y los comentaristas antes citados, observo en todos los griegos el mismo planteamiento y los mismos preceptos de la música griega y, en sus comentaristas e intérpretes, las mismas mismísimas definiciones; la misma manera de entenderlos y de anotarlos en cada uno de los modernos escritores, de modo que siendo muchos los griegos y latinos,

40 Requeno (1798), I, p. XXV. Al célebre historiador holandés del siglo XVII Meibón debemos el renacimiento del estudio de las ciencias y de las teorías musicales de los antiguos griegos y romanos, bajo el título de *Antiquae musicae auctores septem Graece et Latine* (Amstelodami, apud Ludovicum, Elcevirium, 1652, en 4º). Sin duda fue una fuente importante para Requeno, pues Meibón estudia en profundidad a Aristóxeno, Euclides, Nicómaco, Alipio y Gaudencio. En esta colección se publicó el *Tratado de música* de Quintiliano Arístides, una de las fuentes primordiales de Requeno.

muchísimos los italianos, franceses, españoles, alemanes, etc., bastaría haber leído y entendido a Arístides Quintiliano en lugar de todos los griegos, y a Martini en vez de todos los modernos (Requeno, 1798, I, pp. III-IV).

La conclusión de Requeno sobre los musicólogos anteriores es, en fin, contundente y negativa:

Si han escrito de esta manera los considerados máximos entendidos en el restablecimiento de la música griega, ¿qué extraño puede hacerse el que aquella no haya sido descubierta hasta ahora? Si así de mal se han conducido los maestros, ¿qué juicio deberá hacerse del inmenso ejército de escritores menores que bajo su inspiración intentarán combatir y someter las dificultades surgidas al restablecer el canto griego, insuperables en opinión de muchos? (Requeno, 1798, I, p. XXVI).

Esta desoladora situación, por el contrario, le sirve a Requeno para resaltar la importancia de sus investigaciones:

Tal ha sido la conducta de nuestros más destacados hombres en el descubrimiento de la música griega. Tales han sido los perjuicios de los mediocres y escritores menores. Cese, pues, el misterio de no ser descubierta la música griega hasta ahora. Cese el antiguo método de investigarla y cáncélense, o al menos suspéndanse, las viejas preocupaciones sobre el antiguo encausto y sobre las prácticas armónicas modernas, y armándose de justa y severa crítica, la amena Italia acuda únicamente a los modelos griegos para encontrarla (Requeno, 1798, I, pp. XXIX-XXX).

Nuestro abate lamenta, por lo que se ve, el poco provecho del estudio de los eruditos anteriores a él: "Ninguno de estos historiadores llegó al grado de interpretarnos debidamente las memorias de una música jamás probada por ellos con instrumentos, y ninguno de ellos tuvo la mínima sospecha del arte admirable de las cuerdas armónicas con el cual, igualmente que con la voz humana, se cantaban las *Odas* de Píndaro [Tebas 518 - ¿Argos? 438 a.C.], la *Ilíada* de Homero y otras composiciones de autores griegos" (Requeno, 1798, I, pp. XXXVII).

La crítica que Requeno vertió contra los tratadistas griegos que defendieron el sistema proporcional pitagórico fue severa, quizá en algunos casos excesiva. Esto no hace a nuestro abate hoy muy simpático al lector, que sabe que estos asuntos de la erudición son acumulativos y que lo que sabemos lo sabemos entre todos. Pero hay alguna excepción. Antonio Gallego (2012, p. 425) resalta dos, una antigua y otra moderna.

La antigua es para el tratado de Arístides Quintiliano (siglo II), uno de los más utilizados por el aragonés: ya vimos cómo le tildaba, al comienzo del *Ensayo tercero*, de “elegante y culto escritor.” La moderna es la de nuestro Francisco Salinas (el de la Oda de Fray Luis, el de los números sonoros), y eso a pesar de que le ha incluido varias veces entre los pitagóricos (*Ensayos Históricos*, f. 6r).

Ciertamente, los mayores elogios son dedicados al organista y teórico musical español Francisco Salinas (Burgos, 1513-Salamanca, 1590),<sup>41</sup> ya en la versión italiana. Los españoles “pueden vanagloriarse de Salinas, escritor de música antigua, crítico culto y profundo”.<sup>42</sup> El amigo de fray Luis de León (Belmonte, 1527-Madrugal de las Altas Torres, 1591), «es el único cinquecentista respetable, por sus luces, por su cultura, por la desenvoltura de su espíritu, por su erudición, por su magisterio en el arte armónico, que habría sido capaz de revivir la armónica griega, si su preocupación a favor de la música moderna, admirablemente encauzada y corregida por él, no le hubiese empeñado en querer hacernos ver que nuestras cuerdas armónicas y nuestro ritmo son poco distintos de los antiguos» (Requeno, 1798, I, pp. XIV-XV). Es un patriotismo fundamentado en las obras de Salinas, no en razones xenófobas imaginadas, puesto que no ve ninguno, entre los autores del siglo XVI, que hubiera expuesto las doctrinas clásicas mejor que él:

Nadie crea que yo lo alabo por espíritu de patriotismo. Y quien lo dude, lo coja en sus manos y me diga si entre todos los tratadistas de la música griega se encuentra uno igual entre los modernos. Si comparamos el *Tratado sobre el antiguo ritmo* de Vossio con el *Tratado del ritmo* de Salinas, el primero

41 Salinas, ciego desde la infancia, estudió órgano y humanidades en la Universidad de Salamanca. Residió en Roma, Nápoles, León y Salamanca. Su libro *De musica libri septem* (1577) es un tratado teórico de categoría internacional.

42 “Gli Spagnuoli possono gloriarsi di Salinas scrittore dell’antica musica colto critico e profondo, di Cerone e di altri molti” (Requeno, 1798, I, p. III).

desaparece por completo. Vossio nada enseña, Salinas todo analiza. Vossio compone el panegírico propio del gramático culto, Salinas compone el arte del antiguo ritmo poético con finalidad práctica. Vossio, como orador, habla con alabanzas muy generales; Salinas, como inteligente, habla de las más pequeñas diferencias y muestra cuanto es digno de alabanza en el ritmo griego (Requeno, 1798, I, pp. XIV-XV).

Requeno lamenta que Salinas no abarcase toda la problemática de la música griega: "Sin embargo es de lamentar que Salinas no observase que, además del ritmo poético, tan bien analizado por él, existía el ritmo musical del que no dice palabra. Salinas, en su examen de las cuerdas armónicas, prestó toda su atención a los números y a las proporciones, ninguna a los experimentos y poca a la autoridad de los músicos griegos" (cita ampliada en italiano, cfr. Requeno, 1798, I, pp. XIV-XVII).

Los otros teóricos extranjeros, algunos tan respetables y respetados como el franciscano Martini, desde luego no eran "excusables" para nuestro aragonés, españolismo que Requeno exagera en la versión castellana: "Nuestra España no cederá jamás la gloria en esta parte a ninguna de las naciones extranjeras, habiendo en ella nacido y florecido un Salinas, que sobrepuja en mérito a todos los ultramontanos, y otros muchos que los igualaron en la erudición y en la inteligencia de los antiguos armónicos" (*Ensayos Históricos*, f. 2v).

La obsesión de Requeno era recuperar la música griega, por lo que insiste en diferenciar a su libro por la utilidad y práctica, pero veremos que le faltan fundamentos académico-prácticos sólidos, porque no era un técnico ni un virtuoso de la música. Recordemos que Aranaz dice que Requeno no sabía música práctica y que por ello recurrió a él, como en Italia había contratado "sonadores", siempre que tuvo dinero para ello. En consecuencia, sus investigaciones terminarán cayendo en los defectos que critica en sus antecesores: más erudición historicista que fundamentos científico-técnicos de la música.

El apologista Masdeu también insiste en lo práctico de este descubrimiento requeniano: "Io mi sforzerò a dare una piccola idea di questa nobilissima Scoperta,

fondada dall' insigne Scopritore non solo sù i testi originali dell' antichità, ma ancora sulle replicate sperienze, ripetute da lui cortesemente innanzi alle curiose Persone".<sup>43</sup>

Si la erudición musical en los *Saggi* de 1798 es apabullante, por el contrario, en *Il Tamburo* (1807) es muy escasa, porque no existía, ya que muy pocos estudiosos se habían fijado en dicho instrumento, y menos aún los que se habían interesado en la restauración del mismo. Las fuentes principales de *Il Tamburo* son San Isidoro (el más citado por Requeno, quien había leído detenidamente el libro III de las *Etimologías*) y el colaborador de la *Enciclopedia* Louis de Jaucourt, autor del artículo "tambor", al que nuestro jesuita descalifica razonadamente. Además de estos dos autores, aparecen citados otra docena por distintos motivos, principalmente grecolatinos e italianos. Autores clásicos como Arístides Quintiliano, el neopitagórico Nicómaco de Gerasa, Ovidio (*Las metamorfosis*), el satírico Juvenal, el gramático e historiador Quinto Asconio Pediano (h. 9 a. C.- h. 76 d. C.), el matemático Eratóstenes (276 a.C-194 a.C.) y Dídimos *el Harmónico* (época de Nerón). A la Edad Moderna pertenecen Bonaventura Pistofilo, el teólogo protestante Federico Adolfo Lampe (1683-1729), el compositor italiano Domenico Mazzocchi, el jesuita alemán del siglo XVII Atanasio Kircher (*Musurgia*, lib. 2), y Giuseppe Tartini, (1692 - 1770), autor de una conocida escala musical.

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

Lo maravilloso de los afanes restauradores de la música griega antigua del autodidacta Requeno es que consigue exponer un sistema sólo con la ayuda del magade,

43 Masdeu, 1806, p. 21. La traducción del mismo Masdeu es: "Procuraré daros, oh filósofos, una sucinta idea de este nobilísimo hallazgo, fundado por el insigne descubridor sobre los textos originales de la Antigüedad, y sobre las muchas experiencias que ha hecho y que ha replicado varias veces con la mayor cortesía ante las personas que se lo han pedido" (Masdeu, *Opúsculos en prosa*. BNM, mss. 2898, párrafo 15; Astorgano (coord.), 2012a, pp. 666-667).

sin que nos conste una formación musical académica reglada ni que hubiese manejado algún fragmento de texto musical, pues sabemos que la música que acompañaba la mayor parte de la poesía griega se perdió en el proceso de transmisión desde fechas muy tempranas, y la mayor parte de los 61 documentos catalogados hasta 2001 (fragmentos, en varios casos partes de una misma obra) fueron redescubiertos y estudiados a partir de las últimas décadas del siglo XIX<sup>44</sup>.

#### 7. CONTENIDOS DEL LIBRO SAGGI SUL RISTABILIMENTO DELL'ARTE ARMONICA

No vamos a detenernos en la descripción del contenido de este libro. Remitimos a nuestro estudio en colaboración con Fuensanta Garrido Domené (Astorgano-Garrido, 2017) y a la introducción de nuestra edición de los *Ensayos Históricos*, de próxima aparición.

Dejando aparte las fobias antipitagóricas, que no deben obnubilar nuestro juicio crítico sobre el abate aragonés, debemos resaltar el valor del contenido de los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori, del signor Abate D. Vincenzo Requeno* (Parma, 1798, 2 vols.), una de las grandes obras de nuestro jesuita, “que desafía los juicios peyorativos o la indiferencia de los autores que no han debido leerla al menos con pausa” (León Tello, 2012, p. 341). Requeno comprendió bien que la presencia de la música en la sociedad grecorromana, su vinculación con la literatura (poemas homéricos, canciones líricas, teatro) y el interés de científicos y filósofos por este arte, obligaban al historiador al análisis de estos factores de interrelación. Por lo que los *Saggi* constituyen una vasta enciclopedia de la cultura grecolatina, especialmente el tomo I. Conservados escasísimos ejemplos de composiciones, el historiador de la música griega se ve obligado a centrar su estudio en estas fuentes indirectas y en los tratados o en las teorías contenidas en escritos de distinta temática, como los diálogos de Platón. Es admirable el dominio de Requeno de todos estos materiales, de los que ofrece no sólo síntesis valiosas sino agudas y precisas críticas (León Tello, 2012, p. 341).

44 Seis de esos fragmentos han sido analizados por García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes (2012, pp. 389-418).

La obra del jesuita aragonés consta de tres ensayos, distribuidos en dos volúmenes. Precede una dedicatoria, que falta en la traducción castellana, ("A sua excellenza il signore Marquese Antonio Pallavicini, Marquese di Libello, e Roca bianca, Gentilhome di Camara con Exercicio e consejero del privado Consejo de su Altezza Reale, il signore Ducca di Parma, etc."), firmada por los editores, hermanos Gozzi, que, hablando del autor, dicen: "Basta indicar el nombre del autor, celebrado por tantos méritos literarios. Él es uno de aquellos no pocos cultísimos ingenios, a los que las vicisitudes borrascosas de un Cuerpo [la Compañía de Jesús], muy notorio por su virtud trasplantaron, desgraciadamente, desde España a Italia. Él es el abate Vicente Requeno, que deja, antes de abandonarnos y retornar a la patria, este laborioso y útil estudio, nuevo testimonio de sus ilustres faenas y de su valor en la Antigüedad erudita".

El texto del primero de los *Saggi: Ensayo histórico para el restablecimiento de los cantores griegos y romanos*, que abarca todo el volumen primero, está integrado por dos partes, en las que desarrolla una historia de la música en la Antigüedad. Tiene una finalidad motivadora: "Para animar, pues, a los prácticos y al público a contribuir al restablecimiento de la armonía griega y del canto perdido instrumental, antepongo el *Saggio stórico*. Además, hasta ahora nadie ha tenido la idea de ordenar en un libro las memorias de los cantores griegos y romanos" (Requeno, 1798, I, p. XXXIII). En este primer tomo pretende resolver la diversidad de criterios entre las fuentes bíblicas y clásicas. Siguiendo el tópico repetido en toda la teoría musical de los siglos XVI-XVIII, refiere el origen de este arte a Júbal, de quien lo habrían recibido los primeros patriarcas. Atribuye a Enós la iniciación del canto vocal. Habría sido desarrollado por Noemo, cuyos descendientes se habrían encargado de difundirlo por el mundo. Los griegos lo aprenderían de los egipcios. A partir del capítulo IV de la primera parte, reduce su temática a la música helénica primitiva.

La segunda parte del *Ensayo histórico* se inicia con el estudio de la aportación de Pitágoras, quien dedicó a la música gran parte de sus estudios señalando con números los siete tonos de la escala, y su influencia directa se extiende hasta el fin del período romano, e indirecta hasta la actualidad. Requeno dedica sendos capítulos, o fragmentos de ellos, a Homero, Aristóxeno, Arístides Quintiliano, el matemático y astrónomo Claudio Ptolomeo, el matemático Nicómaco de Gerasa (*Manual Armónico*), Gaudencio,

Boecio, Euclides, San Agustín, Marciano Capela (*Bodas de la Filología*, lib. IX), al polígrafo bizantino Miguel Pselo (Constantinopla 1018 - id. 1078), de quien cita el *Quadrivio de la Aritmética, de la Música, de la Geometría y de la Astronomía*, y Brienio (lib. I, cap. 1).

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

Nos surge una duda a la hora de describir el contenido de los dos tomos de los *Saggi*: o seguir la edición italiana de Parma (1798) o la traducción castellana hecha por el mismo Requeno (1799). Nos decidimos por esta última a la hora de citar, por ser inédita y más extensa (un capítulo más) y por ser la traducción del mismo autor (a veces una auténtica refundición), posterior y con ciertos guiños hacia el hispano lector, si bien en las tablas van los índices de las dos versiones, para ver las diferencias estructurales.

### **7.1. Descripción del volumen I (“histórico”) del libro *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica***

Presentamos, a continuación, la composición del tomo I, que el mismo Requeno traduce como *Ensayos Históricos*. Luego de la pertinente justificación de la composición de esta obra en la «Introducción», analizando críticamente la exigüidad de las composiciones musicales grecolatinas anteriores a él, Requeno comienza examinando a fondo las fuentes grecolatinas cotejándolas con las interpretaciones de teóricos de su tiempo y anteriores a él. En semejante labor de análisis de la bibliografía pasada y contemporánea a él, nuestro autor reconoce el mérito de la erudita, objetiva y hermosa contribución de Francisco de Salinas, admira el *Diálogo sobre la música antigua y moderna* de Vincenzo Galilei y trata, en fin, la polémica relacionada con las aportaciones de Athanasius Kircher y las de Marcus Meibomius. De este elogia su

erudición, aunque lo tiene por autor de mediocre talento; a aquel le atribuye un conocimiento no parco de tratados de la Antigüedad, pese a no aportar un análisis detallado de los mismos. En esta magnífica tarea de exploración, síntesis, interpretación y crítica bibliográfica, deja patente, además, su censura a Pierre Jean Burette, así como su respeto hacia Giovanni Battista Martini.

El volumen I de la edición parmesana de 1798 corresponde con su traducción insertada en el manuscrito 262 de la BNCVEII de Roma. Es un largo ensayo histórico, fundamental según la justificación de Requeno, porque la historia es un “luminoso fanal” para los descubrimientos artísticos (*Ensayos Históricos*, f. 12r).

Los *Ensayos Históricos*, modelo extraordinario de análisis, síntesis, interpretación y crítica, constan de dos partes, antes y después de Pitágoras. Esta traducción no llega a ser tan libre como otras realizadas por la pluma del aragonés, entre las que podemos destacar su *Ensayo filosófico sobre los caracteres personales dignos del hombre en sociedad, compuesto en italiano y traducido al español por su autor don Vicente Requeno y Vives, individuo de varias academias (1787-1800)* (Requeno, 2008, pp. 1-392).

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

se muestra conocedor de la atribución a la música antigua instrumental de «efectos superiores a la diabólica magia de los egipcianos», a pesar de la opinión de Burette:

Il signor Burette dell'Accademia di Parigi prese la strada opposta a quella de gli autori che attribuivano all'antica música stromentale effetti superiori alla diabolica magia degli egiziani, e, fuggir[e] volendo uno scoglio, urtò nell'altro, ascrivendo esso gl'indubitabili effetti della música antica alla rozzezza ed alla ubriachezza de' greci che l'ascoltavano. La disinvoltura d'francesi in negare tuttociò, che non capiscono, mostra una presunzione eccedente di molto il loro studio e la loro diligenza nell'indagare la verità (Requeno, 1798, I, p. 79).

No es sino a partir del quinto capítulo cuando Requeno introduce sus investigaciones sobre la música griega antigua propiamente dicha, desde los tiempos más primitivos hasta Corina, Píndaro y otros cantores. En ellos, hace gala de un conocimiento directo de los tratados y textos sobre música insertos en obras de dedicación temática ajena a la armónica, como determinados diálogos platónicos (*Timeo* y *República*, principalmente), algunos textos aristotélicos o los *Comentarios* porfirianos, entre otros. De ahí la obtención, tratamiento, análisis y exposición de datos precisos relacionados con la evolución de la música en Grecia, de los que se pueden destacar los referentes a la historia del teatro. Así, los capítulos que completan la primera parte, desde el quinto hasta el mal enumerado décimo séptimo, incluyen en sus páginas los logros y anécdotas relacionadas con la música por parte de personajes tanto míticos como históricos de diverso ámbito: cantores legendarios, cantores y poetas épicos, líricos, políticos y tragediógrafos. Entre ellos, cabe destacar el detenido análisis elaborado por Requeno en torno a las figuras de músicos fundadores de primitivas ciudades helenas hasta la conquista de Troya; de celebrados músicos ejecutantes de la esfera legendaria, como Hiagnis, Marsias o Polifemo, e histórica, como Cleonas o Arión; de los cantores Óleno, Melanipe, Femoneo, Elena; de los aedos épicos Homero, Hesíodo, Creófilo, Arctino o Cinetón; de los educadores y legisladores Taletas, Licurgo, Dracón, Pítaco, Biante y Solón, junto con el ya mencionado poeta de Ascra; de los líricos y teólogos Arquíloco, Tirteo, Janto, Polimnesto, Terpandro, Alcmán, Lisandro, Estesícoro, Safo, Corina, Demófila, Alceo, Mimnermo, Epiménides, Simónides, Anacreonte o Píndaro; y de los primeros tragediógrafos y comediógrafos, como Tespis, Frínico, Susarión o Amipsias. Es más que evidente, en definitiva, el importantísimo

papel que la música tenía en la vida cultural, social, religiosa y, en fin, cotidiana de la sociedad griega antigua, una faceta esta que se nos permite conocer gracias a la sin par obra de Vicente Requeno.

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

De cualquiera de las maneras, que el texto italiano tiene una importancia meridiana en la traducción-refundición manuscrita de los *Ensayos Históricos* es algo innegable. Sirva de prueba, junto a lo ya indicado, la ingente cantidad de italianismos recogidos.

En otro lugar hemos expuesto el cotejo de los índices de ambos textos, del español y del italiano, para probar las marcadas diferencias que, ya desde un principio, se establecen entre ambos (Astorgano-Garrido, 2017, pp. 42-47). A partir de esta confrontación pueden observarse ciertas diferencias, al menos, en el cómputo de los capítulos de la primera parte. En primer lugar, los capítulo II y III de la versión española «se corresponden» con el segundo epígrafe de la edición italiana. En el primero de ellos, Requeno, con la mención de Júbil, comienza esta historia de la música en el periodo bíblico, concretamente en la época de los patriarcas y del Éxodo, un tiempo en el que cantar se consideraba casi como hablar, dado que se tenía por un atributo innato de la humanidad, en tanto que dedica el segundo de ellos a profundizar sus investigaciones y conclusiones relacionadas con la música hebrea. En segundo lugar, y aunque no pueda apreciarse en el índice de capítulos aquí expuesto, Requeno repite, por equivocación, el número del apartado «XII» de la primera parte, haciendo coincidir, así, la relación de los epígrafes en sendas versiones, en esta y en la primigenia en lengua italiana. En lo sucesivo, el resto de los capítulos de la primera parte llevan un desfase en su numeración.

Comentar el contenido de este tomo I (“histórico”) nos llevaría a hacer una reseña historiográfica, en parte ya realizada al hablar de las fuentes y de la estructura. Pedimos perdón por las inevitables repeticiones. Dividido en dos partes, en la primera, de XVI capítulos, expone el proceso evolutivo del arte literario-musical grecorromano desde los tiempos más primitivos hasta “Corina, Píndaro y otros cantores”. En la parte segunda, Requeno estructura los catorce capítulos de que consta en torno a la aportación teórica de autores determinados. El primero, por ejemplo, lo dedica a mostrar que “Pitágoras descubrió la medida de las seis antiguas consonancias y fijó los números proporcionales de las cuerdas con detrimento de la música” (Requeno, 1798, I, pp. 157-160). El último versa sobre Boecio, Euclides, Alipio, San Agustín, Marciano Capella (Harris Stal-Burge, 1971-1977; Willis, 1983), Psello y Briennio. En los intermedios examina tratados y diversos estudios de Empédocles, Arquitas, Filolao, Aristóxenes, Teofrasto, Epicuro, Erastótenes, Arístides, Quintiliano, Plutarco, Sexto Empírico, Ptolomeo y otros. Extraña la calificación de *cantor*, especialmente cuando es utilizada en autores con acusada personalidad en otros campos: así, por ejemplo, en el título del tercer

capítulo de esta parte leemos: “Filolao y Platón cantores”; sorprende también la referencia del “filósofo cantor Talete Milesio” (Requeno, 1798, I, pp. 108).

Requeno muestra conocimiento directo no sólo de los tratados sino también de los textos sobre la música incluidos en obras con otra dedicación temática primordial, de las que obtiene una interesante información. Por ejemplo, son válidas sus interpretaciones de los diálogos *Timeo* y *República* de Platón; en otra ocasión afirma: “Los comentarios de Porfirio [Düring, 1934] son dignos del autor de la *Isagogé* de los cinco predicables tan celebrados por nuestros escolásticos. Porfirio disputa contra Ptolomeo por haber definido el sonido como cantidad, siendo, dice él, una cualidad” (Requeno, 1798, I, p. 302). Observa asimismo que “Arquíloco fue inventor de la batuta y de nuevos metros” (Requeno, 1798, I, p. 85) y que “Tirteo compuso y anotó en música cinco libros de cantos guerreros, exhortando en ellos al amor de la gloria, de la virtud y del honor” (Requeno, 1798, I, p. 96). Son también importantes sus datos sobre temas concretos de la evolución de la música, por ejemplo los referentes a la historia del teatro (Requeno, 1798, I, p. 178).

Después de repetir lugares comunes sobre Pitágoras y Boecio, a través de la Edad Media, en el Renacimiento se inicia un estudio de las fuentes grecolatinas, que se continúa en los siglos siguientes. Requeno introdujo en su trabajo el análisis de esta bibliografía: tratados de Zarlino, Glareano, Salinas, Bontempi, V. Galilei, Meibomius, Rosier, Burette, Rousseau, Martini, Tartini, Sacchi, Burney, etc. Tanto con respecto a los autores antiguos como a sus expositores modernos, sus juicios suelen ser muy severos. Sin embargo, supo reconocer el mérito de la erudita, objetiva y bella contribución de Salinas, a quien elogia “por su erudición, por su magisterio en el arte armónico”, de singular valor para el conocimiento, a la vez, de la teoría de la música grecolatina y la de su tiempo. Para que no se atribuya su elogio a patriotismo, compara los tratados sobre el ritmo del autor español y de Vossio y concluye: “Vossio nada enseña, Salinas todo analiza” (Requeno, 1798, I, p. XV); confirma este juicio con varias citas en distintos lugares de los *Saggi*. Estima también los *Diálogos* de V. Galileo y dedica varias e interesantes páginas a la polémica Kircher-Meibomius: al primero le atribuye conocimiento de los tratados antiguos, pero no un análisis detallado, porque estaba demasiado preocupado de “sorprender al público” (Requeno, 1798, I, p. XIX).

Elogia la edición de tratados antiguos de Meibomius, pero lo considera autor de erudición vulgar (Requeno, 1798, I, p. XXV). Critica a Burette y muestra respeto hacia Martini, al que estima “emérito, modesto y valentísimo profesor” (Requeno, 1798, I, p. XI).

Roma recibe los usos, instrumentos, costumbres y las bases musicales tanto de la Grecia clásica como de los demás países conquistados. Estas influencias fueron, por una parte, la *sirio-egipcio-alejandrina*; y por otra, la música griega. A partir del siglo III a.C. no encontramos diferencias sustanciales entre las formas de expresión musical de ambas sociedades. La música romana era monofónica y continuación de la griega de la cual se nutre.

Algunos de los instrumentos más utilizados de la época romana eran: los bronce (lituus, bucina, cornu), la percusión (sistros, tympanon, crótalos) y, naturalmente, los instrumentos de viento (aulos, tibias, sirinx, hidraulis [órgano hidráulico]) y cuerda (lira, magadis y cítara).

El órgano, que tanto en Bizancio como en Roma (Dessi, 2010), era un instrumento de práctica esencialmente seglar, cambiará de carácter al ser introducido en los ritos y liturgia de la nueva religión cristiana de Occidente, donde se convertirá en el instrumento litúrgico por excelencia a partir del siglo VIII.

## **7.2. Descripción del volumen II (“práctico”) del libro *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica***

Tampoco vamos a detenernos en la descripción del contenido de este volumen (Astorgano-Garrido, 2017, pp. 74-94), pues sólo nos fijaremos en las páginas que cierran todos los *Saggi*, dedicadas a la “Tercera parte del ensayo tercero práctico: de los instrumentos músicos de los griegos y de su construcción y manejo”, la más relacionada con el tambor. Remitimos al estudio introductorio de nuestra edición de los *Ensayos Históricos*, de próxima aparición en esta misma colección.

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

artes modernas. Con un objetivo tan marcado y tan afín a las pretensiones académicas de la Ilustración, Requeno justifica su actuación en la «Introducción» a la segunda parte del *Ensayo segundo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos* aludiendo a sus circunstancias personales y vinculando sus indagaciones musicales con sus restantes investigaciones en diversas materias.<sup>45</sup>

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

Non deve attribuirsi agli antichi nessuna usanza, che non sia provata co' testimoni degli antichi, o che non venga chiaramente da' loro testimoni conchiusa. Condotta da questo principio, io mi sono internato ne' segreti dell'antica armonía en ella storia de' greci cantori (Requeno, 1798, I, p. XXX).

Como puede observarse, se trata de una declaración de intenciones que distingue a los *Saggi Cantori* de otras obras como *Il Tamburo* o los *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' romani pittori* (encausto), en la que las fuentes eruditas clásicas eran mucho más escasas.

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

45 *Ensayos Prácticos*, ff. 20v-21r. Véase la «Introducción» del *Ensayo tercero*, ff. 63r-63v, muy similar a las líneas aquí indicadas.

detenido análisis y clasificación de los instrumentos cordófonos, aerófonos y percutidos.

En las páginas que principian el tomo segundo de la edición italiana, ampliadas, más que traducidas, en la versión manuscrita, Requeno ofrece, a la manera de un prólogo programático, la pauta de sus procedimientos prácticos para probar todas las series armónicas del sistema, examinado las variaciones de Aristóxeno, de Arquitas, de Eratóstenes, de Filolao, de Baquio y de los otros armónicos, así como las escalas fundamentales de musicólogos modernos, como Zarlino, Tartini o Rousseau, “añadiendo yo las reflexiones que creeré oportunas” (*Ensayos Prácticos*, ff. 1v-2r; Requeno, 1798, II, pp. 5-6).

Estos ensayos prácticos, de hecho, no son sino el necesario instrumento para materializar su propósito: restablecer y reinstaurar, por medio de la praxis, las antiguas prácticas musicales. En estas demostraciones tan sugeridas ya desde los *Ensayos Históricos* nuestro jesuita consideró menester reconstruir algunos de los instrumentos empleados por los antiguos en sus investigaciones musicales y anotar los resultados obtenidos con ellos. En esta labor, es curioso cómo, a pesar del reiterado antipitagorismo de Requeno, nuestro autor elaboró una reproducción del instrumento pitagórico por excelencia: el canon. Es más, no solo plasmó una imagen suya en su libro impreso y en su traducción manuscrita, sino que fue un acto tan sonado, que gracias al citado testimonio de su amigo y notable músico, Pedro Aranaz, contamos con una precisa descripción de su utilización en las demostraciones públicas de sus descubrimientos en casa del conde de Fuentes, en 1799.<sup>46</sup>

La crítica moderna, en cambio, apunta en estos *Ensayos* una mayor falta de atención a contenidos estrictamente estéticos, si bien sus exposiciones y juicios son siempre metódicos y están bien documentados. De hecho, al comienzo del *Ensayo segundo práctico de las series armónicas de la música de los antiguos griegos*, y con una confianza total en estas sus experiencias, reta con elocuente petulancia a sus previsibles opositores, a los que no replicará si no presentan sus teorías acompañadas de

---

46 Aranaz, *Curso completo de composición que presentan a sus discípulos y a los que no lo son los profesores don Pedro Aranaz y Vides, maestro de capilla jubilado de la Sta. Iglesia de Cuenca, y don Francisco Olivares, prebendado organista y rector del Colegio de Música de Niños de Coro de Salamanca*, manuscrito de comienzos del siglo XIX. Citado por Antonio Martín Moreno, 1985, p. 439.

los respectivos experimentos (*Ensayos Históricos*, 2r.-2v; Requeno 1798, II, pp. 6-7).

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

Novedoso es, asimismo, en las primeras páginas del *Ensayo tercero* una presentación del contenido del mismo como si de un vastísimo ὕστερονπρότερον se tratara. A pesar de que al comienzo del *Ensayo segundo* Requeno presentó el programa «numerado» de sus investigaciones, su proceder en este caso es, más que registrar cuáles van a ser sus experiencias y cómo las va a mostrar, simplemente una mención holística de la cuestión ahora tratada, siguiendo a Aristóxeno y a Arístides Quintiliano: el canto griego (preceptos de métrica, rítmica y notación musical) y el arte de construir y de manejar los instrumentos músicos. (*Ensayos Prácticos*, f. 64r).

En estas líneas, nuestro jesuita nombra, una vez más, a Aristóxeno y a Arístides Quintiliano, con una *quasi* descarada y, a estas alturas de los *Ensayos* musicales, abusiva adulación de las aportaciones musicales del segundo en detrimento del primero.

#### 7.2.1. Planteamiento general de los “*Ensayos Prácticos*”

El contenido del volumen II son los ensayos segundo y tercero y ocupan todo el volumen II de la edición de 1798 ó el manuscrito 263 de la BNCVEII de Roma. En las tres partes del ensayo segundo realiza un análisis del sistema musical helénico (intervalos, géneros, escalas, etc.). Las tres partes del ensayo tercero versan: la primera sobre el canto, la segunda sobre el ritmo, y la tercera sobre los instrumentos. Remitimos al lector al cotejo entre los índices de la traducción castellana y de la edición italiana, pues varía la estructura (número de capítulos y materia tratada) de los mismos, lo cual manifiesta claramente que Requeno sabía muy bien distinguir el lector italiano del español (Astorgano-Garrido, 2017, pp. 74-80).

En este segundo tomo Requeno demuestra que había leído con detenimiento los tratados de musicólogos grecorromanos, pues los cita con precisión para demostrar la tesis que había defendido con insistencia en el tomo I y que nos recuerda en la introducción este tomo II:

En la historia de la antigua música he descubierto que los griegos, desde que comenzaron a cultivar el arte de la Armonía, siguieron un sistema musical diverso en especie del que se formó después de Pitágoras, fundado en las proporciones armónicas. Yo he averiguado que dicho sistema se llamó por Ptolomeo *sistema igual*, por Brienio y otros *sistema aritmético*, y por los antiguos alejandrinos, bien que con poca razón, *sistema aristoseniano* (*Ensayos Prácticos*, f. 1r).

El tomo segundo consta de los *Saggi* II y III, divididos respectivamente en cuatro y tres partes. Utiliza las mismas fuentes (tratados y escritos diversos sobre el arte musical) que en el tomo I (*Ensayo histórico*), pero añade diecinueve proposiciones y treinta y seis experimentos propios. La redacción clásica de escolios y corolarios y la exposición continua del contenido de tratados de la época se animan con estas adiciones con las que confirma o rechaza, con sus prácticas acústicas personales, las teorías desarrolladas, y le permite introducir su metodología empírica en el racionalismo de los autores analizados. Estudia detalladamente a través de los distintos tratados el sistema musical de los griegos: teoría de los intervalos, consonancias, escala, géneros diatónico, cromático y enarmónico, modalidad y tonalidad, métrica, ritmo e instrumentos de cuerda, viento y, más brevemente, de percusión; no faltan tampoco alusiones a las formas.

Por tanto, expone la técnica de la música grecolatina no desde las composiciones, que se consideraban prácticamente perdidas, sino a partir de las teorías abstraídas por los tratadistas, que examina y discute ampliamente. A pesar de su rigor y en contra de la opinión de Burette, no prescinde de la mitología, pues no desconocía que, como más tarde a Paganini, se atribuía a la antigua música instrumental “efectos superiores a la diabólica magia de los egipcianos” (Requeno, 1798, I, p. 79).

León Tello (2012, p. 344) echa en falta en los *Saggi* requenianos una mayor atención a temas estrictamente estéticos, como la proyección del pitagorismo filosófico en la teoría de la música de esta escuela, la influencia del idealismo de Platón en su

actitud sobre la evolución de la música y en su explicación de la creación artística, las reflexiones de Aristóteles en el libro V de la *Política* acerca del valor de la educación musical para el individuo y la sociedad, etc. (Montero Honorato, 1983).

Requeno no renuncia tampoco a repetir lugares comunes como las interpretaciones etimológicas del término música, los datos bíblicos o las antiguas leyendas sobre el origen de este arte. Pero sus exposiciones y críticas son siempre precisas y documentadas. Responden a un principio metodológico válido para todos los historiadores: “No debe atribuirse a los antiguos ninguna práctica que no sea probada con el testimonio de los autores antiguos o que no se deduzca claramente del testimonio de los mismos. Conducido por este principio me he internado en los secretos de la antigua armonía y en la historia de los músicos [cantores les llama] griegos” (Requeno, 1798, I, p. XXX). Como puede observarse, se trata de una declaración de intenciones que distingue a los *Saggi Cantori* de otras obras como *Il Tamburo* o los *Saggi sul ristabilimento dell’antica arte de’ greci e de’ romani pittori*.

Igual que Antonio Eximeno, Requeno (1798, I, pp. 170-175) se distingue por su oposición sistemática a Pitágoras, en este caso no sólo a su estética o a su concepción matemática de la música, como el jesuita valenciano, sino fundamentalmente a su teoría acústica y a su evaluación de la escala. Recoge las noticias que se sabían sobre la fundación y funcionamiento de su escuela, así como su desaparición y el exilio del maestro. Era consciente de que se trataba de un mito en la historia de la música, a quien no sólo “los modernos literatos”, como él dice, sino también los anteriores, le enaltecían como el autor que había perfeccionado el arte armónica; pero sus investigaciones le permitían concluir nada menos que “bastaba ver, por un lado, el nivel alcanzado por el arte musical anterior a Pitágoras y, por otro, el introducido por él en Grecia, para comprobar cuánto daño acarrearón los pitagóricos a la armonía” (Requeno, 1798, I, pp. 159-160). Así pues, aun desde otro punto de vista, junto con la de Eximeno, este texto significaba una inesperada crítica de este filósofo, opuesta a una secular tradición de citas laudatorias que no se interrumpiría con los juicios de estos dos autores. En el fondo se trata de una reivindicación del método experimental frente al racionalismo matemático (León Tello, 2012, p. 345).

El ignaciano calatorense sabía bien el motivo del prestigio del sabio griego: “no

hizo otra cosa que encontrar las razones numéricas que demostraban las consonancias”; también conocía la leyenda griega sobre el proceso de su invención (audición de los sonidos producidos por los golpes de los martillos sobre los yunques, al pasar por una fragua), pero se opone a su evaluación de las proporciones numéricas de los intervalos, “con las cuales se esparcieron sobre todas las partes armónicas la incertidumbre, la confusión, las tinieblas [...] como es evidente a todo quien sepa de este arte” (Requeno, 1798, I, p. 162).

Requeno no apreció el avance que significó la expresión matemática del fenómeno físico para el desarrollo de la ciencia; en cambio, supo advertir que con esta metodología la teoría de la música quedaba reducida a pura especulación con consecuencias como la contradicción entre la teoría y la práctica sobre el número de intervalos consonantes o las normas de uso de las consonancias en la polifonía (Requeno, 1798, I, p. 164), ya que, pasada la primera fase de su práctica, se prohibió precisamente el paralelismo de las consonancias perfectas: entendía que entre el juicio del oído y el de la razón no debería haber subordinación sino armonía (León Tello, 2012, p. 320).

La crítica a Pitágoras obsesionaba en cierto modo a Requeno, pues la reitera a través de su libro en buen número de ocasiones, pero en sus juicios observamos alguna confusión conceptual, tanto con respecto a su filosofía como a su teoría acústica, que conviene aclarar (León Tello, 2012, p. 346). Notemos, en primer lugar, la atribución gratuita “a la novedad suscitada por Pitágoras” el que “la música y el canto instrumental perdieran muchísimo” por “haber sido confinada a las escuelas de la filosofía” (Requeno, 1798, I, p. 179); pero lo que en realidad se introdujo en éstas fue la teoría de la música sin que esto significara desaparición o disminución de los cantos que los discípulos de la escuela pudieran aprender y entonar obligatoriamente, como ocurría en la Universidad de Salamanca en el siglo XVI, cuando Salinas regentaba la cátedra de Música. Por tanto, no había motivos para una incidencia de la especulación teórica en una merma de la práctica musical como, en continuación del ejemplo citado, las clases teóricas de Música de la Universidad de Salamanca no impidieron el magnífico florecimiento de la escuela española de música religiosa de ese siglo.

Advierte en Pitágoras la separación de la música de otras ramas del saber y, por el

contrario, la elevación de la estima de la filosofía: hasta Pitágoras la música comprendía todas las artes y ciencias; en cambio, “desde Pitágoras comenzó la costumbre de no tener como literato o científico al hombre que no fuese filósofo. La primera secta filosófica fue la pitagórica. Los filósofos pitagóricos se posesionaron de las ciencias y de las artes para nuestra desventura” (Requeno, 1798, I, p. 159). Sin embargo, este juicio no es justo porque Requeno no ignoraba que el principio que informa la filosofía de Pitágoras derivaba de su concepción matemática (y por tanto musical) del universo, razón de todas las ciencias, de todas las artes y de toda la naturaleza (Requeno, 1798, I, p. 171). Precisamente este hecho es el que, a través de la historia, ha motivado la interpretación musical del cosmos, con el consiguiente prestigio para este arte (León Tello, 2012, p. 347).

Según la tradición, en sus investigaciones musicales Pitágoras aplicó a la vez los métodos matemático y experimental. El resultado fue la evaluación numérica de la escala diatónica que partía del reconocimiento de las proporciones  $9/8$  para el intervalo de tono y  $2/1$ ,  $3/2$  y  $4/3$  como constitutivas de los intervalos de diapasón (octava), diapente (quinta) y diatessarón (cuarta); y justificantes, por su racionalidad, de la estimación consonante de los mismos. Los tratadistas medievales asumieron y difundieron la ordenación pitagórica de la escala. Sin embargo, con el desarrollo de la polifonía, los compositores admitieron también como consonancias, aun imperfectas, los intervalos de tercera mayor y menor y sexta mayor y menor, lo que originó una contradicción entre la teoría y la práctica, dadas las evaluaciones pitagóricas de estos intervalos (León Tello, 2012, p. 347).

Aparte de esta aportación al conocimiento del sistema musical de la antigüedad grecolatina, parece necesario aludir, aun brevemente, a la posición de Requeno sobre uno de los problemas más debatidos entre los historiadores de la música antigua: la práctica de la polifonía en la música griega (León Tello, 2012, p. 349). Basado en diversas fuentes clásicas, consideraba que Lisandro “encontró el arte de unir muchos instrumentos para formar una orquesta, práctica hasta ese tiempo desconocida entre los griegos, y que después sirvió tanto para cantar en los coros de la tragedia [...] lo cual, siendo verdadero contrapunto, yo atribuyo su invención a Lisandro” (Requeno, 1798, I, pp. 98-100). Más adelante insiste: “Lisandro en la Olimpiada XXV [año 680 a.C.], poco

más o menos, había inventado el contrapunto, como habíamos dicho en su lugar” (Requeno, 1798, I, p. 199). En un nuevo texto alude al canto en diálogo en el cual, por una banda los sátiros y por otra Baco, cantaron el ditirambo (Requeno, 1798, I, p. 109). En consecuencia, partidario de la práctica griega del contrapunto, juzgaba que “las innumerables disertaciones hechas por los modernos para negar el contrapunto a los griegos, me parecen semejantes a la disertaciones de los antiguos que negaban la existencia de las antípodas: en cuyas disertaciones se presentaban argumentos y razones que, descubierta América, nos hacen reír” (Requeno, 1798, I, p. 200).

En la posterior traducción castellana tacha de ignorantes a los críticos modernos que negaban la práctica del contrapunto entre los griegos:

“Los que mal emplearon el tiempo entre los modernos eruditos sobre la disputa de si los griegos conocieron o no nuestro contrapunto, ¿cómo se atrevieron a decir de esta grave cuestión, sin tener clara idea de la música de los griegos? Yo he examinado estos autores, y con más atención [a] el que más seriamente y con mayor análisis lo trató, cuál es el padre maestro Martini.<sup>47</sup> Yo los hallo [a] todos ellos llenos de falsas suposiciones, puestas por primeros principios, de las cuales, razonando justamente, debe sacarse la consecuencia [de] que los griegos no tuvieron ni conocieron nuestro contrapunto” (*Ensayos Históricos*, ff. 62r-62v).

Por lo que sabemos, nuestro jesuita continuó sus experimentos musicales en Zaragoza, bajo la protección dispensada por el conde de Fuentes (sobrino de su amigo José Pignatelli) con la presumible intención de publicar un tercer tomo de los *Saggi* sobre la música grecolatina. Lamentablemente dicho tomo, si es que llegó a ser redactado, no se conserva.

### 7.2.2. Ensayo III, práctico. El canto en la antigua Grecia

Como hemos dicho, Requeno divide el Ensayo III práctico en tres partes, dedicadas al canto griego, al ritmo y a los instrumentos.

---

47 Por sus veinticinco años de residencia en Bolonia (1773-1798), Requeno conoció a Giovanni Battista Martini (Bolonia, 1706- *id.*, 1784), monje franciscano, teórico e historiador de la música y compositor italiano.

7.2.2.1. El canto

En la primera parte sostiene que los griegos no distinguieron el canto en vocal e instrumental, sino que dividieron el canto en métrico, armónico y rítmico. En su siglo de oro de la Música, usaron de un canto instrumental significativo, con el cual, “sin voz alguna humana, pronunciaron de modo que se entendían las letras, las sílabas y las palabras de sus versos” (Capítulo VII de la parte segunda de este tercer ensayo práctico. Requeno, 1798, II, pp. 371-385).

La justificación de restablecer el canto griego es la misma, remediar la pobreza del moderno:

En los cantores sucede lo mismo que en los violines: si se ajustan a las quintas y terceras del órgano o del clave entonan más bajo o más alto de la natural voz de esas consonancias, si entonan al natural de esas cuerdas des[en]tonan con el órgano y el clave.

¿No es tal, en pura plata, nuestra música? ¿Hay en ella preceptos fijos y arte estable con que se dirija a la práctica del canto vocal o instrumental?

[...]

Tales son los sonos machihembrados de nuestros estables instrumentos, y tal es nuestro arte en la moderna música que camina al ton ton y que acordando por quintas un instrumento tiene necesidad de caparlas y de degradarlas de su natural entonación para que puedan servir en la armonía. ¿Es este arte armónico, o antiarmónico?

Mas lo peor no es esto; del órgano o del clave toman el tono los otros instrumentos de la orquesta, algunos de los cuales como los violines pueden hacer justas todas las quintas rebajadas en los claves y órganos; mas si las hacen justas des[en]tonan con esos instrumentos reguladores, si no las hacen justas van como ellos fuera de la entonación natural de las quintas (*Ensayos Prácticos*, f. 21v).

La música antigua estaba estrechamente vinculada al canto y al baile, y no hay que olvidar que el griego antiguo era una lengua modal, no tonal, como son las nuestras

actuales.<sup>48</sup> No sólo la alternancia entre sílabas largas y breves sino también los diversos acentos (grave, agudo y circunflejo, que para nosotros son simplemente marcas ortográficas, pero marcaban la modulación de la voz) hacían que incluso la lengua simplemente hablada diera una impresión "musical", de la que carecen nuestras lenguas modernas.

Las distintas combinaciones entre vocales largas y breves daban lugar a diversos tipos de metro (yambos, troqueos, dáctilos, anfíbracos, anapestos), denominaciones que, en realidad, están haciendo referencia a distintos ritmos: podríamos, salvando las distancias, hacer la equivalencia con las actuales corchea/semicorchea, por ejemplo. Timoteo hizo una reforma (s. V-IV a.C.) por la que la duración de la sílaba larga no equivalía exactamente al doble de la breve, pudiendo alargarla, lo cual confería mayor libertad al ejecutante. Reforma valorada por Requeno, a través de una anécdota:

Si Timoteo<sup>49</sup> con el canto significativo de sus cuerdas, viendo a Alejandro sumergido en los manjares y en las tazas, comenzó a entonar alguna ode<sup>50</sup> en que reprendiese las delicias de los convites y exhortase a tomar las armas, no sería de admirar que, para mostrar lo que era, saltase de la mesa y tomase la espada un Alejandro, y que, comenzando Timoteo a cambiar ritmo y modo y entonando un canto exhortativo al reposo después de las muchas victorias, y a comer y beber alegremente los frutos de su valor, que Alejandro, tranquilizado, tornase a su real lecho y convite. Yo no hallo en esto un hecho inverosímil (*Ensayos Históricos*, ff. 54r-54v).

#### 7.2.2.2. El ritmo

Requeno dedica la parte segunda del Ensayo III práctico a “la conducta rítmica” de los griegos. No debemos separar la música del baile. Aparte, la danza propiamente dicha acompaña en todas las culturas las principales celebraciones sociales, de modo que encontramos numerosos ejemplos en el folklore europeo que podemos remontar a

48 Lenguas modales o musicales actuales son, por ejemplo, el japonés, con el que, salvando las distancias, podemos hacernos una ligera idea de cómo suena una lengua modal, no tonal.

49 Timoteo de Mileto (c. 447- c. 360 a.C.), poeta lírico y músico griego, natural de Mileto. Los escasos versos conservados de la poesía de Timoteo pueden verse en *Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*. Edición de Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos, 1980, pp. 446-453.

50 Italianismo, por *ode* („oda“).

los tiempos antiguos y emparentar con los bailes en la antigua Grecia y Roma (López Jimeno, 2008, pp. 39-44).

Lógicamente el ritmo participa de la historia y características del sistema musical, descritos por Requeno en la primera parte (la dedicada al canto), es decir, evolucionó desde oscuros orígenes hasta conseguir la perfección entre los griegos:

De las leyes rítmicas, pienso lo mismo que de las métricas. Los griegos aprendieron el ritmo o la medida del tiempo en la música de los egipcios, pues, tomando de ellos la música, y no pudiendo haber música sin alguna medida del tiempo en que debe sonarse cada cuerda, era necesario que los griegos tomaran el ritmo de los egipcios, mas el sistema de los pies rítmicos, correspondientes a los métricos, fue toda obra y perfección de los admirables y de los despejados talentos de los griegos, como la suma perfección a que lo levantaron, habiéndolo tomado muy informe y rudo de los egipcios (*Ensayos Históricos*, ff. 28r-28v).

No faltan las referencias mitológicas (por ejemplo, Curetes y Teseo) y sabemos bien el papel del coro en la primitiva tragedia. El mito de los Curetes nos remonta incluso a la civilización Minoica, de hecho los cretenses fueron los primeros en desarrollar el baile como manifestación religiosa. Ya entonces había bailes en círculo, abierto o cerrado, posiblemente porque bailaban en torno a un árbol sagrado o un altar. Más tarde encontraremos bailes similares alrededor de un músico, como los cáritas en torno a Apolo mientras toca la lira.

De la danza tenemos abundantes testimonios iconográficos. Uno de los más antiguos es un sello de Cnosos en el que figura un desfile de guerreros, protegidos por grandes escudos en forma de ocho (el característico escudo cretense, hecho con pieles de toro). Uno de los ejemplos más representativos está en el Museo de la Acrópolis. Un pirriquista aparece, también, en la cratera de *Sosibios*, una hermosa pieza neoática que se conserva en el Museo del Louvre. Su figura se yergue airosa entre ménades, un tocador de doble aulós y dos dioses: Hermes y Artemis (López Jimeno, 2008, pp. 39-40).

Al igual que los cantos, muchos de los bailes tienen un origen religioso, como el

peán, en honor a diversos dioses, pero sobre todo a Apolo. Se acompaña de flauta o lira. Se baila para parar una epidemia, propiciar o celebrar una victoria militar o, simplemente, agradecer algo al dios. El Prilis era una marcha fúnebre en honor a un héroe muerto, y se bailaba con la armadura.

Durante el periodo clásico los bailes adquieren un sentido lúdico, sin connotaciones religiosas. Así encontramos danzas como: 1) Hiporchema, combinación de música instrumental, canción, baile y pantomima, con lira o aulós (Howard, 1863; Schlesinger, 1939). Luciano nos refiere que se bailaba en círculo, y por separado hombres y mujeres. 2) Morfasmos, baile cómico que imita todo tipo de animales. 3) Kalaciscos, baile femenino en honor de los dioses, que recibe el nombre del cesto que las muchachas (de buena familia) portaban sobre su cabeza. 4) El Parcenio era similar al anterior, pero sin cesta. 5) Pírrico, baile guerrero de tipo agrario, masculino, por supuesto, a base de grandes saltos, violento, acompañado de ruidos, palmadas al suelo y gritos para ahuyentar los malos espíritus. Su finalidad era fomentar la fertilidad de la tierra. Contamos con una descripción de Platón. Los jóvenes desfilaban, avanzaban y retrocedían, se agachaban y saltaban profiriendo grandes gritos. Los movimientos recordaban los de un guerrero: ataque-defensa, manejo del arco, la espada o la lanza, con ritmo musical. Hoy en día se consideran descendientes de éste dos bailes "regionales": el Susta de Creta y el Pirrigio del Ponto. 6) El yeranós o tsakónico, es el baile del laberinto. Lo bailaban hombres y mujeres. Según el mito, es la danza que bailó Teseo en Delos con los jóvenes rescatados del laberinto de Creta. Fue compuesto por Dédalo para ayudar a Ariadna. Los movimientos recuerdan el laberinto, con su entrada y salida. Para otros imita, sin embargo, los movimientos de una serpiente. Se bailaba sujetando una cuerda con la mano, que ayudaba a mantener la equidistancia entre los danzantes. Hoy en día, en muchos bailes griegos se utiliza a este fin el pañuelo y las evoluciones son similares (López Jimeno, 2008, pp. 40-41).

Ya en la *Iliada* se hace referencia a un baile de jóvenes (de ambos sexos) unas veces en círculo y otras en líneas:

Allí representó también dos ciudades de hombres dotados de palabra. En la una se celebraban bodas y festines: las novias salían de sus habitaciones y eran acompañadas por la ciudad a la luz de antorchas encendidas, oíanse repetidos

cantos de himeneo, jóvenes danzantes formaban círculos, dentro de los cuales sonaban flautas y cítaras, y las matronas admiraban el espectáculo desde los vestíbulos de sus casas (Homero, *Ilíada*, XVIII 490).

Los rituales de la danza de los Dioses y Diosas del Panteón Griego han sido reconocidos como los orígenes del teatro contemporáneo occidental. Alrededor de Dionisio, dios del vino, grupos de mujeres, llamada Ménades, iban de noche a las montañas donde, bajo los efectos del vino, celebraban sus orgias con danzas extásicas. Estas danzas incluían, eventualmente, música y distintas figuras de la mitología clásica que eran representadas por actores y bailarines entrenados. A finales del siglo V a.C. estas danzas comenzaron a formar parte de la escena social y política. Platón fue un importante teórico y valedor de la danza griega (López Jimeno, 2008, pp. 40-43).

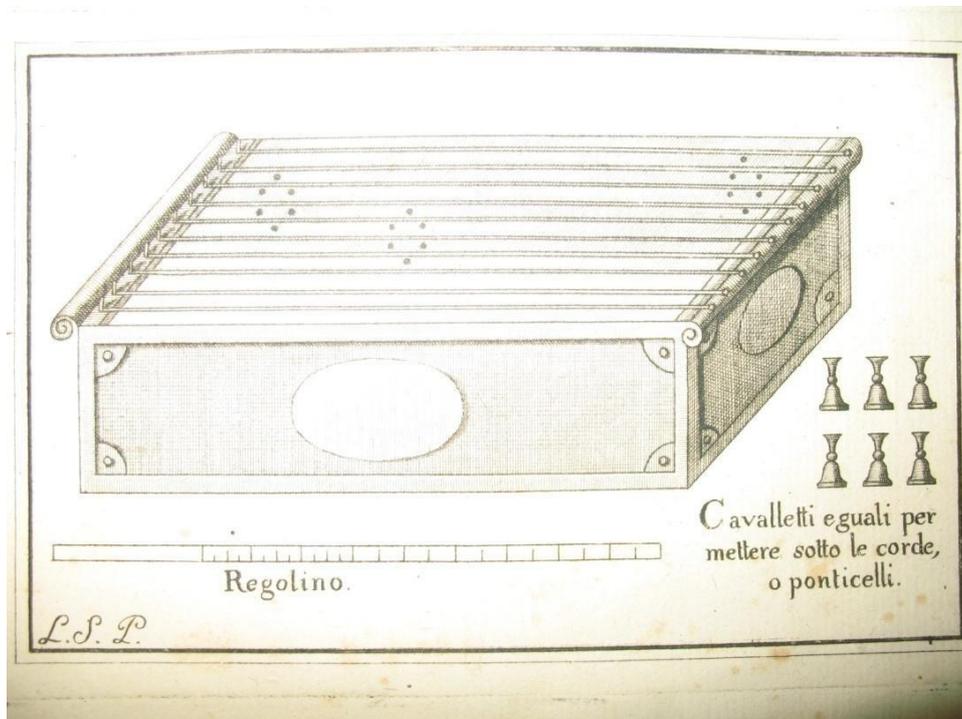
Entre los romanos, la aceptación de la danza por parte de los poderes públicos fue decayendo. La cristianización del Imperio Romano introdujo un nuevo concepto en el que el cuerpo, la sexualidad y por consiguiente la danza estaban mal considerados. Hasta el 200 a.C. la danza formaba parte de las procesiones romanas, festivas y celebraciones. Sin embargo, a partir del 150 a.C. todas las escuelas romanas de baile cerraron sus puertas porque la nobleza romana consideró que la danza era una actividad sospechosa e incluso peligrosa. De todos modos, la fuerza del movimiento no se detuvo y bajo el mandato del emperador Augusto (63 a.C.-14 d.C.) surgió una forma de danza conocida actualmente como pantomima ó mímica en la que la comunicación se establece sin palabras, a través de estilizados gestos y movimientos y se convirtió en un lenguaje no verbal en la multicultural Roma (López Jimeno, 2008, p. 43), estudiada monográficamente por Requeno (1797). Antonio Gallego (2012, p. 411) nos recuerda que Batllori (1944, p. CXXVII) sospecha que una de las razones de que Arteaga no terminara su investigación sobre el ritmo sonoro y el ritmo mudo en la música de los antiguos, en cuya Disertación VII había escrito sobre la “quironomía”, fue precisamente la publicación del ensayo de Requeno, *Scoperta della Chironimia, ossia Dell’ arte di gestire con le mani nel foro o nella pantomima dell’ teatro* (1797).

En Bizancio se bailaba incluso en la Iglesia, en determinadas celebraciones, como la Navidad, las Luces (6 de enero = bautizo de Jesús) y la Pascua. En primer lugar, hay que decir que la música bizantina es bastante desconocida debido al tipo de anotación

musical incompleta. La ausencia de documentos fiables hace imposible saber cómo sonaba en realidad, pero se supone que en sus orígenes fue influenciada por la música siria, hebrea, armenia y copta, es decir, que se trataba de una música profundamente oriental, adaptada y transformada de acuerdo con las necesidades y tendencias del Imperio y la Iglesia bizantinos, así como por las otras liturgias occidentales. La música de la Iglesia Ortodoxa hereda en parte el sistema musical antiguo. Las composiciones bizantinas constituyen un género específico de composición melódica, con sus propias reglas de composición, basadas en las antiguas.

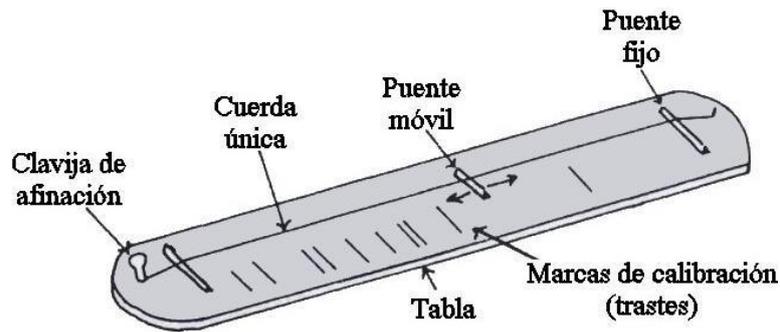
El punto de inflexión lo marca la introducción del cristianismo, cuya música se limita casi en exclusividad a la salmodia. Naturalmente, la música paleocristiana no es 100% griega, puesto que asimila rasgos hebreos, caldeos y sirios. Los primeros cristianos van conformando sus melodías a partir de la música grecorromana, sobre la base de la recitación: es el llamado Canto Ambrosiano, cultivado sobre todo en el norte de Italia. Posteriormente se transforma en el Canto Gregoriano, que sobrevive hasta hoy en la Iglesia Católica. Este aumentó los modos de 4 a 8. En el siglo XI se impuso definitivamente la liturgia Romana en toda Europa bajo las influencias de otras tradiciones musicales.

El legado de la tradición musical procedente del género melódico de los griegos se ha repartido según sus dos modalidades, diatónica y cromática, de manera separada en Occidente y Oriente: en Europa occidental el canto llano y la música profana sólo conservan el género diatónico, mientras que el género cromático y enarmónico se encuentra aún en pueblos de Asia y África. Esta diferenciación geográfico-modal empezó por motivos religiosos con las reformas litúrgicas de San Agustín y San Ambrosio y fue completada más tarde por San Gregorio. Su consecuencia fue el abandono definitivo del sistema modal a favor del sistema tonal en Europa en el siglo XVI. Este proceso coincidió con la invención del sistema de anotación musical por el monje benedictino Guido d'Arezzo en el siglo XI (López Jimeno, 2008, pp. 30-32).

PARTE III. LOS INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA DE LOS ANTIGUOS  
GRIEGOS

El *cánon* o *canone* o *magade* o *mágadis* fue el principal instrumento musical con el que Requeno hizo los experimentos para resucitar la música griega (Fuente: Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori*, Parma, 1798, Vol. I, grabado de la última página).

Modelo de canon bastante diferente del pitagórico, descrito por Nicómaco de Gerasa y diseñado por Fuensanta Domené (tesis inédita, cuya información agradezco sobremanera):



Para una visión de conjunto de los instrumentos musicales griegos, además del clásico tratado de M. Maas y J. Snyder (1989), es conveniente ojear el capítulo correspondiente redactado recientemente por Pedro Redondo Reyes en *La Música en la Antigua Grecia*, donde brevemente se describen y se clasifican casi todos los instrumentos y se remite a las fuentes griegas correspondientes a cada instrumento.

Simplemente enumeremos las herramientas musicales allí citadas, remitiendo para su historia al clásico manual de Curt Sachs (1940, 1948) y otros (Schaeffner, 1936). Dentro de los instrumentos de cuerda distingue tres grupos, el de las liras (la lira, la cítara, el bárbito [variedad de lira con brazos mucho más largos y curvados], la forminge [variante de cítara, pero más pequeña y simple], el de las arpas (la péctide [de forma triangular], la mágadis [un arpa triangular, que no coincide con la magade de Requeno], el trigón [arpa triangular poco conocida], la sambuca [arpa de registro agudo] y la nabla [arpa de origen fenicio] y “otros cordófonos” (la pandoura [un tipo de laud de origen sirio], el skíndapsos [tipo de laud de cuatro cuerdas], el fénix [tipo de arpa de origen fenicio], el lyrophoinix [muy relacionado con el fénix], la spádix [tipo de lira], el enneáchordon [tipo de lira de nueve cuerdas], el pythikón [tipo de cítara], el epigóneion [tipo de arpa grande de cuarenta cuerdas, aunque para otros era una cítara de tabla], el simikón [semejante al anterior, pero de treinta y cinco cuerdas] y el canon [cítara de tabla de gran importancia para Requeno, pues fue el instrumento por excelencia para la investigación acústica].

Entre los instrumentos de viento encontramos el auló (parecido al moderno oboe), la siringa, también conocida como “flauta de Pan” (varias cañas unidas paralelamente), el órgano hidráulico (fascinante instrumento, basado en los principios acústicos de la siringa, que atrajo poderosamente la atención de Requeno), la salpinge (especie de

trompeta de bronce o marfil, con embocadura y hasta 120 cm de longitud), la bykáne (buccina, en latín, era una especie de salpínge curvada, de la que habla Requeno, por su uso en el ejército) y el cuerno (de origen etrusco y con funciones de señalización).

A lo largo del estudio de *Il Tamburo*, como es lógico, Requeno alude a casi todos los instrumentos de percusión de los reseñados por Redondo Reyes, los cuales tenían dos funciones principales: la natural de proporcionar el ritmo a la música, y la de producir éxtasis y excitación en ciertos momentos, como en las batallas o en algunos ritos y cultos, como el de Dionisio o el de Cíbele. Los principales fueron: los crótalos (especie de grandes castañuelas), el tympanon (especie de tambor o pandero, asociado al culto de Cíbele y Dionisio, estudiado por Requeno), el rhoptrón (variedad de tambor empleada en la guerra), el rombo (una pieza de madera enrollada a una cuerda que produce un sonido zumbante), los címbalos (dos pequeños platillos metálicos [uno para cada mano], abombados y de un sonido agudo, cuyo diámetro no superaba los 20cm), el sistro (tenía forma de herradura, con un mango, y con barras metálicas cruzadas transversalmente. También servía como juguete para los niños), el psithyra (de origen libio, muy poco conocido) y la kroúpeza o kroúpala (especie de calzado o castañuelas adosadas al mismo, usadas para marcar el ritmo en el baile y en el coro (García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, 2012, pp. 119-160).

A muchos de estos instrumentos alude el abate de Calatorao, pues en la tercera parte del ensayo tercero práctico de los *Saggi* de 1798, trata de los instrumentos musicales de los griegos y de su construcción y manejo, justificándose en que “ninguno hasta ahora ha escrito de esta materia” (capítulo I), dedicando los otros dos capítulos a los instrumentos de cuerda (“de pocas cuerdas que se tañeron con los dedos”), y a los “de aire”. Ya en 1790 se lamentaba de que sus contemporáneos europeos no pudiesen gozar de las delicias que supondría la introducción de los instrumentos musicales griegos, y estaba dispuesto a investigar incansablemente hasta proporcionar esta utilidad a la sociedad:

Si mis trabajos sobre las Artes perdidas o corrompidas por nuestros mayores (cual es esta de los signos [de hablar de lejos] que hemos explicado y procurado restablecer) fuesen acogidos por el Público con aquella humanidad y generosidad que me ha mostrado por el restablecimiento de la pintura antigua,

no omitiré emplear mis vigilijs en solicitar algún descubrimiento aprovechando del ocio que me conceden los dioses en la amena y deliciosa mansión de la Italia (Requeno, 1795, pp. 176-177).

No cabe duda de que desde joven el abate aragonés era un auténtico loco por la música griega, a cuyo restablecimiento estaba dispuesto a dedicarle todas “sus vigilijs”.

Puesto que el enorme trabajo de erudición histórica de Requeno estaba encaminado a la resurrección de la genuina música griega (la romana era un sucedáneo más o menos degenerado), mal se podría alcanzar dicho objetivo sin los instrumentos músicos adecuados para ejecutarla e interpretarla. Por eso Requeno, al final del tercer ensayo “práctico”, se ocupó de los instrumentos griegos antiguos, de su construcción y manejo, y les dedica toda la tercera parte con cierto orgullo: “Ninguno ha escrito de esta materia” antes que él. No es muy prometedora ni rigurosa la extraña clasificación expuesta en la proposición 1ª, por la que “los griegos dividieron todos sus instrumentos en varoniles, femeniles y mixtos o participantes de ambas calidades” (Requeno 1798, II, pp. 405-409). Habla luego de los instrumentos de cuerda (monocordios, cítaras o liras), de los de aire o viento, y de los de golpe o de percusión. Incluye además en el manuscrito de la traducción (*Ensayos Prácticos*) unos cuantos dibujitos para que el lector comprenda mejor sus descripciones.

No procede detallar ahora todos esos instrumentos. Aunque la descripción de los instrumentos cierra la obra de los *Saggi Cantori* de Requeno (1798), creemos que fue la curiosidad del funcionamiento de los instrumentos musicales utilizados en el ejército por los griegos y romanos, lo que incitó a nuestro abate a profundizar en todo el sistema musical. Sabido es el papel que dentro del ejército desempeñan, además del tambor, las cornetas, trompetas, bocinas, y, sobre todo entre los romanos, el clásico militar. Pero desde entonces nada se había progresado:

Con las luces de nuestro bien disciplinado ingenio se habría descubierto que nuestros mayores tomaron del *Clásico* de los romanos el uso de la trompeta, del clarín, y de la bocina, y que nosotros no hemos hecho más que hacerles servir más bien a nuestro placer que á lo útil, y que, si hemos afinado las voces de estos marciales instrumentos hasta la más armoniosa delicadez, poca o ninguna utilidad se sigue de esto, respecto de que no podemos como los antiguos mandar

a la multitud sino lo convenido: ni sabemos como ellos cantar con la trompeta los hechos de nuestros Héroes, ni entonar sin la voz un majestuoso himno al Dios de las Batallas (Requeno, 1795, pp. 14).

Sólo en el deseo de no polemizar con los musicólogos italianos, que se consideraban máximos expertos en música y que no toleraban que los españoles, como los también ex jesuitas Antonio Eximeno y Esteban de Arteaga, se atreviesen a escribir de música, frenó, por el momento, los planes del aragonés (Requeno, 1795, pp. 24-26).

Este ensayo tercero (canto, ritmo o danza e instrumentos griegos) de los *Saggi* de 1798 tiene la misma finalidad que el ensayo II práctico, el restaurar la genuina música griega antigua, pues difícilmente se podría llevar a cabo sin los instrumentos pertinentes. Así lo confiesa en la introducción:

Se trata de resucitar la más graciosa arte de los griegos; se trata de buscar una ley fija a nuestra incoherente ciencia armónica; se trata de poner en la más clara y patente ley la creída misteriosa escritura de los griegos armónicos que nos quedan; se trata de abolir infinitos prejuicios comunes a los doctos e ignorantes sobre las cuerdas, sobre las notas, sobre el canto de los griegos; se trata de hacer ver con el hecho la inutilidad de muchos eruditos y estimados volúmenes sobre la música de los antiguos; y de todo esto se trata con hechos que pueden verse y oírse fundados en los textos de los armónicos griegos; de todo esto se trata sin números ni cifras algebraicas y aún sin cifras musicales modernas para que, aun los que no saben de letras ni de música, puedan por sí mismos probar cuanto yo dijere (*Ensayos Prácticos*, f. 2v).

Después de tanta exaltación de la música griega, Requeno minusvalora claramente la música moderna, fundamentalmente pitagórica, por las disonancias que ocasionan en los instrumentos músicos, en lo que coincide con J. J. Rousseau:

El docto prejuicio de tratar la música con la ayuda y regla de los números proporcionales después de muchos siglos de fatiga de aplicación, de experiencia y de estudio ha sido causa de arruinarse y perderse el arte de la música. Sí, sí: españoles, italianos, tudescos, franceses armónicos, prácticos y especulativos, yo no temo de decíroslo, llevado del deseo de restablecerla. La culta Europa tiene cantores, sonadores, orquestas, instrumentos, mas no tiene arte música, no

tiene principios fijos, preceptos estables y reglas (*Ensayos Prácticos*, ff. 20r-21r).

No vamos a aludir a todos los instrumentos grecorromanos, sólo a los que tuvieron especial relevancia en las investigaciones requenianas. A diferencia de los romanos, los griegos aprovecharon poco los instrumentos de viento con mucha sonoridad, como la salpínge, utilizando mucho más los de cuerda, en especial la cítara y la lira, que son considerados instrumentos esencialmente griegos. Por el contrario, la tradición atribuía a los de viento una procedencia oriental, como reflejan mitos como el de Dionisos. Conocemos la mayoría de los instrumentos antiguos gracias a las abundantes representaciones iconográficas en restos arqueológicos y en frescos, que complementan a los puramente literarios (García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, 2012, pp. 22-23).

Entre los instrumentos de viento los antiguos griegos usaban, en primer lugar, el  $\alpha\upsilon\lambda\acute{\alpha}$  (flauta simple o doble, con lengüeta doble (como el oboe moderno), de forma cilíndrica o ligeramente cónica, hecha de caña, marfil o madera. La aulodía, desarrollada sobre todo en las festividades dedicadas a Dionisos, consistía en un solo vocal acompañado por el  $\alpha\upsilon\lambda\acute{\alpha}$ . Su primer gran maestro fue Polimnesto de Colofón (ca. 600 a.C.). Por el contrario, la aulética era el género instrumental. Se asocia a Olimpo, quien modificó la Escala Pentatónica griega. Similar a él es el kálamos, que en principio es una simple caña (López Jimeno, 2008, pp. 27-28; García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, 2012, pp. 141-147).

La siringa o flauta de Pan es un instrumento consagrado a Dionisios y su invención se atribuye a Minerva y al propio Apolo. Podía ser monocálamo (= de un solo tubo) o policálamo, como la flauta de pan, con 12 ó 14 tubos dispuestos en fila, sobre los que se soplaba directamente (como las andinas). Su nombre procede de la ninfa Siringa.

Entre los instrumentos de viento, destaquemos el *clásico militar*, que era una especie de tuba o trompa, y diversos cuernos para uso fundamentalmente militar, de los que habla Requeno en *El antiguo arte de hablar desde lejos*.<sup>51</sup> Masdeu recuerda el

51 Requeno, 1795, pp. 112-121. "Capítulo XIV. Cómo hablaban los antiguos con los instrumentos de aire".

empeño de Requeno por darle utilidad en el campo de las telecomunicaciones:

19. Las muchas luces y noticias que había adquirido el señor Requeno con sus varios descubrimientos, principalmente con los de la música y telégrafos, pusieronle en proporción de poder llamar a nueva vida el antiguo *Clasicum militare*, que era una especie de trompa o clarín, con la cual los jefes de los ejércitos no sólo llamaban a sus soldados y les mandaban las operaciones de la guerra, sino que animábanlos también con aquellas célebres oraciones o arengas, a que se debieron muchas veces las más famosas victorias. Ya nos había dado [Requeno] en su obra telegráfica alguna idea pasajera de este importantísimo instrumento; pero hízolo conocer más abiertamente con las experiencias hechas en España en los últimos meses del año de 1799 y primeros de siguiente. Hizo componer en Cuenca por el maestro de capilla don Pedro Aranaz<sup>52</sup> una música simplicísima, fácilmente adaptable al intento; y con ella se profirió a son de clarinete, sin voz humana, un entero discurso clarísimo, que oyeron y entendieron sin dificultad ninguna muchos sujetos allí presentes. El nuevo lenguaje musical mereció la aprobación, que el autor conserva por escrito, de los insignes maestros de música de El Escorial (Masdeu, *Opúsculos en prosa*. BNM, mss. 2898, párrafo 19; Astorgano (coord.), 2012a, pp. 668-669).

La salpínge es una trompeta que se utilizaba en el ejército, en procesiones y celebraciones religiosas báquicas, y para anunciar a cada vencedor olímpico. Su uso está atestiguado desde el siglo IV a.C. hasta la época bizantina.

## INSTRUMENTOS DE CUERDA

Si hablamos de los instrumentos que utilizaron los habitantes de la Grecia antigua cabe destacar el grupo de las liras, instrumento que simboliza la poesía (García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, 2012, pp. 125-134). La lira, según la leyenda, fue

52 Requeno, en su estancia en Zaragoza (1798-1801), enfocó sus estudios de la comunicación a distancia más hacia los instrumentos sonoros que a métodos visuales, tal vez reconociendo que estos sistemas superaban a los propuestos por los antiguos. Para eso encontró un aliado en D. Pedro Aranaz y Vides, maestro de capilla jubilado de la catedral de Cuenca, músico de reconocido prestigio que compuso una buena cantidad de obras de renombre y fue, además, un importante teórico que escribió unas *Reglas generales para que una composición de música sea perfecta* y un *Curso completo de composición*.

inventada por Hermes, nada más nacer, con el caparazón de una tortuga, dos palos y cuerdas hechas de tripa de ternera. Hermes se la regaló a Apolo, que se convirtió en dios de la música. Empezó teniendo 4 cuerdas, y fue aumentando hasta 11. La lira era su instrumento por excelencia, dejando la cítara para acompañar a los coros populares que cantaban en las ceremonias de culto a los dioses, en fiestas populares o en actos deportivos.

La madre de todas las liras es para los helenos el barbitos. Éste tiene siete cuerdas y una apariencia imponente. El músico apoyaba la caja en su cadera izquierda al mismo tiempo que punteaba las cuerdas. Por ser un instrumento dionisiaco y por tanto asociado a la alegría de vivir, el barbitos se convirtió en protagonista de los banquetes. Su sonido era tan fuerte que era capaz de superar cualquier fiesta aunque terminara en orgía.

Otros de los instrumentos queridos por los griegos de la época clásica fue la cítara, considerado el atributo de Apolo pasó a ocupar un primer plano en las sobremesas de las fiestas y reuniones. A medida que la lira se desarrollaba se hizo más pesada y hubo que asegurarla al hombro con una cuerda y tocarla de una manera lateral, pulsándola con los dedos. De esta palabra deriva *guitarra*. De 7 cuerdas en época arcaica y clásica pasó probablemente en el siglo IV- a 11 e incluso 12 en época romana. Los griegos practicaron la citarodia, que consistía en un solo cantor acompañado por la cítara. Dio lugar a los Nomoi Citaródicos, que eran melodías consagradas a Apolo. Terpandro (siglo VII a.C.) fijó las relaciones existentes entre los múltiples grados (= actuales notas) originados por la altura diferente de los sonidos. La citarística, en cambio, era el arte de los solos instrumentales de cítara.

Pero el instrumento musical que más ayudó a Requeno a resucitar la música griega fue el *cánon* o *canone* o *magade* o *mágadis* (sinónimos según la lengua de los textos), que Redondo Reyes individualiza en el grupo de “otros cordófonos” y caracteriza como el instrumento por excelencia para el estudio de los intervalos musicales, “con un número de cuerdas variable sobre una tabla, y cuya invención se atribuye a Pitágoras. Fue el instrumento por excelencia para la investigación acústica, que incluso pudo servir en algún tipo de exhibición musical, ya en época imperial” (García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, 2012, p. 140). Eran instrumentos distintos que luego se confundieron en la tratadística. El canon o monocordio, como su propio nombre indica,

era un instrumento de una sola cuerda. Era, además, el instrumento pitagórico por excelencia, con el que, presumiblemente, los discípulos de Pitágoras realizaban sus experimentos musicales (así lo cuenta Arístides Quintiliano en el libro III de su tratado). La *mágadis*, en cambio, era un instrumento policorde (de unas 20 cuerdas, por lo menos). La confusión proviene del nombre "magás", que da nombre a la *mágadis*, pero que en realidad era éste un término que designaba el "travesaño" o "puente" de los instrumentos de cuerda en general, incluyendo el canon o monocordio, el más simple de los cordófonos. En cuanto a la forma, la *mágadis* originaria era triangular y el canon era rectangular, pues, al principio se trataba de una tabla con una única cuerda.<sup>53</sup>

Lo más probable es que Requeno se ejercitase en una especie de arpa horizontal de 20 cuerdas, presumiblemente de origen lidio<sup>54</sup>, que abarcaba dos octavas completas. Había una variedad con 40 cuerdas, que se apoyaba sobre las rodillas (López Jimeno, 2008, pp. 28-29), modelo que, seguramente a juzgar por el dibujo que nos dejó nuestro jesuita, fue el que se hizo construir en Bolonia y con él viajó a Zaragoza, para continuar sus investigaciones sobre la teoría musical antigua, bajo el mecenazgo del projesuítico conde de Fuentes, según cuenta Pedro Aranaz:

Don Vicente Requeno hizo en Zaragoza, casa del Excmo. Sr. Conde de Fuentes, el año 1799 un ensayo de los intervalos músicos según el sistema magno de los antiguos griegos, dividiendo el tono en 12 comas. Para hacer este ensayo convidó a todos los Profesores y aficionados más hábiles de aquella ciudad, y yo tuve el gusto de hallarme en él. Para la prueba, presentó el autor el instrumento llamado *canon cordotono* o *magade*. Este instrumento tiene la misma figura que un salterio con dos puentes, uno a la izquierda y otro a la derecha; es perfectamente plano, pues de no serlo no resultarían los sones en su justa medida; a la izquierda se enganchan las cuerdas y a la derecha está el clavijero, y los puentes han de coger todo lo largo de él. Se han de poner 28 o más cuerdas de metal, que todas deben ser de igual grueso y todas se templan al unísono. Bien templadas e iguales estas cuerdas, formó todos los intervalos con cantidad de puentecillos muy pequeños y portátiles, y con una regla que cogía de puente a puente fue formando todos los intervalos de la escala según el

53 Observación que debo a Fuensanta Garrido, quien en su tesis diseñó un diagrama con el canon.

54 Así lo afirma Ateneo de Náucratis en su *Banquete de los eruditos* (*Deipnosophistas*, en griego) (14, 634ss.). También Diógenes Laercio, en sus *Vidas de los filósofos ilustres* (libro I, capítulo 45).

sistema de doce comas en cada tono. Nos hizo oír todos los intervalos de nuestra escala, el medio tono igual siempre, el tono dividido en tres y cuatro partes iguales, y el uso del género enarmónico, impracticable en nuestro sistema, con admiración y satisfacción de todos los concurrentes (Aranaz, *Curso completo de composición...*; citado por Gallego Gallego, 2012, p. 418).

Retornado a España, Requeno emprende la traducción (probablemente en 1799, pues en abril de 1800 ya la había manejado Azanaz) al español de los *Saggi Cantori* (Parma, 1798), y en la introducción del *Ensayo tercero*, hizo un nuevo recuento de sus trabajos y de las dificultades que había tenido, mostrando su agradecimiento al *canone*, por haberle facilitado sus investigaciones, más fáciles de ejecutar en Italia que en España:

El continuo estudio que yo he hecho de aquellos autores griegos que escribieron de la armonía, me ha facilitado el entenderlos y explicarlos. Los primeros experimentos, hechos sobre el instrumento *Canon*, y de que hemos hablado ya en el segundo ensayo, me han abierto las puertas para entrar a la inteligencia de las reglas que nos dejó Aristóxeno sobre el canto. Yo he llegado a fabricar los instrumentos y los plectros antiguos, y con ellos he sonado. Es verdad que, por falta de medios para pagar en sonadores y cantores prácticos y en la fabricación de otros antiguos instrumentos, yo no he podido hacer pruebas en que comparase el moderno con el antiguo canto para introducir en nuestras orquestas los instrumentos de los griegos y romanos; y ahora, concedida por el Rey católico a los exjesuitas la licencia de volver al seno de sus familias, yo me he visto obligado a dejar este mi tratado del canto sin hacer aquellos experimentos que hubieran sido más fáciles de ejecutar con el tiempo en la Italia, y que yo había prometido en mis primeros ensayos. Pienso hacerlos en España e informaré del resultado a la Italia: me tendría por dichoso si con este y otro medio pudiese atestiguar mi gratitud a los favores en ella recibidos de buena acogida y trato, en treinta y dos años de mi morada aquí (*Ensayos Prácticos*, ff. 63r-63v).

Se confirma aquí aquella información del abate Andrés en su carta ya citada, sobre la intención de Requeno de seguir con sus “experiencias” en España para completar la obra editada en Italia.

El entusiasmo de Requeno por la música griega y sus investigaciones prácticas era tal que se imagina un mundo feliz, virgilianamente bucólico, dirigido por músicos-poetas:

Con las teclas al modo ordinario de los órganos, sin fatiga del que las maneja, teniendo delante de sí la Carta-Orden o dictándole el General las palabras, podría pasarse una orden a un grande ejército, y podría hacerse un discurso. ¿Era por ventura este el Arte de los Hebreos que cantaban con el órgano y las trompas psalmos e himnos a Dios? ¿Era tal la ley de los modos lirios de los griegos que pronunciaban el alfabeto y cantaban los himnos con solo la cítara de veinte y dos cuerdas?<sup>55</sup> La Filosofía me abre el camino para persuádmelo. La erudición de la antigua Música de los griegos confirma mis sospechas. La Filosofía me enseña, que en nuestras lenguas, aunque al principio el alfabeto se formó con sonidos arbitrarios, y asimismo el diccionario de palabras, aquellos y éstas con el uso constante y no interrumpido no solamente nos dan a entender las cosas, y nos sirven para hablar, sino también para cantar con inexplicable melodía. Cuanto ha sucedido con estos ecos caprichosos de nuestra lengua, puede suceder con el alfabeto que se forme por medio de un sonoro instrumento. ¿Puede con estos pronunciarse? ¿Se puede cantar con melodía? A los ojos de mi espíritu se presenta un inmenso y nuevo País, en donde no han penetrado los viajeros de la moderna Literatura<sup>56</sup>.

La respetable Antigüedad, cual majestuosa reina acompañada de la Filosofía, me lo está señalando con el dedo. No veo en él otra cosa que Poetas é instrumentos músicos. Estos están en manos de los más famosos Poetas. No se oye una voz, y sin embargo se pronuncian con los instrumentos de cuerda y de boca las más delicadas canciones. Al mismo tiempo entran en mi oído el sonido del instrumento, las letras y sílabas con tal distinción, que comprendo muy bien cuanto los Músicos pronuncian. La armonía, el ritmo, y la letra me encantan. ¿Qué mujer es aquella que con la flauta frigia canta, dice Virgilio, con él la parte de la Égloga de Ménalo?<sup>57</sup> ¿Cómo en el otro Teatro se representan las

55 San Gerónimo dice expresamente que la cítara tenía tantas cuerdas cuantas eran las letras del alfabeto; y los instrumentos músicos de los hebreos eran igualmente veinte y dos, según el Autor del libro *Schilte Aggiborim* (nota de Requeno).

56 Alusión despectiva a los musicólogos ilustrados, en especial a los que participaron en la *Enciclopedia*, como J.J. Rousseau, bastante criticados por Requeno, como sabemos.

57 Alusión a la Égloga VIII de Virgilio, que tiene dos interlocutores (Damón y Alfesibeo). La parte de Damón repite el estribillo de “Cántame, oh flauta, la canción del Ménalo” (“Incipe Maenalis

Comedias de Terencio valiéndose de dos flautas? ¡Oh cuántas cosas nuevas y agradables se presentan a mi espíritu! Yo veo un Labrador que parece un sátiro, y que está enseñando a sus hijos a la sombra de un peñasco dándoles los preceptos con el sonido de una flauta. En otra parte veo a Orfeo, que con bellísimas razones pronunciadas con la sola cítara reprehende la dureza de unos, la brutalidad de otros de sus conciudadanos, la soberbia de los magnates, y el abandono de los infelices, e introduce la reforma de las costumbres en la Capital de un vastísimo Imperio, y que se lleva tras sí toda la multitud<sup>58</sup>. Observo también un Ejército que asustado se retira con precipitación huyendo la vista del enemigo, y que a este tiempo se presenta a los fugitivos un hombre elocuente con la flauta en la boca, y les pronuncia con el sonido de ella sentencias oportunas, y los trata de cobardes con tal sensibilidad y dulzura que el Ejército vuelve sobre sí lleno de sentimientos de honor y de valor, vuelve cara al enemigo, y en un momento destruye sus legiones” (Requeno, 1795, pp. 173-176).

## INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN

Entre los instrumentos de percusión, el tambor, los címbalos (pequeños platillos de bronce, que se entrechocaban con los dedos), el sistro y el crótalo eran los más de moda en Grecia (López Jimeno, 2008, pp. 29-30; García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, 2012, pp. 155-157).

El tympanon griego estaba formado por un parche tensado sobre un gran círculo de madera. Se golpeaba directamente con los dedos o con una baqueta y solían estar decorados con motivos geométricos. Este instrumento simboliza la locura dionisíaca y aparece siempre en manos de mujeres. Otro instrumento que en este caso encontramos en manos de las musas es el crótalo, se trataba de unos platillos que entran en escena en las danzas (especie de castañuelas de madera o metal).

Pero Requeno fija su preferente análisis en instrumentos, que pudiéramos

---

mecum, mea tibia, versus”). El Ménalo es un macizo montañoso del sur de Arcadia, consagrado a Pan, en el que los pastores improvisaban versos sobre sus faenas. Véase Virgilio, 2003, pp. 155-159.  
58 Según los relatos, cuando Orfeo tocaba su lira, los hombres se reunían para oírlo y hacer descansar su alma.

considerar raros. Ya hemos aludido a la construcción de su magade. El órgano, que se clasifica como un instrumento de viento, pero en una subcategoría, en la que está completamente sólo y diseñada para él (instrumentos de viento de teclado y tubos), fue descrito en el *Arte de hablar desde lejos* (1790) y en los *Saggi* de 1798. En el temperamento de los griegos y en el de Requeno no podía faltar el tambor, presente tanto en las fiestas populares como en los ritos sagrados, razón por la que será el único instrumento al que nuestro jesuita dedicará una monografía: *Il Tamburo* (1807), que intentará dignificar, pero estudiándolo como instrumento de cuerda y no de percusión. Masdeu, en el resumen de las investigaciones del aragonés sobre el “tambor armónico”, artículo IV. “Reforma práctica del tambor”, confirma esta metodología:

19. Efectivamente, nuestro tambor, cuando se haya de reducir a instrumento armónico, debe ponerse en la clase de los de cuerda, porque, según las experiencias hechas, no puede conseguirse en él toda la serie de tonos ni por la grosseza mayor o menor de sus pieles, que es la medida de los instrumentos de golpe, porque esta proporción es incierta y desconocida; ni por la mayor o menor largura de su caja o tubo, que es la de los instrumentos de viento, porque en esta especie de medida no se le hallan límites ciertos; sino solamente por la mayor o menor largura del diámetro de su parche, que es lo mismo que su cuerda (Masdeu, *Opúsculos en prosa*. BNM, mss. 2898, párrafo 11; Astorgano (coord.), 2012a, p. 675).

También llamó la atención de Requeno uno de los instrumentos musicales más complicados, el órgano hidráulico (Beschi, 2009), cuya reconstrucción el abate aragonés hace a través de las noticias de Vitrubio y de sus comentaristas. Ya antes de 1790 había propuesto la “construcción de un órgano portátil para hablar”, llegando a sugerir su aprendizaje obligatorio (Requeno, 1790, pp. 175-180; Requeno, 1795, pp. 173-177):

Constrúyase un órgano de tantas gruesas flautas y sonidos diferentes cuantas son las letras del alfabeto de la lengua en que se quiere hablar. Instrúyanse los oficiales en reconocer en este órgano la A, la B, &c. para lo cual con una ley pública, si fuese necesario, como hicieron los griegos respecto á los instrumentos músicos, se establezca el modo con que debía tocarse aquel órgano. Que sería este: la primera flauta de cualquier sonido que fuese, se destinaría para significar la letra A, la segunda para la letra B, la tercera a la

letra C, y así de las demás hasta la Z (Requeno, 1795, p. 173).

Posteriormente, en los *Saggi* de 1798 (II, pp. 446-449), entre los organitos pequeños y portátiles, describió Requeno, en el tercero de sus *Saggi sull'arte armonica*, un tercer tipo en el que ya intervenía el agua, que aunque toma como fuente a Vitrubio, parece que se refiere al órgano hidráulico acústico de Ctesibius (Ctesibio, 285 a.C.–222a.C.), inventor del órgano acuático (hýdraulis), cuya traducción manuscrita del propio Requeno no es literal, pero da una idea precisa de lo editado en italiano:

A imitación de estos órganos hidráulicos pequeños se hicieron otros muy grandes, de los que habla Vitrubio, y de los que intentó Vossio dar explicación en el librito del antiguo ritmo, bien que no logró darnos una idea clara de su manejo. Ellos estaban contruidos con dos cajas de metal cuadradas; en la superior estaban los flautos de todas las series armónicas, según Brienio (que nos describe el modo de colocar los tonos con orden), cerrados de modo que salían de sus bocas o trompas por la cubierta de la caja superior; la parte inferior de los flautos o de sus embocaduras entraba en la segunda caja llena de agua; contenía esta dos fuelles que con artificio tenían una común desembocadura en el segundo plano de la caja llena de agua; estos dos fuelles tenían a cada lado su manubrio para henchirse de viento; henchidos, echaban el viento en la caja del agua y no hallando otra salida que la de las embocaduras de los flautos del órgano, estas sonaban con murmurio: el sonador o sonadores [tachado: *como yo creo más de uno*] estaban sentados en la caja superior o al derredor de ella; y con las manos regulaban, abriendo y cerrando las bocas de los flautos, los sones y las canciones (Requeno, 1798, II, pp. 446-449; *Ensayos Prácticos*, ff. 118v-119r).

Puede compararse esta descripción vitrubiana de Requeno con la que hace Redondo Reyes (diseño incluido), basado en la de Herón de Alejandría, cuyo uso, en todo caso, parece que estaba limitado a los certámenes musicales, condicionado por su complejidad y aparatosidad (García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, 2012, pp. 149-153).

## 1. LA PREDILECCIÓN DE VICENTE REQUENO POR LOS INSTRUMENTOS MILITARES Y SU HERMANO SEBASTIÁN

Masdeu califica hacia 1816 a Requeno, ya fallecido en 1811, de “el nuevo padre del clarín parlante y del tambor armónico; dos producciones merecedoras del más sincero reconocimiento” (Masdeu, *Opúsculos en prosa*. BNM, mss. 2898, párrafo 6; Astorgano (coord.), 2012a, p. 629).

Evidentemente se trata de dos instrumentos musicales usados en los ejércitos de todos los tiempos. Cabe preguntarse por las razones que llevaron al jesuita Requeno, autodefinido como “hombre de paz”, a fijarse en tan bélicos instrumentos. Se nos ocurre el gran cariño que le unió con su hermano Sebastián, militar de carrera, que llegó a teniente coronel de caballería, cuya biografía vamos a esbozar brevemente.

## 2. LOS HERMANOS DE VICENTE REQUENO

En el testamento de doña Josefa Vives aparecen nombrados los siete hijos supervivientes del matrimonio, aunque es de suponer que, dada la mortalidad infantil de la época, el matrimonio tuviese otros hijos: “Ítem dejo por parte y derecho de legítima herencia de todos mis bienes y hacienda a Manuel Requeno, Dionisio Requeno, Sebastián Requeno, Vicente Requeno, Josefa Requeno, Tadea Requeno y Águeda Requeno, mis hijos, y del dicho Joseph Requeno, mi marido [...]”. Vicente es el benjamín de todos, a juzgar por la enumeración de los dos grupos, varones y hembras, hecha por el orden cronológico de sus nacimientos, que hemos podido documentar por las fechas de alumbramiento de sus hermanos y por las intervenciones en actos notariales de alguno de ellos. El matrimonio tuvo otros hijos, y siguiendo los datos del archivo parroquial de Calatorao podemos hacer la siguiente lista:

1. María Josefa Ángela Rossana. Nació el 3 de septiembre de 1724. Fue su padrino mosén Manuel la Huerta (APC, *Libro de Bautismos*, t. 4º, folio 77, año 1724).
2. María Teresa Requeno. Murió párvula el 6 de septiembre de 1725.
3. Manuel Requeno. Nació el 25 de junio de 1726 (APC, *Libro de Bautismos*, t. 4º, folio 77, año 1726). Su padrino fue un fraile franciscano, lo que nos indica

que el joven matrimonio, desde un principio, estaba muy ligado al ambiente clerical (ACZ, *Libro de Resoluciones*. Año 1760, f. 47). Fue presbítero y racionero de mensa del Pilar y bastante buen orador, ligado a la Compañía de Jesús.<sup>59</sup> Falleció a principios de 1772, después de una larga enfermedad hasta dejarlo imposibilitado, dejando “en herederos míos universales a doña Josefa, doña Tadea, don Sebastián y don Dionisio Requeno, mis cuatro hermanos, por iguales partes”.<sup>60</sup> Fue sustituido rápidamente por su hermano Dionisio en la ración de mensa, el 4 de abril de 1772 (APZ, *Notario Mariano Asín*, año 1772, caja 7776, ff. 89v-90r).

4. Dionisio Requeno. Nació el 9 de octubre de 1728. Fue bautizado al día siguiente, siendo su madrina Ana Vives (APC, *Libro de Bautismos*, t. 4º, folio 84, año 1728). Dionisio, con casi quince años, será el padrino en el bautizo de Vicente. También fue presbítero y racionero de mensa del Pilar. Es el hermano que mejor tenemos documentado. El retrato más completo de Dionisio, "célebre orador", nos lo proporciona el cronista Faustino Casamayor y Ceballos (Zaragoza 1760 - id. 1834) al reseñar su muerte el 17 julio 1807.

5. Sebastián Requeno. Nació el 19 de enero de 1731. Fue bautizado al día siguiente, siendo su madrina Ana Vives (APC, *Libro de Bautismos*, t. 4º, f. 93. Año 1731, f. 93).

6. Fermín José. Nació el 7 de julio de 1733 (APC, *Libro de bautismos*, t. 4º, folio 109). Fue su madrina Ana Vives. Murió pálido el 12 de enero de 1734 (APC, *Libro de Muertos*, t. 4º, folio 121).

7. Josefa Melchora Benita vio la luz el 5 de enero de 1735. Fue su madrina Ana

59 El día 13 de diciembre de 1761 el Dr. D. Manuel Requeno, "racionero de mensa en la Santa Iglesia Metropolitana y Templo de Nuestra Señora del Pilar", participó como "orador" en los "*Festivos aplausos de la Eximia Escuela Suarista en obsequio de su gran madre y especial patrona, la Purísima Siempre Virgen María, en el admirable Misterio de su Inmaculada Concepción, siendo prefecto de su Congregación el Dr. D. Manuel de Mendiároz y Aguerreta, Doctor en Sagrada Teología y cura propio de la parroquia de Jaulín. viceprefecto D. Jorge del Río y Villanueva, presbítero, maestro en Artes de la Universidad de Huesca, opositor a sus cátedras [...]. En el Colegio de la Compañía de Jesús. Día 13 de diciembre del año 1761*". Con licencia. En Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno. 6 hojas. Véase Jiménez Catalán, 1929, p. 302.

60 APZ, *Notario Mariano Asín*, año 1772, caja 7776, ff. 86v-88r. Deteriorado por la humedad. Hay bastarlo.

Vives (APC, *Libro de Bautismos*, t. 4º, folio 132 r. Año 1740). Se casará a los cuarenta y dos años con el abogado asturiano Esteban Taviel.

8. Tadea Narcisa vino al mundo en Calatorao el 28 de octubre de 1737. Fue su madrina Ana Vives (APC, *Libro de Bautismos*, t. V, folio 13 v. Año 1744). Permaneció soltera y vivió bajo el amparo de su hermana Josefa.

9. Águeda Andrea Requeno. Nació el 4 de febrero de 1740. Bautizada al día siguiente, fue su madrina Ana Vives.

10. Vicente, nuestro abate, nacido el 4 de julio de 1743.

11. Josefa Antonia Requeno. Fue bautizada el 28 de diciembre de 1744, nacida el día antes. Fue su madrina Ana Vives. Debió morir siendo párvula, pues no es nombrada en el testamento de la madre, en 1748.

Resumiendo, doña Josefa Vives tuvo, al menos, once partos a lo largo de veinticinco años, lo cual debió provocar su agotamiento físico, que la conducirá a la prematura muerte, dejando huérfano a Vicente Requeno, niño de cuatro años.

Comparando las LCP de Calatorao vemos que en 1747 cumplieron Sebastián, Josefa y Tadea. En 1748, ante la grave enfermedad de la madre, se congregan casi todos los hijos, Dionisio, Sebastián, Tadea y Águeda. En los años siguientes sólo aparecen Sebastián y Tadea hasta que en 1752 está inscrito Vicente. Por lo tanto, Águeda y Vicente, los últimos en incorporarse a la lista, son los más jóvenes. Manuel, el mayor, debía estar más independizado (ADZ, *Matrículas de Cumplimiento Pascual de la Parroquia de Calatorao*. Varios años).

Ninguno de los hermanos Requeno, excepto Josefa, contrajo matrimonio en Calatorao, lo cual nos ayuda a explicar que a principios del siglo XIX el apellido Requeno desaparezca de la villa. Cabe preguntarse con cuáles de sus seis hermanos tuvo Vicente más trato. Creemos que fue con Josefa, con Tadea, con Dionisio y, sobre todo, con el militar Sebastián, el único que se acordó del desterrado Vicente en su testamento.

### 3. EL MILITAR SEBASTIÁN REQUENO

Sebastián Requeno nació el 19 de enero de 1731. Fue bautizado al día siguiente, siendo su madrina Ana Vives (doce años después lo será también de Vicente). Poco es lo que sabemos de la familia Requeno antes de que Sebastián entrase como Guardia de Cops hacia 1750, con unos 18 años, poco después del fallecimiento de la madre en 1748, aprendizaje militar al que dedicó 9 años.

Las LCP dejaban muchos puntos oscuros sobre la composición y la situación económica de la familia Requeno. Por eso investigamos en el archivo de protocolos de La Almunia de Doña Godina. Entre las escrituras del notario, Pedro de Ortubia, hallamos reiteradas referencias a "don Joseph Requeno, labrador", y tuvimos la suerte de encontrar el testamento de la madre, doña Josefa Vives, datado el 13 de abril de 1748 (APALGO, *Notario Pedro de Ortubia*, Legajo 2216, ff. 9-10, año, 1748, 13 de abril de 1748). Por este testamento conocemos que los hijos supervivientes en 1748 eran cuatro varones y tres hembras: "Manuel Requeno, Dionisio Requeno, Sebastián Requeno, Vicente Requeno, Josefa Requeno, Tadea Requeno y Águeda Requeno". La familia se extinguirá porque sólo se casó Josefa, pero no tuvo descendencia.

Inmediatamente el viudo don José empieza a colocar laboralmente a su prole, aunque para ello tuviese que salir de Calatorao y endeudarse, pues fueron cuantiosos los gastos para estudiar a los clérigos Manuel y Dionisio y pleitear para obtener una ración de mensa (beneficio eclesiástico, de rango inmediatamente inferior al de canónigo) en el Pilar, y sostener a Sebastián como cadete de la Guardia de Corps, durante la década de 1750-1760, de tal manera que hizo un treudo, especie de hipoteca, sobre muchas de sus fincas a favor del cabildo de Zaragoza, señor temporal de Calatorao (APZ, *Notario José Domingo Andrés*, Año 1760, caja 4890, f. 368), hipoteca que se ejecutó a principios de 1814, cuando sólo quedaban vivas las hermanas Tadea y Josefa Requeno<sup>61</sup>.

La relación de Vicente con Josefa, sólo la tenemos documentada a través de su cuñado, Esteban Taviel, con quien se había casado el 17 de julio de 1777, un prestigioso

---

61 APZ, *Notario Manuel Gil Burillo*, Año 1814. Al fallecer el notario José Domingo Andrés sus protocolos pasaron al notario Gil Burillo.

abogado ilustrado, socio activo e importante de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

En el Archivo General de Simancas hemos encontrado cinco hojas de servicio del militar Sebastián Requeno.<sup>62</sup> Lógicamente la primera (junio de 1766) es la más incompleta (e imperfecta desde el punto de vista formal, pues falta el informe psicológico y las firmas) y la última (junio de 1784) es la más completa. En medio quedan la de marzo de 1772, diciembre de 1774 y la diciembre de 1777.

En la primera hoja de servicios del teniente Sebastián Requeno, cerrada a finales de junio de 1766, consta que su patria era la ciudad de Zaragoza (en realidad nació Calatorao, aunque residía en Zaragoza), que el 20 marzo 1759 fue ascendido al grado de teniente, donde estuvo siete años dos meses y 28 días, y que el 18 junio 1766 fue agregado a Montesa.

En la segunda hoja de servicios, cerrada casi seis años después a finales de marzo de 1772, siendo ya sacerdote y residiendo en Ferrara su hermano jesuita, consta que el teniente don Sebastián Requeno tenía 38 años de edad, su calidad era noble, su patria Zaragoza y ya contaba con unos servicios con 22 años y 10 días. Los regimientos donde había servido eran: Guardia de Cops, y después estuvo retirado en su casa cuatro años y 10 meses. A continuación, se reincorporó en los Voluntarios del Habana (tres años, dos meses y 18 días), agregándose a Montesa el 18 de junio de 1766.

Lo más llamativo es su estancia en Cuba entre los años 1763-1766 en unos años de dificultades bélicas, de manera que, como es sabido, los ingleses llegaron a apoderarse de la Isla. Pero Sebastián no intervino en los combates, pues fue nombrado teniente vivo en La Habana, el 30 marzo de 1763, donde estuvo tres años, dos meses y 18 días hasta el 18 junio 1766, en que pasó a ser teniente agregado del Regimiento de Caballería de Montesa. Teniendo en cuenta los tres meses de viaje, es probable que no quedase ningún británico en la isla, pues la ocupación inglesa de Cuba se extendió hasta el 6 de julio de 1763, cuando en virtud del Tratado de París se restauró la soberanía española, mediante un canje por el cual parte de la Florida quedaría en manos de los ingleses a cambio de La Habana y Cuba en su totalidad.

---

62 AGS, S.G., legajo 2484. Expediente del militar don Sebastián Requeno.

Sebastián Requeno llegó a La Habana cuando ya había sido recuperada por la Corona Española. Era uno de los 2.910 infantes y jinetes que defendían la plaza (1800 hombres de infantería regular del Regimiento de La Habana [700 infantes], 2º Batallón de España [700] y el 2º Batallón de Aragón [400]; 810 jinetes de los Dragones de Edimburgo [4 escuadrones], Dragones de Aragón [4] y Dragones de La Habana [1]; y finalmente de 300 artilleros agrupados en tres compañías) (Greentree, 2010, p. 21).

La toma de La Habana por los ingleses en 1762, fue uno de los acontecimientos más importantes de la segunda mitad del siglo XVIII en España, ya que puso en peligro el equilibrio del imperio colonial español y, por otro lado, sirvió de punto de partida para una revisión de la estrategia defensiva del área, lo que se concretaría en una serie de reformas de la índole del liberalismo ilustrado que, dicho sea de paso, ejercieron gran influencia en el advenimiento de los acontecimientos históricos posteriores en esa isla.

La hoja de servicios más completa conservada del capitán don Sebastián Requeno es la cerrada cuando tenía 51 años, fechada a finales de diciembre de 1783 (en realidad a últimos de junio de 1784), donde se afirma: su calidad noble, su patria la ciudad de Zaragoza, “sus servicios y ocasiones los que se expresan: empezó siendo guardia de cops el 20 marzo de 1750, alcanzando el grado de teniente graduado el 20 marzo de 1759. El 30 marzo de 1763 fue nombrado teniente vivo en La Habana, donde estuvo tres años, dos meses y 18 días hasta el 18 junio 1766, en que pasó a ser teniente agregado de Montesa, ascendiendo a teniente vivo el 29 febrero 1768 con ejercicio hasta que el 9 septiembre 1777, día en que fue ascendido a capitán; por lo tanto hasta fin de junio de 1784 Sebastián Requeno había acumulado 24 años, tres meses y nueve días de servicios en el ejército.

Los regimientos donde había servido fueron: en Guardias de Corps nueve años, después de los cuales se retiró a su casa durante cuatro años y 10 meses simplemente como “teniente graduado”, siendo después destinado a los voluntarios de La Habana, donde estuvo tres años, dos meses y 18 días, y el resto del tiempo estuvo agregado en el Regimiento de Montesa.

Las campañas y acciones de guerra en que se ha hallado:

Este oficial pasó del cuerpo de Guardias de Corps, con retiro de teniente y sin sueldo a su casa, y en 30 marzo 1763 pasó a servir en calidad de vivo al regimiento de caballería de voluntarios de La Habana. Según documentos que presentó del excelentísimo señor don Alejandro O'Reilly, inspector de las tropas de la América, de cuyo cuerpo pasó agregado con sueldo de reformado a este de Montesa en 18 de junio de 1766; y habiendo hecho recursos sobre desde cuando se le había de considerar la antigüedad de teniente, resolvió el excelentísimo señor marqués de Villadarias, se le considerase desde el día que principió a servir en el Cuerpo de Voluntarios de La Habana, respecto de que antes estaba retirado del servicio, sin goce de sueldo ni inválidos. Se ha hallado en el bloqueo y sitio de Gibraltar 26 meses<sup>63</sup>. Firma Francisco Javier de Ecorduy. Conforme. Ricardos.

Información sobre la persona del militar Sebastián Requeno: valor, conocido; aplicación, buena; capacidad, muy regular; conducta, buena; estado, soltero. Agustín de Horcasitas [rúbrica] (AGS, S.G., legajo 2484).

En la tabla siguiente se puede ver los altibajos de la carrera militar de Sebastián Requeno, que si la empezó joven (había nacido en Calatorao en 1731), cometió el error de retornar a la casa paterna, interrumpiendo su carrera militar.

---

63 Es decir estuvo cercando a Gibraltar desde octubre de 1781 hasta diciembre de 1783, por lo que es muy probable que conociese al coronel José Cadalso, quien en 1777 fue ascendido a comandante de escuadrón. Dos años más tarde participó en el asedio de Gibraltar (que duraría hasta 1783) y fue ascendido a coronel en 1781. Sin embargo, José Cadalso murió, el 27 de febrero de 1782, tras recibir el impacto en la sien de un casco de metralla o granada. Tenía sólo cuarenta años y apenas hacía un mes que le había sido conferido el grado de coronel. Es de suponer que, dado que eran oficiales del mismo arma de Caballería, Dionisio y Cadalso se conociesen.

COMPARACIÓN DE LAS HOJAS DE SERVICIO DEL MILITAR SEBASTIÁN REQUENO  
 (AGS, S.G., legajo 2484).

	Fin de junio de 1766. Aparece sin valoración de aptitudes.	Fin de marzo de 1772 (38 años).	Fin de diciembre de 1774 (43 años).	Fin de diciembre de 1777 (45 años).	Fin de diciembre de 1783 (51 años).
Empleos y tiempo en años, meses y días.	Guardia de Cops (9 años) y Teniente graduado (4 años y 10 días).	Teniente vivo en la Habana (3 años, 2 meses y 18 días), Agregado a Montesa (1 año, 8 meses y 11 días), Teniente vivo con ejercicio (4 años, 1 mes y 1 día).	Teniente vivo con ejercicio (6 años, 10 meses y 2 días).	Teniente vivo con ejercicio (9 años, 6 meses y 9 días), capitán (3 meses y 21 días).	Capitán (6 años, 9 meses y 21 días).
Total de servicio.	7 años, 3 meses y 11 días (no le cuentan los 9 años de Guardia de Corps).	22 años y 10 días.	24 años, 9 meses y 11 días.	27 años, 9 meses y 9 días.	Hasta fin de junio de 1784: 24 años, 3 meses y 9 días. Se observa que sólo le cuentan desde 1763 en que fue a La Habana.

<p>Regimientos donde ha servido.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Guardias de Corps nueve años (20 marzo 1750-20-marzo-1759).</li> <li>2. Después de los cuales se retiró a su casa durante cuatro años [1759-1763] sin sueldo (Teniente graduado).</li> <li>3. Teniente vivo en La Habana (30 marzo 1763-18 junio 1766).</li> <li>4. Agregado a Montesa (18 junio 1766 – 29 febrero 1768).</li> <li>5. Teniente vivo en Montesa (29 febrero 1768-9 octubre 1777).</li> <li>6. Capitán en Montesa (9 septiembre 1777).</li> </ol>				
<p>Campañas y acciones de Guerra en que se ha hallado.</p>	<p>“Este oficial pasó del cuerpo de Guardias de Corps, con retiro de teniente y sin sueldo, a su casa, y en 30 marzo 1763 pasó a servir en calidad de vivo al regimiento de caballería de voluntarios de La Habana. Según documentos que presentó del excelentísimo señor don Alejandro O’Reilly, inspector de las tropas de la América, de cuyo cuerpo pasó agregado con sueldo de reformado a este de Montesa en 18 de junio de 1766; y habiendo hecho recursos sobre desde cuando se le había de considerar la antigüedad de teniente, resolvió el excelentísimo señor marqués de Villadarias, se le considerase desde el día que principió a servir en el Cuerpo de Voluntarios de La Habana, respecto de que antes estaba retirado del servicio, sin goce de sueldo ni inválidos [hasta aquí idéntico en 1772, 1774 y 1777]. Se ha hallado en el bloqueo y sitio de Gibraltar 26 meses [añadido en junio de 1784”.</p>				
<p>Informes sobre la personalidad del militar Sebastián Requeno.</p>	<p>Valor: se le debe suponer (en 1784: conocido).                  Aplicación: bastante (1772), mucha (1774), regular (1777), buena (1784).                  Capacidad: regular (1772), bastante (1774), buena (1777), muy regular (1784).                  Conducta: buena (en todos los informes).                  Estado: soltero (en todos los informes).                  Calidad: noble.</p>				
<p>Firmas de los informes.</p>	<p>Sin firma.</p>	<p>Francisco Javier Elorduy; Borghese.</p>	<p>Santiago Moscoso (por ausencia del Sargento Mayor); Mariño.</p>	<p>Francisco Javier Elorduy; Borghese; conforme Ricardos.</p>	<p>Francisco Javier Elorduy; Agustín Horcasitas; conforme Ricardos.</p>

Acabada su azarosa vida militar, Sebastián se retiró a Zaragoza, cuyo domicilio conocemos por las Listas de cumplimiento pascual de la Parroquia del Pilar (caja número 161). En la LCP de 1798, con el número 18 de la plaza del Pilar aparece la casa de señor marqués de Aitona en la que residen varias familias, una de las cuales era la formada por don Esteban Taviel, doña Josefa Requeno, doña Tadea Requeno, Atanasia Orios, Manuela Sancho y don Sebastián Requeno, que ocupaban la casa de la plaza del Pilar rotulada con el número 18.<sup>64</sup> Vemos que en la casa del señor marqués de Aitona vivían tres hermanos Requeno: Josefa, Tadea y Sebastián, pero no Dionisio el cual vivía en una casa propia de su ración de Mensa. En la matrícula de 1801, en la plaza de Santo Dominguito, sin número después del número 146, aparece don Sebastián Requeno (viudo), Antonia Viruete (soltera criada), Águeda Esteban (soltera criada).<sup>65</sup> Lamentablemente falta la matrícula de cumplimiento pascual del año 1799 pero sabemos por la matrícula de Calatorao trago que Sebastián Requeno cumplió con la comunión anual estando en dicha villa. Según la Matrícula de cumplimiento pascual de 1800, en la Plazuela de Santo Dominguito, la casa número 146 vuelve a estar ocupada por don Sebastián Requeno, María Bazán y Gracia Hernando; en la calle de las Flores continuaba viviendo don Dionisio Requeno, acompañado de Joaquina Burillo y María Burillo (ADZ, LCP, Parroquia del Pilar. Año 1806).

Sebastián vino a Calatorao en 1799 cuando nuestro ex-jesuita regresó a España. Según la LCP de 1799, lo encontramos residiendo en la vieja casa familiar de la calle de la Cristiandad de Calatorao, asistido por dos criadas, María Bazán y María Rodrigo. La presencia de este hermano de Vicente pudiera estar relacionada con las largas vacaciones, de casi cuatro meses, que el abate se tomó en el verano de 1799, durante el cual desapareció de las juntas generales de la Económica Aragonesa. En la LCP de 1800, la familia de don Santiago Viota aparece viviendo en la casa de los Requeno. A partir de este año no se vuelven a encontrar los apellidos “Requeno” ni “Vives” en Calatorao.

Sebastián falleció el 19 de abril de 1802, siendo teniente coronel agregado a la plaza de Zaragoza, muerte reseñada por Faustino Casamayor (*Diario* 1802, f. 37 v): “Día 21 de abril de 1802. Murió en esta ciudad el teniente coronel D. Sebastián

64 ADZ, *Matrículas de Cumplimiento Pascual de la Parroquia del Pilar*. Año 1798.

65 ADZ, *Matrículas de Cumplimiento Pascual de la Parroquia del Pilar*. Año 1802

Requeno, capitán del Regimiento del Príncipe, y en el día estaba retirado a esta Plana Mayor. Su entierro se hizo conforme a ordenanza en la Iglesia Parroquial de Santa Cruz”. El primer enterramiento registrado en 1802 en dicha parroquia es el de Sebastián Requeno: “[margen izquierda] don Sebastián Requeno, teniente coronel”:

En el día 19 abril del año de 1802 murió en la Parroquia del Pilar a los 67 años de edad, poco más o menos, don Sebastián Requeno, teniente coronel agregado a esta plaza, habiendo recibido los santos Sacramentos de la penitencia y extremaunción, que le administró don Gregorio Valentín, regente la cura de dicha Iglesia del Pilar. No recibió el de la Eucaristía por no haber dado lugar del accidente del que murió. Y el mismo día fue depositado en esta Iglesia de Santa Cruz con licencia del señor vicario general castrense, doctor don Tomás Arias, por tenerlo así dispuesto en su testamento, otorgado ante don Blas Torres [y Navarro], notario del número de esta ciudad, en el que deja su entierro a tres actos. Y en el día inmediato fue enterrado en la cisterna del Santo Cristo. Dr. Antonio Guitarte, rector de la Santa Cruz. Rúbrica.<sup>66</sup>

Poco antes de fallecer, Dionisio y Sebastián hacen testamento ante el notario Blas de Torres y Navarro. El de Sebastián está fechado en Zaragoza 20 febrero 1802<sup>67</sup>. En este testamentos destacamos los siguientes rasgos: profesión de teniente coronel y su deseo de favorecer a Vicente Requeno, al que nombra heredero universal, y dado que había vuelto a ser desterrado a Italia, tomó una serie de precauciones para que se le hiciese llegar el usufructo de la herencia, dejando como responsable al rector de Santa Cruz, Antonio Guitarte, el ayudante y sustituto de Vicente Requeno en el museo numismático y en el Gabinete de Historia Natural de la Sociedad Económica Aragonesa:

En Zaragoza, a 20 de febrero de 1802: Que yo, don Sebastián Requeno, teniente coronel de los Reales Ejércitos, residente en la presente ciudad de Zaragoza, estando algo indispuerto de mi salud, pero por la divina misericordia en mi

66 ADZ, *Libros sacramentales de la Parroquia de Santa Cruz. Cinco libros de la Iglesia Parroquial de Santa Cruz de Zaragoza. Año 1791*. Tomo tercero. Años 1791-1851, f. 270.

67 APZ, *Notario Blas de Torres y Navarro*, legajo 5163. Año 1802. El testamento de Sebastián Requeno está en los folios 35r-35v. El testamento de Dionisio Requeno está en el folio 101v-102r. En este mismo protocolo hay varios escritos de poder del obispo de Valladolid Juan Antonio Pérez Hernández Larrea, preparando su viaje, antes de tomar posesión del obispado de dicha ciudad (ff. 129r-131v).

entero juicio, firme memoria y palabra, manifiesta: revocando y anulando todos y cualesquiera testamentos por mí antes de ahora dichos y ordenados, de nuevo hago y otorgo el presente mi último testamento, última voluntad, ordinación y disposición de todos mis bienes en la forma y manera siguiente.

Primeramente: creo en el Misterio de la Santísima Trinidad y encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que, pues la redimió con su preciosa sangre, se digne colocarla con los santos en la gloria donde le alabe eternamente.

Ítem. Quiero que cuando muriere mi cuerpo sea enterrado en la Iglesia Parroquial de Santa Cruz de esta ciudad a tres actos, y que digan misas por mi alma los capitulares de esta Iglesia y ocho religiosos del mismo modo.

Ítem. Quiero se paguen todas mis deudas, etc.

Ítem: dejó por parte y derecho de legítima a cualesquiera parientes, deudos y sobrinos míos que parte o derecho de tal legítima en mis bienes pudieren pretender o alcanzar, a cada uno de ellos 10 sueldos jaqueses, etc.

Ítem: preguntado el testador por mí el presente notario si dejaba alguna limosna al Santo Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de esta ciudad, respondió que no.

Ítem: dejo de gracia especial a mi sobrina doña Juana Burgos un vale real de ciento y cincuenta pesos, y otro igual a doña Águeda Burgos, también mi sobrina, y a doña Lina Burgos, que lo es también, 1200 reales de vellón por una vez, con condición que no los reciban sus padres.

Ítem: Satisfecho, pagado y cumplido lo sobredicho, de toda los demás bienes míos que quedaren, así muebles como sitios etc. instituyo y nombre heredero universal de todos ellos a mi hermano don Vicente Requeno, pero con la condición que de los dos vales de 300 pesos, sólo debe gozar de usufructo, y muerto éste dicho hermano, pasen los vales al hermano nuestro que sobreviva, y no lo habiendo al hijo varón de mi sobrino don Feliciano Burgos, y en su defecto a doña Lina su última hija, para que ésta disponga de ellos.

Y por cuanto mi ya nombrado hermano don Vicente Requeno se halla establecido en Roma e imposibilitado a poner en ejecución lo que tengo

determinado, nombro y dejo fideicomiso al doctor don Antonio Guitarte, rector de dicha Iglesia de Santa Cruz, para que lleve a efecto lo que le tengo comunicado y pueda contribuir con los réditos de los vales reales enunciados y lo demás que resulte a favor de mi hermano don Vicente.

Ítem: nombro ejecutores de este mi testamento y exoneradores de mi alma y conciencia a mi hermano don Dionisio Requeno, Racionero de Mensa del Santo Metropolitano Templo de Nuestra Señora del Pilar, y al referido señor rector de Santa Cruz [Guitarte].

A los cuales etc. es mi último testamento etc. Fiat large etcétera.

Sebastián Requeno, otorgo lo dicho [rúbrica].

Juan Antonio Guallart, soy testigo de lo dicho [rúbrica].

Juan Antonio Comat, soy testigo de lo dicho [rúbrica].<sup>68</sup>

Unas palabras sobre el presbítero Antonio Guitarte, hombre de confianza de los hermanos Requeno y albacea testamentario de Sebastián. En 1804 solicitó una sustitución en una de las cátedras de teología de la universidad de Zaragoza, donde se retrata:

El doctor Antonio Guitarte, rector de la parroquial iglesia de Santa Cruz de esta ciudad [Zaragoza] con la mayor atención y respeto a vuestra señoría Ilustrísima dice: que ha seguido toda su carrera de estudios en esta Universidad, en cuyo tiempo fue repasante de Filosofía, presidente de Teología y de Moral, y ejercitó de oposición a las cátedras de Filosofía y Teología, y deseando ocuparse en la instrucción de la juventud.

A vuestra señoría Ilustrísima humildemente suplica se sirva conferirle la sustitución en la Cátedra Cuarta de Teología. Favor que espera de la notoria justificación de vuestra señoría Ilustrísima.

Zaragoza y octubre, 8 de 1804.

Ilustrísimo señor.

68 APZ, *Notario Blas de Torres y Navarro*, legajo 5163, ff. 35r-35v. Año 1802. Testamento de Sebastián Requeno.

Dr. Antonio Guitarte (BUZ, *Libro de Gestis*, Curso 1804-1805, f. 272r).

En la junta General de 7 junio 1799 Antonio Guitarte había ingresado en la Real Sociedad económica aragonesa, cuando era rector párroco de Santa Cruz de Zaragoza (ARSEA, *Libros de Resoluciones*, Año 1799, f. 305). Falleció el 7 de marzo de 1809, siendo rector de la Parroquia de Santa Cruz<sup>69</sup>: “Era natural de Híjar y contaba con unos 46 años, hijo de Antonio e Isabel Alcaine. Murió de la epidemia”.<sup>70</sup>

#### 4. OTRO MILITAR: EL SOBRINO POLÍTICO BALTASAR TAVIEL

En la familia Requeno había otro militar. No habiendo tenido descendencia el matrimonio Esteban Taviel-Josefa Requeno, prohijaron a un sobrino, Baltasar Taviel del Pontigo, nacido en Balmón, provincia de Oviedo, el día 5 de enero de 1789. Fue hijo de don Manuel y de doña Isabel del Pontigo y tenía 18 años cuando Vicente publicó *Il Tamburo*. Se jubilará forzosamente en 1845, siendo “caballero con Cruz y Placa de la Real Militar Orden de San Hermenegildo y de la de Noble y Militar de San Fernando de primera clase, benemérito de la patria en grado heroico y eminente, condecorado con otras varias cruces de distinción por sitios de plazas, campañas y méritos de guerra, teniente coronel graduado, segundo comandante de Infantería retirado en esta corte [Madrid]” (AGMS, Sección 1ª, legajo T. 10). En 1816 era capitán graduado del Regimiento de Infantería de Guadalajara, y uno de los herederos de dicho matrimonio. Para gestionar dicha herencia otorga amplios poderes el 12 de noviembre ante el notario zaragozano Joaquín Vicente Almerge:

Eodem die et loco [Zaragoza, 12 noviembre 1816]: Que yo don Baltasar Taviel, capitán graduado del regimiento de infantería de Guadalajara, hallado de presente en esta ciudad de Zaragoza, de mi buen grado, y certificado de todo mi derecho, reconozco por esta escritura que doy todo mi poder tan cumplido y bastante cual de derecho se requiere y es necesario más puede y debe valer, a don Pascual Rolla y Ucenda, abogado de los reales Consejos, domiciliado en la villa de Calatorao, especialmente y expresa para que por y en mi nombre y representando mi propia persona, acción y derecho, y pida, reciba y cobre,

69 ADZ, *Libros sacramentales de la Parroquia de Santa Cruz. Cinco libros de la Iglesia Parroquial de Santa Cruz de Zaragoza. Año 1791*. Tomo tercero. Años 1791-1851, ff. 270 y 283.

70 ADZ, *Libro de muertos de la parroquia del Pilar que empieza en 1816 y termina en 1838: Difuntos de la parroquia del Pilar en el tiempo de la epidemia del año 1809*, f. 23).

otorgue y confiese haber recibido y cobrado en su poder de cualesquiere personas que convenga, todas y cualesquiere sumas y cantidades de maravedíes, pensiones, de censales, precios de arrendamientos, frutos, efectos y todo cuanto me corresponda como coheredero que soy de mi tío don Esteban Taviel. Y de lo que en su virtud recibiere y cobrare, dé, firme y otorgue cualesquiere recibos, apocas y cartas de pago, que para resguardo de los que le pagaren, le fueren pedidas, y a dicho mi apoderado bien vistas.

Para que intervenga con los demás herederos de dicho don Esteban Taviel en la partición y división de los bienes de su universal herencia, nombrando, si fuere menester, peritos para su valuación, formando las hijuelas necesarias y otorgando la escritura correspondiente con las cláusulas, cesiones, evicción y obligación de su naturaleza.

Para que venda todos y cualesquiere de los bienes sitios que se me adjudiquen a las personas que le parezca, los cuales desde ahora quiero aquí hacer por expresados y confrontados debidamente y según fuero, por el precio o precios en que pudiere convenirse, que recibirá en su poder, y de ellos otorgará la correspondiente apoca, cediendo en favor de los compradores los derechos y acciones que en los fundos que venda me pertenezcan, obligándome a evicción plenaria de cualesquiere pleito y mala voz que pudiere salir, otorgando las correspondientes escrituras de vendición con las cláusulas del acto, como yo lo ejecutaría presente siendo.

Para que permute con cualesquiera persona y cuerpos uno o más de los fundos que me correspondan, otorgando las escrituras necesarias con las cesiones, evicciones y obligaciones que en estos instrumentos suelen ponerse, sin limitación alguna.

Para que ajuste, transija y convenga cualesquiera diferencias que a cerca de lo sobredicho pueda ocurrir, así, los demás coherederos de dicho mi tío, como con cual quiere otras personas, conviniéndolas amigablemente bajo aquellos pactos que le parezca establecer. Otorgando a este fin las escrituras de transacciones y convenios que se ofrezcan, sin restricción alguna, y como yo las haría por mí mismo. Y si sobre lo referido o en otra forma se ofreciera de litigar, lo ejecute en cualesquiere Audiencias y tribunales etc. (a pleitos largamente), con facultad expresa de que lo pueda sustituir en cuanto a pleitos solamente una y más veces

en las personas que le parezca, revocando unas y nombrando otras de nuevo, que a todas relevo en forma. Haberlo todo por firme y valedero y no revocarlo en tiempo, forma mi manera alguna, obligo todos mis bienes y rentas, muebles y sitios, habidos y por haber, donde quiere. Fiat large etcétera.

Testigos: Miguel Antonio de Espés y Francisco Gracia, residentes en dicha ciudad.

Baltasar Taviel, otorgó lo dicho [rúbrica].

Miguel Antonio de Espés, soy testigo de lo dicho [rúbrica].

Francisco Gracia, soy testigo de lo dicho [rúbrica].

No hay que salvar en este acto de que testificó. Almerge [Rúbrica] (APZ, *Notario Joaquín Vicente Almerge*, año 1816, caja 4735, f. 432).

Como la profesión militar de este sobrino político debió influir poco en Vicente Requeno, por razón de edad, nos limitaremos a aducir la hoja de servicios del mismo, en septiembre de 1843, cuando era segundo comandante del Regimiento infantería África número siete. Está certificada en Pamplona, el 9 de febrero de 1844, un año antes de ser apartado del servicio activo, por Don Mateo Morán Labandera, teniente coronel mayor del expresado regimiento, y por el coronel, conde de Uveag (AGMS, Sección 1ª, legajo T. 10).

Tenía los méritos y circunstancias que se expresan:

Fechas en que los obtuvo.			EMPLEO Y GRADOS QUE HA OBTENIDO.	Tiempo que los ha servido.		
<i>Día</i>	<i>Mes</i>	<i>Año</i>		<i>Años</i>	<i>Meses</i>	<i>Días</i>
4	Julio	1808	Cadete			27
1º	Agosto	1808	Subteniente por mérito de guerra		7	8
9	Marzo	1809	Grado de teniente por mérito de guerra			
4	Mayo	1810	Teniente por antigüedad	6	2	21
30	Mayo	1815	Grado de capitán por gracia general	28	1	9
29	Octubre	1828	Capitán por antigüedad			
23	Noviembre	1829	Grado de teniente coronel por gracia general			
9	Julio	1843	2º comandante por gracia general		2	22
Total de Servicios efectivos hasta fin de Septiembre de 1843				35	2	27
ABONOS DEL DOBLE TIEMPO DE CAMPAÑA				<i>Años</i>	<i>Meses</i>	<i>Días</i>
Por la Guerra de la Independencia, con arreglo a las Reales órdenes de 20 de abril y 11 de junio de 1815				6	2	13
Por la guerra de 1820 al 1823, según decreto de las Cortes de 2 de agosto de 1840 y Real orden de 1 de octubre de 1841.						
Por haber servido en las filas realistas en la misma época [1820 a 1823], según el Real decreto de 9 de agosto de 1824, y aclaración de 17 de septiembre de 1825				3	5	24

Por la guerra de América con arreglo a la Real orden de 30 de abril y sus aclaraciones de 23 y 24 de octubre de 1835			
Por la navegación de ida y vuelta a Ultramar según el artículo 6º del reglamento de San Hermenegildo.			
Por el tiempo de la última guerra civil según el Real decreto de 20 de octubre y aclaración del 23 de diciembre y 11 de noviembre de 1840.			
Por el tiempo de la guerra de Cataluña, según Real orden de 10 de octubre de 1848.			
TOTAL DE SERVICIOS INCLUSOS LOS ABONOS.	44	11	4

REGIMIENTOS EN QUE HA SERVIDO Y CLASIFICACIÓN DE SUS SERVICIOS Y VICISITUDES CON ARREGLO A REALES ÓRDENES VIGENTES.	Años	Meses	Días
En el Regimiento de Extremadura desde el 4 de julio de 1808 hasta el 19 de diciembre de 1809	1	5	16
En el Regimiento de fieles zaragozanos hasta el 6 de junio de 1810		5	17
En el Regimiento de voluntarios de Daroca hasta 23 de septiembre 1812.	2	4	17
En el Regimiento de voluntarios de Molina hasta fin de septiembre de 1815	2	11	7
En el Regimiento de Guadalajara hasta fin de noviembre de 1816.	1	2	

En el Regimiento de Cantabria hasta fin de enero de 1824.	7	2	
Con licencia indefinida hasta fin de octubre de 1826	2	8	2
Con licencia ilimitada hasta 12 de julio de 1827.		9	10
En el actual [Regimiento infantería de África número 7] hasta la fecha del cierre [fin de septiembre de 1843]	16	2	18
TOTAL de servicio efectivo, deducido el pasivo e inabonable	35	2	27
TOTAL de aumentos legítimamente acreditados	9	8	7
TOTAL DE SERVICIOS INCLUSOS LOS ABONOS.	44	11	4

El informe del coronel conde de Yveag sobre la aptitud del comandante Taviel fue el siguiente:

Notas de concepto: valor acreditado, aplicación mediana, capacidad mediana, conducta buena, edad actual 57 años ocho meses y 25 días; salud buena, estado casado.

Notas sobre la instrucción: en táctica, en ordenanza, en causas o procedimientos militares, en documentos y contabilidad la tiene. En matemáticas sabe aritmética; en geografía, algunas nociones; en lenguas extranjeras tiene principios del francés. El conde de Yveag (AGMS, Sección 1ª, legajo T. 10).

Por las “Notas del director. Campañas y acciones de guerra en que se ha hallado”, sabemos que, estando soltero, cubrió toda la Guerra de la Independencia, destacando su presencia en los Sitios de Zaragoza (1809), y el año que estuvo prisionero en Francia (1813-1814), donde aprendió medianamente el francés:

Año 1808. Se encontró en los dos sitios de Zaragoza. El primero principió el 15 de junio, habiendo sido gravemente herido del muslo derecho el día 29 de julio en una salida que hizo dicha plaza a las órdenes del general don Fernando Butrón. En 14 de agosto cesó el sitio por haber pronunciado los franceses su

retirada. Se halló en el segundo [Sitio] puesto por los mismos contra la indicada plaza, el cual hubo principio el 21 de diciembre.

Año 1809. Continuó en dicho sitio hasta mediados del mes de febrero que se entregó la plaza al ejército francés, y aunque fue comprendido en la capitulación, pudo eximirse de la suerte de prisionero por estar enfermo, verificando ocultamente su salida desde la misma [Zaragoza] para el ejército del Principado de Cataluña.

Año 1810. En Cataluña, y a las órdenes del coronel don Manuel de Ena<sup>71</sup>, se encontró en las acciones de Villafranca de Panadés el 30 de mayo, en la de Esparraguera el 3 de abril, en la de Tiebra el 12 y 15 de julio, a las órdenes del general don José Obispo, en la de Canonche el 21 agosto en dicho Principado, y a las órdenes del excelentísimo señor don Enrique O'Donell.

Año 1811. En acción de Segorbe el 30 de septiembre al mando del general don José Obispo. En la de Nájera a las órdenes del excelentísimo señor capitán general don Joaquín Blake, ocurrida en 25 octubre. Año 1812. En la acción de Pozaondo, el 28 de marzo. Año 1813. Fue segunda vez prisionero en Jaraguas el 7 de marzo y conducido a Francia. Año 1814. El 27 de febrero regresó a la Península y se halló de guarnición en Cartagena, Soria, Caravara (Murcia) y en marcha por el Ampurdán. Año 1815. En los departamentos de Villanova de Sitges, Alcanar y Zaragoza. Año 1816. De guarnición en Figueras y Gerona. Años 1817-1819. De guarnición en varios puntos de Aragón (AGMS, Sección 1ª, legajo T. 10).

A finales de 1817, Baltasar Taviel obtiene permiso para contraer matrimonio con María Gregoria Celis, según autorización concedida por el Consejo Supremo de la Guerra en Sala primera de Gobierno, el 3 y resuelta el 11 de diciembre de 1817:

Acordada en 3 de diciembre de 1817.

[El Consejo Supremo de la Guerra] Es de parecer que vuestra majestad puede conceder al capitán graduado don Baltasar Taviel, teniente del Regimiento de Infantería de Cantabria, la real licencia que solicita para casarse con doña María

71 Manuel de Enna y Sas (Loarre, Huesca, 1801 - Cafetal de Reunión, Cuba, 1851), fue un militar y héroe que falleció luchando contra los independentistas cubanos, cuando era segundo cabo de la isla de Cuba.

Gregoria Celis, con opción de ésta a los beneficios del Montepío militar (AGMS, Sección 1ª, legajo T. 10).

Llegado el Trienio Liberal, Baltasar Taviel simpatizó con los liberales y juró la Constitución:

Año 1820. En Zaragoza, donde sostuvo y juró la Constitución el día 5 marzo y se halló en las ocurrencias de la noche del 14 mayo en dicha ciudad, cuando los facciosos intentaron destruir el nuevo sistema. Año 1821. En la costa de Granada y en el cordón sanitario. Año 1822. En marcha para Cataluña y defensa de las plazas de Tortosa, haciendo varias salidas y se halló en la acción de Cherta contra los facciosos el día 5 de julio, donde fue hecho prisionero y después rescatado el día 9 del mismo [julio de 1822] en la línea por las tropas nacionales, que a la sazón mandaba el comandante don Fernando Rubín de Celis.

Año 1823. En Tortosa, y en una salida se halló en la acción de Pauls contra los facciosos el 26 de enero, mandada por el capitán don Rafael Díez Montes; en la de Mataró contra los franceses el 24 de abril, mandada por el general don Francisco Milans del Bosque; en la de Martorell el 9 de julio; en la de Igualada el 25 del mismo mes [julio de 1823], una y otra contra los franceses; en la del Puente de Cabrana contra los dichos franceses y los facciosos el día 14 agosto de 1823; el 27 de mismo [agosto 1823] sobre Altafuelta y el 28 en el fuerte del Olivo, todo en Cataluña y al mando del general don Francisco Milans del Bosque. En 2 de noviembre capituló en unión de la guarnición de la plaza de Tarragona (AGMS, Sección 1ª, legajo T. 10).

Restablecido el régimen absolutista, sufrió ostracismo durante la Década Ominosa, que se fue relajado después de 1827, si bien fue reintegrado en el ejército de Andalucía:

Años 1824 -1826. Indefinido e ilimitado. Año 1827. Fue colocado en el Regimiento de África número 7. Años 1828-1832. De guarnición en Sevilla, Ceuta y otros varios puestos. Año 1833. Fue nombrado con otros 100 hombres para dar la guarnición de la ciudad de Sevilla, hallándose infestada por el cólera, el que sufrió (AGMS, Sección 1ª, legajo T. 10).

Durante la década en que se implantó definitivamente el liberalismo en España (1834-1843), Baltasar Taviel fue rehabilitado y a partir de 1837 fue retornado al ejército de Aragón-Cataluña, luchando contra los carlistas, llegando a conseguir bajo la Regencia de Espartero la Cruz de San Fernando de primera clase en 1843:

Año 1834. En la organización del tercer batallón de este cuerpo [Regimiento de África] en Cádiz. Año 1835. De guarnición en la plaza de Ceuta. Año 1836. Se halló de guarnición en la misma plaza de Ceuta y salida por mar a Cartagena, donde hizo varias salidas en persecución de los facciosos de las provincias de Murcia y Albacete. Año 1837. En operaciones en el Bajo Aragón. Año 1838. Concurrió al levantamiento del sitio de Gandeza el 5 febrero, al segundo [sitio] el 1º de marzo y a la acción de Vistavella [del Maestrazgo] el 3 del mismo, todas en el Bajo Aragón y a las órdenes del general, don Santos San Miguel. Año 1839-1840. De guarnición en varios puntos de Aragón. Año 1841. De guarnición Daroca y Calatayud hasta el 6 de octubre que, a consecuencia de la de la insurrección estallada en la ciudad de Pamplona, marchó con su batallón a Navarra y asistió a las operaciones que se practicaron hasta su rendición; y por su buen comportamiento en ella fue agraciado con la Cruz de San Fernando de primera clase. Año 1842. En varias guarniciones y marchas.

Año 1843. De guarnición en Puigcerdá hasta el mes de junio que pasó a Gerona, donde se adhirió al alzamiento nacional con su batallón el 14 del mismo, componiendo después parte de la División mandada por el señor general don Francisco Serrano hasta Madrid, donde subsistió hasta la fecha del cierre [fin de septiembre de 1843] (AGMS, Sección 1ª, legajo T. 10).

En el apartado de “Cruces y condecoraciones que disfruta”, logró (hasta 1843) las cruces del Segundo Sitio de Zaragoza y la de San Hermenegildo: “1815. Por diploma del 2 de mayo goza la Cruz del segundo sitio de Zaragoza. 1828. Por Real Cédula de 21 de septiembre fue declarado caballero de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo. 1841. Es caballero de la nacional y militar Orden de San Hermenegildo de primera clase, según diploma de 29 de diciembre. Por real Cédula del 5 de septiembre [de 1843] es caballero con Cruz y Placa de la real y militar Orden de San Hermenegildo” (AGMS, Sección 1ª, legajo T. 10).

Entre las “Comisiones que ha desempeñado”, destaca su participación en el cordón sanitario contra la epidemia del cólera de 1833-34, en la frontera de Andalucía-Portugal: “1832. La de depositario de su batallón. 1833. En 28 de julio salió con su compañía para la plaza de Ayamonte, donde se encargó del mando de dos compañías, y a los ocho días de su llegada fue mandado por el excelentísimo señor don Miguel Tacón con un oficial de ingenieros a recorrer la frontera de Portugal por la provincia de Sevilla, y concluida su comisión volvió a encargarse del cordón sanitario sobre Ayamonte y la Higuerilla” (AGMS, Sección 1ª, legajo T. 10).

Destituido el regente Espartero (23 de julio de 1843) por un pronunciamiento conjunto de militares moderados y progresistas, encabezados por Narváez y Serrano, durante la Década Moderada (1843-1854), Taviel volvió al ostracismo, siendo jubilado forzosamente, pues entre 1845 y 1855, Baltasar estuvo en situación de retirado forzoso, a pesar de que había solicitado “su colocación en un destino pasivo adecuado a su clase”. En septiembre de 1854, vuelve a pedir a la reina Isabel II “el retiro de su empleo efectivo de segundo comandante”:

Don Baltasar Taviel del Pontigo, caballero con Cruz y Placa de la Real Militar Orden de San Hermenegildo y de la de Noble y Militar de San Fernando de primera clase, benemérito de la Patria en grado heroico y eminente, condecorado con otras varias cruces de distinción por sitios de plazas, campañas y méritos de guerra, teniente coronel graduado, segundo comandante de Infantería retirado en esta corte [Madrid], a vuestra majestad, con el debido respeto

EXPONE: que en 25 de enero de 1845, y hallándose en aquella época con la agilidad suficiente para el servicio activo, se le dio el retiro sin haberlo solicitado, ignorando el motivo de dicha medida por la cual, no teniendo los dos años marcados para obtenerlo de su empleo efectivo, pues sólo le faltaban para ello cinco meses y 14 días, se le dio el del inferior inmediato, siguiéndosele por ello un notable perjuicio, atendidos sus servicios y otras circunstancias. El exponente, Señora, recurrió a vuestra majestad en súplica de la mejora de retiro en el mes de abril del mismo año 1845 y según el documento, que adjunto se acompaña, vuestra majestad tuvo a bien ordenar, en vista de sus servicios y dilatada carrera, se le tuviese presente para su colocación en un destino pasivo

adecuado a su clase; y no habiendo tenido efecto esta soberana disposición que en aquella época pudo convenirle, pero que en la actualidad no le conviene en razón de sus años y achaques originados de sus padecimientos en el servicio, por lo que, en cambio, desearía se le otorgase el retiro de su empleo efectivo de segundo comandante, atendiendo al poco tiempo que le restaba para cumplir los dos años de efectividad en él, y a que se le dio sin haberlo solicitado y sin haber dado motivos para ello, como podrá verse por su acrisolada lealtad, constancia y dilatados servicios. Y creyéndose comprendido en el real Decreto de 11 de agosto último [1854] y real Orden circular de 30 del mismo, en esta atención.

A vuestra majestad rendidamente SÚPLICA se digne concederle el retiro de su empleo efectivo, confiriéndole nuevo despacho de él para esta Corte, donde disfruta el que goza actualmente. Gracia que espera obtener del bondadoso corazón de vuestra majestad, cuya vida guarde Dios muchos años para bien de todos los españoles. Madrid, 6 de septiembre de 1854. Señora. A los reales pies de vuestra majestad. Baltasar Taviel (AGMS, Sección 1ª, legajo T. 10).

Los superiores militares rechazan la petición de Baltasar Taviel en una cadena de órdenes descendente (Reina, ministro de la Guerra, gobernador militar de Madrid), que, por fin, llega a Baltasar Taviel, residente en Madrid, el 2 de diciembre de 1854:

Excelentísimo señor:

La Reina (que Dios guarde) de conformidad con el parecer del Tribunal Supremo de Guerra y Marina, se ha servido desestimar la instancia del coronel graduado don Baltasar Taviel, segundo comandante de Infantería retirado en Madrid, en solicitud de mejora de retiro, siendo al propio tiempo la voluntad de su majestad que, en atención a los buenos servicios del interesado en su dilatada y honrosa carrera, y a la recomendación que de él hizo el inspector de infantería al proponerle para su retiro, se le tenga presente para su colocación en un destino pasivo adecuado a su clase.

De real Orden lo digo a vuestra excelencia para su inteligencia, noticia del interesado y demás efectos. Lo que transcribo a vuestra excelencia para que se sirva disponer llegue a noticia del interesado (AGMS, Sección 1ª, legajo T. 10).

Finalmente, en febrero de 1855, la Reina le concede un “nuevo retiro”, con un sueldo mejorado de 990 reales al mes, cuando Baltasar Taviel tenía ya 65 años:

La Reina, por cuanto en consecuencia de la ley de 28 de agosto de 1841 he venido en conceder por resolución de 30 de enero último [1855] al teniente coronel graduado don Baltasar Taviel del Pontigo, segundo comandante de Infantería retirado en esta Corte, nuevo retiro para la misma con los 90 céntimos del sueldo de su empleo o sean 990 reales de vellón al mes.

Por tanto, mando al capitán o comandante general a quien tocare, ponga en este despacho el *Use de esta gracia*, y al Intendente de la provincia a que corresponda dé la orden para que se tome razón de él y forme su asiento en la Contaduría de la misma, devolviéndoselo al interesado, quien deberá justificar su existencia para el percibo de su sueldo en los términos y plazos prevenidos en las órdenes vigentes; en el concepto de que se ha de presentar en el pueblo de su establecimiento en el preciso término de dos meses contados desde la fecha de este despacho, y no ejecutándolo así quedará nulo. Dado en Palacio, a 14 de febrero de 1855. [Rúbrica].

Su majestad concede retiro con sueldo a don Baltasar Taviel” (AGMS, Sección 1ª, legajo T. 10).

Este ambiente familiar, proclive al ejército, pudiera explicar la predilección del abate Requeno, por los instrumentos musicales de uso preferentemente militar, como el tambor.

#### PARTE IV. ESTUDIO ESPECÍFICO DE REQUENO SOBRE EL TAMBOR (1807)

Cuando leímos *Il Tamburo* por primera vez nos pareció una joya de la historia de la Música,<sup>72</sup> pero, para comprobar la certeza de esta impresión nuestra y de la afirmación de Masdeu, y para descartar que no era otras de las “exageraciones” que, según Menéndez y Pelayo y Miguel Batllori, Masdeu tributaba a su admirado abate aragonés, rogamos a don Francisco José León Tello que analizase brevemente *Il Tamburo* para el libro colectivo que coordinamos con motivo del bicentenario, que ahora simplemente resumimos y ampliamos (León Tello, 2008, pp. 331-341).

Respecto al objetivo que se propuso Requeno con *Il Tamburo*, estaba marcado por el mismo axioma de restauración pragmática que se había planteado en el *Arte de hablar desde lejos*, veinte años antes, al principio de sus investigaciones sobre el mundo grecolatino: el “refinar” los instrumentos musicales, que en el siglo XVIII eran “groseros”, pero que en la antigüedad habían sido “un arte perfecta”. Así lo entendió el jesuita P. Manuel Luengo, al reseñar el descubrimiento de la telegrafía óptica requeniana: “El asunto del autor en general consiste en probar que los antiguos griegos y después los romanos hasta las irrupciones de las naciones bárbaras, de las cuales se tomaron estos groseros instrumentos de timbales y tambores de que usan ahora todos los ejércitos europeos, tuvieron un arte perfecta de hablar e intimar órdenes desde lejos a ejércitos numerosos”.<sup>73</sup> Requeno aborda ahora (1807) las posibilidades armoniosas del “grosero instrumento,” tal y como se había comprometido en el final del tercero de sus *Saggi*, cuando escribió sobre el tema “Degli stromenti da fiato e da percossa” (“De los instrumentos de soplo y de golpeo o percusión”) (Requeno, 1798, II, pp. 451-453). En su traducción manuscrita al español podemos leer: “Nuestros pandorillos y sonajas están hechos sin arte y hacen un ruido antiarmónico. Lo mismo digo de los tambores de nuestros Regimientos, los cuales pudieran hacerse entre sí armónicos y de sonos más agradables y distintos con las mismas reglas” (*Ensayos Prácticos*, f. 119).

72 Requeno, *Il tamburo, stromento di prima necessità per regolamento delle truppe, perfezionato da D. Vincenzo Requeno*, Roma, Luigi Perego Salvioni, 1807, pp. 93. Ahora puede bajarse cómodamente de [Google Books:](http://books.google.es/books?id=sWhDAAAACAAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=requeno+tamburo...) <http://books.google.es/books?id=sWhDAAAACAAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=requeno+tamburo...>

73 Luengo, *Diario*. Año 1797. Tomo XXXI, 2ª parte, pp. 446-449. Reproducido por Astorgano (2008a, p. XCII).

No vamos a extendernos en el análisis del contenido y fuentes de *Il Tamburo*. Lógicamente, los avances de la ciencia acústica y su aplicación en la práctica de la fabricación de instrumentos hacen obsoletas las normas del siglo XVIII. Sin embargo, aunque no permiten tampoco deducciones científicas o filosóficas, la narración de los trabajos realizados por Requeno tiene interés biográfico e incluso histórico, ya que revela el sistema de actuación del científico y del técnico en aquella centuria. No en vano el jesuita aragonés quizá sea el ignaciano expulsado que más se comprometió con la investigación experimental, a pesar de carecer de todo tipo de financiación gubernamental. En sus propuestas se adelanta a nuestro tiempo, no exentas de genialidad. A muchos sorprendería la brillantez de sus actividades, expuestas en el siguiente párrafo, acertadamente subrayado por León Tello (2008, p. 340):

Se necesita, por esto, encontrar el modo de construir un tambor que tenga todos los tonos de la escala musical o indagar el arte con el cual pueda, entre muchos tambores de tono diferente, encontrarse toda la graduación de tonos requeridos por el armónico acompañamiento. A este fin he trabajado no poco; he multiplicado los experimentos y he reencontrado la manera de construir muchos tambores, cada uno de los cuales en un tono diverso de la escala armónica, de modo que entre todos puedan hacer un concierto musical [...]. A la vez he reencontrado el modo de fabricar un tambor a mi parecer montado en varios tonos de la escala armónica [...]; mis investigaciones contenían dos puntos: convertir el estrépito del moderno tambor en voz armónica y graduar esta voz en tonos musicales (Requeno, 1807, pp. 41-42).

## GESTACIÓN DE *IL TAMBURO* EN TIEMPOS REVUELTOS

A mediados de julio de 1806 unos ochenta jesuitas de la restaurada Compañía de Nápoles llegan a Roma, desterrados por José Bonaparte, nuevo rey napolitano. Entre ellos estaban el provincial José Pignatelli y su íntimo amigo Vicente Requeno. Son autorizados a residir en *Il Gesù* y en el Colegio Romano, disimulando todo lo posible sus costumbres jesuíticas para no herir la susceptibilidad de los invasores franceses, como les advirtió el mismo Papa Pío VII: “Deseamos que, a fin de evitar inconvenientes que pudieran ocurrir, os quitéis el cuello del vestido de jesuita, y os uniforméis a los

sacerdotes seculares” (March, 1944, p. 389). Como las circunstancias socioeconómicas de Roma empeoraban, pues los jesuitas restaurados habían sido privados de sus pensiones y vivían de limosna, José Pignatelli empezó a distribuirlos entre las diócesis vecinas con funciones pastorales y docentes. Las autoridades de Tivoli pidieron al papa algunos jesuitas para que en el antiguo colegio estableciesen unas escuelas públicas. El papa dio orden a monseñor Falzacappa, secretario de la Congregación de Buen Gobierno, para que escribiese a la ciudad de Tívoli, aceptando su propuesta, cosa que hizo en carta del 18 de febrero de 1807 (March, 1944, II, p. 401). Al mes siguiente, el jesuita aragonés es invitado a ingresar en la afrancesada *Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* de Livorno, en la Sección de Bellas Artes. El último día del año concluye en Tívoli la *Storia della Morale scritta dal P. Vinc. Requeno della Compagnia di Gesù a Tivoli, terminata all'ultimo di dic. del 1807*.

La fecha tiene importancia, pues, sin duda *Il Tamburo* requeniano se gestó en este adverso ambiente para tareas intelectuales del periodo que va desde julio de 1806 hasta marzo de 1807, magníficamente aprovechado por el infatigable jesuita aragonés. Además el mismo Requeno nos confiesa que los principales experimentos los realizó el 6, 9 y 10 de 1807 (Requeno, 1807, pp. 88-93). Sin duda en Roma, pues la autorización para trasladarse a Tívoli es posterior. No sabemos quién corrió con los gastos de la edición, bastante decente, como todas las del impresor Luigi Perego Salvioni. Sospechamos que Juan Francisco Masdeu, quien el año anterior había publicado *Requeno, il vero inventore*, un panegírico verdaderamente entusiasta del abate de Calatorao, en el que se alude a los *Saggi* musicales de Requeno publicados en Parma en 1798, pero no hay ni una sola palabra sobre el tambor. Sin duda, Masdeu fue el mecenas de *Il Tamburo*, por dos razones convincentes: 1ª), porque con ese mismo impresor publicará en una década (1804-1814) una docena de títulos (Por ejemplo, *Vita santa del novello beato Giuseppe Oriol cittadino barcellonese. Divisa in quattro epoche*, 1807, pp. VIII+206; o el *Origine catalana del regnante pontefice Pio Settimo nato Chiaramonti. Operetta di Gianfrancesco Masdeu storiografo della Spagna*, 1804, pp. 44; un auténtico paradigma donde algunos podrían aprender a ser al mismo tiempo nacionalistas catalanes y españoles); 2ª), porque Masdeu gozaba de una envidiable situación económica, ya que, a base de adular a las autoridades madrileña, conservaba

abundantes ingresos por varias pensiones, con los que podía costear la edición de sus abundantes escritos y la de su admirado Requeno.

Las investigaciones requenianas sobre el tambor fueron pioneras, pero, como suele ocurrir con muchos inventos, en el subconsciente cultural de Europa había algo favorable al tambor. Antes de Requeno los ejércitos revolucionarios franceses pusieron de moda la catumba, y, poco después, Ludwig van Beethoven utilizaría por primera vez un tambor en la orquesta sinfónica en la Novena Sinfonía, *en re menor, o. 125*, conocida también como "Coral". Es su última sinfonía completa, una de las obras más trascendentales, importantes y populares de toda la música clásica, y también de toda la música y del arte. La sinfonía, con una duración aproximada de 74 minutos, posee cuatro movimientos, de los cuales el último es un final coral sorprendentemente inusual en su época que se ha convertido en símbolo de la libertad, y en el que hace su presentación majestuosa el bombo, escoltado por otros tres instrumentos de percusión (tímpano, triángulo y platillos). En 1817 la Sociedad Filarmónica de Londres encargó la composición de la sinfonía. Beethoven comenzó a componerla en 1818 y finalizó su composición a principios de 1824.

#### CONTENIDO Y ESTRUCTURA DE *IL TAMBURO*

En la tabla adjunta con el índice del librito puede observarse que Requeno ejecutó serios experimentos acústicos con la finalidad de hacer del tambor un auténtico instrumento musical, cuyo uso se expandiese mucho más lejos de los estruendos de los ejércitos, y ocupase el lugar que le corresponde en una orquesta.

La estructura es simple: una introducción, tres partes (I. Origen y perfección del antiguo tambor, en contraposición a los defectos de los tambores modernos; II. Principios acústicos y propuestas prácticas dirigidas a perfeccionar el tambor moderno y restaurar el antiguo; III. Experimentos y resultado de los principios acústicos propuestos por Requeno), conclusión y un apéndice (Aggiunta) con los experimentos musicales hechos en febrero de 1807.

Nº.	Nº.	Título: <i>Il tamburo stromento di prima necessità per regolamento delle truppe, perfezionato da Don Vincenzo Requeno.</i>
Capítulo.	Páginas	<i>INTRODUZIONE.</i>
	3-8	
	8-42.	PARTE I.
CAP. I.	8-11.	<i>Origine del Militare Tamburo.</i>
CAP. II.	11-14.	<i>Il fine per cui al dì d'oggi si adopra il tamburo è assai diferente del fine per cui s'inventò: onde ci abbisogna ridurlo atto al fine per cui l'adoperiamo.</i>
CAP. III.	14-18.	<i>Discrivesi il moderno militare stromento.</i>
CAP. IV.	18-22.	<i>Si esamina il tamburo, e l'unico scrittore che abbia di esso parlato.</i>
CAP. V.	22-31.	<i>Essenziali difetti del moderno Tamburo.</i>
CAP. VI.	31-38	<i>Le antiche Nazioni ebbero tamburi più perfetti del moderno.</i>
CAP. VII.	38-42.	<i>Che l'antico tamburo più perfetto del moderno, può al dì d'oggi rinovarsi, e rendersi eziandio più perfetto e più atto a' bisogni militari.</i>
	42-62.	PARTE II.
		<i>PRINCIPJ ACUSTICI E PROPOSIZIONI PRATICHE DA REGOLARCI A PERFEZIONARE IL NOSTRO, ED A RINAVARE L'ANTICO GRECO TAMBURIO.</i>
	42-43	<i>Introduzione.</i>
	43-51	Siete principios.
	51-62	Seis proposiciones
	63-86	PARTE III.
		<i>SPERIMENTI E RISULTATO DELLE MIE RICERCHE DE' PROPOSTI PRINCIPI E DELLE MIE PROPOSIZIONI.</i>
	63-64	<i>Introduzione</i>
CAP. I.	64-66.	<i>Sperimento I. Come inalzai lo strepito del moderno tamburo a voce armonica.</i>
CAP. II.	66-73	<i>Sperimento 2. Della maniera con cui ritrovai nel Tamburo la graduazione e cambiamento di tono.</i>

Cap. III.	73-77.	<i>Metodo pratico con cui presi la degradazione de' suoni armonici del tamburo, e con cui da ognuno potrà prendersi</i> (Requeno gradúa el tambor según las escalas de Dídimo y de Tartini).
CAP. IV.	77-78.	<i>Della proporzione della cassa, e dell'eco aggiunto a' tamburi della nostra costruzione.</i>
CAP. V.	78-79.	<i>Della cattubba.</i>
Cap. VI.	80-81.	<i>Della maniera con cui la cattubba possa rendere tre toni in consonanza.</i>
Cap. VII.	82-86.	<i>Dell'uso che può farsi della nostra cattubba per parlare quanto piaccia a gli ufficiali o a' soldati.</i>
	87-88.	CONCLUSIONE .
	88-93.	AGGIUNTA. <i>Sperimenti musicali fatti coll'Ab. Requeno li 6 Febrajo 1807, li 9 Febrajo, li 10 Febrajo 1807.</i>

Masdeu, fallecido Requeno, traduce su opúsculo *Requeno il vero inventore* y añade un resumen de las investigaciones del aragonés sobre el “tambor armónico”, que viene a ser una traducción abreviada de *Il Tamburo* requeniano, donde la palabra clave es “suavizar”, constantemente repetida, como objetivo fundamental de sus experimentos tamburiles: “11. Es necesario, pues, por todos los títulos y razones, suavizar nuestro tambor y restituirle, en cuanto se pueda, la antigua armonía, para lo cual, ante todo, es preciso fijar las leyes de acústica, que nos faciliten esta deseada reforma” (Masdeu, *Opúsculos en prosa*. BNM, mss. 2898, párrafo 11, p. 270; Astorgano (coord.), 2012a, p.p. 673).

Cuando Menéndez y Pelayo afirma de Requeno que fue “personaje de extraña y singular inventiva y de fantasía aventurera y temeraria”, parece referirse, aun de manera poco acertada por el matiz peyorativo con que pudieran ser interpretadas sus palabras, a la rareza y originalidad de la temática de casi todas sus obras; pero cuando concluye que su “imaginación errabunda iba mezclada por raro caso en una verdadera y peregrina erudición que hace hoy mismo respetables algunos de sus trabajos” (Menéndez y Pelayo, 1940, t. III, p. 647), lamentamos que el reconocimiento de su talento y de sus conocimientos venga menguado por adjetivaciones tan poco idóneas. Despojados estos

juicios de esos términos inapropiados, definen los caracteres del libro *Il Tamburo* (1807). En efecto, es raro y sorprendente que habiendo diversidad de instrumentos de cuerda y viento integrados ya en los conjuntos de música de cámara, teatral, orquestal e incluso religiosa de su tiempo, y capaces de producir una escala con precisa determinación tonal, Requeno se dedicase a investigar la acústica del tambor en sí misma y con posibilidad de proyección de sus resultados a todos los instrumentos que componen el grupo de percusión de membrana.

Analicemos al contenido de *Il Tamburo*, siguiendo el texto impreso en 1807 y la traducción-resumen de Masdeu (hacia 1816), sin duda, el mejor compendio de *Il Tamburo* realizado unos diez años después de su publicación y unos cinco de la muerte del jesuita aragonés. Como tenía la finalidad práctica de presentar el invento a la autoridades militares españolas, el resumen está despojado de toda erudición, presentado bajo la fórmula de “Adición” o apéndice a la traducción española del panegírico, *Requeno, il vero inventore* (1806), dejando claro en el subtítulo que el autor es Requeno y que él (Masdeu) solo hace la propuesta o presentación (“Adición. *El tambor armónico de don Vicente Requeno, propuesto por el autor de estos opúsculos [Masdeu] a los ejércitos de España*”).<sup>74</sup>

El traductor Masdeu empieza poniendo de relieve la finalidad práctica de las investigaciones para ayudar a los ejércitos:

“1. Habiendo escogido últimamente don Vicente Requeno tres diversos sistemas para suavizar de algún modo, según leyes de acústica o armonía, el disgustoso tapara-patán de nuestros tambores, nacidos (parece) para desconcertar, como dijo Cicerón, *el juicio de las orejas*, [resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 10 y 53] paréceme conveniente que no se le retarde esta noticia al Real Ministro de la guerra, a fin de que, examinado el invento por los oficiales mayores y otras personas inteligentes, y hallado realmente practicable, pueda ponerse por obra en los ejércitos de nuestra nación, antes que los franceses u otros extranjeros nos tomen la mano y se arroguen toda la gloria de la invención española. Movido de este deseo, escojo de los tres sistemas el más fácil, y el que generalmente ha

74 Masdeu, *Opúsculos en prosa*. BNM, mss. 2898, pp. 265-274; Astorgano (coord.), 2012a, pp. 670-677. Como Masdeu pronuncia su elogioso discurso sobre Requeno en 1804 antes de que apareciese impreso *Il Tamburo*, hace ahora una “Adición” sobre el mismo.

parecido mejor (Masdeu, *Opúsculos en prosa y verso*, BNM, mss. 2898, pp. 265-274, párrafo 1; Astorgano (coord.), 2012a, p. 671).

Estructura el resumen en tres artículos, partes o capítulos, que abarcan 26 párrafos:

Y lo expondré aquí, según los principios e ideas de su mismo autor, con toda la claridad y concisión que me será posible: *El origen antiguo del tambor. Su estado actual en la milicia. Los principios de acústica para su reforma. Y la reforma práctica del mismo según dichos principios*. Estos cuatro artículos llenan todo el asunto del presente papel (Masdeu, *Opúsculos en prosa y verso*, BNM, mss. 2898, pp. 265-274, párrafo 1; Astorgano (coord.), 2012a, p. 671).

El jesuita Juan Francisco Masdeu, hijo de militar, resumiendo la intención del también ignaciano y amigo Requeno (hermano de militar), quiere dejar clara la seriedad de las investigaciones, señalando el destinatario principal de las mismas: el ejército. Esta es la razón de que el campo semántico “tambor” sea aludido por Requeno 248 veces con la palabra “tamburo / tamburi”, desechando las palabras que designan el concepto “tambor” en otros ámbitos sociales, como los festejos populares, no apareciendo ni una sola vez palabras como “tamburello” (tamboril, pandero, tamboreta), “tamburinare (tamborilear), “tambureggiare” (tamborear, tamborilear), “tambureggiante” (que tamborea), “tambureggiamento (tamboreo, tamborileo), “tamburata” (tamboreo), “tamburino” (el que toca el tambor o tamborilero), “tamburaio (fabricante de tambores) ni su variante “tamburiere”. Sólo una vez figura la palabra “tamborino” (tambor), asimilado a “timpano” (timbal): “Similmente feci lo sperimento del 3 tamburino, o timpano”.

Nuestro jesuita piensa en dignificar el “género” de percusión membranófono, no en instrumentos específicos, como el tamboril, la caja, el timbal o la batería. Por este motivo, Requeno se olvida del tamboril, el tipo de tambor cilíndrico percutido con baqueta típico de la Península Ibérica.

El *Diccionario de la Academia Española* de 1780 diferencia ambos conceptos por su uso. El “tambor” es definido como “caja de forma cilíndrica, cubierta por ambos lados de dos pieles estiradas, que llaman parches. Tócase con dos palos llamados

baquetas, y sirve para los toques de guerra”. Por su parte, el tamboril es un “sustantivo masculino, derivado de tambor, que sirve regularmente a las danzas”.

El ignaciano aragonés era consciente de esa diferencia. El tamboril era muy ligero para que el ejecutante lo pueda llevar colgado del brazo izquierdo, mientras lo golpea con una sola baqueta con la mano derecha. Al mismo tiempo con la mano izquierda se suele tocar una flauta de tres agujeros o txistu. Típico de la península Ibérica su forma varía notablemente según la zona geográfica donde se utilice. En todos los casos el tamboril se golpea con una sola baqueta y con la mano derecha. El tamboril en zonas aisladas como Jaca o Yebra de Jasa, en Huesca, y comarcas del País Vasco francés la flauta también se acompaña con un salterio de cuerdas (también llamado *chicotén* en Zaragoza o *ttun-ttunen* el País Vasco).

El uso de este acompañamiento estuvo durante mucho tiempo ligado sobre todo a melodías religiosas; siendo común en siglos pasados que un tamborilero tocase salterio o tamboril, a elección del que lo contrataba. Si bien no puede asegurarse que su origen sea militar, tuvo mucha relación con actividades marciales por resultar su sonido enardecedor para los soldados. En España desde muy temprano aparece unido también a bailes y celebraciones populares según reflejan antiguos refranes.

Toda la iconografía de este instrumento desde la Edad Media -aparece ya en las Cantigas de Santa María- muestra al tamboril y a la flauta de tres agujeros unidos, tanto en la Corte como en la aldea. Aunque el tamaño varía y va desde atabalillos hasta tambores de considerable tamaño, la colocación y ejecución del intérprete parecen similares siempre. Sin duda, Requeno conocía toda esta cultura popular sobre el tambor, pero se olvida completamente de ella y, partiendo de cero y a la edad de 64 años, hace los más elementales experimentos acústicos y de resistencia de materiales en febrero de 1807, asesorado por Giovanni dall’Armi, físico y químico de profesión.

#### 1. INTRODUCCIÓN GENERAL DE *IL TAMBURO*

Aparte del interés concreto del tema desarrollado, de su estudio cabe deducir la actitud de Requeno ante problemas generales de teoría de la ciencia y del arte en los que se revela su pensamiento filosófico. Durante un largo periodo histórico los tratadistas han expuesto un concepto del arte de origen aristotélico referido a las denominadas artes

útiles. Figura todavía en libros de autores pertenecientes a la corriente neoescolástica del siglo XX. Requeno afirmaba: “De las diversas necesidades han nacido todas las artes. Las artes necesarias a la vida humana nacieron de las necesidades de primera necesidad” (Requeno, 1807, p. 3). Los teóricos de las bellas artes se han esforzado en distinguir éstas de las prácticas y han lamentado el uso de una misma nominación. Sin embargo, si consideramos la vivencia estética como una necesidad humana, aun de carácter anímico, la definición podría seguir siendo válida, aunque inmediatamente habría que distinguir entre ambos tipos de necesidad y, en consecuencia, entre dos géneros de artes. El mismo Aristóteles afirmaba que la música hace posible el empleo noble del ocio del hombre libre, lo que implica subvenir a una necesidad del hombre derivada de su naturaleza espiritual. En la introducción Requeno habla también de artes de lujo, y aun en la profesión militar reconoce la necesidad de artes utilitarias para la realización de sus difíciles fines bélicos, y propone también el empleo de “las de honesto placer” para la restauración de las fatigas del soldado (Requeno, 1807, p. 4): no olvidemos que la historia de las bandas militares comienza en la antigüedad; Requeno proyectaba la distinción en la clasificación de los instrumentos de cuartel: “de primera necesidad” (tambor, cornetín de órdenes) y los que se integraban en la Banda “di puro decoro” y placer (Requeno, 1807, p. 4); incluso en los primeros advertía la doble finalidad de su empleo.

Por esto, el abate pretendía en su tratado llevar al tamburo “a su última perfección y a volverlo armonioso de modo que con voces y tonos diferentes pueda tener las tres propiedades de las artes acústicas: ser necesarias, útiles y agradables” (Requeno, 1807, p. 6); con estas palabras definía el futuro de los instrumentos de percusión, en su integración en la forma musical. Aunque tuviese destino primario bélico, se utilizaba también en ceremonias religiosas, festivas y civiles (ver, por ejemplo, las citas bíblicas y clásicas, como Cicerón y sus “juicio de las orejas” [Requeno, 1807, p. 10]). Sin embargo, Requeno advierte que sólo se había propuesto tratar del tamburo de uso militar (Requeno, 1807, p. 14). En este aspecto, comparaba la función rítmica del tamburo en la banda militar con la de la mano del Maestro de capilla; pero para el cumplimiento de esta misión estimaba que debía producir un sonido armónico capaz de afinarse en varios tonos, condiciones que no reunían hasta entonces, ya que eran monótonos y sonaban “con estrépito más que con sonido armónico”

(Requeno, 1807, pp. 6-7). “Hombre de paz”, se excusaba ante los militares de inmiscuirse en su terreno por segunda vez (recordemos que en la primera [1790] presentaba la actualización del antiguo sistema de “comunicación a distancia en la guerra”) (Requeno, 1807, p. 7; Requeno, 1790; Requeno, 1795).

Pero hay tres aspectos que acentúan el interés de su estudio, que vienen a coincidir con las tres partes aludidas de *Il Tamburo*: I. Aportación a la historia de este instrumento, II. Verificación de sus ideales neoclásicos a través del análisis de los textos griegos sobre su empleo y III. Propuesta de evolución de su construcción para obtener calidades sonoras que permitieran en el futuro su introducción en las distintas agrupaciones musicales.

## 2. PARTE I DE *IL TAMBURO*: LA HISTORIA

A diferencia de las otras dos partes, la primera no tiene título, pero, siguiendo la metodología requeniana, pudiéramos bautizarla de “histórica”, pues estudia la evolución del tambor, confrontando el grecorromano con el moderno, para ver las excelencias del antiguo y los defectos que a lo largo del tiempo lo habían ido degradando. La simple enumeración de los siete capítulos de esta parte I evidencia esta tesis (“I. *Origine del militare tamburo. II. Il fine per cui al dì d’oggi si adopra il tamburo è assai diferente del fine per cui s’inventò: onde ci abbisogna ridurlo atto al fine per cui l’adoperiamo. III. Discrivesi il moderno militare stromento. IV. Si esamina il tamburo, e l’unico scrittore che abbia di esso parlato. V. Eessenziali difetti del moderno tamburo. VI. Le antiche nazioni ebbero tamburi più perfetti del moderno. VII. Che l’antico tamburo più perfetto del moderno, può al dì d’oggi rinovarsi, e rendersi eziandio più perfetto e più atto a’ bisogni militari*”).

Los tambores, junto con otros instrumentos de percusión, fueron posiblemente los primeros instrumentos musicales utilizados por el ser humano. La historia del tambor comienza casi con la aparición de la civilización humana. La antigüedad del tambor es imposible de determinar, pues no hay datos históricos que corroboren su aparición. Desde que a un troglodita le dio por golpear un tronco hueco con un palo, el tambor tiene un innegable sitio en la historia, al menos desde el 6000 a.C., sobre todo usado en el campo de batalla. Históricamente, han sido encontrados tambores en casi cada cultura

del mundo. Los monumentos antiguos de Egipto, Asiria, India y Grecia atestiguan con sus esculturas y pinturas murales el uso de este instrumento desde épocas remotas. No se usaban entonces para fines artísticos ni de entretenimiento sino más bien para ceremonias sagradas y asociaciones simbólicas. Algunas civilizaciones usaban tambores o instrumentos similares para comunicarse a través de la frondosa selva o bien advertir a su gente de peligros o para reunir a sus tropas, fines relevantes para Requeno.

Desde el 3500-3000 a.C. hasta el 500 d.C., fue el principal instrumento de percusión. La primera representación conocida de un tambor fue pintada en una pared de una sala santuario en 5600 a.C. en una ciudad neolítica de la actual Turquía (Anatolia). En ella vemos a un grupo de figuras humanas vestidas con pieles de leopardo que tocan varios instrumentos de percusión mientras bailan en éxtasis alrededor de un gran toro. Una figura sostiene un instrumento en forma de cuerno en una mano y un tambor de marco en la otra. Desde el 3000a.C. hasta el 2500 a.C., los registros escritos de los sumerios describen a la diosa Inanna como la creadora del tambor de marco, junto con todos los demás instrumentos musicales. En algún momento entre 2000 a.C. y 1500a.C., el tambor de trama llega a Egipto, donde, en opinión de algunos, surgieron los primeros instrumentos de percusión. En las esculturas egipcias del siglo XVI a.C., aparecen tambores en varias escenas de bailes callejeros, y en militares que van a la guerra. Por supuesto, esto no va en contra de la teoría del origen negro del tambor. Es muy significativo que una de las primeras figuras históricas del hombre negro, es la mitología del dios egipcio Bes, el dios del baile, que frecuentemente se representaba tocando un pandero. De esta forma, puede decirse que el negro aparece en la historia bailando y tocando el tambor. También en las pinturas de los papiros, sarcófagos y escenas murales del antiguo Egipto, se ven bailarinas negras. Aún hoy en día en el África central, se encuentran ciertos instrumentos musicales ya dibujados en las tumbas egipcias de la dinastía IV (Barriga Monroy, 2004, pp. 32-33).

El percursionista James Blades (1901 – 1999) informa sobre la importancia de la mujer en el origen del tambor: "todos los registros de este período (Reino Medio de Egipto) muestran a los músicos como mujeres, de hecho toda la práctica del arte de la música parece haber sido del todo confiada al bello sexo, con una notable excepción, el

dios Bes, que se representa a menudo con un tambor de cuerpo cilíndrico (tambor de marco)" (Blades, 2006, p. 53).

En las tierras bíblicas se han producido numerosas imágenes de mujeres tocando el tambor de marco. Textos del Antiguo Testamento se refieren a la pandereta, como la profetisa Miriam (*Éxodo* 15:20): "Y Míriam, la profetisa, hermana de Aarón y de Moisés, tomó un pandero en su mano, luego las mujeres salieron en pos de ella con panderos y danzas". En algunas leyendas se dice que Míriam abrió el Mar Rojo con el poder chamánico de su tambor.

En todo caso, la historia y difusión del tambor debieron ir ligadas a las de la cultura en general, sobre lo cual existen dos teorías. Según unos, la cultura surgió en Egipto, y, en consecuencia, se puede suponer que el tambor fue obra de la civilización egipcia y que desde las riberas del río Nilo se extendió hacia el corazón de África por el sur, y hasta los pueblos de Mesopotamia, Siria, Frigia y el Egeo, por el por el oriente. La influencia centrífuga de la cultura egipcia es algo ya generalmente admitido.

Otros, por el contrario, sostienen el flujo inverso, es decir, que el tambor nació en la primitiva África negra y emigró hacia Egipto prehistórico y faraónico, y de ahí, hacia los pueblos europeos. El hecho de que en el centro de África existan instrumentos que puedan atribuirse a los egipcios faraónicos, no significa que la relación entre los antiguos indígenas de Egipto y los negros no fuera recíproca. Parece que en muchos casos ha debido ser aún más fácil el paso del África etiópica al Egipto, que viceversa. Pero esto aún ha sido imposible de averiguar con exactitud (Barriga Monroy, 2004, p. 33).

Fernando Ortiz (1952, p. 235) nos dice que el tambor es históricamente el instrumento de África, y que según los historiadores, el origen de los primeros instrumentos percusivos, es africano. Pero, agrega, que ésta opinión ha sido combatida por los etnógrafos contemporáneos, y que de todas formas, es en África donde existe mayor variedad de tambores que en cualquier otro lugar del mundo.

Como los tambores nacen desde la prehistoria, los pueblos europeos debieron recibir de los del Nilo dicho instrumento, y por eso les atribuyeron a ellos su invención. Pero al surgir la civilización egipcia, los tambores, que pertenecían a épocas

prehistóricas, ya habían sonado mucho. Es simple entender que pueblos de cultura más primitiva como la de los negros de África hayan debido bastarse en todo momento para fabricar sus tambores, y ello hace pensar que fueran ellos quienes llevaron sus tambores a Egipto, y de allí pasarían a Siria, Frigia, Creta, Grecia y Roma (Barriga Monroe, 2004, p. 33).

Barriga Monroy (2004, pp. 30-48) resume que el origen del tambor es africano, y se remonta a la prehistoria. El tambor llega a Europa a través de las migraciones de africanos y moros. Posteriormente, el tambor también penetra en el Nuevo Mundo, cuando los ejércitos conquistadores inician la colonización americana. Tambores y bailes se van blanqueando gradualmente, es decir, adaptando a los salones y a las gentes, hasta conseguir la aceptación que tienen hoy en día en la sociedad.

En Grecia, unas de las más bellas representaciones del tambor de marco se encuentran en las vasijas pintadas con figuras rojas del siglo V a.C. El tambor de marco entró en Grecia por varias vías diferentes: desde Chipre, uno de los principales centros del culto de Afrodita, donde el tambor de marco era prominente en el 1000 a.C., y también desde Creta, donde fue utilizado en los rituales de Ariadna, Rea y Dionisio.

Los griegos del siglo V a.C. aplicaron la técnica y la mecánica al tambor tradicional y utilizaron en sus representaciones de teatro unos tambores percutidos con mazas. Poco más ha evolucionado el tambor, pues ha mantenido sus formas durante miles de años desde que fuera «inventado» por el hombre.

En la Grecia preclásica se introdujo el culto a la diosa Cibeles desde Anatolia occidental. El tímpano, el tambor de marco griego, era el principal instrumento de las ménades, mujeres iniciadas en el culto de Dionisio y Cibeles. Las sacerdotisas de Artemisa, Deméter y Afrodita también lo utilizaban para rendir culto, una vez más tocado casi exclusivamente por mujeres.

Los romanos ensalzaron estos ritos a través del culto a Cibeles. Ella era descrita como "Cibeles, la Madre que engendra a todos, que tocaba el tambor para marcar el ritmo de la vida." Roma era el centro cultural de las religiones místicas de Cibeles, Dionisio, Isis y Dea Syria, y todos utilizaban el tambor de marco en sus rituales

extáticos. Estas prácticas florecieron hasta que el Imperio Romano adoptó oficialmente el cristianismo en el siglo IV d.C.

Con el ascenso del cristianismo, el gran templo de Cibeles en Roma fue destruido y el Vaticano construido en su lugar. El nuevo sacerdocio prohibió las sacerdotisas, los instrumentos y la música asociada a los ritos. No sólo se prohibió el tambor de marco (la *sinfonía* de los griegos) en los rituales religiosos cristianos, sino que su uso también fue prohibido en contextos seculares, y en particular su uso por parte de las mujeres. El sínodo católico de 576 decretó que los cristianos no enseñasen a sus hijas cantando, tocando instrumentos o cosas similares, ya que según su religión, no era bueno. Lo cual no contradice que algunos Padres de la Iglesia, como el patriarca de Alejandro Atanasio (298-373) o el mismo San Agustín (Luque Moreno y López Eisman, 2007), entendiesen que el tambor tenía un valor simbólico de intermediario entre el cielo y la tierra.

Por esta razón, el cristianismo evitó el uso de tambores, y éstos quedaron sobreviviendo sólo para antiguos cultos agrícolas, mantenidos por el folklore y los panderos de los juglares, acróbatas y vagabundos. Así, en la Alta Edad Medial no se usaron los tambores, y los de gran tamaño y sonoridad no se conocieron en Europa durante la Edad Media, y fueron oriundos de los pueblos negros (Fernando Ortiz, 1952, p. 129).

Requeno (1807, p. 9) empieza la historia del tambor militar con los árabes, los cuales pudieron haber sido influidos por los degenerados (*imbastarditi*) griegos reclutados por los musulmanes, aunque también alude a que “anteriormente a los árabes, San Isidoro de Sevilla hablase de un tambor cilíndrico hecho de madera ahuecada, del cual daremos después la construcción” (Requeno, 1807, p. 14). Olvida que los primeros cristianos no usaron música instrumental, sino oral, pues los instrumentos musicales, que eran paganos, debían callar, puesto que se suponía que estaban al servicio de los demonios y falsos dioses.

El jesuita aragonés parece sugerir, lo que hoy se suele admitir: que los moros invadieron a los españoles en el siglo VIII con numerosas tropas negras, al son de sus tambores, quedándose allí aquellos africanos de tez oscura y cultura exótica. Dichas migraciones afronegras en España debieron de producir algún sedimento cultural en

tierra hispana: el tambor, debió ser uno de esos sedimentos, superior sin duda en su valor musical a cuantos instrumentos en su género percusivo habían conocido los cristianos de Europa.

También alude Requeno, al mencionar al arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada y el capítulo 17 de su *Historia árabe*, al hecho histórico de que en el siglo XII el emir Yusuf Ben Tachfin invadió a España al frente de los almorávides, quienes introdujeron en Europa los tambores de los ejércitos. Dicho ejército estaba formado por los *tuaregs* del Sahara, muy amulatados o denegridos de tez, por sus constantes cruzamientos con mujeres negras; y de soldados del Sudán, Senegal, Yolofes y mandingas. De ésta manera pasó a los españoles la misma tradición militar, basada en el simbolismo negro y moro del tambor guerrero.

Con la excepción de los escritos de Federico Adolfo Lampe (1683-1729) y del enciclopedista Louis de Jaucourt (1704-1779), Requeno, a diferencia de lo que había hecho en sus investigaciones sobre el telégrafo, sobre la pintura encáustica e incluso en los *Saggi Cantori* (Requeno, 1798), omite la historia del tambor durante la Edad Moderna. A fines del siglo XVI se produce otra migración de negros africanos en España, y de allí se extiende a las colonias españolas. Durante los siglos XVI y XVII los ritmos africanos invaden a Europa, y los negros son los tamboreros tanto de ejércitos, como de grupos de diversión popular. Bartolomé Scarion de Pavia, en su *Doctrina militar* (1598), escribe que el oficio de atambor es oficio bajo y no de honra, de negros y gentes viles. Por ésta razón, conquistadores como Diego Velásquez (1509), traían un negro para tocar en sus tropas, y lo mismo hizo Hernán Cortés en México. También estuvieron presentes en los bailes zapateados del siglo XVI y en la procesión de Corpus Christi (Barriga Monroy, 2004, pp. 35-36).

El proceso de dignificación del tambor fue lento, a través de una larga transculturación de dicho instrumento y de la música africana, si bien descuidando el estudio científico del mismo, que es lo que se propone Requeno, por lo que se reclama como restaurador del mismo, a pesar del hecho evidente de que tamborinos, atabalones, sonajas y panderetas de todo tipo sonaban en todas partes. Pero sobresale un fenómeno social curioso: la trascendencia musical de los negros en las culturas de los blancos, se manifiesta por la penetración y difusión de los ritmos de sus tambores, pero no por la

adopción de estos instrumentos, fuera de los de carácter militar que fueron introducidos por los tamboreros y tropas negras de los ejércitos (Barriga Monroy, 2004, p. 36). Los negros de Guinea y del Congo que entraron en España en la segunda mitad del siglo XVI no lograron imponer sus tambores, pues eran considerados instrumentos propios de esclavos, gente vil, y de ritos paganos inspirados en el demonio. Pero influyeron mucho con sus ritmos y bailes, en los cuales ejecutaron *tamborinos*, *tamboriles* o *tamborilillos*, en vez de tambores. En esta forma, se ha ocultado mucho la realidad de las influencias africanas en Europa en los siglos XV al XVII, y la invasión de los ritmos que penetran la música blanca, ha quedado sin explicarse. La música de los bailes negros, penetra primero en los bailes de las clases más bajas de los blancos; allí, se establecen contactos y se inicia la *transculturación musical*. Poco a poco, los bailes exóticos van penetrando con diversos reajustes en las costumbres de la gente pobre y del hampa que convive con los negros en los estratos sociales bajos de las ciudades, y llega el momento en que ya generalizados y naturalizados en la plebe y en el pueblo, los *bailes nuevos*, excitantes y picarescos, van ascendiendo por la vía de las diversiones populares, de la iglesia y del teatro, a los niveles sociales altos, hasta alcanzar la cima en el cuarto movimiento de la novena sinfonía de Beethoven ante el cultísimo público vienés. En las altas esferas de la sociedad, en un principio, los moralistas más radicales trinan contra los nuevos bailes como creaciones del diablo. Pasan varios siglos, antes de que los tambores lleguen a hacer parte de la orquesta europea. Y aún así, los tambores no serán morfológicamente africanos, sino otros ya modificados y blanqueados, es decir transculturados a las exigencias de los pueblos europeos, proceso en el que debemos insertar las investigaciones expuestas en *Il Tamburo* requeniano.

El abate de Calatorao no desconocía que a lo largo del siglo XVIII en obras de Bach, Haendel y Mozart, se utilizan los timbales. Los demás tambores también van pasando a la música alta de los blancos. En 1791 el tam-tam, se escuchó por vez primera en París en los funerales de Mirabeau. Luego el *bombo* es introducido en la ópera en 1807 por Spontini, para la marcha en *La Vestale*. Después de Beethoven usarán distintos tipos de tambores Straus, Mahler y otros, para expresar efectos fúnebres y misteriosos, ganando así el alto rango de que gozan actualmente en la música universal (Barriga Monroy, 2004, p. 37).

Con el tiempo, la función del timbal se hizo imprescindible en las orquestas sinfónicas: aumentó su número, con la consiguiente ampliación de sus posibilidades sonoras, y se volvieron sus vibraciones más refinadas. A su insustituible participación en la ordenación rítmica, se añadió la aportación de su timbre inconfundible a la creación de la forma. Llegaría a convertirse hasta en instrumento solista, como muestra, por ejemplo, en una de sus obras Cristóbal Halffter, quien, como habían hecho maestros barrocos con otros instrumentos como el clavecín, conjunta varios timbales con bello y expresivo resultado. Requeno habría gozado si hubiera podido comprobar la coincidencia de sus ideales con los de los compositores de las vanguardias del siglo XX y observar la validez de sus propuestas. Extrañamos, en cambio, que su libro no haya suscitado mayor interés entre los musicólogos, ni siquiera entre los aragoneses, que tanto alardean de bombos en su Semana Santa. Estamos ante uno de los tratados más importantes sobre instrumentos: aporta no sólo historia o análisis de estructura, sino también normas de fabricación; su amplio contenido realiza el doble carácter de la cultura del siglo XVIII: restauración e innovación.

El relato de la historia del tambor que tiene Requeno, expuesto en el capítulo I de la Parte I, es escueto, pues solo se fija en el “bárbaro” tambor militar, sosteniendo que su origen es árabe (Farmer, 1957), y que en Europa no pudo oírse antes de la invasión musulmana de España en el 711:

La antigüedad del moderno instrumento militar no sobrepasa la época de la revolución mahometana; y su uso en la culta Europa comenzó después de que los sarracenos se apoderaron de España. De la primera asección es convincente prueba la táctica del emperador León VI, dicho *El Filósofo*, (coronado en el 886, quien guerreó contra los sarracenos y sus aliados), en cuya prueba, para experimentar el valor de los soldados recientemente incorporados a filas, el emperador León, ordenó que se les hiciera oír de improviso el tambor de los bárbaros, que se observe qué soldados se espantaban, cuáles se levantaban rápidamente llenos de coraje para perseguir a los enemigos, ordenando, por otro lado, el mismo emperador el uso de la trompa para ordenar a las propias tropas el ejercicio militar (Requeno, 1807, p. 9).

De la segunda asección, [que el uso del tambor en la culta Europa comenzó después de que los sarracenos invadieron España], nos muestra la verdad

Dufresne en la antigua *Vida de San Luis rey de Francia*, y el arzobispo de Toledo Rodrigo en la *Historia árabe*, capítulo 17. Yo [Requeno] soy de la opinión de que los degenerados griegos, como personas menos ignorantes que las otras, sirvieron a Mahoma y a sus generales, y les inspiraron la idea del instrumento del tambor bárbaro de que se habla, porque los primitivos nombres de cualquier arte suelen ser indicio de la nación que la descubrió. Como *ritmo*, *oda*, *metro* en la poética latina muestran haber tomado los romanos este arte de la nación griega; así es razonable respecto al tamburo, porque esta voz, según Pistófilo (*Opom*. I, p) viene del griego τὰμβοϛ; y el significado de ella, que corresponde a *terror* y *aspaviento*, nos manifiesta el fin para el que fue dirigida la invención del tambor, es decir, para infundir espanto en la plebe. No podían los griegos en aquella época, si bien degenerados en su antigua cultura, ignorar totalmente a sus antiguos escritores, los cuales mencionan muchas veces los tímpanos armados de pieles y golpeados (Requeno, 1807, pp. 8-9).

Y, comunicando la noticia a los mahometanos, pudieron inducirlos a armar un tronco vacío y a cubrirlo con dos pieles en las extremidades para golpearlos con bastones; y con sus redobles hacer espantosa su llegada en cualquier país. Las nuevas conquistas, singularmente aquellas que por su rapidez y feliz éxito sorprendieron a la multitud, poco acostumbrada a calcular las fuerzas de la sociedad civil, se acostumbraron a cambiar fácilmente las viejas prácticas por otras nuevas, los usos civilizados por los bárbaros, y a convertir los usos bárbaros en civiles, siguiendo la voluntad y capricho de los conquistadores, hasta persuadirse los países conquistados ser bastante incultas las artes más finas y delicadas, y, por el contrario, considerar del más exquisito gusto los artefactos más rudos e informes. La historia universal está llena de tales ejemplos, pero singularmente la de las conquistas de los árabes (Requeno, 1807, p. 10).

Acertadamente el jesuita aragonés destaca que el atabal (tambor de guerra) era un arma psicológica que deshace desde el interior toda resistencia del enemigo, que los árabes explotaron eficazmente, por ejemplo, cuando colocaron 600 tambores, instalados de dos en dos sobre 300 camellos y golpeados simultáneamente al frente del ejército musulmán que, en el siglo XIII, toma por asalto San Juan de Acre. El tambor no solamente toca la alarma y la ofensiva, sino que es también la propia voz de las

potencias religiosas protectoras. Y está ligado asimismo a los dioses de la Guerra, como es el caso de Indra en la India o Ares y Marte en las tradiciones griegas y romanas.

En su afán de helenizar todo, Requeno, tal vez se equivoca, al atribuirle un origen griego a la palabra “tambor”, pues no es nada seguro ese origen, y actualmente se cree que proviene del persa “tabir”,<sup>75</sup> y después de sufrir modificaciones del árabe (“tbal”, “tbel”), en España se introdujo como “tabal” y otras dos formas castellanas antiguas como “atambor” y “atamor”, que encontramos por primera vez en el *Poema del Mío Cid* (siglo XII), el vencedor de los almorávides:

*¡Qué prisa va en los moros! E tornáronse a armar,*

*Ante roído de Atahores la tierra querié quebrar*<sup>76</sup>.

Según la Real Academia Española de la Lengua (RAE), la palabra “tambor”, quizá del ár. hisp. (*tabbūl*, hipocorístico del *tabál*) se define como instrumento musical de percusión, de madera o metal, de forma cilíndrica, hueco, cubierto por sus dos bases con piel estirada, que se toca con dos palillos. Lo cierto es que la palabra castellana *tamborino* parece usada en la Crónica de D. Juan. II y por Cervantes (Apraiz, 1922, p. 555).

La caja tal y como la conocemos parece que tuvo su origen en la Europa medieval, con el instrumento llamado “tabor”, éste ya tenía dos parches y una pequeña bordonera montada bajo el parche superior. Incluso se montaban con aros de madera o de metal. Más tarde en el siglo XVI aparece el Redoblante, una evolución del tabor que se usaba casi exclusivamente para fines militares, el cual ya incorporaba un sistema de tensionar los parches con cuerdas y un sistema bordonero regulable. A principios del siglo XIX el Redoblante es ya introducido en el contexto de la música orquestal.

75 Lo de la etimología de *tambor* es bastante peliagudo. En griego es *týmpanos*, y la p en griego bizantino, cuando va precedida de nasal se sonoriza, por lo que el consonantismo inicial coincidiría con el de *tambor*. Ahora bien, es diferente el acento. Si se lee el artículo correspondiente en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, de Joan Corominas, se verá que no hay nada claro.

76 Traducción al español moderno:  
*¡Que prisa hay en los moros! Y se tomaron a armar.  
Ante el ruido de tambores, la tierra quería quebrar.  
(Acto o cantar primero, vv. 695-696).*

El jesuita aragonés lamenta claramente el influjo de la cultura árabe en la europea:

¿Cuántos perjuicios nos ha ocasionado el gusto árabe al alejarnos de la filosofía, de la medicina, de la química, de las bellas artes? ¿Y cuán difícil nos resultará el desterrar de nuestros civilizados oídos el repugnante estrépito del tambor sarraceno? “¿No le agrada -- decía yo un día a un oficial mayor-- el sonido de la catuba?”. “Por el contrario --me respondía--, es redondo y sonoro, y llena el llamado por Marco Tulio *juicio de los oídos*”. ¿Y por qué no adoptar pequeñas catubas en vez de fastidiosos tambores?”. “Le diré, querido abate, --añadía el oficial mayor--, la catuba no tiene un sonido militar, por el contrario el tambor lo tiene”.

¡Tanto puede la costumbre al bárbaro estrépito que se estima necesario a los militares! Y el sonido más majestuoso, más lleno y más sonoro se reputa ajeno a los oídos bien educados.

Yo no dudo que muchos piensan como mi amigo el oficial, lo cual me obliga a desengañar (en primer lugar, a los militares de carrera, y después a la multitud de soldados rasos), de los vicios intrínsecos de este instrumento militar, a fin de encauzarlos, con reglas dignas de su presente cultura, para procurar la mayor perfección del mismo (Requeno, 1807, pp. 8-11).

Por su parte Masdeu dedica el artículo I de su resumen al “origen antiguo del tambor” (resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 8-11; 35-36 y 65).

2. San Isidoro de Sevilla (o menospreciado o no conocido por el Señor Lampe<sup>77</sup>, que escribió en latín sobre los tambores antiguos) nos dice que los hubo de dos

77 En el siglo XVIII, en Venecia (1767), se editó una obra enciclopédica, debida a Blas Ugolino, de largo título: *Thesaurus Antiquitatum Sacrarum Complectens Selectissima Clarissimorum Virorum Opuscula, In Quibus veterum Hebraeorum Mores, Leges, Instituta Ritus Sacri, Et Civiles Illustrantur: Opus Ad illustrationem utriusque Testamenti, & ad Philologiam sacram, & profanam utilissimum, maximeque necessarium*, en cuyo volumen XXXII, se recogía la obra del célebre teólogo protestante Federico Adolfo Lampe, titulada «Dissertatio de Cymbalis veterum» y que éste, profesor de Teología e Historia eclesiástica en Utrech, había publicado en esta ciudad holandesa, de romana fundación, en 1703. La *Dissertatio de Cymbalis Veterum* aparece a su vez dividida en tres libros, en esta edición de Ugolino, y constituye posiblemente la obra más completa de las que se hayan escrito sobre los platillos. Sus tres libros son los siguientes: «Liber Primus: De nominis et generibus Cymbalorum; Liber Secundus: Materiam, Formam atque Historiam eorum edisserens; Liber Tertius: Ritus atque usus eorum declarans»). Y comprenden de la columna 868 a la 1092 (DCCCLXVIII-MXCII), que Lampe inicia diciendo precisamente: «Cymbalum = Vox Graeco-Romana». La edición lleva varias y curiosas ilustraciones, que explican claramente pasajes del texto literario. Desde la segunda mitad del siglo XV los ejércitos europeos occidentales estuvieron en

especies con los dos nombres de *sinfonía* y *tímpano*, y los explica con estas palabras: *La sinfonía es un madero vaciado, cubierto por entrambas bocas con pieles, las cuales pieles, golpeadas por los músicos de una y otra parte, con la concordancia de sonidos graves y agudos, dan una suave melodía. El tímpano es un cuero, estirado sobre un aro de madera, y viene a ser la mitad de la sinfonía, y como una especie de criba.*

3. Uno y otro tambor es muy antiguo y anterior a los tiempos del Santo [San Isidoro de Sevilla]. El *tímpano*, según Eurípides, fue inventado por los Coribantes<sup>78</sup>; y según el satírico Juvenal<sup>79</sup> pasó de la Siria a Roma. De la *sinfonía* hubo de originarse el nombre de *sinfoniaca*, aplicado por Cicerón a la música en general. *Erradamente juzgaron algunos latinos* (dijo San Jerónimo, escribiendo al papa San Dámaso) *que la sinfonía era una especie de órgano*, porque realmente no era órgano, sino propiamente, como se ha visto, un atambor<sup>80</sup> armónico.

4. Este tambor musical, aunque a la verdad muy deteriorado y falto de su primitiva melodía, se conservó entre los griegos de oriente y moros de España. Mereció por ventura desde aquellos tiempos el nombre de *tambor*, originado del griego *thambos*, que significa terror o espanto. Y efectivamente le convenía entonces esta denominación, porque servía en los ejércitos mahometanos para aumentar con su destemplado ruido la confusa algazara de los que atacaban o asaltaban [resume y traduce, Requeno, 1807, p. 9] (Masdeu, *Opúsculos en prosa y verso*, pp. 243-274, párrafos 2-4; Astorgano (coord.), 2012a, p. 671).

Redondo Reyes sólo alude al tympanon, especie de tambor o pandero, y lo define, siguiendo a Hesiquio, Heródoto, Eurípides (*Bacantes*), Ateneo y *Suda*, como “cedazo de piel para el ritmo, que se toca en los ritos báquicos”. Este tambor no tiene más de 40 cm de diámetro, y sostenido con la mano izquierda se golpeaba con la derecha. No está

---

contacto continuo con los turcos y su música en la que predominaban triángulos, tambores y platillos. Y es, al comienzo del XVIII, cuando los ejércitos europeos victoriosos sobre el poder turco, imitan a las bandas de música otomanas, la música turca o «jenízara». En este siglo, los platillos figuran ya en la música culta, junto a la caja, el tambor, el bombo y el triángulo, a través de obras de Gluck, Mozart, Grétry, Haydn, etc.

78 En la mitología griega, los Coribantes eran bailarines tocados con un casco que celebraban el culto de la Gran Diosa frigia Cibele tocando el tamboril y bailando.

79 Décimo Junio Juvenal (Aquino, actual Italia, 60 d. C. -Roma, 128 d. C.), poeta romano, autor de dieciséis *Sátiras*. Véase Persio Flaco, Aulo, Juvenal, Decio Junio, *Sátiras* (1991).

80 *Atambor*, arcaísmo, “lo mismo que tambor” (*DRAE* 1780).

claro si la piel en la que se golpea cubre ambas partes (García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, 2012, p. 156). Está asociado al culto de Cibele y Dionisio, tocado por mujeres. El rhoptrón es una variedad de tambor, no citada por Requeno, pero que Plutarco (*Craso* 23.9) pone en manos de los partos durante la batalla para atemorizar a sus enemigos. Es lo más parecido al tambor árabe, tan odiado por nuestro jesuita.

### 3. FUENTES

Como puede observarse, nuestro ignaciano no se limita a profesar la ideología neoclásica: convierte el neoclasicismo en método de investigación, que aplicó con vigor y esfuerzo: “Cuánto tiempo no he debido perder en la lectura de los escritores de pintura, música, arte militar y otras materias, antes de publicar mis ensayos para el resurgimiento de estas artes” (Requeno, 1807, p. 19); sin embargo, aunque el científico necesita conocer y juzgar la bibliografía anterior antes de comenzar a realizar su propia obra, Requeno no olvida un principio metodológico fundamental: la investigación no supone reiteración sino innovación o desarrollo (Requeno, 1807, p. 18). En el caso del tema del tambor se veía liberado de este trabajo bibliográfico previo, porque “la historia literaria no me presenta otro autor y otro escrito que el artículo “Tamburo” publicado por el Caballero Jaucourt (sic)<sup>81</sup> en el *Gran Diccionario Enciclopédico de París*”. Requeno refutaba además dos tesis de este “brevísimo trabajo” (Requeno, 1807, p. 19) porque el autor no aportaba pruebas; advertía, por ejemplo, una errónea confusión de las propiedades acústicas tono y timbre. Lo más importante de su oposición es que la formulación de sus objeciones le había llevado a hacer un interesante experimento: actuaba en esta materia con el mismo criterio metodológico que en la teoría de la pintura encáustica.

En relación con el tema de su libro, la bibliografía era escasa, prácticamente nula, y Homero nada dice del tambor ni en la *Ilíada* ni en la *Odisea*: “hasta ahora ninguno ha examinado la naturaleza del tamburo” (Requeno, 1807, p. 25); merecían su crítica los errores de los escritos del enciclopedista “Jaucourt y los cofrades académicos”. Aunque estima que “yo no veo que se haya avanzado en la acústica en este siglo”, las

---

81 El caballero Louis de Jaucourt, médico, filósofo y escritor francés, nacido en París el 16 de septiembre de 1704 y muerto en Compiègne el 3 de febrero de 1779, que contribuyó de forma importantísima en la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert.

consecuencias del paso de la acústica matemática a la física son tan evidentes que se ve obligado a reconocer que se ha calculado no poco sobre el sonido, singularmente sobre el armónico” (Requeno, 1807, p. 23).

Como en todas sus investigaciones, para el restablecimiento y perfección del tamburo, historia y experimentación centran su estudio: “el antiguo tamburo más perfecto que el moderno, puede al día de hoy renovarse y volverse más apto para las necesidades militares” (Requeno, 1807, p. 38).

El recurso a la fuente histórica deriva de sus ideales de restauración neoclásica. En esta cuestión tenía el precedente de los tres libros que Federico Adolfo Lampe había publicado al principio del siglo XVIII.<sup>82</sup> Requeno elogia su erudición, pero considera que responde más a un filólogo que a un experto en arte. En diálogo con sus datos, analiza los textos que legaron los autores más famosos de la antigüedad sobre los distintos instrumentos de percusión utilizados en aquella época, así como la razón de su uso (Requeno, 1807, pp. 12-13); San Isidoro es la fuente más citada, y la sinfonía el instrumento de mayor número de referencias; estudia también, aun con brevedad, el desarrollo del tambor en España desde la invasión musulmana (Requeno, 1807, p. 14). Lo mismo que en la restauración de la pintura encáustica, sobre esta base de datos históricos realiza sus propias experiencias que le permitieron fabricar un tipo de tambor “con figura de un reloj de arena”, que “produce un dulce sonido y se acuerda el grave con el sonido agudo a la quinta” (Requeno, 1807, pp. 38-40). Constantes las restantes propiedades, basa la diferencia tonal en la afinación en el cambio de tensión mediante las correspondientes clavijas; encontraba que el riesgo de ruptura de la piel por la excesiva tirantez limitaba los sonidos (Requeno, 1807, pp. 30-31).

Tanto Requeno, como su traductor Masdeu se detienen en el artículo que el caballero Louis de Jaucourt, médico, filósofo y escritor francés, redactó para la célebre *Encyclopédie*, editada entre los años 1751 y 1772:

9. El enciclopedista Jaocourt [el caballero Louis de Jaucourt] el único, tal vez, que ha escrito sobre nuestros tambores, les atribuye capacidad para las cuatro entonaciones DO, MI, SOL, DO. Esto quizá no es cierto, y aun cuando lo fuere,

---

82 El citado Adolfo Lampe es autor de la *Dissertatio de Cymbalis veterum libri III*.

no bastaría para restituir al tambor la antigua perfección armónica. Háganse las siguientes reflexiones: 1ª. ¿Cómo podrá ser que el sonido de un instrumento pase de un DO al otro DO, o del primero hasta el último tono de una entera octava, sin pasar por todos los demás tonos intermedios? 2ª Las que llamaba Jaocourt *entonaciones diversas* no son en rigor variaciones de tonos, sino extensiones varias de una misma voz. Efectivamente, confrontadas por diversos peritos con los respectivos tonos del monocordo, no han correspondido jamás al unísono. 3ª El uso que hacemos del tambor para acompañar las músicas militares no lo prueba capaz de dichas entonaciones, ni de otra alguna, porque hay dos modos de acompañar la música: o *con sonidos armónicos* o *con golpes dados a tiempo*. El primero, como se ve por ejemplo en la vihuela o violín, es capaz de toda la graduación musical; mas no lo es seguramente el segundo, que es el del tambor, o gran caja, o cosa semejante, y también el de la mano del maestro de capilla, cuando lleva el compás [resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 18-22] (Masdeu, *Opúsculos en prosa y verso*, pp. 243-274, párrafo 9; Astorgano (coord.), 2012a, pp. 672-673).

#### 4. TIPOS DE TAMBOR

Masdeu dedica el artículo o capítulo II de su resumen a describir el lamentable “estado actual del tambor” (resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 14-18). Hace una pequeña historia de las distintas innovaciones que se han introducido en los materiales y en la infraestructura del tambor, sin conseguir mejoras significativas:

5. La antigua *sinfonía* de los griegos primitivos, desconcertada por los moros, o por otros pueblos, es la que llamamos *tambor* en nuestros ejércitos. Los militares modernos han pretendido perfeccionarlo, o a lo menos mejorarlo; mas es cierto que no lo han conseguido.

6. El antiguo tambor era de madera. Lo hemos construido de cobre, y últimamente de latón. Y en esto, en vez de ganar, hemos perdido, porque lo hemos hecho más pesado y de materia menos fibrosa y menos proporcionada a las vibraciones.

7. Le hemos añadido el bordón, destinado a comprimir más o menos el parche de abajo, para que resuene su voz más o menos. Se ha pensado con esto poder variar los tonos del tambor, pero tal cosa no sucede, ni puede suceder, porque en

cualquiera instrumento músico la comprensión de la caja armónica puede aumentar el cuerpo de la voz, mas no variar su tono musical. Se ve manifiestamente, en el clave Tlanquiniano (sic) de campanillas de cristal que el sonido se puede aumentar hasta la voz más furibunda sin tomar jamás nuevo tono.

8. Le hemos añadido también unos cordeles, tirados de un aro a otro en forma de triángulos, los cuales se ensanchan o estrechan como se quiere, levantando o bajando unas corregüelas<sup>83</sup>, que lo sujetan. Esto se ha hecho para estirar más o menos las pieles y lograr con su variada tensión la variedad de tonos. Pero en vano se espera este buen efecto: 1°. Porque los sonidos de una piel o cuerda estirada no siguen la proporción de los pesos o fuerzas con que se estira. 2°. Porque pieles y cuerdas ordinariamente se rompen antes de llegar a darnos todo el sistema musical. 3°. Porque, puestas en cualquiera instrumento muchas cuerdas, que por largura y groseza sean iguales, no se llega jamás con la sola variedad de tensiones a encontrar prácticamente ni aún la sola escala diatónica natural (Masdeu, *Opúsculos en prosa y verso*, pp. 243-274, párrafos 5-8; Astorgano (coord.), 2012a, pp. 671-672).

De las observaciones de Requeno sobre diversos tipos de tambor utilizados históricamente se deducen otros tres nuevos principios generales: la adecuación de la forma a la finalidad, la supeditación del juicio al fin, y del efecto estético al práctico (León Tello, 2012, p. 337). El uso del tambor griego en la recitación poética o en la danza, del que han quedado tan bellas representaciones plásticas, fundaba un tipo de percusión instrumental muy distinto del empleado por los árabes en las guerras, ya que éstos lo habrían introducido en sus ejércitos para aprovechar el temor que, percutidas las membranas con bastones, producían en los soldados enemigos y en la plebe, por su ensordecedor estrépito. Un militar a quien Requeno había propuesto el empleo de pequeños platillos en vez de los “fastidiosos tamburos”, le respondió: “querido Abate, el platillo no tiene un sonido militar y el tamburo lo tiene” (Requeno, 1807, p. 10); el jesuita de Calatorao comentaba: “no dudo que muchos piensan como mi amigo el Oficial” (Requeno, 1807, p. 11). Por esto dedicaba su tratado “a procurar la mayor perfección de este instrumento” (Requeno, 1807, p. 11). Pero, por otra parte, observaba que ya no se empleaba en los ejércitos para llevar el terror a un enemigo ignorante que

83 *Corregüelas*, derivado de correa (DRAE 1780).

se turba “y se pone en aspaviento” en cuanto oye “su rumoroso estrépito”; aunque para aterrorizar a los soldados bisoños, “no puede ciertamente dudarse” que “el duro sonido del árabe tambor” era muy adecuado (Requeno, 1807, pp. 11-12). Además resultaba inapropiado para los fines de la milicia de su época “educar reclutas, conducir y dirigir la tropa en paz y en guerra”, etc. (Requeno, 1807, p. 11), a los que debería adaptarse su sonoridad. Desde el principio de que los medios han de ser proporcionados a sus fines, resultaba inevitable su transformación.

Conviene tener en cuenta que en el siglo XVIII adquieren su estructura definitiva buena parte de los instrumentos de la orquesta. Aunque pensase en el tamburo militar, las innovaciones que Requeno proponía afectaban a la calidad sonora y a la determinación tonal (León Tello, 2012, p. 332). Consideraba necesario “convertir la desagradable voz en sonido pleno, entero, agradable y sonoro; después reducirla a tonos y graduarlos según las reglas de la armonía” (Requeno, 1807, p. 13). Aunque en los árabes fuera intencional, en los modernos habría que estimar como “un defecto esencial de su construcción dar un estrépito en vez de un sonido armónico” (Requeno, 1807, p. 25). Requeno observó su proximidad al ruido y acertó en la determinación de sus causas: indefinición vibratoria, “diferentísimas resonancias”, “masa informe e irregular” (Requeno, 1807, p. 26). A este respecto es interesante su opinión sobre la cultura de salón de su tiempo: captó el riesgo de frivolidad de aquellas reuniones en las que se debatían los más diversos temas; observaba que “se ha hablado demasiado en este siglo de la mayor parte de las materias con gran superficialidad” (Requeno, 1807, p. 22). La reflexión sobre este hecho sociológico le convierte en teórico de la ciencia: enumera una serie de virtudes “necesarias para el aumento de los conocimientos de las artes y de las ciencias” (Requeno, 1807, p. 23).

Masdeu, siguiendo a Requeno, contrapone la “dulzura” del tambor griego con “la voz áspera, ruda y desagradable” del moderno:

10. El tambor nos sirve en el día para educar las reclutas<sup>84</sup> y dirigir y mandar a los soldados en paz y en guerra: medio desproporcionado para su fin. En las escuelas de la antigua Grecia, para suavizar la voz fastidiosa del preceptor, daban las lecciones a la juventud con la dulce voz de un instrumento músico de

---

84 Italianismo en el género.

viento. Y Tirteo,<sup>85</sup> general de los atenienses vencido por los Lacedemonios, para animar a sus tropas desalentadas, tomó una flauta de gracioso y dulce sonido, y templando con ella sus exhortaciones marciales, consiguió segunda batalla y completa victoria. Nosotros, muy al revés, con un instrumento de voz áspera, ruda y desagradable, pretendemos animar la gente a empresas repugnantes, a graves dificultades, y aun a la misma muerte. ¡Qué cosa más impropia y desproporcionada! [Resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 22-31] (Masdeu, *Opúsculos en prosa y verso*, pp. 243-274, párrafo 10; Astorgano (coord.), 2012a, p. 673).

El jesuita barcelonés concluye el repaso histórico del tambor subrayando la necesidad de hacer un tambor más suave y armónico: “11. Es necesario, pues, por todos los títulos y razones, suavizar nuestro tambor y restituirle, en cuanto se pueda, la antigua armonía, para lo cual, ante todo, es preciso fijar las leyes de acústica, que nos faciliten esta deseada reforma”.

## PARTES II Y III: PRINCIPIOS ACÚSTICOS Y PROPOSICIONES PRÁCTICAS PARA PERFECCIONAR EL TAMBOR.

La minuciosa descripción requeniana de los tipos de tambor utilizados en la antigüedad, constituye un verdadero tesoro para el investigador de la historia de los instrumentos musicales: materiales empleados, estructura, mecanismo de cambio de la tensión de la membrana para obtener distintos tonos, etc. En este aspecto el tratado es una fuente de singular valor (León Tello, 2012, p. 332). Pero no sólo para el músico sino para el historiador, en general. El pasado del hombre no se reconstruye atendiendo únicamente a su actuación política, bélica, religiosa o sociológica: se realiza en todas sus actividades, aunque en unas con carácter más significativo que en otras. Es indudable la importancia de la historia artística en la creación y en la percepción. Por tanto, una visión general de la humanidad implica un conocimiento de las artes y de su historia. Los instrumentos de música evolucionan con el hombre y contribuyen a definir

---

85 Tirteo de Esparta (siglo VII a. C.), poeta griego que escribió en dialecto jónico. Floreció en la segunda mitad del siglo VII antes de Cristo. Compuso en dialecto jónico-homérico, rico en dorismos, cinco libros de elegías que presentan contenido y forma muy determinados por la épica. Véase, Requeno, 1798, I, pp. 91-101.

su trayectoria, lo mismo en su uso singular que en conjuntos. Por ejemplo, la difusión del piano o de la gran orquesta sinfónica es representativa de la sociedad romántica (León Tello, 2012, p. 333).

1. PARTE II. *PRINCIPI ACUSTICI E PROPOSIZIONI PRATICHE DA REGOLARCI A PERFEZIONARE IL NOSTRO, ED A RINAVARE L'ANTICO GRECO TAMBURRO* (REQUENO, 1807, PP. 42-62).

Destaca también en este libro su aportación a la determinación de la práctica del método experimental (León Tello, 2012, p. 334). En la música, la tradición atribuye su aplicación a Pitágoras por el uso del sonómetro para obtener y comprobar las leyes de la vibración. Si esto fue así, deberían tenerlo en cuenta los historiadores, que sólo atienden al racionalismo de su dedicación matemática: a la observación empírica del hecho sonoro de los intervalos producidos en la fragua por los golpes de los distintos martillos, habría que añadir los cálculos de los tonos y de los intervalos formados entre sus respectivas frecuencias, al someter en su estudio las cuerdas a la acción tensora de distintos pesos. La independencia de criterios que muestran los jesuitas expulsos, y especialmente Eximeno, se advierte también en Requeno al rechazar como leyenda esta referencia al filósofo griego, que sigue exponiéndose en las historias actuales de la música y del pensamiento; el jesuita aragonés expresa con claridad su opinión contraria: “Ilusión histórica lo que se cuenta de Pitágoras de haber encontrado las consonancias con la tensión de cuerdas a las que se dice que ataba los pesos” (Requeno, 1807, p. 30).

Requeno no puede considerarse partidario radical y exclusivo de la experiencia; por el contrario, recomienda su empleo “para desengañar a los que no quieren creer en la razón” (Requeno, 1807, p. 31). Bajo este punto de vista actúa a la vez según la tradición y anticipándose a los científicos posteriores. Analiza las constantes físicas y su incidencia en la entonación de la escala natural; así, por ejemplo, conserva cuerdas iguales en longitud y cambia sucesivamente la tensión para observar su incidencia en la escala diatónica; distingue a través de la acústica una cultura que desaparecía (clavicémbalo) y otra que alumbraba y se imponía (pianoforte); con sus experimentos pensaba, como Eximeno, que “se caerá la banda de los ojos a los matemáticos y a los filarmónicos” (Requeno, 1807, pp. 30-31).

Es comprensible que más que en la ciencia, el empirismo se proyectara en la construcción de instrumentos, puesto que, al lado de grandes talleres, aún en nuestros días subsisten los familiares; la técnica pasaba de padres a hijos. Requeno puntualizaba que “la teórica enseñada por los mayores es breve, pero la práctica es más larga” (Requeno, 1807, p. 14). Es deliciosa la transcripción de la conversación que tuvo con un “viejo soldado”, “un acreditado y viejo maestro de este arte”, acerca de las propiedades acústicas del tambor, procedimientos para obtener la mejor calidad sonora, observación del ritmo, acoplamiento con los restantes instrumentos, método empírico de enseñanza, diferente manera de sonar según se empleara en los ejercicios para educar a los reclutas o para regular las evoluciones de las tropas ya instruidas, etc. (Requeno, 1807, pp. 16-18). Hasta en un tema tan especializado y, en apariencia, poco importante, se proyectaba la tendencia tradicionalista de Requeno: “Veremos que, en vez de perfeccionar dicho instrumento, lo habíamos degradado de su antigua perfección” (Requeno, 1807, p. 18). La demostración de esta afirmación se erige en uno de los temas de su libro.

Desde su teoría del humilde tambor resolvía, según la tesis académica, la cuestión de la superioridad de los antiguos o los modernos, a favor de los primeros: “las naciones antiguas tuvieron tambores más perfectos que los modernos” (Requeno, 1807, pp. 31-38), “somos nosotros superados” (Requeno, 1807, p. 37); lo prueba con anécdota incluida del fracaso de aquel estudioso que aspiraba a perfeccionar el tambor de los bárbaros, lo que le permite comentar: “si hubiese consultado a los antiguos le habría ido mejor” (Requeno, 1807, p. 31). Por esto aconsejaba, “tratándose de las artes, consultar las memorias de las cultas antiguas naciones, singularmente de Grecia” (Requeno, 1807, p. 31). Critica a los representantes del “moderno orgullo literario” (Requeno, 1807, p. 38) y predica con sus escritos teóricos y sus trabajos prácticos (experiencias con la pintura encáustica y con el tambor y su acústica): “no sólo con las palabras cuanto con hechos, renovando varias antiquísimas e ingeniosísimas artes, perdidas de hecho. En este caso concreto me contentaré con presentar a los modernos cuanto escribieron los antiguos sobre la construcción de los tímpanos y los tambores” (Requeno, 1807, p. 32).

En las otras dos partes del libro enumera con precisión todos los trabajos efectuados en la realización de su proyecto. En la segunda trata de los “Principios acústicos y proporciones prácticas para regular y perfeccionar el nuestro y para renovar el antiguo

tamburo griego” (pp. 42-62). En la tercera informa sobre los “Experimentos y resultado de mis investigaciones, de los principios propuestos y de mis proposiciones” (pp. 63-88). El libro termina con la adición de una relación de Giovanni dall’Armi acerca de los “Experimentos musicales hechos con el Ab. Requeno el 6, el 9 y el 10 de Febrero de 1807” (pp. 88-93).

Desde la distinción entre ruido y sonido, desarrolla en estas dos partes una acústica aplicada a la fabricación de instrumentos, con una relación de los estudios y las experiencias efectuadas, que nos permite conocer los gabinetes científicos de la época. Las propiedades del sonido que encuentra son ya las reconocidas por los físicos posteriores (Requeno, 1807, p. 44); también es el mismo el criterio de división y clasificación de los instrumentos musicales, así como las normas que rigen su acústica (Requeno, 1807, pp. 45, 56-57, 78). La mayor novedad de estas dos últimas partes estriba en la práctica de una metodología de relación de los instrumentos de percusión con los de cuerda (Requeno, 1807, pp. 46-48, 59-60), viento (Requeno, 1807, pp. 50-51, 53, 57, 61) e incluso con el nuevo instrumento del forte-piano, con el antiguo monocordo (Requeno, 1807, pp. 67-68) y con cantantes (Requeno, 1807, p. 71); indudablemente estos ejercicios de comparación elevaban la importancia de los instrumentos de percusión y contribuirían a facilitar el interés de los compositores por ellos. En la afinación, Requeno aplicaba distintas combinaciones de las consonancias perfectas (Requeno, 1807, pp. 73, 83-87) y de escalas, como la antigua de Dídimo o la contemporánea de Tartini. Por la intensidad y gravedad de su tono, la adopción de la gran caja le permitió proponer al final de su libro un nuevo modo de comunicación a distancia, a través de un alfabeto basado en la diferencia del número y ritmo de toques (Requeno, 1807, pp. 54, 77, 82-86). Requeno ofrecía a los lectores el fruto de sus trabajos, pero también sugerencias de experimentos que podían verificar personalmente.

Esta segunda parte es fundamental en el resumen de Masdeu, pues corresponde con los “Artículos” III (los siete principios) y IV (las seis proposiciones prácticas) en los que se dan la reglas para perfeccionar el tambor moderno y restaurar el antiguo tambor griego.

En la introducción a la parte II (“Principios acústicos y proposiciones prácticas para regularnos en el perfeccionar nuestro tambor y restaurar el antiguo griego”), el abate de

Calatorao lamenta que no se hable de los principios musicales del tambor en los textos grecorromanos, pero se consuela pensando que le servirán la investigaciones y experimentos que había hecho para renovar la música griega, reflejados en los dos tomos de los *Saggi Cantori* (Parma, 1798):

Atendida la voz *simfonía*, dada al antiguo tambor, si éste no fue inventado por los griegos, sin duda fue cultivado por los mismos, de donde yo lo tomo por instrumento musical griego. Nicómaco el armónico, definiendo la voz melodía, habla expresamente de los instrumentos para golpear o para percutirse; y los vasos armónicos de los antiguos teatros vitrubianos se redujeron a esta categoría. De donde es indudable que los cultos griegos tuvieron principios y reglas para fabricarlos, dando a sus tambores voz armónica o entonable. Tenemos, sin embargo, la desgracia de no conservar tales principios y reglas en los muchos armónicos griegos conservados. Por consiguiente, es necesario formularlos completamente de nuevo. El haber yo renovado la música griega y el instrumento *canone*, regulador de ésta, me facilita el camino para encontrarlos. Comencemos (Requeno, 1807, pp. 42-43).

El Artículo III del resumen de Masdeu, rotulado “principios de acústica para la reforma del tambor”, resume y traduce siete principios (Requeno, 1807, pp. 42-51), que al ser despojados de los comentarios de los escolios, adquieren mayor claridad que en el original requeniano. En la introducción a la parte III (“Experimentos y resultado de mis investigaciones sobre los principios propuestos y sobre mis proposiciones”), Requeno (1807, pp. 63-64) había comenzado reivindicando el método empírico: “Tratándose de los efectos de la naturaleza y de las artes no basta el raciocinio para cerciorarse de la verdad. Son necesarios los sentidos exteriores y su examen. Atendido el raciocinio, parece que en el invierno debería haber tempestades y nevar, dice un físico muy célebre”. Tratándose de dar voz armónica al moderno tamburo y “de elevarlo a la entonación diferente musical, no me he fiado ni de las noticias históricas y de los principios acústicos ni de la evidencia de mis proposiciones, y he recurrido a los hechos, de los cuales narraré el orden y el resultado” (Requeno, 1807, pp. 63-64). Masdeu sintetiza los principios que Requeno aplicó a la experimentación musical:

12. *Principio I.* Es menester hacer distinción (dice Nicómaco<sup>86</sup>, griego escritor de música) entre el *sonido ruidoso* y el *sonido armonioso*. La tos de un enfermo, la rueda de un carro, la rotación de una cuba llena de cascajos, y asimismo el tapara-patán de nuestros tambores son sonidos puramente *ruidosos*, porque varían sin orden ni ley musical, ni deleite de quien los oye. La cítara, al contrario, o la vihuela, nos da un sonido *armonioso* y agradable, porque se sujeta, según orden y ley, a diferente graduación de tonos.

13. *Principio II.* El sonido armónico comprende tres cosas diferentes: el *tono* de la voz, o alto o mediano o bajo; el *cuerpo* de la voz, de mayor o menor fuerza o esfera o extensión; y el *temple* de la voz, o bronco, o dulce, o blando, o de otra especie. El enciclopedista [Jaocourt] no distinguió estas tres cualidades, cuando atribuyó al moderno tambor las entonaciones que no tiene.

14. *Principio III.* Los instrumentos de sonido armónico se dividen en tres clases: Unos son de cuerda, como el clave; otros de viento, como la flauta, y otros de percusión, como la campana. Cada una de estas clases está sujeta a diferentes leyes y a diferentes medios de acordanza [resume y traduce el principio IV, Requeno, 1807, pp. 45-46].

15. *Principio IV.* El único medio suficiente para medir con exactitud en los instrumentos de cuerda todos los grados diversos del sonido armónico, es la diferente largura de muchas cuerdas o pieles, que en todo lo demás sean iguales. No es medio seguro el de la mayor tensión o menor, por las razones insinuadas en el número 8 [la variedad de tesiones de la piel del tambor no produce variedad de tonos]. No lo es tampoco el de la mayor o menor grosura [sic, grosor] de las cuerdas o pieles. Lo primero, porque en la piel, al contrario de la cuerda, la más gruesa da sonido más agudo, y la más delgada lo da más bajo. Lo segundo, porque no se ha descubierto, hasta ahora, la proporción con que debiera engrosarse la piel, o adelgazarse la cuerda, para que llegue una y otra al tono más agudo [resume y traduce el principio V, Requeno, 1807, pp. 46-48].

---

86 Nicómaco de Gerasa (siglo II d.C.) es conocido por su obra matemática. Su *Harmonikòn Egcheirírdion* es una "introducción" a la armonía. Es autor de unas *Institutiones arithmeticae*, que fueron traducidas al latín por Severino Boezio (nacido en Roma en 480), cuyos errores critica Requeno (1798, I, pp. 302-320).

16. *Principio V.* En los instrumentos de viento, el único medio seguro para medir la graduación armónica, es la diversa largura de muchos tubos o cañutos, que en todo lo demás sean iguales. Quien quiera asegurarse de esto con la experiencia, tome un cañuto de madera, cuyas paredes de arriba [a] abajo sean igualmente gruesas, y cuyas dos aberturas tengan igual diámetro. Abra en él agujeros en el mismo número y con las mismas distancias con que se distribuyen en un monocordo las puentecillas. Aplíquese después una lengüeta y suénelo con la boca. Si le cerrare todos los agujeros, que es lo mismo que darle toda su entera largura, oírás salir el sonido más bajo. Si abriere el agujero de la cuarta, oírás la cuarta; si el de la quinta, la quinta; y así de los demás [resume y traduce el principio VII, Requeno, 1807, pp. 49-51].

17. *Principio VI.* En los instrumentos de percusión no hay más medida que la de su grosor, bajo la inteligencia segura de que el cuerpo más grueso da sonido más agudo, y el más delgado lo da más bajo. De este principio de acústica, que a muchos parecerá extraño, podrá cualquiera asegurarse por sí mismo, golpeando con un martillo o dos piedras de la misma calidad, pero la una grande y la otra pequeña; o dos cilindros de acero, de igual temple y largura, pero el uno grueso y el otro delgado; o bien dos tambores o panderos, de igual materia y medida, pero de piel más recia el uno, y más sutil el otro [resume y traduce el principio VI, Requeno, 1807, pp. 48-49].

18. *Principio VII.* Los instrumentos de diferentes clases, o de cuerda o de viento o de percusión, se distinguen los unos de los otros, no tanto por la diferencia de su construcción material, como por la diversidad de las leyes acústicas a que está sujeto respectivamente cada uno de ellos. Así, el clavicordio, aunque saque su voz a golpes de martinetes o martillos, no por esto es instrumento de percusión; ni era instrumento de viento el kirkeriano, aunque el viento diese impulso y vibración a sus cuerdas. Por la misma razón, el tambor, aunque responda a los golpes de las baquetas, pudiera dejar de pertenecer a la clase de los instrumentos de percusión, cuando se sujetare en la práctica a otras leyes distintas, como se verá practicado en el artículo siguiente (Masdeu, *Opúsculos en prosa y verso*, pp. 243-274, párrafos 12-18; Astorgano (coord.), 2012a, pp. 673-676).

El artículo o parte IV (“Reforma práctica del tambor”), resume y traduce las proposiciones de Requeno (1807, pp. 51-62), en las que se describen los pasos para la construcción de los distintos tipos de tambores armónicos, en concreto ajustándose a las escalas de Dídimo y de Tartini:

20. Para graduar, pues, en consonancia armónica muchos tambores, no se necesita más que arreglar y proporcionar los diferentes diámetros de sus parches o pieles, como si fueran otras tantas cuerdas. Fuera de esta diferencia de diámetros, todo lo demás ha de ser igual; la madera de todas las cajas la misma, y de la misma delgadez o grosor; y las pieles, asimismo, todas iguales en materia, groseza y tensión.

[...]

22. Teniendo presentes el constructor estas dos escalas [la de Dídimo y la de Tartini], forme un listón de madera de una largura competente, la que más le agrade o más bien la que la experiencia le enseñare ser mejor. Divida el listón con el compás en 120 partes iguales, o bien en 180, según la escala que se le mandare seguir; y tome desde luego dicho listón por pauta segura y constante de todos los diferentes diámetros de sus tambores.

23. El tambor que tenga el diámetro (siguiendo, por ejemplo, la escala de Dídimo) todo el listón entero, esto es todas sus 120 partes, dará el tono de DO; el que tenga 113, el tono de RE. El que tenga 101, el tono de MI. El que tenga 90, el tono de FA. El que tenga 80, el tono de SOL. El que tenga 75 el tono de LA. El que tenga 67 el tono de SI. Y el que tenga 60 dará la octava o segundo DO.

24. Con el mismo orden y método podrá pasarse adelante. Así, quien quiera construir tambores proporcionados para la segunda octava, forme un segundo listón, que tenga de largo la mitad del primero. Divídalo, como aquél, en 120 partes y dé a los segundos tambores la misma proporción que dio a los primeros. Del mismo modo, con un tercer listón, que sea la mitad del segundo, podrán formarse los terceros tambores para

la tercera octava. Pero es menester advertir que estos terceros tambores saldrán demasíadamente pequeños, cuyo inconveniente no puede evitarse sino con un medio sólo, que es el de dar una periferia muy grande al primer tambor de la primera octava.

25. Acerca de la largura que se puede dar a las cajas, se ha observado con repetidas experiencias, que la que dice mejor es la de la mitad de su diámetro, o poco más. Según el texto de San Isidoro, la caja debe ser vaciada; y bien pudiera ser que, de este modo, mejorara de sonido. Podrá experimentarlo quien quisiere, puesto que el señor Requeno no lo ha experimentado para ahorrar este gasto.<sup>87</sup> También dice el Santo [Isidoro] que se daban los golpes sobre entrambos parches del tambor; y esto también puede conducir a la mayor perfección de su armonía, sobre lo cual podrá hacer sus pruebas el maestro de capilla que hubiere de componer la música [resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 77-78] (Masdeu, *Opúsculos en prosa y verso*, pp. 243-274, párrafos 19-25; Astorgano (coord.), 2012a, pp. 675-676).

Masdeu omite mucho del contenido de la parte III del librito de Requeno, dedicada a la descripción de los experimentos y resultado de las investigaciones hechos conforme a los principios y proposiciones de cuya hipótesis partió (“Parte III. Sperimenti e risultato delle mie ricerche de” proposti principi e delle mie proposizioni”). Esta omisión está justificada porque viene a ser una ampliación experimental de la parte II, en la que incluye la graduación del tambor según las escalas de Dídimo y de Tartini, que en la obra impresa están en esta parte III (Requeno, 1807, pp. 73-77). Nos narra dos experimentos en sendos capítulos: 1º. “¿Cómo elevé el estrépito del moderno tambor a voz armónica?” (Requeno, 1807, pp. 64-66) y 2º. “De la manera con que encontré en el tambor la graduación y mudanza de tono” (Requeno, 1807, pp. 66-73).

Masdeu recoge lo esencial del capítulo III (“Metodo pratico con cui presi la degradazione de” suoni armonici del tamburo, e con cui da ognuno potrà prendersi”), donde Requeno gradúa el tambor según las escalas de Dídimo y de Tartini:

---

87 Alusión a la conocida falta de dinero que tenía Requeno para hacer sus experimentos e investigaciones.

21. El constructor de los tambores puede darles mecánicamente toda la exactitud que se requiere, con sólo seguir las proporciones de una de las dos escalas diatónicas, que se dan aquí por norma, una antigua y otra moderna [resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 73-77]:

Escala de Dídimos [siglo I a.C.]	Escala de Tartini [siglo XVIII] <sup>88</sup>
120	180
113	160
101	144
90	135
80	120
75	108
67	96
60	90

(Masdeu, *Opúsculos en prosa y verso*, pp. 243-274, párrafo 21; Astorgano (coord.), 2012a, pp. 676-677).

En el capítulo IV (“Della proporzione della cassa, e dell’eco aggiunto a” tamburi della nostra costruzione”) Requeno desarrolla y experimenta brevemente la siguiente conclusión: “cuanto más pequeña es la caja, el tambor produce mejor efecto” (Requeno, 1807, p. 78).

También Masdeu omite los tres capítulos finales del libro que Requeno había dedicado a la “cattubba” (CAP. V. *Della cattubba*. Cap. VI. *Della maniera con cui la cattubba possa rendere tre toni in consonanza*. Cap. VII. *Dell’uso che può farsi della nostra Cattubba per parlare quanto piaccia a gli ufficiali o a’ soldati*), el bombo de moda por ser usado por los invasores revolucionarios franceses:

Desde la Revolución de Francia hasta ahora, se ha introducido un gran tambor de madera, que se llama por las tropas francesas *cattubba* o gran caja, y por el

88 El citado Giuseppe Tartini (8 de abril de 1692 – 26 de febrero de 1770) fue un compositor y violinista italiano del Barroco. En 1726, fundó una escuela de violín en Padua que atrajo a estudiantes desde toda Europa. Tartini se fue interesando gradualmente por la teoría de la armonía y la acústica, y desde 1750 hasta el final de su vida publicó varios tratados.

vulgo italiano *tambora* o *tambura*. Yo creo que se haya introducido con el fin de distinguirse las tropas republicanas de las de los realistas. Cualquiera que haya sido el motivo del uso de este instrumento, él tiene un sonido lleno y sonoro, una voz redonda y majestuosa, y capaz de degradación armónica, en la cual, por otro lado, hasta ahora no se ha pensado; así la cattubba está construida con tal negligencia que de dos grandes pieles que componen las dos extremidades del cilindro de madera vacío, una es casi inútil y nunca se percute, puesto que casi nunca se golpea sino con ciertos látigos armados de latón, imitando en el golpear el silbido de los proyectiles. Sin embargo este instrumento sonoro puede no sólo darnos tres tonos en armonía, sino servir con arte para pasar los avisos a los soldados alejados en tiempos de paz y de guerra, como se usó antiguamente entre los romanos pasarlos con el *clasicum*. Ruego a los cultos oficiales que no desprecien esta especie de telégrafo militar. Hablemos, sin embargo, en primer lugar del modo con que la cattubba podrá darnos tres sonidos diferentes en armonía, y después del arte con que deba hacerse sonar para hablar a los soldados distantes (Requeno, 18007, pp. 78-79).

Requeno concluye su librito sobre el tambor haciendo un balance de lo investigado por él y lo mucho que no ha podido realizar por falta de recursos económicos, tarea que deja para los futuros investigadores, animando al estamento militar a seguir los experimentos que no le permitía llevar a cabo su pobreza:

He cumplido mi promesa de elevar a voz armónica el incalculable estrépito del tambor militar moderno, y de dar el arte de graduar en tonos musicales cuanto en el deseemos hacer. Cada uno podrá convencerse de la verdad repitiendo mis experimentos. Además, he ideado el arte con el que pueden pasar los avisos en tiempos de paz y de guerra a los oficiales subalternos. No dudo que estos, con sus luces superiores, conducirán mis rudos experimentos al más significativo refinamiento, y que se harán el honor de alejar de los sensibles oídos el molesto y fracasado sonido de los tambores sarracenos, nacidos para asustar la canalla, nunca para educar y para mandar personas educadas. Sé cuanta fuerza tiene la costumbre en toda práctica sensible; pero sé también cuánto puede la imparcialidad de un criterio bien formado.

Los nobles y adinerados militares podrán probar aquello que por mis circunstancias de expatriado y privado de pensión jesuita,<sup>89</sup> no me ha sido posible experimentar: 1°. El construir tantos tambores en número cuantos comprendan con todas las cuerdas cromáticas del pianoforte. 2°. Si con la piel agujereada en medio de la caja de los modernos tambores, conservando toda su estructura actual de cuerdas y de cercos para estirar la piel, las cajas de los tambores modernos graduadas según su diámetro puedan elevarse a la voz y a los tonos armónicos. 3°. Si en tal caso adquiere mayor esfera el retumbo de los tambores. 4°. Si las pieles más gruesas o más sutiles son las más aptas para la comenzada reforma de nuestros tambores. 5°. Si en vez de encolar las pieles, como yo he prescrito, sea medio más apto sujetarlas con fajas de hierro, de modo que puedan estirarse cuando por la humedad se aflojen. Podrán hacerse así mil otras útiles investigaciones, como ha comenzado a hacer el constituido por mi testigo de la graduación de los tonos, el señor Giovanni dall'Armi, y los cuales adjunto, por aquello de que podrán servir a los inteligentes, con las mismas palabras del autor [Giovanni dall'Armi] en este apéndice a mi libro (Requeno, 1807, pp. 87-88).

#### EL APÉNDICE DE GIOVANNI DALL'ARMI

El único apéndice de *Il Tamburo* ("Aggiunta. Sperimenti musicali fatti coll'Ab. Requeno li 6 Febrajo 1807, li 9. Febrajo, li 10 Febrajo 1807") no fue redactado por Requeno sino por su colaborador Giovanni dall'Armi (Trento, 1777-Roma, 1829), un polifacético personaje, físico y químico de profesión, que pasará a la historia, sobre todo por ser uno de los pioneros de la litografía e introductor de la misma en Italia. Cuando colaboraba con Requeno ya vivía de las reproducciones litográficas, pues al año siguiente (1808) publicará *Disegni originali, e copie fatte da diversi artisti, ed impresi per di loro uso* (nella Litocalcografia Privatica di Giovanni Dall'Armi in Roma).

Requeno tomó a Giovanni dall'Armi "dal bel principio da me scelto per giudice di tutte le mie prove", es decir como testigo cualificado de sus investigaciones. Pero, sin duda, Dall'Armi tuvo una participación muy activa en los experimentos (aparece citado

89 Requeno, expatriado desde 1767, perdió toda ayuda del gobierno de Madrid en 1804, por haberse integrado en la restaurada Compañía de Jesús en Nápoles, siguiendo a su amigo José Pignatelli.

diez veces a lo largo de *Il Tamburo*), aportando sus conocimientos de física. Así en el importante experimento segundo (*Della maniera con cui ritrovai nel Tamburo la graduazione e cambiamento di tono*) hay un constante intercambio de opiniones entre los dos (Requeno, 1807, pp. 67-73), donde en tres ocasiones aparece la expresión “Parve al Sig. Dall’Armi, che...” (“Le parece al Señor Dall’Armi que...”).

Años más tarde continuaba con los experimentos acústicos, publicando en 1821-1822, *Ristretto di fatti acustici di Giovanni Dall’Armi. Letto in accademia de’ Lincei*, (Roma, edizione litografica autógrafa).

Las relaciones del relativamente joven físico-químico tridentino (tenía 30 años en 1807) con Requeno debían provenir del mutuo interés por las ciencias naturales y químicas, pues hacía más de veinte años que la técnica de la pintura al encausto, restaurada por el abate aragonés, y sus polémicas composiciones químicas estaban en el candelero romano. Ambos habían tenido que solucionar problemas con los aglutinantes de sustancias químicas hidrofílicas e hidrofóbicas comunes al encausto y a la litografía. Ambos estaban obligados a manejar sustancias como el ácido nítrico, la goma arábiga y ciertos jabones calcáreos. Además Dall’Armi fue miembro de la Accademia de’ Lincei y tenía aficiones pictóricas, pues publicará en 1809 *Le Pitture di Masaccio esistenti in Roma nella Basilica di S. Clemente colle teste lucidate da Carlo Labruzzi e pubblicate*.

Es sabido que la litografía es un procedimiento de impresión ideado en el año 1796, por su creador, el tipógrafo alemán Aloys Senefelder (1771-1834), cuando hacía una docena de años que triunfaba la técnica encáustica requeniana. Etimológicamente la palabra litografía viene de los términos griegos *lithos* piedra y *graphe* dibujo, y hoy está casi en desuso, salvo para la obtención y duplicación de obras artísticas. La mayor parte de los grandes pintores de los siglos XIX y XX también la emplearon, ya que facilitaba obtener un cierto número de copias de un mismo trabajo: Picasso, Toulouse-Lautrec, Joan Miró, etc.

La litografía fue introducida en Roma en 1805 por Dall’Armi, quien necesariamente debía conocer la técnica encáustica requeniana y su química, pues hacía veinte años que triunfaba en Roma. Hacia 1825, Dall’Armi se había ya retirado de la profesión de litógrafo, pero continuaba asesorando a los establecimientos fundados por

él. Las prensas directamente gestionadas por Dall'Armi, no fueron muy fecundas en obras de arte, sin embargo la práctica litográfica debe varios perfeccionamientos técnicos al físico-químico trentino.

Respecto a las láminas editadas por él, en un artículo suyo publicado en la *Biblioteca Italiana* (Milano 1826), menciona con especial complacencia los dibujos litografiados del pintor paisajista E. Woogd; los dibujos a pluma del conde Ascanio di Brazzà, alumno de Woogd, y la gran obra, *I fatti della vita di N. S. Gesù Cristo*, que Camuccini había empezado a dibujar en piedra en su propia casa. Las principales láminas salidas de la imprenta de Dall'Armi son las siguientes: 1813, *Atleta vincitore de Ajes veneziano* de N. Valentini; 1818, *Le nozze Aldobrandine* (fascículo de 3 folios); 1818, Serie de pequeños paisajes, de autor anónimo; 1820, *Tentamina Lithographica*, doce paisajes (algunos con la indicación “saxo ap. I. A. A. in monograma”); 1822, doce vistas pintorescas de Roma y sus contornos, dibujadas por Monti; 1824, vistas varias de Civitavecchia, de Ascanio di Brazzà. Tales son los incunables más importantes debidos al fundador de la litografía en Italia, quien en Roma adquirió bastante prestigio y seguidores, como son los establecimientos litográficos de Rosi, de Battistelli, de Mandolini, de Luigi Valadier, de *Le Belle Arti* y de *L'Ape Romana*. También se preocupó de difundir el arte litográfico, publicando algunos opúsculos en la *Biblioteca italiana, ossia Giornale di letteratura, scienze ed arti* (Dall'Armi, 1826 y 1828), que son la fuente imprescindible para conocer los orígenes de la litografía en Italia y, especialmente, en Roma. En el centenario de su muerte fue recordado por Vittorio Zippel (1929).<sup>90</sup>

Masdeu, recogiendo el deseo del fallecido Requeno, concluye su resumen, resaltando la utilidad de los varios usos del tambor armónico, en especial en el ramo militar, y advirtiéndole que para tocar el tambor era imprescindible haber estudiado solfeo:

---

90 Véanse otros estudios sobre los orígenes y la litografía en la Italia del siglo XIX, como G. Amati, 1828 (habla de la litografía en el vol. I, pp. 263-281, donde resume casi a la letra los dos artículos publicados por Dall'Armi en la *Biblioteca italiana*); Cicognara, 1831, (trata especialmente de la técnica litográfica; las referencias a la historia de la litografía son pocas y nada originales); Doyen, 1877 (la historia más difundida sobre litografía italiana); Ozzola, 1923 (la primera obra histórica general sobre la materia).

26. Los tambores armónicos, contruidos del modo que se ha dicho, podrán tocarse o por sí solos o para acompañar la música militar de los instrumentos de viento. Y en esta suposición, podrá introducirse su uso en los regimientos, o para uno de estos dos fines, o para entrambos, según se juzgare más conveniente. Dos cosas es menester advertir para el nuevo sistema: la primera, que para las dos diferentes operaciones insinuadas, debe cuidar el maestro de capilla de componer dos diferentes clases de música; y la segunda, que los que han tocado hasta ahora el tambor, no lo podrán tocar en lo porvenir, sin aprender antes la solfa (Masdeu, *Opúsculos en prosa y verso*, pp. 243-274, párrafo 26; Astorgano (coord.), 2012a, p. 676).

**PARTE V. PRESTIGIO DEL ACADÉMICO REQUENO COMO  
MUSICÓLOGO: *QUESITI DELL'ACCADEMIA ITALIANA DI SCIENZE,  
LETTERE ED ARTI CON LE LORO RISPOSTE* (DESPUÉS DE 1806)**

**REQUENO EN UNA ACCADEMIA AFRANCESADA**

En un momento posterior a 1804 o 1806, Requeno nos dejó una copia autógrafa bastante clara (sólo una docena de palabras o frases interlineadas o tachadas) de unas *Quesiti dell'Accademia italiana di scienze, lettere ed arti con le loro risposte*<sup>91</sup>, sin firma ni fecha, que es preciso contextualizar (Astorgano-Garrido, 2017, pp. 219-235).

La *Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* surgió en la Toscana en un periodo revolucionario muy convulso, coincidiendo con el segundo destierro italiano de Requeno (1801-1811), por lo que es necesario recordar brevemente su historia política. Leopoldo I de Lorena gobernó Toscana entre 1765 y 1790, realizando diversas reformas ilustradas. Fernando II sucedió a su padre como Gran Duque de Toscana en 1790, y gobernó hasta 1801, cuando fue obligado por Napoleón a ceder sus dominios a los Borbones de Parma, erigiéndose entonces el Reino de Etruria, como una compensación por la pérdida de su ducado, reino satélite de Francia, que tuvo una corta existencia desde 1801 a 1807. Fue creado el 21 de marzo de 1801 en virtud de la firma del Tratado de Aranjuez, si bien el país estaba en manos del gobierno provisional establecido por los franceses desde el 27 de noviembre de 1800. El 3 de agosto de 1801 fue proclamado rey Luis I de Borbón-Parma, duque de Parma, sobrino de la reina de España María Luisa. Luis I murió el 27 de mayo de 1803 y lo sucedió su hijo, Luis II de Etruria, bajo la regencia de su madre María Luisa de Borbón. El nuevo gobierno de María Luisa permitió el asilo de algunos enemigos de Napoleón, lo que irritó a éste y resuelve suprimir el reino por el Tratado de Fontainebleau el 10 de diciembre de 1807, en el cual se declaraba abolida la monarquía.

En 1808 el parlamento francés incorpora el país a Francia. Un gobernador general, Jacques François de Boussay, Barón de Menou (1750-1810), fue enviado a Florencia y ejerce el poder desde mayo de 1808 hasta el 3 de marzo de 1809; se crean

91 Requeno, *Quesiti dell'Accademia italiana di scienze, lettere ed arti con le loro risposte*, APUG-FC, Leg. 1300.

inmediatamente tres departamentos. Nominalmente el país vuelve a ser un estado soberano en 1809, cuando fue donado con el título de Gran Duquesa de Toscana a la hermana de Napoleón, Elisa Baciocchi, el 3 de marzo de 1809, y se conserva hasta el 1 de febrero de 1814. La administración francesa se mantiene con los tres departamentos que ahora nominalmente formaban parte del Gran Ducado de Toscana, cuyos gobernadores estuvieron al frente de sus gobiernos hasta 1814, en que el país fue evacuado por los franceses y ocupado por los napolitanos, y el 27 de abril de 1814 el antiguo Gran duque de Toscana, Fernando III, fue repuesto en el trono (Seco (1964), pp. 161-190; Berte Langereau (1955), pp. 353-455).

El concepto de una academia nacional italiana está muy relacionado con la idea de una República literaria de Italia, que ya tanto ocupó la mente y la pluma de Ludovico Antonio Muratori (1672-1750). Más tarde también el poeta prerromántico Ippolito Pindemonte (1753-1828) había propuesto una sociedad itálica literaria. Pero el proyecto tomo fuerza cuando el abate Giacomo Sacchetti, canónigo y profesor publico de la Reale Università di Pisa y secretario perpetuo de la Accademia Italiana, lo socitó a las nuevas autoridades filofrancesas, cuando el gran ducado de Toscana se convirtió en Reino de Etruria, esbozando un reglamento. Pero el proyecto será hecho realidad por Gaetano Palloni (Montevarchi, septiembre de 1776-Livorno, 17 de febrero de 1830), médico y académico escindido de la Accademia dirigida por Sacchetti, quien se había trasladado desde Pisa a Livorno hacia 1805, con motivo de una peste, y allí funda una asociación nueva con el título de *Accademia italiana di scienze, lettere ed arti*.<sup>92</sup>

Mirando las constituciones de dicha Accademia,<sup>93</sup> vemos que la mayor parte de los académicos son invitados y aceptan formar parte de la misma en 1807. En la página 39 de las constituciones, impresas sin fecha (pero 1808), figura Requeno (Tivoli), que ha aceptado formar parte de la misma el 17 de abril de 1807, en la IV Clase (Bellas Artes),

92 Véanse Cordini (1830); Ciuffoletti y Rombai (coords.) (1989); Spagnesi (2002); Pepe (2005); Barsanti (2005), pp. 95-106.

93 Sobre la *Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* ya en su tiempo se publicaron a su nombre las siguientes fuentes: *Costituzione dell'Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Firenze, Piatti, 1808; *Atti dell' Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Livorno, Presso Tommaso Masi e Compagnia, 1810, 2 vols. Incluso hubo periódicos ligados a la Accademia, como *Giornale pisano dei letterati* (1806); antes, *Nuovo giornale dei letterati*; y después, *Giornale scientifico e letterario dell'Accademia italiana di scienze lettere ed arti* (1810). Además en la vecina ciudad de Pisa se editó *Giornale pisano di letteratura, scienze ed arti* (1808-1809).

cuando el abate aragonés acababa de concluir en Roma sus experimentos sobre el tambor y tenía entre manos la publicación de *Il Tamburo*.<sup>94</sup>

El problema es saber cuándo fueron redactadas las *Quesiti*, un cuestionario sobre la música grecorromana, presentado a Requeno por la *Accademia italiana di scienze, lettere ed arti*, en el que se alude contantemente a los *Saggi Cantori* de 1798, pero para nada a *Il Tamburo* (1807), es decir, si Requeno contesta el cuestionario simplemente como experto musical o como académico. Tenemos nuestras dudas, pues en la respuesta a la Quesito V, afirma:

En la parte II del tercer ensayo, al capítulo siete de mis *Saggi* sobre el restablecimiento de la antigua arte de los griegos y romanos cantores [Requeno, 1798, II, pp.371-385], he probado con diez fortísimas razones la existencia entre los griegos del canto instrumental significativo, hecho poner en práctica con el clarinete en mi retorno a España, después de la edición de mis *Saggi* [1798] por el maestro de capilla, señor Aranaz. Él [Aranaz] probablemente todavía viva, ya que era joven cuando hizo el experimento, y hace sólo cinco años que lo ejecutó.

Recordemos que Masdeu sitúa este experimento de Aranaz con el clarinete en Cuenca, "en los últimos meses de 1799 y en los primeros de 1800", si bien estamos casi seguros de que en esos meses Aranaz estaba en Zaragoza, pues todavía no había permutados sus beneficios eclesiásticos, y en abril escribía una carta sobre el sistema musical griego propuesto por Requeno en el Semanario de Zaragoza:

Le molte notizie, acquistate dal Signor Requeno colle sue varie Scoperte, con quelle principalmente di far cantare gli Strumenti, e del parlar da lontano, lo posero in istato di poter restaurare l'antico *Classico militare*; che era una specie di tuba, ò tromba, colla quale da lungi non solo si chiamavano i Soldati, e si comandava loro qualunque guerriera operazione, che dovesse farsi; ma si facevano ancora dai Generali ai loro numerosissimi eserciti quei rinomati Ragionamenti, che i motori furono molte volte delle più famose vittorie. Egli

94 Para ver un panorama del estado de las artes en la primera década del siglo XIX, especialmente en Roma, pueden verse los estudios, hechos en dos momentos sucesivos por los académicos Giovanni Antonio Guattani (1810) y Giuseppe Tambroni (Rudolph, 1982), coetáneos de Requeno. También el informe de Francesco Leopoldo Cicognara (Ferrara, 1767-Venecia, 1834), en Nicodemi (1921), parcialmente reeditado en Barocchi (1998), y en Mazzocca (1998).

nel suo libro sù i telegrafi, di cui dianzi parlai, diede un'idea dell'antico uso di questo importantissimo Istrumento: ma dipoi s'è avanzato egli più oltre, avendone fatto in Ispagna negli ultimi mesi del 1799, e ne' primi del 1800, una felice sperienza luminosissima. Egli fece comporre nella Città di Cuenca dal Maestro di Cappella Signor Pietro Aranaz la Musica semplicissima, che più gli parve adattata all'antico metodo; e con essa fece eseguire a suon di Chiarinetto senza voce umana un intiero e chiarissimo Discorso, il quale da più persone, che ne posson far testimonianza, fu sentito ed inteso. Il nuovo stile della sonata, e della parlata, meritò l'approvazione (che l'Autore conserva) degli insigni Maestri di Musica dell'Escoriale; e sarebbe stata presentata la maravigliosa Scoperta al coltissimo Real Ministero, se le repentine e non prevedute vicende non avessero sul momento e privata del Signor Requeno la Spagna, e tolte agli Spagnuoli le speranze di potersi giovare d'un sì grand'Uomo.<sup>95</sup>

Son las únicas referencias temporales internas de las *Quesiti*, para datarlas. Si Aranaz hizo el experimento en el palacio del conde de Fuentes en 1799, las *Quesiti* serían redactadas por Requeno en 1804, porque Requeno dice que el maestro de capilla, Pedro Aranaz, "hace sólo cinco años desde que ejecutó el experimento". Por tanto, en el periodo comprendido entre la segunda expulsión (primavera de 1801) y poco antes de reingresar en la Compañía y viajar a Nápoles (mediados de 1804) y cuando estaba imprimiendo su libro más místico los *Esercizii spirituali* (1804), centrados en el culto al Sagrado Corazón de Jesús. Se confirma, una vez más, que el abate de Calatorao supo compaginar al mismo tiempo sus investigaciones históricas y su espiritualidad jesuítica.

No obstante esta fecha no cuadra en la historia de la *Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, que, al parecer, fue creada después de 1805, una refundación hecha por las autoridades napoleónicas de Livorno en 1807 de otra Accademia anterior, que empezaría a funcionar a lo largo de 1807 con el nombramiento de los académicos.<sup>96</sup> La duda es si el ingreso de Requeno en 1807 es referencia segura *post quem*, para datar las *Quesiti*.

95 Masdeu, 1806, pp. 24-25. Véase la traducción del mismo Masdeu en el apéndice n° 2 del presente libro. También en Masdeu, *Opúsculos en prosa*. BNM, mss. 2898, párrafo 19; Astorgano (coord.), 2012a, p. 669.

96 En 1802 aparecieron unos *Annali dell'Accademia Italiana*, Florencia, Giovacchino Pagani e Compagnia, 1802.

Lo curioso es que no somos capaces de encontrar un estudio sobre esa Academia, a la que pertenecieron figuras importantes, por ejemplo, los jesuitas españoles restaurados, Requeno y Juan Andrés, que no tuvieron ningún problema para colaborar con la autoridades impuestas por Napoleón, quien supo atraer a los mejores artistas; por ejemplo, Antonio Canova fue nombrado en 1802 “Ispettore generale delle Antichità e Belle Arti dello Stato della Chiesa”. Por cierto, Juan Andrés había participado activamente en las actividades culturales de otra homónima *Accademia delle scienze, lettere ed arti*, fundada décadas antes en Mantua. Inteligentemente, los dos jesuitas aragoneses se dieron cuenta de que después de las dos campañas napoleónicas en Italia, primero en 1796 y después en 1800, había ocurrido un decisivo cambio de la geografía política de la península itálica (Guattani (1810); Pinto (1982), pp. 793-916; Susinno (1992), pp. 93-106); Mazzocca (2002), pp. 141-254; Capra, (2002).

En el año 1807 fue dada una Constitución a la *Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, institución napoleónica, que probablemente nació algún tiempo antes con el objetivo de "promover el aumento de las ciencias, el buen gusto en la literatura, y en las bellas artes, el aumento y la perfección posible de los conocimientos del espíritu humano, y su aplicación al beneficio de la sociedad, y a la mayor gloria de Italia" (art. II de la Constitución, según la reforma de 1807).

La Academia, compuesta por cien “miembros ordinarios” y por un número indeterminado de socios de varias categorías (correspondientes, honorarios, etc), fue dividida en cuatro clases: ciencias morales, ciencias exactas y naturales, literatura y bellas artes; cada una de ellas fue subdividida en tres secciones. Con un Decreto del 9 de abril 1809 Napoleón creó un premio anual de 500 napoleoni para los autores que redactasen "obras que contribuirán con mayor eficacia a mantener la lengua italiana en toda su pureza", que difícilmente podría ganar el empobrecido Requeno, siempre vacilante en su bilingüismo.

Según la *Costituzione della Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* “d. Vicenzio Requeno, in Tivoli, ha accettato con lettera del 17 aprile 1807” y aparece encuadrado como “miembro ordinario” en la Cuarta Clase (Belle Arti), Sezione Primera (Storia e Teoria delle Belle Arti in generale) (*Costituzione*, p. 39). En las *Atti* de 1810 vuelven a aparecer los dos jesuitas españoles, con las dos últimas publicaciones

(*Apéndice* de 1806 e *Il Tamburo*, 1807) de Requeno, miembro ordinario en Tivoli, en la Sección de “Storia e Teoria delle Belle Arti in generale” (t. I, p. XI), y en la página LVI, aparece reseñado el señor “Andres, Giovanni, Prefetto della R. Biblioteca di Napoli”, en la sezione terza (Storia, viaggi, antichità) (p. XXXIX).

Requeno le da un enfoque “práctico” a las *Quesiti* aludiendo constantemente a los experimentos del tomo II de sus *Saggi Cantori* de 1798. No olvidemos que las *Accademie* debían preparar a los artistas para insertarlos en el mercado y en el círculo de los coleccionistas, sumergidos en medio de la crisis provocada por los eventos históricos y las consiguientes dificultades que experimentó el Grand Tour.<sup>97</sup>

Como hemos dicho, el jesuita calatorense era “miembro” y estaba encuadrado en la Cuarta Clase (Belle Arti), cuyo secretario perpetuo era Giovanni Paolo Schulthesius, “ministro ecclesiastico delle Nazioni Alemanca, Olandese, e Danese”, ilustre predicador y musicólogo, nacido en 1748 y domiciliado en Livorno. Dentro de esta Cuarta Clase, en la Sezione Prima, dedicada a la “Storia, e teoria delle belle arti in generale”, había ocho miembros ordinarios, entre los que se encontraba Requeno: Pietro Napoli-Signorelli, professore emerito delle Università de Pavia y de Bologna, en Nápoles, anciano; Vicenzio Requeno, en Tivoli; Giuseppe Antonio Guattani, en Roma; Giambattista Vermigijoli, presidente del Museo pubblico de Perugia; Baldassarre Orsini, professore di Belle Arti, en Perugia; Andrea Vici, ex-principe e primo consigliere dell’Accademia de S. Luca, en Roma; Angiolo Uggeri, professore di Belle Arti, en Roma; Michele Aditi, direttore del Real Museo, e degli Scavi di Antichità nel Regno de Nápoles.

Los “socios”, que no “miembros”, ordinarios de esta sección eran doce: Niccolo Bettoni, miembro del Collegio elettorale de “Dotti del Regno Italico, direttore della Tipografia Dipartimentale del Mella, en Brescia; Jacopo Sardini, en Lucca; Gaetano Poggiali, en Livorno; Felice Nicolas, en Nápoles; Virginio Bracci, segretario ed archivista dell’Accademia di S. Luca, en Roma; Pietro Giordani, segretario de la Real Accademia delle Belle Arti de Bologna; Giuseppe Francesco Regis, professore

---

97 Véase el célebre discurso de Giuseppe Bossi, destacado pintor y poeta, nacido en 1777, *Discorso sull'utilità politica delle arti del disegno* (1805), reproducido, así como otros discursos, en Bossi (1982).

dell'Accademia degli Studj, en Turín; Giambatista Martinetti, ingegnere in capo delle Opere straordinarie en el Reino Itálico, e miembro dell'Accademia delle Belle Arti, en Bolonia, quien, nacido en 1764, como Requeno era miembro de la Accademia Clementina de Bologna;<sup>98</sup> Luigi Ruggieri, professore di meccanica, e r. architetto de' ponti e strade, en Nápoles; Giambatista Giusti, ingegnere in capo, ed elettore nel collegio dei dotti del regno itálico, en Bolonia; Giovanni Albertoli, cav. del r. Ordine della Corona di Ferro, professore del Ornato, e membro dell'Accademia delle Belle Arti, en Milán; Giuseppe Zanoia, cav. del r. Ordine della Corona di Ferro, e segretario della r. Accademia delle Belle Arti, en Milán (pp. XL-XLI).

Observamos que los invasores franceses, con evidente espíritu centralizador, procuraron reunir en esta Accademia los miembros más destacados de las antiguas repartidas por toda Italia, pues además encontramos en otras secciones notables estudiosos de campos interesantes para Requeno, como la pintura o la música. Al Maestro de capilla in S. Gaetano de Florencia, Giuseppe Buccioni (Firenze, 1758-1830). A Adamo Luigi Marcori (nacido 1756), maestro de capilla de la catedral de Pisa desde 1805, socio onorario per la IV classe, la de Requeno; el franciscano Stanislao Mattei, (en el siglo, Gaetano Stanislao) (Bolonia, 1750-1825), quien debió su formación musical y espiritual al padre Giambattista Martini, de quien fue discípulo predilecto, íntimo amigo y confesor, quien en 1807 fue elegido junto con otros ocho miembros de la sección de Música de la reformada *Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*<sup>99</sup>.

En el campo del helenismo estaba Francesco del Furia (nacido en 1777), bibliotecario, profesor de griego, y desde 1812 académico de la Crusca. Como bibliotecario, en 1808, unida la Toscana al Imperio francés, ayudado con otros colaboradores catalogó los códices de la Biblioteca Laurenziana (*Catalogus codicum manuseriptorum Graecorum, Latinorum...*, tomi 4). Entre sus estudios sobre literatura griega podemos recordar "*Dei sofisti greci, loro carattere e stato dell'eloquenza dei medesimi avanti e dopo il secolo di Costantino*" (en *Atti d. Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, I [1810], pp. 93-115).

98 Véanse Boriani (1989), pp. 27-40; Chierici Stagni (1994).

99 Requeno desarrolló sus investigaciones musicales en una Bolonia, en la que dominaban los planteamientos del P. Martini y sus discípulos. Para más información véanse Della Valle (1785), pp. 241-245; Gervasoni (1812), pp. 178-180; Busi (1891); Sartori (1942); Callegari (1991); Bambassi (1992); Pasquini (2004).

PRESTIGIO DE REQUENO COMO MUSICÓLOGO: *QUESITI DELL'ACCADEMIA ITALIANA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI CON LE LORO RISPOSTE*

Aunque los *Saggi Cantori* (1798) sobre la música levantaron menos expectación entre el público que los de la pintura, Requeno fue considerado en lo sucesivo como un gran experto en materia musical. Deducimos esto de las citadas *Quesiti dell'Accademia italiana di scienze, lettere ed arti con le loro risposte*, que hemos encontrado en la Universidad Gregoriana de Roma. En cinco folios, Requeno contesta a las cinco preguntas siguientes:

1ª) "¿Es verdad lo que un escritor moderno italiano, por otra parte estimadísimo, asegura que de entre los tres diferentes géneros de música, diatónico, cromático e inarmónico que los griegos tenían, nuestra música moderna sólo conoce propiamente el diatónico, habiendo perdido completamente la idea de la inarmónica, el más bello de todos y el más adecuado para expresar con la delicadeza de sus mutaciones los afectos internos del espíritu?"

Las contestación de Requeno es larga, técnica y contundente: "No se puede, pues, decir, si no es ignorando totalmente el arte armónico moderno, que la música moderna no conozca propiamente nada más que el género diatónico". Lógicamente prueba sus afirmaciones remitiendo a páginas concretas de sus *Saggi* sobre la música griega.

2ª) "¿Es igualmente cierto que los griegos ejecutaron en el género inarmónico entonaciones realmente imposibles para nosotros, incluso para el más bravo maestro de capilla de hoy, el cual no sabría ni siquiera distinguirlos ni tampoco calcularlos?"

Responde Requeno que "es muy cierto que los griegos cantaron y entonaron con los instrumentos montados solamente según el género inarmónico, pero es falso que sean totalmente imposibles para nosotros cantarlas, distinguirlos o calcularlos". Después de enumerar las fuentes griegas, se extiende en las numerosas pruebas que tanto él como otros artistas (maestro Cola en Parma, Capdagna en Bolonia<sup>100</sup>) han hecho de la serie inarmónica con su instrumento "canone".

---

100 Vincenzo Capdagna, maestro de capilla en Bolonia, participó en los experimentos de Requeno (1798, II, p. 133).

3ª) La tercera pregunta tiene dos interrogaciones, que requieren dos respuestas. La primera: "¿Es esta poca delicadeza de nuestro oído, acostumbrado al actual método de afinación en los órganos y címbalos, lo que hace inevitable distribuir desigualmente el destemple, teniendo en cuenta la construcción de estos instrumentos y de nuestra música?".

Requeno responde: "Es verdad que nuestro oído está acostumbrado solamente a la afinación y a distribuir desigualmente el destemple" y remite al experimento 33, descrito en la página 241-245 del tomo 2º de sus *Saggi*.

La segunda interrogación es esta: "¿Por tanto, un griego antiguo oyendo incluso la más bella sinfonía de Hayden [1732-Viena 1809], de Mozart [Salzburgo 1756-Viena 1791], de Ignaz Pleyel [compositor austriaco; Ruppersthal 1757-París 1831], etc. se irritaría con ella por estar todos los instrumentos en un destemple insufrible para su oído delicado?". Respuesta de Requeno: "Concedo esta consecuencia. Si la sinfonía fuese ejecutada solamente con instrumentos de cuerda o voces estables, como son el órgano, el piano forte y otros semejantes que tienen ciertos tonos determinados e invariables, también a nosotros nos parecería intolerable la sinfonía, por estar todos estos instrumentos afinados con la suavización de las consonancias terceras y quintas".

4ª) "¿Los griegos conocían nuestro contrapunto o tenían solamente una simplicidad de armonía que a nosotros nos parecería elemental?".

Contradiendo al padre Martini ("falta de erudición y de conocimiento de la música antigua"), en opinión de Requeno, los griegos conocían el contrapunto. Le dice a los académicos: "Léase mi *Saggio* 3, tomo 2, p. 312".

5ª) "El autor de quien hablo cree que la música moderna se propone sólo el placer para los oídos con la armonía de diversas voces e instrumentos, mientras que la música de los griegos iba dirigida al intelecto y al corazón, ¿Es totalmente verdad esta afirmación?".

La respuesta de Requeno es clara: "En la pregunta se supone una cosa falsa de la música antigua y se pregunta si esa misma cosa es verdad en la moderna. Se supone que la música antigua iba dirigida a impresionar el intelecto y el corazón, lo cual es falso".

Remite a la parte 2ª del ensayo 3º, capítulo 7 de sus *Saggi*<sup>101</sup> "donde he probado con diez fortísimas razones la existencia del canto instrumental significativo entre los griegos y romanos, el cual fue puesto en práctica durante mi retorno a España, después de la edición de mis *Saggi*, por el maestro de capilla señor Aranaz con el clarinete".

Pero el prestigio de Requeno en la sacralizada Italia del momento también radicaba en que, como auténtico jesuita, debajo de sus investigaciones se mantiene una finalidad moral. Termina algunos capítulos con una sentencia, poniendo de manifiesto más moralidad entre los griegos que en la Europa del siglo XVIII: "Biante [músico griego] con le sue sentenze fece conoscere alla Grecia, che il maggiore interesse d'uno stato è la pratica d'una ben intesa morale; e col suo esempio animò la spiritosa gioventù a segnalarsi nelle virtù socievoli, come vedremo".<sup>102</sup> Para Requeno el sistema educativo de los espartanos no tenía nada que envidiar al de los ilustrados: "Vedano i nostri belli spiriti se la presente ecclesiastica educazione, attenta a condannare la lezione delle loro disonestie novelle, meriti i titoli che le danno d'ipocrita e di fanatica. I Lacedemoni adoratori di Venere e di Cupido furono più di costoro attenti al buon regolamento delle città".<sup>103</sup>

Hablando del vicioso músico griego Arquíloco, nuestro abate relaciona la eficacia del intelectual y el grado de corrupción de la sociedad en que vive: "En una nación que no esté muy viciada por no haberse totalmente sumergido en todas las artes de lujo y de placer, no hacen tanto mal los vicios de una persona muy ingeniosa, cuanto bien hacen sus grandes luces" (*Ensayos Históricos*, ff. 57r-57v). En otro lugar habla de "los pueriles hierros de los graves autores modernos" (*Ensayos Históricos*, ff. 62v-63r).

101 Dicho capítulo está rotulado como "Del canto stromentale significativo" (Requeno, 1798, II, pp. 371-385).

102 Requeno, 1798, I, p. 135. Traducción del mismo Requeno: "Biante floreció en la Olimpiada XLIV y fue la delicia de los prieneos, sus paisanos, y la admiración de los griegos por sus cánticos morales. Práctico del contento que nace del estudio de las ciencias y del cultivo de la virtud, se instruyó en la juventud en todo género de conocimientos aprendidos con la música, y, comenzando a cantar con la lira los medios de contribuir a la felicidad de la patria y de preservar de los vicios [a] la juventud, tuvieron tanto crédito sus cantares que se extraían de ellos las sentencias y se fijaban con caracteres indelebles hasta en el templo de Apolo. Esta celebridad hizo que muy presto lo declararse la Grecia, con toda formalidad, por uno de sus acreditados sabios" (*Ensayos históricos*, f. 77v).

103 Requeno, 1798, I, p. 88. Traducción de Requeno: "Vean las personas cultas de nuestras provincias y ciudades si los gobiernos, atentos a prohibir la lección de ciertos noveleros y poetas, merezcan el título de fanáticos e hipocritones. Los lacedemonios, adoradores de Venus y de Cupido, no dieron estos títulos a sus mismos senadores" (*Ensayos históricos*, f. 58v).

Formalmente, ninguno de los libros de Requeno es una maravilla estilística, sin embargo en sus escritos musicales encontramos ciertos rasgos poéticos, como metáforas (“Los prólogos son los frontispicios de las obras y los frontispicios deben ser proporcionados a las fábricas”) (*Ensayos Históricos*, ff. 42v-43r). Hablando del plagio o influencias que tuvo Homero dice:

Como la aurora precede al sol y con su blanda luz previene los ojos de los mortales para que no les hagan demasiada impresión los ardientes rayos del sol, así precedió Elena a Homero<sup>104</sup>. Ella compuso un poema intitulado *La Ilíada*, del cual dice Ptolomeo Efestion que tomase no poco en la suya el príncipe de los poetas [Homero]: *a qua et Homerus accepisse argumentum creditur*.<sup>105</sup>

No es lo mismo trabajar sobre el mismo asunto que tomar el mismo plan para formar una obra. Sobre el mismo terreno se pueden fabricar dos edificios de diverso orden. Las prendas de Homero en *La Ilíada* son tan originales y su copia tan exuberante que no creo tuviese necesidad de engalanarse con las plumas de Elena (*Ensayos Históricos*, ff. 43v-44r).

---

104 Vemos que Requeno tenía rasgos de poeta.

105 Ptolomeo Efestion, historiador del siglo II a. C., de quien solo sabemos que escribió una *Historia de Quíos*, cuyos únicos fragmentos conservados están recogidos en Felix Jacoby (1926–1958). Cfr. Urrea Méndez, J., Pérez Cartagena, F. J. y Redondo Reyes, P. (2009).

## CONCLUSIONES SOBRE LOS ESTUDIOS DE LA MÚSICA GRECOLATINA DE REQUENO

No es fácil llegar a conclusiones sobre la figura y la obra del jesuita Requeno, un personaje contradictorio y complejo que vivió circunstancias personales e históricas muy convulsas y enfrentadas: el final del antiguo Régimen y la supresión de la Compañía de Jesús. Con no poca razón Antonio Gallego atribuye los juicios peyorativos de Menéndez y Pelayo y de Miguel Batllori sobre la persona y obra literaria de Requeno a la gran variedad y rareza de los asuntos sobre que investigó (Gallego Gallego, 2012, pp. 410-414).

Consideraban imposible que una misma persona pudiese dominar la antigua pintura al encausto (1784, 1787 y 1806), la telegrafía óptica de los antiguos (1790 y 1795), la comunicación no verbal, desde cerca y con las manos, es decir, sobre la *quironimia* (o *chironomía*, como la llama Menéndez y Pelayo), “para la perfección de la moderna pantomima”, entre otras utilidades (1797). Y después de su incursión en la teoría musical de los antiguos que ahora nos interesa (1798), hemos de mencionar su trabajo sobre medallas aragonesas, realizado ya de vuelta a España (1800); y los que hizo, de nuevo en Italia, sobre el tambor militar como medio de comunicación en el ejército (1807) o sobre el antiguo arte de imprimir a mano (1810). Y hemos de mencionar también los muchos y muy variados manuscritos, algunos bastante extensos, como los filosóficos ya mencionados que hemos editado recientemente (2008); y otros muchos inéditos sobre historia eclesiástica, moral, retórica, etc.

Tal vez, era, excesiva, incluso para su época, no ya la indudable laboriosidad, sino el que el abate aragonés hubiera dedicado sus esfuerzos a asuntos tan variados; basta leer la lista que muy temprano estampó Latassa y los detalles de las 18 obras de Requeno que en 1802 se describen –que no son todas–, para quedar un tanto desconcertados. Este hecho ha propiciado, ya desde entonces, cierta incredulidad y ha predeterminado, por ende, algunas interpretaciones superficiales sobre la obra de Requeno.

La crítica siempre ha sospechado de la seriedad de las investigaciones del abate aragonés, por su gran variedad. Incredulidad que puede detectarse ya en la amplia y

elogiosa descripción que realiza el abate Juan Andrés de la edición pamesana (*Saggi* de 1798), donde sugiere alguna desconfianza el hecho de haberse remontado Requeno en sus pesquisas músicas hasta Júbal, es decir, hasta el “principio del mundo, en lo que no puede dejar de haber mucho de arbitrario y de propia imaginación” (Andrés, 1800, pp. 33-35). Y a pesar de que el fiel amigo Masdeu, en el opúsculo ya mencionado, elogió su labor reiteradas veces y afirmó que “sólo a Requeno había querido revelarse el dulcísimo genio de la música antigua”,<sup>106</sup> uno de los más insistentes protectores de los jesuitas expulsos (y el árbitro de las pensiones reales), el embajador y tratadista José Nicolás de Azara, afirmó de este libro que “peca evidentemente de visionario” (Astorgano, 2008a, p. XCV). El que más a gusto se despachó, alejado ya un siglo de aquel final de época, fue sin duda Menéndez y Pelayo (en lo que a la música respecta, por boca de Francisco Asenjo Barbieri): llegó a comparar el libro requeniano de los *Saggi* de 1798 con el entonces muy desacreditado centón barroco de otro jesuita, el P. Athanasius Kircher, la célebre *Musurgia Universalis, sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta* (Roma, 1650); Requeno habría sido, según el montañés, “personaje de tan extraña y singular inventiva y de fantasía tan aventurera y temeraria”, de “imaginación errabunda” aunque mezclada con “verdadera y peregrina erudición que hace respetables algunos de sus trabajos”, por lo que no era de extrañar el juicio final sobre el libro: tentativa frustrada.<sup>107</sup> Esta doble postura de admiración y duda,

106 La cita completa italiana en Masdeu (1806, p. 21) es la siguiente: “A solo Requeno ha voluto svelarsi il dolcissimo Genio dell’antica Musica; con lui solo si è reso familiare; a solo lui ha riaperti tutti i suoi antichi tesori. Io mi sforzerò a dare una piccola idea di questa nobilissima Scoperta, fondata dall’ insigne Scopritore non solo sù i testi originali dell’antichità, ma ancora sulle replicate sperienze, ripetute da lui cortesemente innanzi alle curiose Persone”. Traducción del mismo Masdeu: “A solo Requeno ha querido manifestarse el dulcísimo genio de la música antigua. De él sólo se ha hecho amigo. A solo él ha fiado la llave de todos sus tesoros. Procuraré daros, oh filósofos, una sucinta idea de este nobilísimo hallazgo, fundado por el insigne descubridor sobre los textos originales de la Antigüedad, y sobre las muchas experiencias que ha hecho y que ha replicado varias veces con la mayor cortesía ante las personas que se lo han pedido”. Masdeu (*Opúsculos en prosa y verso*, pp. 243-274, párrafo 15; Astorgano (coord.), 2012a, p. 667). Lo recoge, no sin ironía, Marcelino Menéndez y Pelayo (1940, p. 1627).

107 Menéndez y Pelayo, 1940, pp. 1625-1627: “Y así como el descubrimiento positivo, pero enteramente inútil, de la pintura al encausto, le llevó a trazar un excelente suplemento a la *Historia del Arte* de Winckelmann, así también su tentativa frustrada de hallar la ley armónica seguida por los cantores griegos y romanos le llevó a trazar una historia muy docta de la Música entre los griegos, libro que en su tiempo debió de ser útil, aunque hoy no ofrezca más que un interés de curiosidad bibliográfica, como todos los ensayos sobre la misma materia anteriores al libro alemán de Rossbach y Westphal, *Música y métrica* (1867) [se refiere a *Griechische Metrik*, Leipzig, 1868], y a la bella *Historia de la Música antigua* del belga Gewäert (1875)” [se refiere a la *Histoire et théorie de la Musique de l’Antiquité*, I, Gante, 1875; II, Gante 1881]. Las dos obras de referencia para el sabio montañés (y para su amigo Barbieri), fundamentales a finales del siglo XIX, son hoy también dos venerables y veneradas antiguallas, comenta Gallego Gallego.

simultáneas, ha llegado hasta nuestros días: “Este pintoresco autor [...] escribió una serie de libros sobre los más inverosímiles asuntos”, afirma Batllori para justificar a su amado Esteban de Arteaga (Gallego Gallego, 2012, p. 365). Es vieja la historia de despreciar lo que se ignora.

Afortunadamente parece que lentamente está cambiando la actitud de la crítica respecto a las investigaciones musicales de nuestro abate, como demuestran las colaboraciones para el libro colectivo que coordinamos (Astorgano, coord., 2012) de los muy prestigiosos León Tello (el único que siempre ha apostado por Requeno) y Antonio Gallego, quien ha decidido estudiar a fondo la musicología de Requeno, apenas aludida en su precioso ensayo *La Música en tiempos de Carlos III* (1988).

Resumamos ahora unas brevísimas conclusiones, breves, porque las más están ya esbozadas en el cuerpo de la introducción que ahora finaliza, siguiendo de cerca a Antonio Gallego (2012, pp. 429-436).

Aun admirando sin reservas la capacidad de trabajo y el derroche de inteligencia que esgrimieron los expulsos jesuitas “enciclopédicos” (Masdeu, Juan Andrés, Requeno, el mismo Pedro José Márquez), releendo los textos antiguos, traduciéndolos de nuevo en su caso y discutiéndolos con las nuevas herramientas de la crítica ilustrada, debemos de reconocer que esa labor de acarreo erudito es la que más ha envejecido con el paso del tiempo; no la despreciamos como Arteaga (a pesar de que también él la ejerció, por cierto), pero ya apenas utilizamos los datos que ellos nos proporcionaron, salvo para comprender mejor aquella época y a sus autores. Es mucho más actual y valioso su propio pensamiento, especialmente cuando sin necesidad de apoyarse continuamente en principios de autoridad se decidieron a explorar el pasado, a volverlo a pensar, a intentar comprenderlo y, por tanto, a “resucitarlo”; o, mejor aún, cuando pensaron y analizaron el arte de la sociedad en la que vivían, sufrían y gozaban, y nos ofrecieron muchas claves para entenderlo hoy (Gallego Gallego, 2012, p. 432).

Hay que vencer la tentación de considerarles “precursores” o “adelantados a su tiempo”, para no mostrarlos como en realidad no fueron. Es necesario, pues, tener mucho cuidado con adjudicar anacrónicamente a esta época opiniones y mentalidades que sólo florecieron en otras muy posteriores.

Requeno, como nuestros ilustrados y laboriosos jesuitas expulsos residentes en Italia, en sus investigaciones músicas se imbuyeron de cultura italiana, y por ende, clasicista, mientras que la mayoría de los ilustrados hispanos eran partidarios de la cultura francesa.<sup>108</sup> El abate aragonés se mostró un contundente anti enciclopedista en sus *Escritos Filosóficos*, postura que reitera en los *Ensayos* musicales, con claros ataques a los académicos de París, y en especial al musicólogo J. J. Rousseau, defensor de la teoría de la música como lenguaje de la pasión, al que indirectamente llama ignorante: “El Señor Roseau [Rousseau], ¿dónde halla su pretendida confusión en materia de tonos entre los griegos? Aquí no hay ninguna oscuridad para quien sepa de dónde toma origen la diversidad de los tonos o modos” (*Ensayos Prácticos*, f. 38v).

Nuestro jesuita aragonés fue defensor acérrimo de la Antigüedad y denostador del estado de las artes en su época,<sup>109</sup> pero Antonio Gallego (2012, p. 434) destaca el rasgo de modernidad requeniano de separar música y matemáticas en su defensa apasionada del sistema igual frente a los proporcionalistas pitagóricos, igual que Eximeno, aunque por razones bien distintas:

La mayor parte de estos armónicos pitagóricos fueron tan prácticos de la música como nuestros matemáticos y autores de cursos de filosofía que entre otros muchos tratados de arte militar, de náutica, de que no han hecho ninguna prueba, tienen el de la música [...] (*Ensayos Prácticos*, ff. 53r-53v).

Veamos también cómo contribuye a desguazar la imagen ya venerable, tan antigua y prestigiosa, de un mundo macrocosmos ordenado según las proporciones músicas pitagóricas; aunque ahora no por razones astronómicas, ¡sino también musicales!:

Mas nosotros, que no creemos, como los pitagóricos, que el Criador haya dispuesto los cielos con las reglas de las proporciones armónicas que ellos inventaron, no debemos tener dificultad de rechazarlas como de suyo incapaces de conducirnos a la armonía y de creer su insuficiencia causa de la variedad de los sistemas proporcionales que por los griegos se inventaron, no hallando en

108 En su colaboración para el libro colectivo citado, Juan Riera (2012, pp. 263-278) ha demostrado palmariamente que Vicente Requeno se documentó en la bibliografía italiana para sus estudios médico-filosóficos.

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

los intervalos proporcionales la equivalente proporción de agradables sonos que buscaban (*Ensayos Prácticos*, f. 56r).

Aunque anti pitagórico, no por eso Requeno se echó en brazos de los que concebían la Música simplemente como “un lenguaje emocional”. Antonio Gallego (2012, p. 435), para resaltar lo ambiguo de la postura requeniana, recuerda, en el párrafo final del *Ensayo segundo práctico*, que defiende ardorosamente la racionalidad que debe tener el sistema musical, frente a las artes que sólo por el gusto del sentido se regulan:

La razón es evidente. En artes prácticas que se regulan por el puro gusto del sentido no hay ninguna que no cambie notablemente con el decurso del tiempo. La dureza mayor o la mayor moleza [*sic*: suavidad] que la diversa educación da a las fibras de nuestra máquina; la mayor o menor rigidez [*sic*: rigidez] del clima, la moda, el capricho, el diverso gusto introducido, la afectación que a éste sigue, cambian todas las artes que dependen únicamente de los sentidos. ¿Quién comería ahora con gusto en una mesa preparada según el gusto de los antiguos romanos?, ¿quién sufriría cerrado en una cámara los perfumes que ellos usaban por gusto?

Nuestra música moderna, no teniendo sonos estables y fijos sacados con regla incontrastable en todo tiempo y lugar para acordar nuestros instrumentos y para aprender invariablemente las entonaciones del canto, mas enseñándose por tradición de oreja en oreja, es preciso que haya cambiado mucho desde el Seiscientos hasta ahora, y que en lo por venir cambie más a proporción de lo que se vaya apartando de los primeros autores prácticos que fijaron nuestro moderno temperamento armónico; y estoy persuadido que en los países del Norte se temple un mismo instrumento a la misma llave en tono algo más agudo que en Italia, y en Milán que en Roma y Nápoles. ¿Un concierto dado a dos embajadores turcos hábiles en la música de su país no les obligó en Italia a cerrarse las orejas con las manos? Es sabida la historia. ¿Cuál [es el] remedio a nuestro incoherente sistema armónico y a las variaciones que debe recibir necesariamente? Yo no hallo otro que el de aplicar nuestros ingenios, sin atender a las proporciones armónicas, al restablecimiento del antiquísimo sistema igual de los cantores griegos, estudiando bajo sus justas e invariables medidas la música instrumental y vocal que menos se aleje de nuestras entonaciones (*Ensayos Prácticos*, ff. 61v-62r).

Esta tensión entre lo razonable y lo gustoso, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre las reglas del buen juicio y la aparente anarquía de la pasión, entre los reconfortantes órdenes clásicos y las tormentas pre revolucionarias amenazadoras ya en el horizonte del Romanticismo, colorean una época de intensidad extraordinaria cuyo estudio todavía sigue apasionándonos porque aún nos conmueven sus protagonistas. También en lo músico. Para comprender a nuestro abate hay que señalar que hoy seguimos enzarzados en estas cuestiones, que no son cosa del pasado. El pitagorismo, a pesar de los denuestos requenianos, no fue enterrado en el XVIII, ni lo está hoy, cuando empieza la segunda década del XXI. El ya clásico Enrico Fubini (2007, pp. 71-78) nos aclara que lo subjetivo eran los afectos, lo objetivo la matemática racional (el universo como música perfectísima); que la solución tradicional para superar la disyuntiva había sido la de separar la música audible (la *música instrumental* de Boecio) de la inaudible, tanto la de las esferas girando (la del macrocosmos o *música mundana*) como la del pequeño mundo del hombre (la del microcosmos, o *música humana*); que la solución moderna (desde Zarlino a Euler y tantos otros) fue considerar que las pasiones son también naturaleza, son también matemática. El concierto barroco —dice—, desde la idea primigenia de competir que subyace en el término *concerto*, era una armoniosa unión de contrarios: piano / forte, melodía / ritmo, razón / irracionalidad. Y concluye: “El principio matemático en que se fundamenta la música es, pues, universal y natural, y en él se fundamentan todas las artes, la primera de todas la Arquitectura, que se sirve de las mismas proporciones en que se divide el cuerpo sonoro”. El melodrama, según esta tesis tan bella como discutible, sería un ejemplo de esta unión de contrarios, con el triunfo del canto como elemento irracional y absurdo: un nuevo triunfo de Orfeo (Gallego Gallego, 2012, p. 437).

Por su parte, Francisco José León Tello examina el complicado tema de la música grecolatina de los *Saggi Cantori*, a los que considera como una gran suma de la teoría de la música griega elaborada por los tratadistas, un espléndido libro de su historia, basado en los escritos de autores de distintos siglos que se insertan en el devenir de la cultura musical de la antigüedad. Por esto se ha de destacar que se trata de una obra plenamente representativa de los ideales académicos de la época: la elevación del arte griego a categoría de principio estético vinculante, es lo que mueve a Requeno (1798, I, p. 3) a realizar una investigación tan difícil y amplia, que pone de manifiesto la riqueza

de la contribución de los tratadistas de la antigüedad a la teoría de la música (León Tello, 2012, p. 350).

Ciertamente, el exceso de erudición hace pesado y anticuado el libro de los *Saggi* (1798) y es bastante discutible la interpretación de la música griega, especialmente la de la escala empleada por los maestros de la Antigüedad, resumida por Requeno en unos terminantes corolarios. Se comprende que afirmaciones tan categóricas de sus *Saggi* hayan sido objeto de polémica y refutación, aunque de menor resonancia que la provocada por los *Saggi* sobre el encausto en 1784. Eran tiempos menos dados a la controversia científica, por estar Italia invadida por Napoleón. Además, inmediatamente después de aparecer el libro, Requeno regresa a España, como se dice en el mismo prólogo (Requeno, 1798, I, s/n).

El abate aragonés aplicó con rotundidad la misma metodología erudita de neoclásico puro a la investigación de la música grecolatina. Su adscripción neoclásica no sólo se pone de manifiesto en el objeto de su libro, sino también en su atribución, bastante arriesgada, a los músicos de la Antigüedad del uso de la escala temperada igual de 12 semitonos, que constituye la tesis que dirige sus estudios sobre este importante período de la historia de la música europea. Sabemos que la práctica de este temperamento no se inicia antes del siglo XVI (en el que encontramos la magnífica y clarividente aportación de Salinas). Después de Juan Sebastián Bach, en el Neoclasicismo, se hace más frecuente su empleo e incluso, ya en el siglo XIX, puede decirse que se erige en uno de los fundamentos de la técnica musical. Como puede suponerse, la audaz opinión del abate aragonés de atribuirle a los grecolatinos motivó reacciones adversas.

La interminable controversia, sostenida durante largo tiempo entre sabios, eruditos e investigadores, sobre si los griegos conocieron o no la armonía, actualmente parece decantarse en contra de la tesis de Requeno. Los griegos no interpretaban la música polifónicamente, o sea sonando, a un mismo tiempo, distintos sonidos formando acorde o distintas melodías concordadas. Tenían distinto concepto de la palabra armonía del que se le da modernamente. Los griegos entendían por armonía el conjunto de la música o el modo con que se cantaba una melodía, mientras que modernamente, armonía es el acorde de sonidos simultáneos. Todo hace suponer que los griegos cantaban

unisonalmente, repitiéndose las melodías en diferentes octavas, según las tesituras de los cantores, ya fuesen hombres, mujeres o niños, y que los instrumentos acompañantes lo hacían también al unísono y en las octavas correspondientes a sus tesituras.

Aunque Requeno, como Platón, exagera la trascendencia práctica de la música en la Antigüedad, ("la música antigua tenía consigo toda la fuerza de la elocuencia y de la poesía, y cuanto pudieron obtener Tulio o Demóstenes con su elocuencia, lo pudo obtener el canto instrumental de aquellos que lo escucharan") (Requeno, 1798, I, p. XXXIX), sin embargo, está claro que para los griegos la música era una pluralidad de enorme importancia y trascendencia que abarcaba la poesía, la música y la danza, que estaban estrechamente ligadas como "artes de la música", sin que ésta, propiamente dicha, actuara independientemente. Por otro lado, recordemos que la música era considerada como la base de todo el sistema educativo y la rotunda afirmación de Platón: "Nunca cambia el estilo musical sin que los principios del Estado dejen de sufrir alteración". Acierta Requeno en considerar la música romana como prolongación de la griega y en su poca importancia, a pesar de la mucha afición, como demuestra la figura del emperador Nerón, quien componía, cantaba y tocaba la lira.

Si en el siglo XVIII los *Saggi Cantori* contribuyeron a suscitar un poco el interés por el análisis de las fuentes de la historia de la música en la Antigüedad, hoy nos impresionan por su extensa erudición. Estos *Ensayos sobre el restablecimiento del arte armónica* (1798) contienen más erudición histórica que teoría de la música, más especulación con pretensiones científicas que técnica y práctica de la música, enfoque que nuestro jesuita invertirá radicalmente en *Il Tamburo* (1807), donde hay mucha más experimentación que especulación erudita. Queda por determinar la posible contribución de los *Saggi* requenianos, aunque sea mínima, al desarrollo de la monodia acompañada como vehículo o medio de recitación del texto, que desembocará en el drama cantado, es decir, en la ópera, de tan fructíferos resultados en Italia.

Pocos, que sepamos, entraron al trapo de las muchas cuestiones que Requeno planteaba, y mucho menos se interesaron por los objetivos musicales que pretendía alcanzar, más difíciles en todo caso en la música que en el resto de las artes restauradas por nuestro abate: los intervalos menores al semitono que los griegos habían utilizado en el sistema enarmónico, por ejemplo, el que Requeno pretendía restaurar en la música

européa, serían utilizados por algunos compositores ya a finales del XIX y en el siglo XX, pero no tratando precisamente de enlazar con los griegos, y mucho menos con sus “órdenes” músicos (Gallego Gallego, 2012, pp. 428-429). Así que sus *Ensayos* musicales, fruto tardío de una época que finalizaba, quedaron pronto olvidados. La enorme cantidad de erudición y de crítica que sobre ellos acumuló los convirtieron en una de las más serias aportaciones al asunto tratado, pero la erudición del siglo que él alcanzó en sus años finales, y la ciencia del siglo XIX, tan fundamentada en las matemáticas y en los números que él denostó tan acremente en la música, no le fueron propicias y quedaron pronto sepultados en el olvido. Pero merecen ser leídos –y en eso estamos algunos–, al menos para entender mejor su postura global ante los clásicos, que no era sólo de mera erudición (lo que ya sería bastante), sino con la idea de restablecer aquellas antiguas técnicas y restaurar los ideales perdidos: es decir, en plena conexión con los anhelos neoclásicos. Además, Requeno, como algunos otros –no muchos– en su tiempo, tenía ya claras algunas ideas que, con todos los matices que el tiempo ha introducido en ellas, eran ya muy contemporáneas: sobre la necesidad de hacer *sonar* las teorías musicales, como ya hemos visto; o sobre la distinción entre historia del arte (de la música en nuestro caso) e historia de los artistas<sup>110</sup>.

Menos de un siglo después, los *Saggi sul arte armonica* requenianos habían caído en el más completo olvido, como demuestra el hecho de que el italiano, Pietro Cesari, no citase a Requeno en su *Historia de la música antigua* (1891), y actualmente pasan casi totalmente desapercibidos.<sup>111</sup>

Como señala Bergua Cavero, refiriéndose a Kircher, es evidente que el espíritu historicista decimonónico abrirá un foso en cierto modo insalvable entre el mundo antiguo y el nuestro, que afectará también al estudio de la música griega y romana, concebidas cada vez más como valiosos documentos de un mundo esencialmente remoto, y no para restaurarlo, como pretendía Requeno. Con todo, ello no será

110 Por ejemplo, su distinción entre la historia de un arte y la de los que la practican. Lo había dicho ya en el tomo I de sus *Ensayos* musicales: “En la historia de un arte se busca su origen, se describen sus métodos, se desenvuelven sus diversas prácticas y variaciones, y, por incidencia, se habla de los maestros que las inventaron o introdujeron o perfeccionaron. En la historia de los artistas directamente no debe tratarse [nada más] que de sus vidas y operaciones singularmente, y, por incidencia, de sus métodos y luces acarreadas al arte.” (Requeno, *Ensayos históricos*, f. 9v). Ciertamente no es lo mismo conducir un coche que escribir la historia del automovilismo...

111 Martín Moreno (2006, pp. 438-439), le dedica a Requeno escasamente una página, con información de segunda mano.

obstáculo para que, sobre los pasos del fantasioso Kircher, se siga componiendo gran cantidad de música pseudo-griega y pseudo-romana (por ejemplo en el cine y la televisión), pues el anhelo por recuperar lo perdido inventando es casi siempre más poderoso que el prurito por conocer con exactitud la seca verdad histórica.<sup>112</sup>

El principal legado musical de Grecia a Europa ha sido, como en tantas otras materias, su teoría escrita, su sistematización, con la cual llegaron a tener cierta afinidad los modos eclesiásticos medievales. Se transmitió fragmentariamente a través de los últimos autores latinos, como Boecio (480-525 aprox.), pero sobre todo gracias a los árabes de España. Pero mucho antes de que empezase ese proceso de transmisión, la música griega antigua ya pertenecía al pasado (López Jimeno, 2008, p. 40).

En definitiva, Requeno no pudo ver cumplido el deseo con el que finalizaba su traducción al castellano, de que los españoles tomasen en serio sus investigaciones y redujesen a la práctica cuanto les había enseñado de las series armónicas, del canto y de los instrumentos con que los antiguos los ejecutaron, para que “quede la música griega perfectamente avivada y restablecida” (Requeno, *Ensayos Prácticos*, f. 120r; Astorgano, 2008a, p. XCVIII).

Ricci (1982, p. 27) es el único estudioso hasta el momento que se ha atrevido a definir la personalidad del calatorense y lo califica de intransigente, contradictorio, y como "un neoclásico individualista, al borde de la categoría", que, en sus textos musicales, elabora incesantemente el mito de la perfección clásica. Para alcanzar la cumbre de la excelencia musical, no queda sino volver a recorrer los senderos que trazaron los músicos griegos anteriores a Pitágoras.

Vistos los vicios y virtudes de los *Saggi* musicales de 1798, debemos dar especial relevancia al tratadito *Il Tamburo* (Roma, 1807), donde el jesuita intenta el perfeccionamiento de este instrumento musical, haciéndolo armónico y rico en matices orquestales. Inicia un camino admirable que llevará al tambor al puesto relevante que hoy tiene en el mundo sinfónico. Por su brevedad, carece de la farragosa erudición de

---

112 Es el caso de los discos de C. Steinmann, *Melpomen. Altgriechische Musik* y *Sappho and her time* (H. Mundi, 2005 y 2010, respectivamente), que han tenido cierta difusión, o los del grupo Synaulia (*Musiefiom Ancient Rome*, vols. I y 2, Amiata Records, 1997 y 2002), cuyos sugestivos títulos y carátulas pueden inducir a engaño al comprador poco informado sobre lo que está realmente escuchando. Véase Bergua Cavero, 2012, p. 230.

los *Saggi* de 1798 y sorprende por la seriedad experimentadora de sus investigaciones, pues Requeno, como algunos otros –no muchos– en su tiempo, tenía ya claras algunas ideas que, con todos los matices que el tiempo ha introducido en ellas, eran ya muy contemporáneas: la necesidad de hacer *sonar* las teorías musicales. Y todo ello, en medio de la penuria económica más absoluta, lo que resalta su fe investigadora, como reconoce en el pasaje, ya citado, de la traducción castellana de los *Saggi* de 1798: “Es verdad que, por falta de medios para pagar en sonadores y cantores prácticos y en la fabricación de otros antiguos instrumentos, yo no he podido hacer pruebas en que comparase el moderno con el antiguo canto para introducir en nuestras orquestas los instrumentos de los griegos y romanos” (*Ensayos Prácticos*, ff. 63r-63v).

## APÉNDICES

**APÉNDICE N° 1. Juan Francisco MASDEU: Adición<sup>113</sup>. *El tambor armónico de don Vicente Requeno, propuesto por el autor de estos opúsculos [Masdeu] a los ejércitos de España<sup>114</sup>.***

1. Habiendo escogido últimamente don Vicente Requeno tres diversos sistemas para suavizar de algún modo, según leyes de acústica o armonía, el disgustoso taparapatán de nuestros tambores, nacidos (parece) para desconcertar, como dijo Cicerón, *el juicio de las orejas*, [resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 10 y 53] paréceme conveniente que no se le retarde esta noticia al Real Ministro de la guerra,<sup>115</sup> a fin de que, examinado el invento por los oficiales mayores y otras personas inteligentes, y hallado realmente practicable, pueda ponerse por obra en los ejércitos de nuestra nación, antes que los franceses u otros extranjeros nos tomen la mano y se arroguen toda la gloria de la invención española. Movido de este deseo, escojo de los tres sistemas el más fácil, y el que generalmente ha parecido mejor. Y lo expondré aquí, según los principios e ideas de su mismo autor, con toda la claridad y concisión que me será posible: *El origen antiguo del tambor. Su estado actual en la milicia. Los principios de acústica para su reforma. Y la reforma práctica del mismo según dichos principios.* Estos cuatro artículos llenan todo el asunto del presente papel.

113 Juan Francisco Masdeu tradujo su *Requeno, il vero inventore*, hacia 1816: Masdeu, Juan Francisco: “Requeno, el verdadero inventor de los más útiles descubrimientos de nuestra edad”, en *Opúsculos en prosa y verso, compuesto sucesivamente por don Juan Francisco de Masdeu en tiempos de la general revolución movida por los franceses en Europa. Los escribió el autor en italiano y los tradujo él mismo a nuestra lengua. Parte primera, Opúsculos en prosa*. Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 2898, pp. 243-274, reproducido en Astorgano (coord.), 2012a, pp. 670-677. Como Masdeu pronuncia su elogioso discurso, *Requeno, il vero inventore*, en 1804 (publicado en 1806) antes de que apareciese impreso *Il Tamburo* (1807), hace ahora una “Adición” sobre el citado *Il Tamburo*.

114 La afición de Masdeu a los temas militares era antigua, puesto que era hijo de militar y, según Hervás, el propio Carlos III, en su viaje de Italia a España, en octubre de 1759, “le oreció el empleo de comisario de guerra, en atención a los méritos de su familia” (Hervás, 2007, p. 368).

115 Como no sabemos exactamente cuando Masdeu redacta esta “Adición”, no sabemos cuándo la presentó entre 1807 (fecha de la edición del *Il Tamburo*) y 1817, cuando falleció. Recordemos que en El Escorial ya antes de 1804 se tenían noticias de los experimentos musicales de utilidad militar, como afirma Masdeu en *Requeno, il vero inventore* (Masdeu, *Opúsculos en prosa*. BNM, mss. 2898, párrafo 19; Astorgano (coord.), 2012a, pp. 668-669).

**Artículo I. Origen antiguo del tambor [resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 8-11; 35-36 y 65].**

2. San Isidoro de Sevilla (o menospreciado o no conocido por el Señor Lampe, que escribió en latín sobre los tambores antiguos) nos dice que los hubo de dos especies con los dos nombres de *sinfonía* y *tímpano*, y los explica con estas palabras: *La sinfonía es un madero vaciado, cubierto por entrambas bocas con pieles, las cuales pieles, golpeadas por los músicos de una y otra parte, con la concordancia de sonidos graves y agudos, dan una suave melodía. El tímpano es un cuero, estirado sobre un aro de madera, y viene a ser la mitad de la sinfonía, y como una especie de criba.*<sup>116</sup>

3. Uno y otro tambor es muy antiguo y anterior a los tiempos del Santo [San Isidoro de Sevilla]. El *tímpano*, según Eurípides, fue inventado por los Coribantes<sup>117</sup>; y según el satírico Juvenal<sup>118</sup> pasó de la Siria a Roma. De la *sinfonía* hubo de originarse el nombre de *sinfoniaca*, aplicado por Cicerón a la música en general. *Erradamente juzgaron algunos latinos* (dijo San Jerónimo, escribiendo al papa San Dámaso) *que la sinfonía era una especie de órgano*, porque realmente no era órgano, sino propiamente, como se ha visto, un atambor<sup>119</sup> armónico.

4. Este tambor musical, aunque a la verdad muy deteriorado y falto de su primitiva melodía, se conservó entre los griegos de oriente y moros de España. Mereció por ventura desde aquellos tiempos el nombre de *tambor*, originado del griego *thambos*, que significa terror o espanto. Y efectivamente le convenía entonces esta denominación, porque servía en los ejércitos mahometanos para aumentar con su destemplado ruido la confusa algazara de los que atacaban o asaltaban [resume y traduce, Requeno, 1807, p. 9].

116 Libro III de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla está dedicado al Quadrivium, es decir, a las matemáticas, geometría, música y astronomía.

117 En la mitología griega, los Coribantes eran bailarines tocados con un casco que celebraban el culto de la Gran Diosa frigia Cibele, tocando el tamboril y bailando.

118 Décimo Junio Juvenal (Aquino, actual Italia, 60 d. C. -Roma, 128 d. C.), poeta romano, autor de dieciséis *Sátiras* (Persio Flaco, Aulo, Juvenal, Decio Junio, 1991).

119 *Atambor*, arcaísmo, “lo mismo que tambor” (DRAE 1780).

**Artículo II. Estado actual del tambor [resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 14-18].**

5. La antigua *sinfonía* de los griegos primitivos, desconcertada por los moros, o por otros pueblos, es la que llamamos *tambor* en nuestros ejércitos. Los militares modernos han pretendido perfeccionarlo, o a lo menos mejorarlo; mas es cierto que no lo han conseguido.

6. El antiguo tambor era de madera. Lo hemos construido de cobre, y últimamente de latón. Y en esto, en vez de ganar, hemos perdido, porque lo hemos hecho más pesado y de materia menos fibrosa y menos proporcionada a las vibraciones.

7. Le hemos añadido el bordón, destinado a comprimir más o menos el parche de abajo, para que resuene su voz más o menos. Se ha pensado con esto poder variar los tonos del tambor, pero tal cosa no sucede, ni puede suceder, porque en cualquiera instrumento músico la comprensión de la caja armónica puede aumentar el cuerpo de la voz, mas no variar su tono musical. Se ve manifiestamente, en el clave Tlanquiniano (sic) de campanillas de cristal que el sonido se puede aumentar hasta la voz más furibunda sin tomar jamás nuevo tono.

8. Le hemos añadido también unos cordeles, tirados de un aro a otro en forma de triángulos, los cuales se ensanchan o estrechan como se quiere, levantando o bajando unas corregüelas,<sup>120</sup> que lo sujetan. Esto se ha hecho para estirar más o menos las pieles y lograr con su variada tensión la variedad de tonos. Pero en vano se espera este buen efecto: 1.º Porque los sonidos de una piel o cuerda estirada no siguen la proporción de los pesos o fuerzas con que se estira. 2.º Porque pieles y cuerdas ordinariamente se rompen antes de llegar a darnos todo el sistema musical. 3.º Porque, puestas en cualquiera instrumento muchas cuerdas, que por largura y groseza sean iguales, no se llega jamás con la sola variedad de tensiones a encontrar prácticamente ni aún la sola escala diatónica natural.

---

120 *Corregüelas*, derivado de correa (DRAE 1780).

9. El enciclopedista Jaocourt,<sup>121</sup> el único, tal vez, que ha escrito sobre nuestros tambores, les atribuye capacidad para las cuatro entonaciones DO, MI, SOL, DO. Esto quizá no es cierto, y aun cuando lo fuere, no bastaría para restituir al tambor la antigua perfección armónica. Háganse las siguientes reflexiones: 1ª. ¿Cómo podrá ser que el sonido de un instrumento pase de un DO al otro DO, o del primero hasta el último tono de una entera octava, sin pasar por todos los demás tonos intermedios? 2ª Las que llamaba Jaocourt *entonaciones diversas* no son en rigor variaciones de tonos, sino extensiones varias de una misma voz. Efectivamente, confrontadas por diversos peritos con los respectivos tonos del monocordo, no han correspondido jamás al unísono. 3ª El uso que hacemos del tambor para acompañar las músicas militares no lo prueba capaz de dichas entonaciones, ni de otra alguna, porque hay dos modos de acompañar la música: o *con sonidos armónicos* o *con golpes dados a tiempo*. El primero, como se ve por ejemplo en la vihuela o violín, es capaz de toda la graduación musical; mas no lo es seguramente el segundo, que es el del tambor, o gran caja, o cosa semejante, y también el de la mano del maestro de capilla, cuando lleva el compás [resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 18-22].

10. El tambor nos sirve en el día para educar las reclutas<sup>122</sup> y dirigir y mandar a los soldados en paz y en guerra: medio desproporcionado para su fin. En las escuelas de la antigua Grecia, para suavizar la voz fastidiosa del preceptor, daban las lecciones a la juventud con la dulce voz de un instrumento músico de viento. Y Tirteo,<sup>123</sup> general de los atenienses vencido por los Lacedemonios, para animar a sus tropas desalentadas, tomó una flauta de gracioso y dulce sonido, y templando con ella sus exhortaciones marciales, consiguió segunda batalla y completa victoria. Nosotros, muy al revés, con un instrumento de voz áspera, ruda y desagradable, pretendemos animar la gente a empresas repugnantes, a graves dificultades, y aun a la misma muerte. ¡Qué cosa más impropia y desproporcionada! [resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 22-31]

---

121 El caballero Louis de Jaucourt, médico, filósofo y escritor francés, nacido en París el 16 de septiembre de 1704 y muerto en Compiègne el 3 de febrero de 1779, que contribuyó de forma importantísima en la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert.

122 Italianismo en el género.

123 Tirteo de Esparta, (siglo VII a. C.) poeta griego que escribió en dialecto jónico. Véase Requeno, 1798, I, pp. 91-101.

11. Es necesario, pues, por todos los títulos y razones, suavizar nuestro tambor y restituirle, en cuanto se pueda, la antigua armonía, para lo cual, ante todo, es preciso fijar las leyes de acústica, que nos faciliten esta deseada reforma.

**Artículo III. Principios de acústica para la reforma del tambor [resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 42-51].**

12. *Principio I.* Es menester hacer distinción (dice Nicómaco,<sup>124</sup> griego escritor de música) entre el *sonido ruidoso* y el *sonido armonioso*. La tos de un enfermo, la rueda de un carro, la rotación de una cuba llena de cascajos, y asimismo el tapara-patán de nuestros tambores son sonidos puramente *ruidosos*, porque varían sin orden ni ley musical, ni deleite de quien los oye. La cítara, al contrario, o la vihuela, nos da un sonido *armonioso* y agradable, porque se sujeta, según orden y ley, a diferente graduación de tonos.

13. *Principio II.* El sonido armónico comprende tres cosas diferentes: el *tono* de la voz, o alto o mediano o bajo; el *cuerpo* de la voz, de mayor o menor fuerza o esfera o extensión; y el *temple* de la voz, o bronco, o dulce, o blando, o de otra especie. El enciclopedista [Jaocourt] no distinguió estas tres cualidades, cuando atribuyó al moderno tambor las entonaciones que no tiene.

14. *Principio III.* Los instrumentos de sonido armónico se dividen en tres clases: Unos son de cuerda, como el clave; otros de viento, como la flauta, y otros de percusión, como la campana. Cada una de estas clases está sujeta a diferentes leyes y a diferentes medios de acordanza [resume y traduce el principio IV, Requeno, 1807, pp. 45-46].

15. *Principio IV.* El único medio suficiente para medir con exactitud en los instrumentos de cuerda todos los grados diversos del sonido armónico, es la diferente largura de muchas cuerdas o pieles, que en todo lo demás sean iguales. No es medio seguro el de la mayor tensión o menor, por las razones insinuadas en el número 8. No lo

---

124 El antes nombrado Nicómaco de Gerasa (siglo II d.C.) es conocido por su obra matemática. Su *Harmonikòn Egcheirídion* es una "introducción" a la armonía, cuyos errores critica Requeno (1798, I, pp. 302-320).

es tampoco el de la mayor o menor groseza [sic, grosor] de las cuerdas o pieles. Lo primero, porque en la piel, al contrario de la cuerda, la más gruesa da sonido más agudo, y la más delgada lo da más bajo. Lo segundo porque no se ha descubierto, hasta ahora, la proporción con que debiera engrosarse la piel, o adelgazarse la cuerda, para que llegue una y otra al tono más agudo [resume y traduce el principio V, Requeno, 1807, pp. 46-48].

16. *Principio V.* En los instrumentos de viento, el único medio seguro para medir la graduación armónica, es la diversa largura de muchos tubos o cañutos, que en todo lo demás sean iguales. Quien quiera asegurarse de esto con la experiencia, tome un cañuto de madera, cuyas paredes de arriba [a] abajo sean igualmente gruesas, y cuyas dos aberturas tengan igual diámetro. Abra en él agujeros en el mismo número y con las mismas distancias con que se distribuyen en un monocordo las puentecillas. Aplíquelo después una lengüeta y suénelo con la boca. Si le cerrare todos los agujeros, que es lo mismo que darle toda su entera largura, oírás salir el sonido más bajo. Si abriere el agujero de la cuarta, oírás la cuarta; si el de la quinta, la quinta; y así de los demás [resume y traduce el principio VII, Requeno, 1807, pp. 49-51].

17. *Principio VI.* En los instrumentos de percusión no hay más medida que la de su grosor, bajo la inteligencia segura de que el cuerpo más grueso da sonido más agudo, y el más delgado lo da más bajo. De este principio de acústica, que a muchos parecerá extraño, podrá cualquiera asegurarse por sí mismo, golpeando con un martillo o dos piedras de la misma calidad, pero la una grande y la otra pequeña; o dos cilindros de acero, de igual temple y largura, pero el uno grueso y el otro delgado; o bien dos tambores o panderos, de igual materia y medida, pero de piel más recia el uno, y más sutil el otro [resume y traduce el principio VI, Requeno, 1807, pp. 48-49].

18. *Principio VII.* Los instrumentos de diferentes clases, o de cuerda o de viento o de percusión, se distinguen los unos de los otros, no tanto por la diferencia de su construcción material, como por la diversidad de las leyes acústicas a que está sujeto respectivamente cada uno de ellos. Así, el clavicordio, aunque saque su voz a golpes de martinetes o martillos, no por esto es instrumento de percusión; ni era instrumento de

viento el kirkeriano,<sup>125</sup> aunque el viento diese impulso y vibración a sus cuerdas. Por la misma razón, el tambor, aunque responda a los golpes de las baquetas, pudiera dejar de pertenecer a la clase de los instrumentos de percusión, cuando se sujetare en la práctica a otras leyes distintas, como se verá practicado en el artículo siguiente.

**Artículo IV. Reforma práctica del tambor [resume y traduce las proposiciones de Requeno, 1807, pp. 51-62].**

19. Efectivamente, nuestro tambor, cuando se haya de reducir a instrumento armónico, debe ponerse en la clase de los de cuerda, porque, según las experiencias hechas, no puede conseguirse en él toda la serie de tonos ni por la grosseza mayor o menor de sus pieles, que es la medida de los instrumentos de golpe, porque esta proporción es incierta y desconocida; ni por la mayor o menor largura de su caja o tubo, que es la de los instrumentos de viento, porque en esta especie de medida no se le hallan límites ciertos; sino solamente por la mayor o menor largura del diámetro de su parche, que es lo mismo que su cuerda.

20. Para graduar, pues, en consonancia armónica muchos tambores, no se necesita más que arreglar y proporcionar los diferentes diámetros de sus parches o pieles, como si fueran otras tantas cuerdas. Fuera de esta diferencia de diámetros, todo lo demás ha de ser igual; la madera de todas las cajas la misma, y de la misma delgadez o grosor; y las pieles, asimismo, todas iguales en materia, grosseza y tensión.

21. El constructor de los tambores puede darles mecánicamente toda la exactitud que se requiere, con sólo seguir las proporciones de una de las dos escalas diatónicas, que se dan aquí por norma, una antigua y otra moderna [resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 73-77]:

---

125 Masdeu se refiere al arpa eólica, creada en el siglo XVII por el científico e inventor jesuita Athanasius Kircher.

Escala de Dídimo [siglo I a.C.]	Escala de Tartini [siglo XVIII] <sup>126</sup>
120	180
113	160
101	144
90	135
80	120
75	108
67	96
60	90

22. Teniendo presentes el constructor estas dos escalas, forme un listón de madera de una largura competente, la que más le agrade o más bien la que la experiencia le enseñare ser mejor. Divida el listón con el compás en 120 partes iguales, o bien en 180, según la escala que se le mandare seguir; y tome desde luego dicho listón por pauta segura y constante de todos los diferentes diámetros de sus tambores.

23. El tambor que tenga el diámetro (siguiendo, por ejemplo, la escala de Dídimo) todo el listón entero, esto es todas sus 120 partes, dará el tono de DO; el que tenga 113, el tono de RE. El que tenga 101, el tono de MI. El que tenga 90, el tono de FA. El que tenga 80, el tono de SOL. El que tenga 75 el tono de LA. El que tenga 67 el tono de SI. Y el que tenga 60 dará la octava o segundo DO.

24. Con el mismo orden y método podrá pasarse adelante. Así, quien quiera construir tambores proporcionados para la segunda octava, forme un segundo listón, que tenga de largo la mitad del primero. Divídalo, como aquél, en 120 partes y dé a los segundos tambores la misma proporción que dio a los primeros. Del mismo modo, con un tercer listón, que sea la mitad del segundo, podrán formarse los terceros tambores

126 Giuseppe Tartini (8 de abril de 1692 – 26 de febrero de 1770) fue un compositor y violinista italiano del Barroco. En 1726, inició una escuela de violín en Padua que atrajo a estudiantes desde toda Europa. Tartini se fue interesando gradualmente por la teoría de la armonía y la acústica, y desde 1750 hasta el final de su vida publicó varios tratados.

para la tercera octava. Pero es menester advertir que estos terceros tambores saldrán demasadamente pequeños, cuyo inconveniente no puede evitarse sino con un medio sólo, que es el de dar una periferia muy grande al primer tambor de la primera octava.

25. Acerca de la largura que se puede dar a las cajas, se ha observado con repetidas experiencias, que la que dice mejor es la de la mitad de su diámetro, o poco más. Según el texto de San Isidoro, la caja debe ser vaciada; y bien pudiera ser que, de este modo, mejorara de sonido. Podrá experimentarlo quien quisiere, puesto que el señor Requeno no lo ha experimentado para ahorrar este gasto.<sup>127</sup> También dice el Santo [Isidoro] que se daban los golpes sobre entrambos parches del tambor; y esto también puede conducir a la mayor perfección de su armonía, sobre lo cual podrá hacer sus pruebas el maestro de capilla que hubiere de componer la música [resume y traduce, Requeno, 1807, pp. 77-78].

26. Los tambores armónicos, construidos del modo que se ha dicho, podrán tocarse o por sí solos o para acompañar la música militar de los instrumentos de viento. Y en esta suposición, podrá introducirse su uso en los regimientos, o para uno de estos dos fines, o para entrambos, según se juzgare más conveniente. Dos cosas es menester advertir para el nuevo sistema: la primera, que para las dos diferentes operaciones insinuadas, debe cuidar el maestro de capilla de componer dos diferentes clases de música; y la segunda, que los que han tocado hasta ahora el tambor, no lo podrán tocar en lo porvenir, sin aprender antes la solfa.

**APÉNDICE N° 2. REQUENO, *Quesiti dall' Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti con le loro risposte*. [Preguntas de la Academia Italiana de Ciencias, Letras y Artes con sus respuestas].<sup>128</sup>**

*Quesito 1*

È egli vero quel che un scrittore moderno, per altro stimabilissimo scrittore italiano asserisce che fra i tre differenti generi di musica, *diatonico*, *cromatico*<sup>129</sup> ed enarmonico

127 Alusión a la conocida falta de dinero que tenía Requeno para hacer sus experimentos e investigaciones.

128 APUG-FC, legajo 1300. Traducción y notas de Antonio Astorgano.

che i greci che avevano, la nostra musica moderna non conosca propriamente che il solo diatonico, perduta avendo affatto l'idea dell'enanarmonico, il più bello di tutti ed il più atto ad sprimere con la delicatezza de' suoi passaggi l'interne affezioni dell'animo?

*Risposta*

Tale quesito è facile a sciogliersi, potendosi col solo aprire li occhi dimostrare a chiunque che nel pianoforte e nel órgano regolatori delle nostre orchestre, non sono le sole corde diatoniche entro l'ottava ma che ogni intervallo de' toni maggiori e minori è diviso in due mezzitoni, o sia in due corde cromatiche, quindi viene che costando l'intervallo intero dall'ottava di sei toni, ogni ottava nel pianoforte e nell'organo abbia 12 mezzitoni. Non si può dunque dire, se non è ignorando affatto la moderna arte armonica, che la musica moderna non conosca propriamente che il solo genere diatonico.

Que se il quesito, poi, come pare allude al diatónico cromatico ed enarmónico de' greci, rispondo che la nostra musica nè ha veruno dei tre sistemi diatonici dei greci, nè veruno de' due cromatici in tutta la più lunga serie di corde. Questa è una verità da me dimostrata nel secondo tomo dei miei saggi sul ristabilimento della greca musica (*Saggi sul ristabilimento della musica greca*), stampati a Parma dai fratelli Gozzi. Io mi rimetto all'esposizione ed alle prove di fatto da me sporte nel tomo (volumen II, parte IV, capitolo VI, pagina 238).

Tutto il moderno sistema di musica composto di corde diatoniche e cromatiche rimescolate con le diatoniche si separo dalla sua origine, da tutti i greci sistemi, perché Guido Aretino o un altro più antico riformatore in tempi barbari, leggendo né greci scrittori greci che la misura del tono era la differenza che passa dall'otto al nove nella divisione di tutta la corda, o quello che era lo stesso la differenza della quarta alla quinta, o sia del tetracordo al pentacordo, prese tutta la corda divisa in nove parti, onde fece l'intervallo del tono una novena parte di tutta la corda senza accorgersene che i greci tutti divissero tutta la corda in 12 toni e porzioni eguali, la mettà della corda che rendeva l'ottava sonata con la intiera in 6 toni eguali, nella divisione dei 12 toni la quarta stava nell'6, divisione, la quinta nella 9.

Quindi i moderni, fallata la base del tono, fallarono tutte le misure de' b molli e bquadri, o sia de' mezzi toni maggiori e minori rispettivamente a' greci sistemi diatonici e cromatici. Onde venne eziandío l'abusso d'incominciare la nostra musica la più bassa intonazione mezzo più alta di quella de' greci e di vedersi obbligati i maestri di cappella per cantare talle (sic) corde acute a castrare i ragazzi per intonarle, con altri mille abusi dei moderni cantanti. Leggasi con attenzione il mio secondo volume sul restabilimento dell'arte de' greci e de romani cantori, nel qualw niente avanzo senza lo esperimento da me fatto sul greco canone, strumento da me ristabilito.

*Quesito 2.*

È egli egualmente vero che i greci nel genere enarmonico eseguisero delle intonazioni realmente impossibile per noi, anche per il più bravo maestro di capella d'oggi di, il quale non saprebbe neppur distinguerle non che valutare?

*Risposta*

È archi verissimo che i greci cantarono e intonarono con li strumenti montati nel solo genere armonico; è falso però che sieno realmente impossibili per noi o per cantarsi o per distinguersi o per valutarsi.

Due parti contiene il quesito, e due eziandío la mia risposta, ridotta a questi due asserzioni:

1<sup>a</sup>. I greci cantarono nel genere enarmonico.

2<sup>a</sup>. Le intonazioni del genere enarmonico greco si possono da noi distinguersi valutarsi e cantarsi.

Prima prova. Che i greci eseguissero le intonazioni del genere enarmónico lo dice spressamente il più antico de' greci scrittori armonici restatoci (tra il dotto Maibomio), Aristosseno, il quale, nella serie della lira che lui ussava, ha l'intervalli enarmonici cantabili secondo il nuovo sistema equabile da lui inventato; Benché si lagni della pigrizia di alcuni che lo credevano impossibile ad eseguirsi al suo tempo (sic)<sup>130</sup>.

---

130 Palabra borrosa.

Seconda prova. Aristide Quintiliano, eziandío autore del secolo di Augusto ci spressamente che l'antico greco sistema procedeva nella distribuzione delle corde da quarta parte di tono in quarta parte di tono, di modo che in una sola ottava erano 25 corde con la *proslambanomenos*<sup>131</sup> o corda aggiunta, non perciocché sempre soltanto di quarta in quarta parte s'intonassi da cantori, ma perciocché si potesse distribuite in quel modo le corde, variare di genere e passare dal diatonico al cromático, dal cromático all'enarmonico che procedeva sempre le intonazioni di due parti di tono, questo è un ditone come egli insegna.

Prova tre. Lo stesso autore [Arístides Quintiliano] ci porge la serie delle corde del antico modo frigio, lidio, safico ecc dell'antica Grecia con le quali erano montate le lire delle rispettive nazioni, e in tale serie di corde vi sono da suonarsi e da cantarsi in seguito due diverse quarte parti di tono che sono intervalli del genere enarmonico.

Seconda proposizione. Plutarco dice che al suo tempo s'usava una canzone antica enarmonica. Si possono distinguere valuta e cantare, al dí d'oggi, questi intervalli?

Prima prova.

Io, nello strumento canone ho formata, all'uso dei greci, la serie enarmonico per quarta parte di tono, poi un'altra quarta parte, e poi un ditono. Il maestro Cola a Parma, il maestro Capdagna a Bologna d'Italia, sentirono i suoni, li distinsero ed in conseguenza li valutarono col loro orecchio.

Seconda prova.

Il maestro Martini, d'una quarta parte di tono dice: "se l'armonia non mi inganna che gli riesci di farla intonare ad un musico; ma che con due in seguito non potete riescire, nè men lo crede fattibile." Ma perchè cio? Io stimo che per la stessa ragione che non può fare il ballo sulla corda da chi non si è avvezzato. Si avvezzino i cantanti sullo strumento canone accordato nel genere enarmonico greco, e si vedrà che si riesce come li antichi. La Natura non ha cambiato l'impronto nel formare la gola ed i polmoni a gli uomini. I Greci incominciavano le intonazioni della scala naturale di un dieses, noi ka incominciano per un tono più alto che tra greci. Questi cantando sulle prime corde

---

131 Subrayado de Requeno.

pareva che parlassero familiarmente. Noi altri sforziamo troppo la voce. Chi sà che da ciò non provenga tutta la difficoltà della loro imitazione nell' enarmonico.

Terza prova.

Io feci accordare lo strumento canone „greci di corde eguali in grossezza, lunghezza e tensione con i pedali immobili Terza prova. Il canone di strumento dei greci dalla stringa uguale in grasso, la lunghezza e la tensione sintonizzarmi con i pedali immobili sotto le corde dal più celebre accordatore di Bologna, signor Gatti, allo stesso tono e colla stessa serie di suoni che s'accorda il pianoforte. Io misurai l' intervalli e trovai qualche intervallo enarmonico sulla 2<sup>a</sup> ottava del nostro moderno sistema. Questo se eseguisce da cantanti moderni, perche non si potranno eseguire due simili continuati intervalli? Ribassando la fondamentale *Do* all'uso dei greci.

*Quesito 3.*

Il 3° quesito ha due interrogazioni che chiedono due risposte.

La 1<sup>a</sup> delle interrogazioni è questa: "È egli, dunque, squesta poca delicatezza del nostro orecchio, afficato il successo del odierno metodo d'accordatura negli organi e nei cembali e quello di distribuire inegualmente la scordatura che pure è inevitabile (sic), attesa la costruzione di questi strumenti e della nostra musica?"

*Risposta.*

È certissimo che al solo orecchio nostro è affidata l'accordatura e il distribuire inegualmente la scordatura, o sia, il callo o l'accrescimento delle giuste consonanze. Io ho dimostrato questa nota nello sperimento 33, tomo II, pagine 241, 242 e 243, a cui mi rimetto [Requeno, 1798, II].

E per disingannarsi a pieno basterebbe leggere Juan Jacobo Rousseau nell'articolo 'accordatura' del suo *Dizionario*, in cui dice che, dopo che il mondo è fatto non crede che un pianoforte si sia accordato appuntino nello stessa chiave con un'altro; e provoca egli allo sesperimento di chiamare due maestri di cappella ad accordare due cembali nella stessa chiave, senza che l'un maestro sappia dell'altro e, andati i maestri a mettere

vicini i cembali, ed a dissingannarsi suonando le stesse corde nell'uno nell'altro, che non sono (sic suonano) all'unisono come dovevano.

La 2ª interrogazione è questa: "Sunque un antico greco sentendo anche la più bella Sinfonia d' Hayden, di Mozart, di Pleyel, ecc., ne sarebbe urtato per essere tutti gli strumenti in scordatura insofribile al di lui orecchio delicato?".

Risposta. Concedo questa illazione. Se la sinfonia fosse soltanto eseguita con strumenti di corde o voci stabili, quali sono l'organo, il pianoforte e altri simili che hanno certi toni determinati ed invariabili, a noi eziandio ci riescirebbe la sinfonia intollerabile per essere tutti questi strumenti accordati col temperamento delle terze, quinte e seste che non hanno punto fisso ne regola da farsi; onde ogni accordatore prende la misura dal proprio orecchio, il quale varia in ogni uomo piccola sensibilità (sic) ed in ogni paese. Onde viene che il napoletano, che ha l' orecchio più duro che il romano intoni ed accordi qualche punto più alto che il romano? Ed il tedesco più alto eziandio che il napoletano? Per che le composizioni romane eseguite da forestieri stranieri non riscuotono nel norte i plausi che tra Romani e molti de' maestri de' paesi freddi non fanno lo stesso effetto suonate da' romani? Per la diferente sensibilità dell'orecchio in ogni uomo, in ogni paese, justa la quale si accordano e attemperano li strumenti con cui impariamo le intonazioni pel canto.

Se la sinfonia d'Hayden, di Mozart e di Pleyel si eseguisse con li strumenti che possono fare tutti i punti di voce nella corda, quali sono il violino, la viola, il violoncello, e alcuni da fiato, l'orecchio di un greco antico si risentirebbe ancora, ma non tanto perciocché in simili strumenti possono le voci fra loro più finamente accordarsi ne' precisi punti della consonanza. Sempre pero urterebbe il greco orecchio la troppo alta moderna intonazione del canto stromentale, anche nelle più base corde, per distaccarsi assai dalla natura della voce parlante, la quale cosa non succedeva tra greci, che generalmente non pressero tutti i suoni strumentali entro le due ottave. Accadrebbe al greco antico musico quello che si racconta avverato in Firenze ad un ambasciatore turco, diletante di musica. Il duca volle corteggiarlo con un'orchestra di musicisti e col ballo in Palazzo. L'ambasciatore nella sala, incominciò a suonarsi una bella e famosa apertura, e l'ambasciatore turco si chiuse le orecchie con le due mani, mostrando di essere mortificato. Due cose ci rendono al presente piacevole le nostre

sinfonie: 1°. Lassueffazione. 2. L'assorbirsi le voci del pianoforte e d'altri stromenti de corde stabili, sempre dissonanti i violini ben associati ed i violoncelli più a fare giuste le consonanze.

Dunque, un antico greco, sentendo una delle nostre più belle sinfonie, non essendo avezzo alle nostre alte intonazioni fondamentali, nè sarebbe sempre urtato molto, però più se nella sinfonia non si assorbivano, con violini e co' violoncelli, le voci sempre diminuite e accresciute per il capriccioso nostro o libero temperamento de gli strumenti di voci stabili.

#### *Quesito 4.*

“I greci conoscevano egli il nostro contrappunto, o avevano essi soltanto una semplicità d'armonia che a noi deve parere elementare?”

#### *Risposta*

La questione se i greci connovero il nostro contrappunto o no, è ben diferente da questa altra: se i greci avevano un'armonia soltanto elementare o non.

Nella 1ª questione si dubita se i greci sapevano che il nostro contrappunto. Nella seconda ci sono dubbi se il contrappunto de' greci era sol tanto contrappunto elementare. Armonia e contrappunto nel musico linguaggio en el Dizionario musico sono voci che significano *unione e accorto di differenti melodie*.<sup>132</sup>

Le voci *armonia elementare*<sup>133</sup> non possono avere altro significato che di contrappunto elementare, o sia composizione del contrappunto, in cui si eseguiscono i primi suoi rudimenti. Tale sariano l'unione di due facili canzoni in uno con diferente ritmo e voce.

In qualunque modo, però, s'intenda proporci il quesito, provando che i greci conoscessero il nostro contrappunto, quello d'uso tra greci non sarebbe stata soltanto armonia elementare.

132 Subrayado de Requeno.

133 Subrayado de Requeno.

Il padre maestro Martini agitò in questi ultimi anni la questione sud detta con tutta la dottrina della moderna musica, di egli abbondava. ~~Decise que no~~ Per mancanza di erudizione e cognizione della musica antica ~~dei greci~~, decise egli non avesse i greci avuta idea del moderno contrappunto per tre ragioni: 1<sup>a</sup> Perché i testimoni da gli scrittori greci o latini comunemente addotti non sono decisivi.<sup>134</sup> 2<sup>a</sup>. Per non avere avuti li antichi altri tempi musici che il breve e il lungo della loro prosodia, senza che ci porgano indizio di note musicali. 3<sup>a</sup>. Per aver ignórate le terze e le seste di assoluta necessità nell'uso del moderno contrappunto. Tutti, però, queste ragioni addotte dal pratico maestro Martini sono vane e non altro appoggio vi hanno che l'“autorità de” cincuentisti [musicologi del XVI secolo], pieni di pregiudizi nell'interpretazione de” greci e latini armonici.

Io, per un momento, concederò al padre Martini che i testi degli antichi scrittori dell'unione nei coro di molte voci acute, mezzane e gravi fosse all'unisono; ma egli ha non letti in Ateneo (lib. 14) che il musico greco Lisandro (celebre già nell'Olimpiade 25) fu il primo che *unì il canto della cetra a lui accresciuta di molte corde col canto della flauta, o sia, tibia, la quale unione, attesa la natura della musica greca e la sua storia, non poteva farsi che dando principio all'unione*<sup>135</sup> di due diferente canti in uno diferente in tono, in condotta, e in ritmo, o sia misura di tempi. Ecco vi l'inventore del nostro contrappunto. Non vi essendo dubbio alcuno che la cetra e la tibia o flauto, tra greci (strumenti di voci stabili), erano montati in diverso tono. Ed essendo certissimo eziandio dalla storia della musica (come può vedersi ne” miei *Saggi*, tomo I, capitolo V<sup>136</sup>) che Marsia, figlio di Janide, molti secoli prima di Lisandro, aveva trovati i flauti doppi acuto e grave, da suonarsi all'unisono. Onde l'invenzione di Lisandro d’“unire il

134 Nota de Requeno: “Per dimostrarsi la palese falsità di non avere i greci avuti altri tempi che il breve ed il lungo della prosodia come di non averse avute note pel tempo músico mi rimetto legasi il mio Saggio III, tomo II nella pagina 312 e per le note al capitolo V.

Per la falsità di non avere i greci conosciute le terze, il sesto e altri numerose consonanze, leggasi tomo II, pagina 58 e 59, che io mi allungarei di troppo se contasse con altro che co” quesiti dati. [Es el relato del *sperimento* IX, siguiendo el libro I de Aristóxeno].

135 Subrayado de Requeno.

136 Requeno, 1798, I, pp. 36-51. Capítulo rotulado como “V. Greci cantori dopo la conquista di Troia. Dividesi la corda armonica in quarantotto parti eguali e Janide da principio al sistema detto da”greci equabile ed inventa il modo frigio”, que se corresponde con la traducción española de los Ensayos históricos con el “VI. Janide, célebre músico, inventa el modo frigio. Marsias, su hijo, el flauto doble. Concurrencia del célebre sonador de flauto, Polifemo, a los juegos públicos de la Toscana, con la historia de otros cantores”.

canto della cetra con quello del flauto, novato da'Ateneo, non fui unirli all'unisono, ma in contrappunto.

Lo stesso Ateneo ci dà la notizia di aver perfezionato il greco contrappunto il musico Stratonico in Atene, unendo molte cantinele in una, insegnando a questo fine la varietà ed il numero de' tempi musicali necessari e diversi in ognuna, perché tutte s'unissero in armonia (libro VIII, De Inmos). Ecco le sue parole, parlando di Stratonico: *Primumque docuisse concentas musicisti ac cantu usu muneris varietatesque designasse* (il primo - dice - fu Stratonico, che insegnò i concerti musici, assegnando alle diverse cantilene i tempi e le loro varietà). Non dice che inventasse, *concentus músicos*<sup>137</sup> cioè l'unione di voci e toni differenti, ma che il primo le insegnò, dando il primo le regole de' tempi diversi. Che tale significato ha la voce *numeros* messa dal traduttore (se la memoria non mi inganna) Causabon, *varietatesque*<sup>138</sup> e la loro varietà. Idea schietta e neta del moderno contrappunto, non altro essendo esso che concerto di voci differenti e diverse cantilene, sonate con diversità di tempi, variata in molte maniere.

Tali antichi testimoni, ignorati dal padre Martini e dagli scrittori che disputarono lungo per provare tra i greci l'esistenza del contrappunto, che mi fecero, nel I tomo della storia della musica [Requeno, 1798, I, pp. 198-213<sup>139</sup>], declinare all'assertiva di essere stato in uso il nostro contrappunto tra i greci, e di non essere restato nel grado di armonia elementale, che da Lisandro fin' a Stratonico fatto ammazzare da Nicocle, Re di Cipro per avere dileggiati nella corte i di sui figli, secondo Ateneo.

#### Quesito 5.

"L'autore di cui parlo crede che la musica moderna si proponga solo il piacere a gli orecchi coll'accordo giudizioso delle diverse voci ed strumenti, mentre quella de' greci si raccomandava all'intelletto e al cuore. Questa asserzione è ella esclusivamente vera?"

137 Subrayado de Requeno.

138 Subrayado de Requeno.

139 Requeno se refiere al capítulo IV. "Erastocle; Stratonico rende del tutto perfetto il greco contrappunto; Filosseno, Dorione ed altri cantori", traducido por el propio Requeno como "IV. El práctico Eratocles escribe el primero en Grecia de los diversos tonos o modos. Estratónico lleva a su última perfección el griego contrapunto. Háblase de Filóxeno, Dorión y otros secuaces del sistema músico anterior a Pitágoras".

*Risposta*

Nel suddeto quesito si supone una cosa falsa della musica antica e si domanda se essa sia vera nella moderna. Si supone che la musica antica, in forza della sola armonia, arrivasse a fare impressione nell'intelletto e nel cuore, la quale cosa è falsa.

Nella parte II del III Saggio, al capitolo VII de' miei *Saggi sul restabilimento dell'antica arte de greci e de'romani cantori* [Requeno, 1798, II, 385-pp.371], ho provata con dieci fortissime ragioni la esistenza fra i greci del canto strumentale significativo, fatto mettere in pratica nel mio ritorno in Ispagna [Spagna], dopo la edizione de' miei *Saggi* [1798] dal maestro di cappella signor Aranaz col clarinetto. Egli vive ancora provabilmente perciocché era giovane, allorché fece lo esperimento fa cinque anni soli dache l'esegui.

In questo canto strumentale significativo si parla e si canta con solo il suono de' quattro corde o suoni armonici senza la voce umana, in modo che, come disse Plutarco della greca musica, col solo suono strumentale entrano le lettere, le sillabe, le parole, le sentenze per l'orecchio alla mente ed al cuore, ed i suoni significanti hanno tutta la forza dell'eloquenza e della poesia. I greci eseguirono tale canto comunemente con le lire di quattro corde. A questa specie di musica, generalmente, si riferiscono i prodigiosi effetti della greca. A la medesima fanno relazione le severissime leggi del greco governo di non aggiungere una sola corda alla lira, ecc., interesando il pubblico l'armonico linguaggio nelle scuole, ne' templi e e neteatri, educandosi col canto strumentale tutta la greca gioventù, come dice Arístides Quintiliano (libro III di Harmonia).

Non parlarono mai mai i greci col canto strumentale romoroso di molte corde, nel quale sono impossibili, come nel moderno, suscitare una idea ed un affetto o impegnare la mente ed il cuore, come nella greca di quattro corde immobili. Io mi rimetto al mio II tomo, parte II, Saggio III a chi voglia saperne di più sul canto strumentale significativo [Requeno, 1798, II, pp. 256-313].

L'uso del antico greco contrappunto o del moderno non può raccomandarsi all'intelletto nè al cuore, ancora, nelle composizioni imitative di Hayden o di Pleyel, le più applaudite. Nelle parole di Hayden, tanto a ragione celebrate per la armonia e più volte con diletto da me sentite, faciasi la pruova con un maestro di cappella che mai non

le abbia sentite quale obbietto abbia questa patetica e ben regolata composizione e non l'indovinerà. Ed prova di ciò può essere il vedere e sentire pezzi di quella composizione intralciati con altri propri e d' altri celebri professori per i responsori delle feste del sacro Natale ed altre, senza che nessuno de' poco pratici se ne accorga.

Non mi a me toccato il sentire in una cattedrale, per preparativo al sacro canto, una intiera scena musicale dell'opera del *Convitato di pietra*. Se la moderna musicale armonia imitativa arrivasse alla mente e al cuore o avesse altro effetto che il solo piacere dell'orecchio, non si sarebbero accorte le persone che la sensivano dotte ed indotte e avrebbero lapidato o cacciato da Chiesa al celebrato maestro di cappella.

L'imitazione, senza vocale spiegazione, niente arreca alla mente ed cuore, se non è chiaramente rappresentativa delli obbietti, e talle mai è stata, né sarà l'imitazione armonica sola de' suoni. Bella imitazione d' un terremoto, d' un temporale, d' un diluvio universale, di strepiti incomposti i suoni più ordinati e più armoniosi?

Le composizioni imitative de' quartetti di Pleyel, imitanti una conversazione, sono le uniche che dianno qualche lontane idea dell' obbietto rappresentato. In generale, niente, però, dicono ne alla mente ne al cuore.

Le vere e significanti suoni armonici delle grece lire, ármate di 4 corde con cui, senza la voce umana, si cantavano le odi di Pindado e li edili (idilli) di Teocrito di modo che si intendevano le parole sono state le uniche che, con la varietà del greco ritmo, illuminavano la mente e struggevano i cuori.

Dunque, la nostra armonia altro effetto non fa che piacere con la varietà alli orecchi.

## APÉNDICE N° 2. TRADUCCIÓN ESPAÑOLA: *Preguntas de la Academia Italiana de Ciencias, Letras y Artes con sus respuestas*

*Pregunta primera*

¿Es verdad lo que un moderno, por otro lado muy estimado, escritor italiano afirma que entre los tres diferentes géneros de música, diatónico, cromático y enarmónico que los griegos tenían, nuestra música moderna no conozca propiamente más que diatónico, habiendo perdido completamente la idea del enarmónico, el más bello de todos y el más apto para expresar con la delicadeza de sus mutaciones las afecciones internas del ánimo?

*Respuesta a la primera pregunta.*

Tal pregunta es fácil de contestar, pudiéndose con sólo abrir los ojos demostrar a quienquiera que, en el pianoforte y en el órgano regulador de nuestras orquestas, no están únicamente las cuerdas diatónicas dentro de la octava sino que cada intervalo de tonos mayores y menores está dividido en dos medios tonos, o sea en dos cuerdas cromáticas, de donde se deduce que, costando el intervalo entero desde la octava de seis tonos, cada octava en el pianoforte y en el órgano tiene 12 medios tonos. No se puede, pues, decir, sino es ignorando completamente el moderno arte armónico, que la música moderna no conozca propiamente más que el sólo género diatónico.

Que si la pregunta, pues, como parece, alude al diatónico cromático y enarmónico de los griegos, respondo que nuestra música no tiene ninguno de los tres sistemas diatónicos de los griegos, ni ninguno de los dos cromáticos en toda la más larga serie de cuerdas. Esta es una verdad por mí demostrada en el segundo tomo de mis ensayos sobre el restablecimiento de la música griega (*Saggi sul ristabilimento della greca musica*), impresos en Parma por los hermanos Gozzi. Yo me remito a la exposición y a las pruebas de hecho, expuestas por mí en el citado tomo, parte IV, capítulo VI, página 238.<sup>140</sup>

Todo el moderno sistema de música compuesto de cuerdas diatónicas y cromáticas mezcladas con las diatónicas, se separan, desde su origen, de todos los sistemas griegos, porque Guido Aretino<sup>141</sup> u otro más antiguo reformador en los tiempos bárbaros,

140 Se refiere a Requeno, 1798, II, pp. 238-252, capítulo rotulado como “*Che il sistema musicale dei moderni nostri armonici è fatto a capriccio, e senza le armoniche proporzioni*”.

141 Guido Aretino o Guido de Arezzo (también, Güido Aretinus o Güido Mónico o el monje Guido) (Arezzo, Toscana 991/992 - † Avellano c.1050) fue un monje benedictino italiano, teórico musical y figura central de la música de la Edad Media. Requeno ya había expuesto su juicio poco favorable a Aretino en 1798: “Las circunstancias de expatriado y de confinado a los estrechos límites de la

leyendo en los escritores griegos que la medida del tono era la diferencia que pasa del ocho al nueve en la división de toda la cuerda, o lo que era lo mismo que la diferencia de la cuarta a la quinta, o sea del tetracordo al pentacordo, tomó toda la cuerda dividida en nueve partes, de donde hizo el intervalo del tono una novena parte de toda la cuerda, sin advertir que todos los griegos dividieron toda la cuerda en 12 tonos y porciones iguales, la mitad de la cuerda que producía la octava sonada con la entera en seis tonos iguales, en la división de 12 tonos la cuarta estaba en la sexta división, la quinta en la novena.

Por tanto, los modernos, equivocada la base del tono, equivocaron todas las medidas de los bemoles y de los becuadros, o sea, de los medios tonos mayores y menores respectivamente a los sistemas griegos diatónicos y cromáticos. De donde viene también el abuso de comenzar nuestra música la más baja entonación medio tono más alta que la de los griegos, y de verse obligados los maestros de capilla, para cantar tales cuerdas agudas, a castrar los niños para entonarlas, con otros mil abusos de los modernos cantantes. Léase con atención mi segundo tomo sobre el restablecimiento del arte y de los romanos músicos (cantores), en el cual nada sostengo sin el experimento hecho por mí en el canone griego, instrumento restablecido por mí.

*Pregunta segunda.*

¿Es igualmente verdad que los griegos en el género enarmónico ejecutaron entonaciones realmente imposibles para nosotros, incluso para el más experto maestro de capilla de hoy día, el cual no sabría ni siquiera distinguirlas ni valorarlas ni apreciarlas?

---

necesaria subsistencia no me han permitido abriguar (*sic*) históricamente el pasaje de la música antigua a la moderna, tan diferente en todo de la de los griegos. El entable de la [música] moderna se atribuye a Guido Aretino, mas yo no creo que Guido hiciese otra cosa que comenzar a unir el cromático con el diatónico (que reinaba solo hasta su tiempo en el canto y en los instrumentos) (Requeno, *Ensayos históricos*, f. 151r). Sobre el valor del sistema de Aretino había habido una polémica en Italia mediada la centuria del XVIII, aludida por Requeno (1798, I, p. 300) en la edición italiana, pero no en la traducción española.

*Respuesta a la pregunta segunda.*

Es muy cierto que los griegos cantaran y entonaran con los instrumentos basados solamente en el género enarmónico; pero es falso que realmente sea imposible para nosotros el ser cantados o el ser distinguidos o el ser valorados.

La pregunta contiene dos partes y también mi respuesta, reducida a estas dos aserciones:

1ª. Los griegos cantaron en el género enarmónico.

2ª. Las entonaciones del género griego enarmónico pueden ser distinguidas, valoradas y cantadas por nosotros.

Prueba primera. Que los griegos ejecutaron las entonaciones del género enarmónico, lo dice expresamente el más antiguo de los escritores griegos armónicos llegados hasta nosotros (entre los escritos del docto Maibomio, sic Meibomio<sup>142</sup>), Aristóxeno,<sup>143</sup> el cual, en la serie de la lira que él usaba, tiene los intervalos enarmónicos cantables según el nuevo sistema igual por él inventado; aunque se lamenta de la torpeza de algunos que lo creían imposible de poner en ejecución.

Prueba segunda. Arístides Quintiliano,<sup>144</sup> también autor del siglo de Augusto, nos dice expresamente que el antiguo sistema griego procedía, en la distribución de las cuerdas, de la cuarta parte de tono en cuarta parte de tono<sup>145</sup>, de modo que en una sola octava había 25 cuerdas con la *proslambanomenos*<sup>146</sup> o cuerda añadida, no porque siempre se entonase solamente de cuarta en cuarta parte de cuerda por los cantores, sino

142 Marcus Meibomius o Meibom (ca. 1630–1710 ó 1711), erudito danés y buen conocedor de la historia de la música griega, fue anticuario, librero, filólogo y matemático.

143 Gran personalidad del Liceo, nació hacia el año 370 a. C. en Tarento y murió en Atenas. Según la *Suda*, la principal fuente de su vida, vivió durante y después de la época de Alejandro, ca. 111ª Olimpiada (333 a. C.).

144 Este teórico musical es fuente importante de Requeno, quien le dedica un capítulo entero (“CAPÍTULO X. Tientan los romanos desacreditar entre los griegos la música de sus antepasados y el harmónico griego Arístides Quintiliano, en tres libros (que nos quedan), escribe contra estos hombres prejudicados”) (*Ensayos históricos*, ff. 129v-134v). A pesar de que no se sabe con certeza a qué época pertenece, se presupone que vivió entre el siglo I y el III de Nuestra Era. El jesuita de Calatorao encomia a Arístides Quintiliano de manera más que evidente a lo largo de todos sus escritos.

145 Nota de Requeno: “*Sed et veteres sistemata sic componebant singulas cordas diesis spatio terminantes*” (Lib. I, p. 14. C. 15, edit. Meibomi). Cita reproducida en Requeno, 1798, II, p. 15.

146 Subrayado de Requeno.

porque se pudiese, distribuidas en aquel modo las cuerdas, variar de género y pasar del diatónico al cromático, del cromático al enarmónico, que procedía siempre por las entonaciones de dos partes de tono, esto es, un ditono como él enseña.

Prueba tres. El mismo autor [Aristides Quintiliano] nos presenta la serie de las cuerdas del antiguo modo lidio, frigio, sáfico, etcétera, de la antigua Grecia con los cuales eran montadas las liras de las respectivas naciones, y en tales series de cuerdas debían sonarse y cantarse en lo sucesivo dos distintas cuartas partes de tono que son invariables que son intervalos del género enarmónico.<sup>147</sup>

Segunda proposición.

Plutarco<sup>148</sup> dice que en su tiempo se usaba una canción antigua enarmónica. ¿Se pueden distinguir, percibir y cantar, al día de hoy, los intervalos dichos? Sí.

Prueba primera. Yo, en el instrumento canone he formado, según el uso de los griegos, la serie enarmónica para cuatro partes de tono, después otra cuarta parte, y después un ditono. El maestro Cola de Parma, el maestro Capdagna<sup>149</sup> en Bolonia de Italia, oyeron los sonidos, los distinguieron, y, en consecuencia, los valoraron con su oído.

Prueba segunda. El maestro Martini,<sup>150</sup> de una cuarta parte del tono dice: “Si la armonía no me engaña, logré hacerla entonar a un músico; pero que con dos en lo

147 Nota de Requeno: “Vide tomo II de la página 168 [se refiere a Requeno, 1798, II, p. 168, donde se relata el *sperimento* XXVII], Aristides Quintiliano, libro I, página 21”.

148 La opinión de Requeno sobre el musicólogo Plutarco de Queronea es pésima en los *Saggi Cantori*: “Burette vio la necesidad, en un escritor de buen gusto, de consultar [a] los griegos, hablando de sus artes, y tomó a pechos en sus disertaciones históricas el comentar e ilustrar los *Diálogos de música* de Plutarco. Yerro [error] de crítica inexcusable, siendo Plutarco el más miserable autor de la antigua armonía y poco inteligente compendiador de las dos escuelas, Aristoseniana y Alexandrina” (*Ensayos históricos*, f. 4r). Véanse, entre otras referencias, Weil y Reinach (1900), Laserre (1954), Ziegler (1966), Camberini (1979), García López y Morales Ortiz (2004), Meriani (2006) y García López y otros (2012, pp. 372-374).

149 Vincenzo Capdagna, maestro de capilla en Bolonia, participó en los experimentos de Requeno: “Io ho fatto lo sperimento di ordinare per semituoni eguali nella spinetta le corde d’un’ottava; ed in dodici tasti (benchè fuori del nostro sito ordinario) ho trovate tutte le corde moderne, fuori della settima minore col vantaggio delle quinte giuste, che non s’ottiene nella moderna accordatura. Ripetasi lo sperimento, e si troverà verissimo. Io l’ho fatto ripetere al signor D. Vincenzo Captagna, maestro accreditatissimo a Bologna, e l’ha trovato qua io l’ho descritto” (Requeno, 1798, II, p. 133).

150 Por sus veinticinco años de residencia en Bolonia, Requeno conoció a Giovanni Battista Martini (Bolonia, 1706–1784), monje franciscano, teórico e historiador de la música y compositor italiano. Fue el erudito musical más destacado y el más famoso maestro de composición del siglo XVIII

sucesivo no pude lograrlo ni menos lo creo factible”<sup>151</sup>. ¿Pero por qué? Yo estimo que por la misma razón que no se puede hacer el baile sobre la cuerda por quien no se ha entrenado. Entréñense los cantantes con el instrumento canone afinado según el género griego enarmónico, y se verá que se logra como los antiguos. La naturaleza no ha cambiado la anatomía en el formar la garganta y los pulmones a los hombres. Los griegos comenzaban las entonaciones de la escala natural por una diesis, nosotros la comenzamos por un tono mayor: el *do*<sup>152</sup> de nuestra entonación más baja es medio tono más alto que entre los griegos. Estos cantando sobre las primeras cuerdas parecía que hablasen familiarmente; nosotros esforzamos demasiado la voz. Quién sabe si de esto no provenga toda la dificultad de su imitación en el enarmónico.

Prueba tercera. Yo hice afinar el instrumento canone de los griegos, de cuerdas iguales en grosura, largueza y tensión con los pedales inamovibles bajo las cuerdas, por el más célebre afinador de Bolonia, el señor Gatti,<sup>153</sup> en el mismo tono y con la misma serie de sonidos que se afina el pianoforte. Yo medí los intervalos y encontré algún intervalo enarmónico en la segunda octava de nuestro sistema moderno. Esto se ejecuta por los cantantes modernos. ¿Por qué no se podrán ejecutarse dos intervalos continuados semejantes? Rebajando la fundamental *do* al uso de los griegos.

#### *Pregunta tercera*

La tercera pregunta tiene dos interrogaciones que requieren dos respuestas.

La primera interrogación es esta: “¿Es, pues, esta poca delicadeza de nuestro oído, confiado al éxito del actual método de afinación en los órganos y en los címbalos, y a distribuir desigualmente el destemple lo que realmente condiciona (sic) la constitución de estos instrumentos y de nuestra música?”

---

(entre otros alumnos, tuvo a J. Ch. Bach y a W. A. Mozart). Requeno lo cita 18 veces en sus *Saggi* (1798).

151 Martini trata del canto griego en los tomos II y III de su *Storia*, dedicados a las investigaciones sobre la música de griegos y a los elementos que se relacionan con ella de manera más o menos indirecta. El cuarto volumen debía contener las investigaciones sobre la música de la Edad Media hasta la XI siglo. Por un fragmento de una carta al padre Sabbatini, fechada 13 de marzo 1783, se sabe que se proponía examinar sobre todo el mérito histórico del trabajo de Guido de Arezzo.

152 Subrayado de Requeno.

153 Tal vez se refiera a Filippo Gatti (hijo de Giovanni Giuseppe Gatti Amori, fundador del célebre taller de órganos en la Bolonia del siglo XVIII), quien había restaurado, por ejemplo, el órgano de la Iglesia de San Procolo.

*Respuesta a la pregunta tercera.*

Es muy cierto que nuestro oído está solamente acostumbrado al afinamiento y al distribuir desigualmente el destemple, o sea la dureza o acrecentamiento de las justas consonancias. Yo he demostrado esta nota en el experimento 33, tomo II, páginas 241, 242 y 243, a donde me remito [Requeno, 1798, II]<sup>154</sup>. Y para desempeñarse plenamente bastaría leer a Juan Jacobo Rousseau en el artículo “afinación” de su *Diccionario*,<sup>155</sup> en el cual dice que desde que se hizo el mundo no cree que un pianoforte se haya afinado con precisión en la misma clave que otro; y él invita a hacer el experimento de llamar dos maestros de capilla para afinar los címbalos en la misma clave sin que un maestro sepa del otro, y, habiendo los maestros hechos sonar los címbalos, desengañarse haciendo sonar las mismas cuerdas en uno y en el otro, que no suenan al unísono como debían<sup>156</sup>.

La segunda interrogación es esta: “Por lo tanto un antiguo griego incluso oyendo la más bella sinfonía de Hayden, de Mozart, de Pleyel<sup>157</sup>, etcétera, ¿se irritaría por estar todos los instrumentos en destemple insufrible a su delicado oído?”

*Respuesta a la segunda interrogación.*

154 En dichas páginas se hace referencia al capítulo VI, “Che il sistema musicale dei moderni nostri armonici è fatto a capriccio, e senza le armoniche proporzioni” (Requeno, 1798, II, pp. 238-253), si bien el experimento XXXI está en las páginas 245-252, donde Requeno hizo afinar su espineta por el organista Gatti solo en la serie de diatónico y mezclada con el cromático. En la traducción española se corresponde con el capítulo V (“El sistema de la práctica moderna de la Música no es ninguno de los que usaron los griegos ni está fundado en las proporciones armónicas, sino que, desde que se fijó en el 1600, pasa de padres a hijos, a oreja, con grave perjuicio del arte armónica”).

155 Jean-Jacques Rousseau (Ginebra, Suiza, 1712–Ermónonville, 1778) fue, además de profesor de música y compositor de óperas, autor de *Émile*, un tratado de pedagogía muy adelantado para su época, y *Du contrat social*, que cambió la mirada sobre la política tal y como se conocía hasta entonces. Requeno lo califica de «deshonesto» en otro lugar (*Escritos Filosóficos*, 2008, p. 96): «¿Ha sido Juan Jacobo Rousseau de un honesto carácter, habiendo levantado un falso testimonio de haber robado un anillo a una criada y jurado, en presencia de su ama, que ella lo había hurtado, habiéndolo hurtado él y regalado a la muchacha? ¿Ha sido él de un honesto carácter en sociedad, llevando furtivamente sus hijos legítimos, por no mantenerlos, a los expósitos?».

156 La opinión de Requeno respecto al musicólogo Rousseau es negativa, o al menos ambigua. Si aquí parece positiva, al comienzo de sus *Saggio Cantori* había dicho en 1798: “El soberbio y resuelto Rousseau, fiado de su talento sistemático y brioso y en la gran práctica de la moderna armonía, sin examinar [a] los antiguos, pidió algunos libros de la Real Biblioteca [de París] y algunas disertaciones de la Academia y se retiró a trabajar los artículos de la *Enciclopedia* sobre el canto de los griegos y el *Diccionario de la música*, consultando, en alguna ocasión, solamente la edición de Meibomio para alguno de sus artículos. [...] ¿Cómo podía Rousseau con tal método descubrir la antigua armonía?” (Requeno, *Ensayos históricos*, ff. 3r-3v). Más adelante Requeno le reprocha el haber menospreciado el sistema “igual” de Aristóxeno (Requeno, *Ensayos históricos*, f. 115r).

157 Ignace Joseph Pleyel, (Ruppersthal, 1757-París, 1831), compositor, editor musical y fabricante de pianos austriaco.

Concedo esta consecuencia. Si la sinfonía fuese solamente ejecutada con instrumentos de cuerdas o voces estables, como son el órgano, el pianoforte y otros semejantes que tienen ciertos tonos determinados e invariables, también a nosotros nos resultaría la sinfonía intolerable, por ser todos estos instrumentos acordados con el temple de las terceras, quintas y sextas, que no tienen punto fijo ni regla para hacerse; de donde cada afinador toma la medida del propio oído, el cual varía en cada hombre de poca sensibilidad (sic) y en cada país. ¿De dónde viene que el napolitano, que tiene el oído más duro que el romano, entone y afine algún punto más alto que el romano? ¿Y el alemán más alto, también, que el napolitano? ¿Por qué las composiciones romanas ejecutadas por forasteros no cosechan en el norte los aplausos que entre los romanos, y muchas de los maestros de los países fríos no hacen el mismo efecto sonante de los romanos? Por la diferente sensibilidad del oído en cada hombre, en cada país, según la cual se afinan y atemperan los instrumentos con los que aprendemos las entonaciones para el canto.

Si la sinfonía de Hayden, de Mozart y de Pleyel se ejecutase con los instrumentos que pueden hacer todas las notas [los puntos] de voz en la cuerda, cuales son el violín, la viola y el violonchelo, y algunos de viento, el oído de un griego antiguo se resentiría todavía, mas no tanto porque en semejantes instrumentos pueden las voces entre ellos afinarse más finamente en los puntos [notas] de la consonancia. Sin embargo, siempre irritaría el oído griego la demasiada alta entonación moderna del canto instrumental, incluso en las más bajas cuerdas, por separarse bastante de la naturaleza de la voz hablante, lo cual no sucedía entre los griegos, que generalmente no comprimieron todos los sonidos instrumentales entre las dos octavas. Le sucedería al antiguo músico griego aquello que se cuenta haber sucedido en Florencia a un embajador turco, aficionado a la música. El duque quiso agasajarlo con una orquesta de músicos y con un baile en palacio. Al entrar el embajador en la sala, comenzó a sonarse una bella y famosa apertura, y el embajador turco se tapó las orejas con las dos manos, mostrando ser mortificado. En el tiempo presente, dos cosas nos vuelven placenteras nuestras sinfonías: 1°. La costumbre. 2°. El absorberse las voces del pianoforte y de otros instrumentos de cuerdas estables, siempre disonantes, por los violines bien conjuntados y por los violonchelos, más aptos para hacer justas las consonancias.

Por lo tanto, un griego antiguo, oyendo una de nuestras más bellas sinfonías, no estando acostumbrado a nuestras altas entonaciones fundamentales, con ellas estaría siempre muy disgustado, pero más si en la sinfonía no se absorbían, con los violines y con los violonchelos, las voces siempre disminuidas y acrecentadas por nuestro caprichoso o libre temple de los instrumentos de voces estables.

*Pregunta cuarta.*

“¿Los griegos conocían nuestro contrapunto, o tenían solamente una simplicidad de armonía que a nosotros nos parecería elemental?”

*Respuesta a la pregunta cuarta.*

La pregunta de si los griegos conocieron nuestro contrapunto o no, es muy diferente de esta otra: si los griegos tenían una armonía solamente elemental o no.

En la primera cuestión se duda si los griegos conocían nuestro contrapunto. En la segunda se duda si el contrapunto de los griegos era solamente contrapunto elemental. Armonía y contrapunto en el lenguaje musical y en el diccionario músico son voces que significan *unión* y *conjunción de diferentes melodías*.<sup>158</sup>

Las voces *armonía elemental*<sup>159</sup> no pueden tener otro significado que el de contrapunto elemental, o sea, composición de contrapunto en la cual se ejecutarían sus primeros rudimentos. Tales serían la unión de dos fáciles cantos en uno con diferente ritmo y voz.

De cualquier modo, sin embargo, que se entienda propuesta la pregunta, probando que los griegos conocieron nuestro contrapunto, ese uso entre los griegos no habría sido solamente armonía elemental.

El padre maestro Martini<sup>160</sup> agitó en estos últimos años dicha cuestión con toda la doctrina de la moderna música, en la que estaba impuesto. Sin embargo, por falta de erudición y de conocimiento de la música antigua de los griegos, él afirmó que los

---

158 Subrayado de Requeno.

159 Subrayado de Requeno.

160 El citado franciscano Giovanni Battista Martini. Vemos que la valoración de Requeno sobre el franciscano boloñés es mejorable.

griegos no habían tenido idea del moderno contrapunto por tres razones: 1ª, porque los testimonios de los escritores griegos o latinos comúnmente aducidos no son decisivos.<sup>161</sup> 2ª. Por no haber tenido los antiguos otros tiempos músicos que el breve y el largo de su prosodia, sin que nos ofrezcan indicio de notas musicales. 3ª. Por haber ignorado las terceras y las sextas de absoluta necesidad en el uso del moderno contrapunto.

Sin embargo, todas estas razones aducidas por el práctico maestro Martini son vanas y no proporcionan otro apoyo que la autoridad de los cincuentista [musicólogos del siglo XVI], llenos de prejuicios en la interpretación de los armónicos griegos y latinos.

Yo, por un momento, concederé al padre Martini que los textos de los antiguos escritores de la unión en los coros de muchas voces agudas, intermedias y graves fuese al unísono; pero él no ha leído ni a Ateneo (libro 14)<sup>162</sup> que el músico griego Lisandro (célebre ya en la Olimpiada 25)<sup>163</sup> fue el primero que *unió el canto de la cítara, acrecentada por él con muchas cuerdas, con el canto de la flauta, osea, tibia,*<sup>164</sup> cuya unión, atendida la naturaleza de la música griega y su historia, *no podía hacerse más que dando principio a la unión*<sup>165</sup> de dos diferentes cantos en uno, diferentes en tono, en desarrollo y en ritmo, o sea, medida de los tiempos. He aquí el autor, el inventor de

161 Nota de Requeno: “Para demostrar la evidente falsedad de no haber tenido los griegos otros tiempos que el breve y el largo de la prosodia, como de no haber tenido notas para el tiempo músico, me remito y léase mi ensayo III, tomo II en la página 312, y para las notas al capítulo V”. Requeno se refiere a la “Introduzione” (1798, II, pp. 311-313), y al capítulo V (*Delle cifre o note musicali de’ Greci*) (1798, II, pp. 333-353). Continúa la nota de Requeno: “Para la falsedad de no haber conocido los griegos la tercera, la sexta y otras numerosas consonancias, léase el tomo II, página 58 y 59, que yo me alargaría demasiado si me detuviese con otras cuestiones diferentes de las preguntas dadas”. Dichas páginas corresponden con el experimento IX, dentro del capítulo VIII (“*Delle altre tre consonanze de’ Greci, composte del diapason e diatesseron, del diapason e diapente, e del doppio diapason co’ miei sperimenti*”), que el mismo Requeno traduce, como “Se demuestran con mis experiencias las proposiciones de los griegos sobre las consonancias diapasón-diatesserón; diapasón-diapente y disdiapasón” (Requeno, 1798, II, pp. 53-65).

162 Gramático y sofista, nació en Náucratis (Egipto) y vivió entre los años 160 y 230. Su obra principal es la monumental *El banquete de los eruditos* (*Δειπνοσοοισταί*), escrita probablemente después de la muerte del emperador Cómodo (180-192), quien es ridiculizado en el libro XII. Es importante fuente de Requeno, pues lo cita 18 veces en los *Saggi* (1798). Cfr. Rodríguez-Noriega (1998-2006).

163 En la edición italiana de los *Saggi* (1798, I, pp. 91-101, capítulo XI. *Tirteo, Janto, Cleonas, Polimnesto y Lisandro, inventor del contrapunto*), nuestro autor simplemente recoge en una anotación que Lisandro era natural de Sición y que vivió en la Olimpiada XX, es decir, hacia el año 700 a. C. En la traducción española está un poco ampliada (*Ensayos históricos*, ff. 59r-63r).

164 Subrayado de Requeno.

165 Subrayado de Requeno.

nuestro contrapunto. No os quede duda alguna de que la cítara y la tibia o flauta, entre los griegos instrumentos de voces estables, estaban montadas en diverso tono. Y es muy cierto también en la historia de la música (como puede verse en mis *Saggi*, tomo I, capítulo V<sup>166</sup>) que Marsia<sup>167</sup>, hijo de Janide,<sup>168</sup> muchos siglos antes que Lisandro, había encontrado las flautas dobles, aguda y grave, para sonarse al unísono. De donde la invención de Lisandro de unir el canto de la cítara con el de la flauta, renovada por Ateneo, no fue unir las al unísono, sino en contrapunto.

El mismo Ateneo nos da la noticia de haber perfeccionado el contrapunto griego el músico Stratónico en Atenas,<sup>169</sup> uniendo muchas cantinelas en una, enseñando a este fin la variedad y el número de los tiempos musicales necesarios y diversos en cada una, porque todas se unieron en armonía (Libro VIII, *De Himnos*). He aquí sus palabras, hablando de Stratónico: *primumque docuisse concertas musicos ac cantu usu numeros varietatesque designasse* (El primero –dice- fue Stratónico quien enseñó los conciertos músicos, asignando a las diversas cantinelas los tiempos y su variedad).<sup>170</sup> No dice que inventase *concertus músicos*, esto es la unión de voces y tonos diferentes, sino que fue primero que las enseñó, dando el primero las reglas de los tiempos diversos. Que tal significado tiene la voz *numeros* puesta por el traductor (si la memoria no me engaña) Casaubon,<sup>171</sup> *varietatesque*<sup>172</sup> y su variedad. Idea sencilla y clara del moderno

166 Requeno, 1798, I, pp. 36-51. Capítulo rotulado como “V. Greci cantori dopo la conquista di Troia. Dividesi la corda armonica in quarantotto parti equali e Janide da principio al sistema detto da”greci equabile ed inventa il modo frigio”, que se corresponde con la traducción española de los *Ensayos históricos* con el capítulo VI, “Janide, célebre músico, inventa el modo frigio. Marsias, su hijo, el flauto doble. Concurrencia del célebre sonador de flauto, Polifemo, a los juegos públicos de la Toscana, con la historia de otros cantores”.

167 Aunque en un principio Marsias o Marsia fue un dios de los ríos y las fuentes, formando parte del círculo de la diosa Cíbele, este pastor y músico mítico fue uno de la tríada de los músicos frigios junto con Hiagnis y Olimpo, nombres que la crítica mantiene, entre otros, como posibles padres de aquel.

168 Hiagnis, mejor que Janide, fue un músico mítico de Celenas, en Frigia. Según una leyenda, fue discípulo de Mariandino, el inventor de la aulodía trenética.

169 Requeno estudió específicamente el sistema musical de Estratónico en el Capítulo IV (“El práctico Eratocles escribe el primero en Grecia de los diversos tonos o modos. Estratónico lleva a su última perfección el griego contrapunto. Háblase de Filóxeno, Dorión y otros secuaces del sistema músico anterior a Pitágoras”) (Requeno, 1798, I, pp. 198-213). Calificado por el propio Requeno como uno de los «puri pratici», Estratónico (ca. 410 a. C.–360 a. C.) fue un poeta y citaredo ateniense que vivió en la época de Filipo y Alejandro el Grande.

170 Es la traducción de la frase latina del propio Requeno.

171 Isaac Casaubon (Ginebra, 1559–Londres, 1614), hijo de familia hugonote francesa, fue un erudito clásico y filólogo, primero en Francia y después en Inglaterra.

172 Subrayado de Requeno.

contrapunto, no siendo otro que el concierto de voces diferentes y de diversas cantinelas, sonadas con diversidad de tiempos, variada de muchas maneras.

Tales antiguos testimonios, ignorados por el padre Martini y por los escritores que discutieron largamente para probar la existencia del contrapunto entre los griegos, me hicieron, en el primer tomo de la historia de la música [Requeno, 1798, I, pp. 198-213<sup>173</sup>], concluir la aserción de haber estado en uso nuestro contrapunto entre los griegos, de no haber quedado en el grado de armonía elemental más que desde Lisandro hasta Stratónico, hecho matar por Nicocles, rey de Chipre,<sup>174</sup> por haber escarnecido en la corte a sus hijos, según Ateneo.

*Pregunta quinta.*

“El autor de quien hablo cree que la música moderna se proponga sólo el placer a los oídos con el acorde juicioso de diversas voces e instrumentos, mientras que la de los griegos se encomendaba al intelecto y al corazón. ¿Esta aserción es totalmente verdadera?”.

*Respuesta a la pregunta quinta.*

En la antedicha pregunta se supone una cosa falsa de la música antigua y se pregunta si ésta sea verdadera en la moderna. Se supone que la música antigua, en virtud de la sola armonía, llegase a hacer impresión en el intelecto y en el corazón, lo cual es falso.

En la parte II del tercer ensayo, al capítulo siete de mis *Saggi sobre el restablecimiento de la antigua arte de los griegos y romanos cantores*,<sup>175</sup> he probado con diez fortísimas razones la existencia entre los griegos del canto instrumental significativo, hecho poner en práctica con el clarinete en mi retorno a España, después

---

173 Requeno se refiere al capítulo IV. “Erastocle; Stratonico rende del tutto perfetto il greco contrappunto; Filosseno, Dorione ed altri cantori”, traducido por el propio Requeno como “IV. El práctico Eratocles escribe el primero en Grecia de los diversos tonos o modos. Estratónico lleva a su última perfección el griego contrapunto. Háblase de Filóxeno, Dorión y otros secuaces del sistema músico anterior a Pitágoras”.

174 Nicocles, rey de Pafos, muerto en el año 310 a.C. Tolomeo, rey de Egipto, a quien había traicionado, se disponía a hacerle dar muerte, cuando él se anticipó suicidándose con su mujer y sus hijos.

175 Dicho capítulo VII, está rotulado como “Del canto stromentale significativo” (Requeno, 1798, II, pp. 371-385), y las diez razones están en las páginas 372-378.

de la edición de mis *Saggi* [1798], por el maestro de capilla, señor Aranaz. Él [Aranaz] probablemente todavía viva, ya que era joven cuando hizo el experimento, y hace sólo cinco años que lo ejecutó.<sup>176</sup>

En este canto instrumental significativo se habla y se canta con sólo el sonido de cuatro cuerdas o sonidos armónicos sin la voz humana, de modo que, como dice Plutarco de la música griega, con sólo el sonido instrumental entran las letras, las sílabas, las palabras, las frases, por el oído a la mente y al corazón, y los sonidos significativos tienen toda la fuerza de la elocuencia y de la poesía. Los griegos ejecutaron tal canto comúnmente con las liras de cuatro cuerdas. A esta especie de música, generalmente, se refieren los prodigiosos efectos de la griega. A la misma hacen relación las severísimas leyes del gobierno griego de no añadir una sola cuerda a la lira, etc., porque era de interés público el lenguaje musical en las escuelas, en los templos y en los teatros, educándose con el canto instrumental toda la juventud griega, como dice Arístides Quintiliano (libro III de la *Harmonía*).<sup>177</sup>

No hablaron nunca jamás los griegos con el canto instrumental ruidoso de muchas cuerdas, en el cual es imposible, como en el canto moderno, suscitar una idea y un afecto, o comprometer la mente y el corazón, como en la griega de cuatro cuerdas inmóviles. Yo me remito al mi segundo tomo, parte dos, ensayo tres, a quien quiera saber más sobre el canto instrumental significativo [Requeno, 1798, II, pp. 256-313].

El uso del antiguo contrapunto griego o del moderno no puede encomendarse al intelecto ni al corazón, todavía, en las composiciones imitativas de Hayden o de Pleyel, las más aplaudidas. En las palabras de Hayden, tan justamente celebradas por la armonía y muchas veces con placer oídas por mí, hágase la prueba, con un maestro de capilla que nunca las haya oído, para comprobar qué finalidad tenga esta patética y bien regulada composición, y no lo adivinará. Y una prueba de esto puede ser el ver y oír fragmentos de aquella composición mezclados con otros propios y de otros célebres

176 Es la única referencia temporal interna de las *Quesiti*, para datarlas. Si Aranaz hizo el experimento en el palacio del conde de Fuentes en 1799, las *Quesiti* serían redactadas por Requeno en 1804. No obstante esa fecha no concuerda con la de la fundación de la *Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, al parecer una creación de la autoridades napoleónicas de Livorno en 1807.

177 Recordemos que el libro II del importante tratado titulado *Sobre la música* (*Περὶ μουσικῆς*), se ocupa del valor educacional de la música, en lo que Arístides está especialmente interesado.

profesores para los responsorios<sup>178</sup> de las fiestas de Navidad y otras canciones, sin que ninguno de los poco expertos se advierta de ello. Me ha ocurrido a mí el oír en una catedral, por preparativo al canto sacro, una entera escena musical de la obra de *El convidado de piedra*<sup>179</sup>. Si la moderna armonía musical imitativa llegase a la mente y al corazón o tuviese otro efecto que el sólo agradar al oído, ¿no habría personas sensibles que la oían, cultas e incultas, y habrían lapidado o desalojado de la Iglesia al celebrado maestro de capilla?<sup>180</sup> La imitación, sin explicación vocal, nada aporta a la mente y al corazón sino es claramente representativa de los objetos, y tal nunca ha sido ni será la imitación armónica sola de los sonidos. ¿[Cómo serea posible la imitación de una]<sup>181</sup> Bella imitación de un terremoto, de un temporal, de un diluvio universal, de estrépitos descompuestos y sonidos más ordenados y más armoniosos?

Las composiciones imitativas de los cuartetos de Pleyel, imitando una conversación, son los únicos que dan cierta lejana idea del objeto representado; sin embargo, en general, nada dicen ni a la mente ni al corazón. Los verdaderos y significantes sonidos armónicos de las liras griegas, armadas de cuatro cuerdas con las cuales, sin voz humana, se cantaban las odas de Píndaro<sup>182</sup> y los idilios de Teócrito<sup>183</sup> de modo que se entendían las palabras, han sido las únicas que, con la variedad del ritmo griego, iluminaban la mente y acongojaban los corazones.

Por lo tanto, nuestra armonía no hace otro efecto que agradar con la variedad a los oídos.

---

178 “Ciertas preces y versículos que se dicen en el rezo, al fin de las lecciones en los maitines y de las capítulos de otras horas” (*Diccionario de la RAE*, 1780).

179 Probablemente Requeno se refiera a la ópera cómica, *Il convitato di pietra*, representada durante el carnaval de 1783 en el Teatro dei Fiorentini de Nápoles, donde nuestro jesuita residió entre 1804 y 1806, y donde su autor, Giacomo Domenico Mario Antonio Pasquale Giuseppe Tritto (Altamura, 2 de abril de 1733 – Nápoles, 16 settembre 1824) era un compositor y docente bastante reconocido, pues desde octubre de 1799 hasta diciembre de 1806 desempeñó el cargo de *primo maestro* del Conservatorio. En sus óperas destaca el ritmo, para animar escenas típicamente populares.

180 Párrafo bastante enrevesado en la versión italiana.

181 Parece que hay un anacoluto en la pregunta.

182 Píndaro (Cinoscéfalos, Beocia, 518 a. C.–Atenas *post* 444 a. C.), cuya biografía está sujeta a múltiples interpretaciones y problemas, que Requeno contextualiza fantasiosamente en sus relaciones con Corina, fue uno de los poetas líricos más célebres de la Grecia Clásica y más favorecido por la posteridad en lo que a la conservación de sus obras se refiere. Coincidiendo con la redacción de los estudios musicales de Requeno, se produjeron varias ediciones de los poemas de Píndaro a finales del siglo XVIII.

183 Teócrito (Siracusa, Sicilia, *ca.* 310 a. C. - *ca.* 260 a. C.) fue el fundador de la poesía bucólica o pastoril y uno de los más importantes del helenismo.

APÉNDICE N° 3. Pedro ARANAZ Y VIDES, “Carta” o reseña de los *Ensayos sobre la Música de los antiguos griegos*, publicada en el *Semanario de Zaragoza*, n° 1995 (jueves 17 abril 1800), pp. 225-232.

Mi amigo y señor: No he contestado a la que recibí de usted con fecha del 15 de abril último [1800], porque, haciéndome usted en ella dos preguntas, y no hallándome yo instruido sino en la primera, me ha sido preciso tomarme todo este tiempo para enterarme en la segunda, y poder responder a usted con algún conocimiento en ambos puntos.

Me dice usted en la suya (y esta es la primera pregunta) que le avisan de esta ciudad [Zaragoza] que el ex jesuita don Vicente Requeno ha publicado una obra impresa en italiano, cuyo título es: *Ensayos sobre la Música de los antiguos griegos*, y que, no dudando la habré yo visto, me suplica le diga el juicio que he formado de ella.

A continuación me dice usted que en la misma carta le dicen que en dicha obra se habla diferentes veces de un canto instrumental significativo con el cual los griegos antiquísimos, con solos los instrumentos, hablaban y eran entendidos de toda la nación. Y, que igualmente desea usted saber si me parece a mi posible una cosa que la cree quimera, o una de aquellas invenciones fabulosas de que tanto abundan los griegos. Y esta es la segunda pregunta.

#### 1. [Primera pregunta. El juicio sobre los *Saggi Cantori*]

A la primera [pregunta] contesto a usted diciéndole que, efectivamente, he visto con mucho despacio no tan sólo los dos ensayos impresos en idioma italiano<sup>184</sup>, sino también el tercero que trata del canto griego antiguo con la explicación del canto instrumental significativo, sus notas, modos, ritmo, etc., traducido todo del italiano al español por su mismo autor,<sup>185</sup> cuyos originales he tenido en mi poder mucho tiempo con gran complacencia mía.<sup>186</sup>

184 Las dos primeras partes del libro de los *Saggi Cantori* de 1798 sobre la música griega son el *Ensayo histórico*, que abarca todo el primer tomo, y el *Ensayo práctico de las series armónicas*, que ocupa la primera parte del tomo II.

185 Aranaz se refiere a las traducciones, hechas por el mismo Requeno, de los *Ensayos históricos y Ensayos Prácticos*, conservados en la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma, *Gesuitici*, leg. 262 (actual 2391) y leg. 263 (actual 2392). Como hemos dicho, tenemos la intención

En el primer ensayo trata este autor [Requeno] del origen de la música, con un modo tan racional y fundado que desde luego persuade a su asenso, pues sus pruebas y racionios las tomas de la Sagrada Escritura y de los mejores autores griegos,<sup>187</sup> dándonos a un mismo tiempo las historias de la Música desde los patriarcas hasta los últimos compositores de la Grecia, y la de todos los famosos músicos griegos, cantores, sonadores y compositores, expresando los inventores de las liras, de las cítaras, de los flautos, de los órganos y de todos los demás instrumentos que usaban; de los tetracordos, de los sistemas, de los modos, del metro, del ritmo y, en una palabra, de todo lo que pertenece a la Música de los antiguos griegos hasta la decadencia de esta bella arte.

Aunque los créditos de este erudito escritor no fuesen tan conocidos en la Italia, por las obras que ha dado a luz en aquel idioma, esta sola le hubiera llenado de honor, pues, huyendo la senda que hasta hoy han seguido todos los autores de Música, tanto naturales como extranjeros, que, a la verdad (cuando tratan de la Música de los griegos) no hacen otra cosa que copiar unos de otros. Este autor [Requeno], después de una larga meditación y estudio de los textos griegos, ha construido el instrumento *canon*, y con él ha hecho todos los experimentos necesarios para probar las series, los sistemas, los tetracordos y todos los géneros que usaron los griegos, que, a la verdad, fueron muchos más que los nuestros.

Yo he presenciado muchos de estos experimentos, y aunque conozco que en el día muchos intervalos de estas escalas son impracticables, pero, si los practicaron los griegos con tanto primor, ¿por qué no los podemos practicar nosotros? Con las luces

---

de editar estas traducciones en la Biblioteca Larumbe de Prensas Universitarias de Zaragoza.

186 Por lo tanto, la fecha de la traducción de los ensayos sobre la música de Requeno había sido hecha con bastante anterioridad al 17 de abril de 1800 puesto que, además, dice que los originales de la traducción “los he tenido en mi poder mucho tiempo con gran complacencia media” (p. 226). Vemos cómo, a continuación, el artículo de Aranaz pasa a ser un análisis de los tres ensayos que componen la obra, siendo, pues una, especie de reseña elogiosa.

187 Los tratados más importantes que conservamos son: el libro XIX de los *Problemas* de Pseudo Aristóteles y las *Harmonica* de Aristóxeno de Tarento (s. IV a.C.), la *Isagoge* de Baquio Geronte y la *Isagoge* de Alipio (s. V), el *Tratado de Música* de Pseudo-Plutarco (s. II), y el *De musica* de Aristides Quintiliano (s. II), que sigue siendo aún utilizado en el conservatorio. Claudio Ptolomeo escribió también tratados de armonía. Requeno invariablemente sigue el criterio de alabar a los defensores del sistema igual y atacar a los del proporcional pitagórico (Boecio y Ptolomeo, especialmente). Así, descalifica a Ptolomeo por ser “un literato armónico de grande ingenio y de muchos conocimientos y de estilo desenvuelto, mas muy ignorante de la historia de la música de su nación, muy falto de práctica y muy impostor” (*Ensayos históricos*, ff. 136r-140r).

que este erudito autor nos da de la Música de los griegos, ¿cuántas ventajas podríamos sacar nosotros para corregir y perfeccionar la nuestra? ¿Y por qué no podríamos (aunque usted lo tenga por quimera) usar el canto instrumental significativo (o bien sea hablar con sólo los instrumentos) como lo hicieron los griegos? ¿Le parece a usted que sería poca ventaja para la nación poder en un acampamento dar y recibir las órdenes con uno, dos, diez o veinte clarines?

**2. [Segunda pregunta. Si el canto instrumental significativo con el cual los griegos antiquísimos, con solos los instrumentos, hablaban era una quimera o invención fabulosa]**

Efectivamente (y contesto a la segunda pregunta), sin embargo de hallarme cargado de años<sup>188</sup> y la cabeza débil, por complacer al autor de esta obra [Vicente Requeno] que es mi amigo, me he dedicado al descubrimiento de este arcano con empeño y estudio.

Como el autor carece del conocimiento práctico de la Música no ha podido por sí solo darnos el de este canto parlante; pero en su tercero ensayo, en que trata y explica el modo que los griegos tenían para escribir y notar su Música, da una idea, aunque confusa y escasa, de este canto instrumental significativo;<sup>189</sup> y, habiéndome yo aplicado con empeño a descifrarle, me glorío de haber sacado algún fruto, pues con sólo cuatro puntos de música de cualquier instrumento haré que diga cuanto se quiera hablar, verbigracia, dos clarines colocados a tanta distancia cuanta se deje oír el uno del otro sin perder punto, con solos estos cuatro puntos *ut, mí, sol, fa*, (*Do, mi, sol, do*, que es lo mismo) haré que entablen una conversación seguida.

Es tan fácil y sencilla la inteligencia de este lenguaje armónico que los inteligentes en la Música lo aprenderán muy fácilmente; los que tengan alguna tintura de Música en pocos días; y los que nada de ella sepan sólo con que tengan buen oído y mediano talento, en un mes de aplicación quedarán instruidos.

188 Aranaz tenía 60 años, pues había nacido el 2 de mayo de 1740.

189 Recordemos que el Ensayo tercero (práctico) tiene el siguiente contenido: “Ensayo tercero práctico: sobre el restablecimiento de los cantores griegos y romanos. Parte primera del ensayo tercero práctico: del canto griego. Parte segunda del ensayo tercero: del canto rítmico. Tercera parte del ensayo tercero práctico: de los instrumentos músicos de los griegos y de su construcción y manejo”.

Lo mismo se podrá hablar con cuatro campanas, cuatro tambores, cuatro bombos u otros cualesquiera instrumentos, con tal que formen cuatro distintos sonidos, pero unos serán más a propósito que otros, según las distancias y sitios donde se hubiere de hablar, y según sean más o menos perceptibles sus sonidos, no habiendo duda que el clarín será para el campo el más apto por la claridad de su sonido, y por tener más cuerpo de voz, cuyas dos circunstancias hacen que se oiga a más larga distancia.

Reduciéndose esta parla armónica a cuatro sólo puntos, que sin advitrio (sic, arbitrio) se deberán producir según sea necesario para la pronunciación de las letras, la Música será poco grata al oído, y sin variación, pues faltando, como usted sabe, la modulación, es preciso falte el buen gusto, y en cuatro sonidos (principalmente cuales son los que indico para el clarín, que todos pertenecen al modo mayor de Re o Delasolrre) la modulación no podrá menos de ser monótona, o muy repetida, pero este defecto se debe tolerar cuando en este canto instrumental se busca más la utilidad que el deleite.

Más no obstante lo dicho, me atrevo a ofrecerle a usted otro género de música instrumental significativa que, aunque más difícil porque constará de más notas e intervalos, pero podrá tener más modulación con algo de gusto, y se podrá acomodar un bajo que le dé alguna gracia, bien que si el gobierno adaptase y tuviese por útil este canto instrumental, sería conveniente que sólo se pudiese enseñar por un solo método, el más simple y fácil, prohibiendo cualquier otro que (por más fácil y útil) no fuese adoptado por la superioridad, pues la causa de haberse perdido en la Grecia este apreciable canto fue la multitud de ellos que inventaron los ingenios griegos, de que resultó una confusión tan grande que se olvidó enteramente aquel primitivo, en el cual eran educados todos los jóvenes de la nación, y consiguientemente se entendían todos unos a otros. Pero, después que se inventaron e introdujeron tantos cantos diversos, ¿cómo se habían de entender, siendo distinto el canto del que cantaba del que había estudiado el que oía? Y ve aquí la causa de haberse perdido enteramente el uso de este canto, que con tanta utilidad suya practicaron los antiguos griegos.

Con ingenuidad le confieso a usted que este lenguaje será pesado, pues para decir pocas palabras son precisas muchas notas de música y, aunque he estudiado mucho y he hallado algún otro modo de explicar más brevemente los conceptos, pero es con la

pensión (sic) de no poder servir su método sino para los inteligentes en la música, y aun para estos será difícil su inteligencia, cuando con el primer método (aunque sea más pesado) podrán instruirse muy brevemente hasta los que no sean músicos. Y, si el gobierno instituyese algunas escuelas en que fuesen educados los jóvenes, unos para hablar sonando y otros para entender lo que tocasen, bien presto se administrarían unos y otros, y cuantos quisiesen aprender este canto, lográndose por este medio que en poco tiempo se comunicase a toda la nación.

El padre Kircher, que en su *Musurgia* pone el canto instrumental significativo, con el abecedario de 22 letras, en otras tantas notas de música, las 11 subiendo todas de grado, y las 11 restantes bajando asimismo todas de grado, lo pone de dos maneras. En la primera hace todas las figuras que suben breves, y las que bajan semibreves. Y en la segunda, usando de los mismos intervalos, pone siete figuras de diferente valor subiendo y bajando.

La brevedad de una carta no me permite decir a usted las muchas dificultades que me ocurren sobre el pensamiento de este celeberrimo autor [Kirker], y sólo digo que, constando su canto de once diferentes intervalos y siete distintas notas o figuras, con precisión se ha de hacer difícil, aún a los muy inteligentes en la Música, cuando el método que yo propondré tan sólo tendrá una figura y cuatro intervalos invariables; tendrá [el sistema de Aranaz] todas sus entonaciones cantables, pues los intervalos más difíciles serán los saltos de octava y de sexta, y tendrá siempre ritmo o compás, lo que no se podrá verificar en el canto del padre Kirker, además de ser (con precisión) intolerables sus sonidos a los oídos bien organizados.

Sin trabajo ni estudio alguno, y con las mismas reglas de este canto instrumental, he hallado no un modo, sino muchísimos, de escribir cartas en cifra, sin riesgo (aunque contengan los más importantes secretos) de que se pueda leer aunque se pierdan o sean cogidas y abiertas; y, si usted quiere hacer la prueba de todo, envíeme usted en una carta la letra o asunto que quiera, y al mismo tiempo cuatro notas de Música, las que más le agraden, y con ellas le formaré a usted el canto significativo con su bajo; y con solas las cuatro notas que me envíe, y una clave que yo le remitiré a usted, entenderá el lenguaje de las notas o canto instrumental y leerá el mismo asunto que me envié.

Sin quitar una letra del dicho asunto, ni mudar nota alguna de las cuatro que usted me remita, le pondré diferentes cartas todas cifradas con las cuatro dichas notas, y siempre con distinta música; y si las notas son puestas a mi advitrio (sic arbitrio) y pasan de cuatro, le pondré a usted la dicha carta de infinitas maneras para leída y cantada, pero cada una necesitará de una clave para ser entendida.

Esto es, amigo mío, lo que puedo decir sobre sus dos preguntas de usted, y añado que los facultativos, amantes de los adelantamientos de la Música, debemos estar muy agradecidos a este sabio escritor [Requeno], pues, sin conocimiento alguno práctico y sólo por su luz natural e inclinación a esta bella arte, con su continuado estudio, y haciendo repetidos experimentos con el instrumento *canon*, y, en una palabra, no perdonando fatiga ni trabajo alguno, nos hace ver en sus *Ensayos* que nuestra Música está fundada bajo falsos fundamentos, y sin regla ni camino seguro; que no tenemos sistema fijo; que no tenemos más género que el diatónico, y nos hace ver otras muchas cosas que omito por no alargar más esta carta.

Últimamente nos hace ver las grandes ventajas de la Música griega sobre la nuestra. Nos pone patentes sus sistemas, sus muchos géneros diatónicos, cromáticos y enarmónicos, sus escalas, juntas con las de los modernos, para que se note la diferencia que de unas a otras hay.

Todos estos materiales nos pone a la vista este erudito escritor, para que con estos fundamentos trabajemos, estudiemos y mejoremos nuestro sistema músico; y puesto que usted y otros jóvenes de la nación se hallan dotados de talento, ciencia y salud, deben aplicarse con tesón y sin desmayar por la dificultad de la empresa, a sacar fruto de las semillas que este autor [Requeno] nos presenta. Pero, si en lugar de aplicarnos, juzgamos sin examen (como usted lo hace en su carta) que sus proposiciones son ficciones y quimeras, seguramente nuestra facultad no logrará los adelantamientos que puede adquirir en los *Ensayos de la Música de los antiguos griegos*.

Dios guarde a usted los años que desea su afecto amigo que su mano besa

P. A. V. (Aranaz, 1800, p. 232).

**BIBLIOGRAFÍA SOBRE VICENTE REQUENO**

## SIGLAS Y ABREVIATURAS UTILIZADAS

ACBPZ= Archivo Capitular de la Basílica del Pilar de Zaragoza.

AER = Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid. Embajada de Roma. Actualmente en el AHN de Madrid.

AGMS = Archivo General Militar de Segovia.

AGS = Archivo General de Simancas.

AHN = Archivo Histórico Nacional, Madrid.

APALGO = Archivo de Protocolos de la Almunia de Doña Godina (Zaragoza).

APC = Archivo Parroquial de Calatorao.

APUG = Archivo de la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma. Fondo General.

APUG-FC = Archivo de la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma. Fondo Curia.

APZ = Archivo de Protocolos de Zaragoza.

ARABASF = Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

ARAH = Archivo de la Real Academia de la Historia de Madrid.

ARSEA = Archivo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

ARSI = Archivo General de la Compañía de Jesús, Roma.

BNCVEIIR = Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma.

BNM = Biblioteca Nacional de Madrid.

BUZ = Biblioteca Universitaria de Zaragoza.

*DHCJ* = O'Neill, Ch. E. y Domínguez, J. M<sup>a</sup>. (Eds.) (2001) *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico temático*. Madrid: Universidad de Comillas, 4 Vols.

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

*Ensayos Prácticos* = REQUENO, *Ensayo segundo práctico de las series harmónicas de la música de los antiguos griegos. Con las pruebas necesarias para demostrar cuáles fuesen*, ff. 120. Ms. 263 de la BNCVEIIR.

LCP = Listas de Cumplimiento Pascual (hemos consultado las del arzobispado de Zaragoza, custodiadas en el Archivo Episcopal, de la plaza de la Seo).

MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 20 vols., Kassel, 1994-2007).

*Saggi cantori pratici* = REQUENO (1798), *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori*, Parma, Fratelli Gozzi, vol. II, pp. 437. [abarca los *Saggi* II y III, los prácticos].

*Saggio cantori storico* = REQUENO (1798), *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori*, Parma, Fratelli Gozzi, vol. I, pp. 347 [abarca el *Saggio* I].

#### SIGLAS Y ABREVIATURAS DE TEXTOS GRECO-LATINOS Y PATRÍSTICOS

Las abreviaturas de autores y obras antiguas son las recogidas en el *Diccionario Griego Español* (<http://www.filol.csic.es/dge/lst/lst-int.htm>) y en el *Diccionario Latino*, Madrid, CSIC, 1984-1988.

*DHCJ* = *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*.

DRAE = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (<http://lema.rae.es/drae/?val>).

HSCP = *Harvard Studies in Classical Philology*.

SEEC = Sociedad Española de Estudios Clásicos.

StudOv = *Studium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*.

## EDICIONES Y MANUSCRITOS

### EDICIONES

Campori, G. (ed.) (1866) *Lettere artistiche inedite pubblicate per cura di G. Campori*. Módena: Tipografía dell'erede Soliani, pp. 267-277 [Correspondencia de Requeno con Tiraboschi. Ejemplar en el *Archiginnasio*, Bolonia].

Requeno, V. (1783) "Oda". *Poesie per le nozze de' nobili Signori Marchese Paolo Spada e Contessa Caterina Bianchini*. Bolonia, pp. 73-74.

Requeno, V. (1784) *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci, e de' romani pittori. Del signor abate don Vincenzo Requeno*. Venecia: Giovanni Gatti, 8º mayor, 40 + 215 pp. B. Nacional, Madrid, (sig. 2/5016). Dos ejemplares en B. *Ambrosiana* de Milán (sig. S.N.T. iv-9). Cuatro ejemplares en RSEAragonesa.

Requeno, V. (1785) *Lettera dell'Abb. Requeno al Sig. Lorgna, ornatissimo Cavaliere*. Bolonia: A S. Tommaso d'Aquino. Reeditada en el 2º vol. de los *Saggi* de 1787, pp. 77-130.

Requeno, V. (1787) *Saggi sul ristabilimento dell'antica Arte de' Greci e Romani Pittori, del Signor Abate Don Vincenzo Requeno, Accademico Clementino*. Parma: dalla Stamperia Reale. Seconda edizione corretta ed accresciuta notabilmente dell'autore. 2 tomos, 404 y 319 pp. Tres ejemplares en B. *Ambrosiana* de Milán (sig. f.c.I-VI-23-24). Dos en B. *Nacional*, Madrid, (sig. U/2618-19 y B.A./2724-25). RSEAragonesa.

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

Requeno, V. (1795) *Principios, progresos, perfección, pérdida y restablecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra, sacado de los escritores griegos y romanos, y adaptado a las necesidades de la actual milicia. Escrito en italiano por el señor abate Requeno, Académico Clementino, y traducido al castellano por D. Salvador Ximénez Coronado, Presbítero, Profesor Real de Astronomía*. Madrid: Viuda de Ibarra, pp. 191. Ejemplares en la B. Nacional, Madrid, (sig. U/3683), B. Menéndez y Pelayo (Sig. 19503), Universitaria de Santiago y Universitaria de Sevilla (40-37).

Requeno, V. (1797) *Scoperta della Chironomía, ossia dell'arte di gestire con le mani nel foro e nella pantomima dell teatro*. Parma: Imprenta Fratelli Gozzi. Un tomo en 8°, 141 pp. Dos ejemplares en B. Ambrosiana de Milán (sig. S.P.O. XII-68) y en la RSE Aragonesa.

Requeno, V. (1798) *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori*. Parma: Fratelli Gozzi, 2 vols. en 8° mayor, pp. 347, 437. B. Nacional, Madrid, (sig. M/928-29). Cuatro ejemplares en B. Ambrosiana de Milán (sig. f.c.I.-II-1-2 y f.c.I.I. 25). RSE Aragonesa.

Requeno, V. (1800) *Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real Sociedad Aragonesa: explicadas por su individuo Don Vicente Requeno y Vives, Académico de varias Academias, y dadas a luz con aprobación y a expensas de la misma Sociedad*. Zaragoza: Mariano Miedes. Ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid (V. E. Caja 415), en la biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza (sign. D-2964), en la del Palacio Arzobispal de Zaragoza (sign, C-372), en la de la Económica Aragonesa, en la Universitaria de Zaragoza y en la RSE Aragonesa.

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

Requeno, V. (1804b) *Appendice ai saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori*

di D. Vincenzo Requeno. Aggiunta del medesimo autore. Roma: Stamperia di Luigi Perego Salvioni. Reedición crítica en Astorgano (coord.) (2012a), pp. 896-934.

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

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

Requeno, V. (1982) *L'arte di gestire con le mani*. Palermo: Sellerio editore. A cura di Giovanni R. Ricci.

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

Requeno, V. (2012a) “Libro de las formas de todo género de pintura” en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 678-854.

Requeno, V. (2012b) “Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocromática, o de un solo color, dirigidas a la Real Academia de Nobles Artes de Madrid” en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 855-895.

#### MANUSCRITOS

Los manuscritos de los ex-jesuitas muertos en Italia, como Requeno, se suelen repartir entre la Universidad Gregoriana y la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II de Roma, debido a las peripecias históricas de los mismos. Cuando León XII (Ancona 1760 - Roma 1829) le restituyó el Colegio Romano a la Compañía en 1824, los escritos que eran obras o borradores de obras pasaron a la biblioteca, mientras que los apuntes de trabajo se consideraron piezas archivísticas y pasaron al Archivo Central de la Compañía y después a la Universidad Gregoriana. Cuando en 1873 se secularizaron los

bienes religiosos, todo lo que había en la biblioteca jesuítica pasó a la Nazionale.

### 1. Archivo de la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma. Fondo General

Ms. 424. Requeno, V. *Analisi e giudizio del trattato sulla morale de' PP. della Chiesa di Giovanni Barbeirac. Lo scriveba Don Vincenzo Requeno a Roma, anno 1802, 1 nov.* 155 folios.

Ms. 1084. Requeno, V. *De morum institutione Libri III.* Liber I, "De naturali morum institutione". Liber II, "De civili morum institutione". Liber III, "De christiana morum institutione". Autore Vincentio Requeno, Soc. I. Praesbitero et Neapoli publico professore. 168 folios en latín.

Ms. 1126. Requeno, V. *De arte dicendi, Liber II.* 92 folios en 4º menor, en latín, año 1772. Es una ampliación del libro del mismo título terminado en 1770.

Ms. 1245. Requeno, V. *Vinc. Requeni e Soc. I. "De arte dicendi, Libri III"*. Liber I, "In constituendis partibus artis dicendi singulis et quidem principalioribus, nom semper unam fuisse rhetorum opinandi rationem". Liber II, "In tota arte dicendi constituenda, quid quisque rhetorum doctissimorum quoque id etiam iure proceperit". Liber III. "Qua et qualis ars nostra dicendi in posterum futura est". Año 1770. 44 folios en latín.

### 2. Archivo de la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma. Fondo Curia Generalicia

Ms. 10. Requeno, V. *La Logica ossia arte di esercitare bene tutte le operazioni dell'intendimento*, 41 ff. Requeno afirma: "El entendimiento debe educarse con reglas para no equivocarse; la voluntad, para no hacer el mal, de la misma manera que el oído se educa con las reglas y con el ejercicio del compás para la música, los pies para la danza y la fantasía y las manos para el dibujo" (fol. 3).

Ms. 103. Requeno, V. *Saggio di caratteri personali degni dell'uomo in società*, 99 folios. Hay traducción del mismo Requeno en la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma, *Gesuitici*, 685.

Ms. 1300. Requeno, V. (1807b) *Storia della Morale scritta dal P. Vinc. Requeno della*

*Compagnia di Gesù a Tivoli, terminata all'ultimo di dic. del 1807*, 110 ff. Cita introductoria: "Historia est magistra vitae, lux veritatis" (Cic.).

Ms. 1300. Requeno, V. *Quesiti dell'accademia italiana di scienze, lettere ed arti con le loro risposte* (Roma, 1804).

Ms. 1379. Requeno, V. *Fisica ossia della scienza della Natura Prima, fatta a Tivoli en 1810, composta da Don Vinc. Requeno*. 88 folios.

Ms. 1379. Requeno, V. *Principi di pensare*. Folios 93 al 124.

Ms. Leg. 1918/2. Requeno, V. *Arte di ben parlare filosoficamente trattata dal P. Vincenzo Requeno, S. J. ed altri lavori del medesimo intorno all'arte oratoria*. 12 cuadernillos.

Ms. 2174. *Borradores y papeles personales de Requeno*. Diversas poesías originales de Requeno en italiano y en latín. Notas sobre Feijoo y el *Diálogo Antirrouseauniano*. Sin foliar.

### 3. Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma

#### 3.1. Sección Gesuitici.

Ms. 226. Requeno, V. (1782) *Ensayo de un examen filosófico en torno a la naturaleza, al número, y a la cualidad de los locos, siempre existentes en la civil sociedad, compuesto para el entretenimiento de la muy noble y sabia señora marquesa Rosa Colloredo Gavassini, por el abate don Vicente Requeno y Vives. Bolonia a 1 de julio de 1782*. ff. 1-72v. En italiano.

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

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

Ms. 685 (antiguo 2814). Es un legajo de 237 folios donde se recoge la mayor parte de

los trabajos de Requeno realizados durante su retorno a España (1798-1801). Por ejemplo, en los folios ff. 1-10v<sup>o</sup> el *Apuntamiento de los manuscritos de don Santiago Agustín Riol, trabajados por orden de la Corte, dada por el marqués Grimaldo, fecha en el Pardo, en el 28 de enero de 1726, sobre informar de los papeles del reino y del estado de la monarquía cuando entraron a reinar los Reyes Católicos, D. Fernando el V y Dña. Isabel.*

Ms. 685 (antiguo 2814). Requeno, V. *Ensayo filosófico sobre los caracteres personales dignos del hombre en sociedad, compuesto en italiano y traducido al español por su autor don Vicente Requeno y Vives, individuo de varias academias.* La versión española ocupa los folios 18-137 y la versión italiana los folios 138 al 207.

Ms. 685 (antiguo 2814). Requeno, V. *Libro de las sensaciones humanas y de sus órganos, compuesto en italiano por don Vicente Requeno y Vives, y traducido por su autor la lengua española.* Folios 96-137v.

Ms. 697, ff. 1-9. Requeno, V. *Supposizioni poco fondate degli scrittori delle antiche medaglie.*

Ms. 697, ff. 13-136v. Requeno, V. *Della civile e temporale giurisdizione esercitata dai Romani Pontifici, incominciando dall'impero di Costantino sino alla donazione di Pippino, Rè de' franchi.*

Ms. 892 (antiguo 3021). Requeno, V. *Lettere 20 di Don Vincenzo Requeno a Monsignor N. N. sull' Opera della Carità attuale scritta dal Sig. Ab. Bolgeni.*

Ms. 1360. Requeno, V. *ed altri padri spagnolli della Compagnia di Gesù: Componimenti latini in prosa ed in verso.* Es una miscelánea muy variada. Se recogen certámenes poéticos con poesías escolares en latín, griego y árabe, compuestas en los primeros tiempos del destierro, en Córcega y en Ferrara. Años 1768-1770.

#### **4. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid**

Ms. 3-308-6, Requeno, V. *Libro de las formas de todo género de pintura, de don..., académico de las artes del Instituto de Bolonia, ff. 73.*

Ms. 3-308-7, Requeno, V. *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocromática, o de un solo color, dirigidas a la Real Academia de Nobles Artes de Madrid por el abate don Vicente Requeno y Vives, ex jesuita aragonés, académico de pintura de la Escuela de Bolonia etcétera*, ff. 39.

Ms. 1-16-22, *Don Vicente María Requeno, académico de honor sobre que se le devolviesen dos manuscritos que había remitido a la Academia, reclamándolos como propios, a fin de hacerlos imprimir en Italia*, Año 1807, ff. 66.

Contiene las censuras a los dos manuscritos anteriores de los académicos Gregorio Ferro, Francisco Javier Ramos, José Luis Munárriz, Manuel de Ribera y Mariano Salvador Maella.

#### FUENTES MANUSCRITAS NO ENCONTRADA

Además de los manuscritos de Requeno hallados en los archivos de la Universidad Gregoriana de Roma y en la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II de la misma ciudad que acabamos de reseñar, tenemos noticia de la existencia de las siguientes obras requenianas, hoy desaparecidas, casi todas referidas a cuestiones de retórica, por el testimonio de Latassa, quien conoció a Requeno entre 1798 y 1801, y requirió a nuestro abate una relación de sus obras. Es probable que algunos fueran simples borradores o esbozos. A juzgar por los títulos, su pérdida no tiene gran importancia para ampliar lo que ya conocemos del pensamiento requeniano:

1. *El arte sintética y analítica de las ideas*. Un tomo en 4°

2. *In Constituendis partibus artis dicendi singulis et quidem principalioribus non semper unam fuisse Rhetorum opinandi rationem*. Un tomo en 4°. Parece que coincide con el *De arte dicendi, Liber III*, conservado en la Universidad Gregoriana.

3. *De origine. Motus in materia deprensi libri duo*. En verso: hexámetro latino.

4. *Examen de las obras retóricas de Demetrio Falero, de las de Marco Tulio Cicerón y de las de Quintiliano*, un tomo en 4°. Con toda seguridad, Latassa se refiere al *Examen filosófico del arte de bien hablar, y de los cinco maestros principales de esa arte: Aristóteles, Demetrio, Falero, Cicerón, Quintiliano, Hermógenes y Longino*.

5. *Quo pacto scripserit Aristoteles de arte dicendi in libris ad Theodecten*. Un tomo como el antecedente.

6. *Tradizioni scritte, non interrotte da Gesù Cristo. insino a giorni nostri della confessione auricolare, é Riposta a gli argomenti del Cittadino di Milano, disertazione*.

## ESTUDIOS Y REFERENCIAS SOBRE REQUENO Y SU OBRA

### ESTUDIOS<sup>190</sup>

Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti (1808) *Costituzione dell'Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Firenze, Piatti.

Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti (1810) *Atti dell'Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Livorno: Presso Tommaso Masi e Compagnia, 1810, 2 vols.

Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti (1810b) *Giornale scientifico e letterario dell'Accademia italiana di scienze lettere ed arti*.

Aguilar Piñal, F. (1993) *Bibliografía de Autores Españoles del Siglo XVIII*. Madrid: CSIC, t. VIII.

Aguilera Hernández, A. y Domínguez Arranz, A. (2012) “La Numismática del abate Vicente Requeno y Vives” en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 573-590.

Andrés, J. (1800) *Cartas del Abate Don Juan Andrés a su hermano Don Carlos Andrés, en que le comunica varias noticias literarias*. Valencia: Imprenta de Joseph de Orga.

Andrés, J. (2017) *Historia de la teoría de la música (Acústica)*. Madrid: Casimiro Libros, 2017. Edición de Alberto Hernández, Mateos.

190 Casi todos nuestros estudios sobre jesuitas expulsos, incluidos los relativos a Requeno, pueden consultarse en la “Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=6730>)”, donde dirigimos un “Portal” específico dedicado a Vicente Requeno y Lorenzo Hervás y Panduro.

Aranaz y Vides, P. (1800) "Carta". *Semanario de Zaragoza*. N° 1995 (jueves 17 abril 1800), pp. 225-232. Es una elogiosa y amplia reseña de Requeno, 1798, vols. I y II.

Aranaz y Vides, P. *Curso completo de composición que presentan a sus discípulos y a los que no lo son los Profesores Don Pedro Aranaz y Vides, Maestro de Capilla jubilado de la Sta. Iglesia de Cuenca, y Don Francisco Olivares, Prebendado Organista y Rector del Colegio de Música de Niños de Coro de Salamanca*. Manuscrito de comienzos del siglo XIX. Citado por Antonio Martín Moreno (2006, pp. 438-439).

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

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

Astorgano, A. (2000c) "Requeno y Vives, Vicente" *Gran Enciclopedia Aragonesa 2000*, Zaragoza: El Periódico de Aragón, T. 15, p. 3643.

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

Astorgano, A. (2003d) "El mecenazgo literario de Campomanes y los jesuitas expulsos". *Campomanes, doscientos años después*. Oviedo: Instituto Feijoo del Siglo XVIII, pp. 269-311.

Astorgano, A. (2004c) "La Biblioteca jesuítico-española de Hervás y Panduro y su liderazgo sobre el resto de los ex jesuitas". *Hispania Sacra 53*, N° 113, pp. 170-268.

Astorgano, A. (2005a) "Las cartas familiares de Hervás, como fuente de información literaria" en *La Carta como fuente y como texto. Las correspondencias societarias en el siglo XVIII: la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Actas del II Seminario Peñafloreda, Toulouse-Le Mirail, 14 y 15 de noviembre de 2003*. Risco, A. y Urkía, J. M. (eds.). San Sebastián, pp. 77-136.

Astorgano, A. (2006a) "Introducción a Nicolás Rodríguez Laso". *Diario del viage a Francia e Italia (1788)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico / Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

Astorgano, A. (2006b) "San José Pignatelli (1735-1811) y Vicente Requeno (1743-1811), socios de Academia Clementina". *Cuadernos Dieciochistas*, N° 7, pp. 257-291.

Astorgano, A. (2008a) "El Abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811), restaurador de las Artes grecolatinas y pensador" en Vicente Requeno y Vives, pp. XLI-CC.

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

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

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

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

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

Astorgano, A. (2012c) "La Historia de la restauración del telégrafo grecolatino y el abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811)". *Llull Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas (SEHCYT)*, vol. 35 (n° 75). 1º Semestre 2012, pp. 37-80.

Astorgano, A. (2012d) "La telegrafía óptica del jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas". *Revista de Estudios Clásicos*. Mendoza: Universidad

Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, 39 (2012), pp. 43-78.

Astorgano, A. (2012e) “Rescatando la memoria del jesuita Vicente Requeno (1743-1811), apasionado neoclásico”. *Razón y Fe*, tomo CCLXV (marzo 2012), pp. 253-261.

Astorgano, A. (2012f) “Apuntes sobre la perfección clásica en Vicente Requeno (1743-1811)”. *Actas del XIII Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC)*. Logroño.

Astorgano, A. (2012g) “El abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas: telegrafía óptica, pantomima y música”. *Estudios Clásicos*, N° 142, pp. 37-67.

Astorgano, A. (2012h) "Requeno y Vives, Vicente". *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Astorgano, A. (2012i) “Perfil bio-bibliográfico del abate Requeno (1743-1811)” en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 23-78.

Astorgano, A. y Borque Soria, E. (2012) “Vicente Requeno y el arte de hablar desde lejos” en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp.439-496.

Astorgano, A. (2013) “La fallida traducción española de los tratados de Vicente Requeno (1743-1811) sobre la encáustica (1785-1799)”. *Goya y su contexto*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 369-390.

Astorgano, A. (2016) “Antonio Gallego Gallego, (2015). *Número sonoro o lengua de la pasión. La música ilustrada de los jesuitas expulsos, Sant Cugat (Barcelona), Editorial Arpegio, España, 266 pp. ISBN*”. IHS: Antiguos jesuitas en Iberoamérica. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 260-265.

Astorgano, A. y Garrido Domené, F. (2017) “Aportes a la música grecolatina del abate

aragonés Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes clásicas”. *Montalbán, Revista de Humanidades y Educación*, n° 49. Caracas: Instituto de Investigaciones Historicas (Universidad Católica Andrés Bello), pp. 1-163.

Astorgano, A. (2017), “El abate Vicente Requeno, entre los universalistas”. *Juan Andrés y la Escuela Universalista Española*. Aullón de Haro, P. y García Gabaldón, J. (eds.). Madrid: Ediciones Complutenses, pp. 219-235.

Aullón de Haro, P. (2016) *La Escuela Universalista Española del siglo XVIII. Una introducción*. Madrid: Ediciones Sequitur.

Ayala, J. M. (2008) “Prólogo” en V. Requeno (2008), pp. XI-XL.

Ayala, J. M. (2012) “Vicente Requeno y Vives, ensayista filósofo” en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 177-208.

Batllori i Munné, M. (1966) *La cultura hispano italiana de los jesuitas expulsos: españoles, hispanoamericanos y filipinos: 1767-1814*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, págs. 32, 47, 318, 333, 423 y 688.

Berte-langereau, J. (1958) *La política italiana de España bajo el reinado de Carlos IV*. Madrid: Revista de Occidente.

Casamayor, F. (1782-1833) *Años políticos e históricos de las cosas particulares ocurridas en la Imperial ciudad de Zaragoza. Años 1782-1833*. 37 vols. ms. Zaragoza: Biblioteca Universitaria de Zaragoza (BUZ).

Dall'armi, G. (1808) *Disegni originali, e copie fatte da diversi artisti, ed impresi per di loro uso*. Roma: Litocalcografia Privatica di Giovanni Dall'Armi.

Dall'armi, G. (1809) *Le Pitture di Masaccio esistenti in Roma nella Basilica di S. Clemente colle teste lucidate da Carlo Labruzzi e pubblicate*. Roma.

Dall'armi, G. (1821-1822) *Ristretto di fatti acustici di Giovanni Dall'Armi. Letto in accademia de' Lincei*. Roma.

Dall'armi, G. (1826) "Cenni sulla litografia". *Biblioteca italiana, ossia Giornale di letteratura, scienze ed arti*, XLIV. Roma, pp. 295-366.

Dall'armi, G. (1828) "Litografia milanese". *Biblioteca italiana, ossia Giornale di letteratura, scienze ed arti*, XLIX. Roma, pp. 45-76.

*Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico temático* (2001). Madrid: Universidad de Comillas, 4 vols.

Diosdado Caballero, R. (1814-1816) *Bibliothecae Scriptorum S.I. Supplementa, Romae*. 2 vol., I, pp. 239 - 240; II, p. 87.

*Enciclopedia Universal Ilustrada* (1923). Barcelona: Espasa Calpe, Tomo 50, p. 1075.

Fatás, G. (2012) "Apunte sobre las apreciaciones numismáticas de Requeno" en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 591-596.

Ferrer Benimeli, J. A. (2011) *San José Pignatelli*. Zaragoza: Hogar Pignatelli, 2da Ed.

Ferrer Benimeli, J. A. (2012) "Los colegios de Aragón que conoció Requeno" en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 101-128.

Forniés Casals, J. F. (2012) "La Real Sociedad Económica Aragonesa que conoció Vicente Requeno y Vives (1798-1801)" *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 129-175.

Gallego Gallego, A. (1988) *La Música en tiempos de Carlos III: Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*. Madrid: Alianza Editorial.

Gallego Gallego, A. (2012) "Vicente Requeno y la música" en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 361-438.

Gallego Gallego, A. (2014) “La investigación de la Música en los jesuitas expulsos” en *El Clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, Filología, Historia y Teoría Arquitectónica* (Actas del Coloquio Internacional). Flores, O. (Ed) (2009). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa.

Gallego Gallego, A. (2015) *La música ilustrada de los jesuitas expulsos*. Sant Cugat: Editorial Arpegio, pp. 266.

Gómez Uriel, M. (1886) *Bibliotecas Antigua y nueva de Escritores Aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de Diccionario Bibliográfico-Biográfico por Don Miguel Gómez Uriel*. Zaragoza: Imprenta de Calixto Ariño, Tomo III, pp. 34-37.

Hervás y Panduro, L. (1789-1799) *Historia de la vida del hombre*. Madrid: Imprenta de Aznar, 7 vols.

Hervás y Panduro, L. (2007) *Biblioteca jesuítico - española de escritores que han florecido por siete lustros; estos empiezan desde el año 1759, principio del reinado del Augusto Rey Católico Carlos III y acaban en el año 1793*. Madrid: Libris. Asociación de librerías de Viejo.

Hervás y Panduro, L (2009) *Biblioteca jesuítico-española II. Manuscritos hispano-portugueses en siete bibliotecas de Roma*. Madrid: Libris. Ed. de A. Astorgano.

Lamarca Langa, G. (2012) “Apuntes sobre el arte de imprimir a mano de Vicente Requeno” en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 597-620.

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

León Navarro, V. (2012) “Vicente Requeno y Vives: entre la Ilustración y la curiosidad” en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 209-238.

León Tello, F. J. (1974) *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: C.S.I.C. / Instituto Español de Musicología.

León Tello, F. J. (2012) “La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos” en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 303-360.

León Tello, F. J. y Sanz Sanz, M. V. (1981) *Tratadistas Españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*. Madrid: Departamento de Estética de la Universidad Complutense.

Luengo, M. (1767-1814) *Diario de la Expulsión de los jesuitas de los dominios del Rey de España, al principio de sola la provincia de Castilla la Vieja, después más en general de toda la Compañía, aunque siempre con mayor particularidad de la dicha provincia de Castilla (años 1767-1814)*. Manuscritos en el Monasterio de Loyola.

March, J. M. (1935) *El restaurador de la Compañía de Jesús, Beato José Pignatelli y su tiempo*. Barcelona: Imprenta Revista "Ibérica", 2 vols.

Martínez de la Escalera, J. (2005) "Horizontes intelectuales de los hermanos Montón S.J. (1760-1805)" en *Libro homenaje al Padre José del Rey Fajardo S.J.* Brewer-Carias, A. R., Baumeister Toledo, A. y Nikken, P. (coords.). Caracas: Editorial Jurídica Venezolana, pp. 183-193.

Martínez Tornero, C. A. (2012) “Origen y destino del noviciado jesuita de Tarragona, donde se formó Requeno” en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 79-100.

Masdeu, J. F. (1806) *Requeno, il vero inventore delle più utile scoperte della nostra età. Regionamento di Gianfrancesco Masdeu letto da lui nel 1804 in una Adunanza di*

*Filosofía*. Roma, 28 pp. Reedición en Astorgano (coord.) (2012a), pp. 640-654.

Masdeu, J. F. (-) “Requeno, el verdadero inventor de los más útiles descubrimientos de nuestra edad”. *Opúsculos en prosa y verso, compuesto sucesivamente por don Juan Francisco de Masdeu en tiempos de la general revolución movida por los franceses en Europa. Los escribió el autor en italiano y los tradujo él mismo a nuestra lengua*. Parte primera: Opúsculos en prosa. Madrid: Biblioteca Nacional, mss. 2898, micro 16.886, pp. 243-274. Manuscrito que incluye la traducción de *Requeno, il vero inventore*, editado en Astorgano (coord.) (2012a), pp. 655-677.

Menéndez y Pelayo, M. (1940) *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC, pp. 647-651, Tomo III. Siglo XVIII.

Menéndez y Pelayo, M. (1942) *Estudios y discursos de crítica literaria*. Madrid, pp. 103-104, vol. IV.

Montón, B. (1803) *Meditazioni per fissare la credenza e la condotta del fu D. Bartolommeo Monton gia' della Compagnia di Gesù*. Ferrara: Presso i Socj Bianchi e Neri, Stam. del Seminario.

Martín Moreno, A. (2006) *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 438-439.

O'Neill, Ch. E. y Domínguez, J M. (Eds.) (2001) *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico temático*. Madrid: Universidad de Comillas, 4 vols.

Palau y Dulcet, A. (1964) *Manual del librero español e hispanoamericano*. Barcelona: pp. 260 – 261, Tomo XVI.

Pacifici, V. G. (1978) *Documenti dell' "Inchiesta" napoleonica su Tivoli e Circondario*. Tivoli: Società Tiburtina di Storia e d'Arte.

Peset, J. L. (2012) “El jesuita ilustrado y la marquesa melancólica: locura y educación en un manuscrito italiano de Vicente Requeno” en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 239-262.

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

Ricci, G. R. (2012) "La "Scoperta della Chironomia" di Vincenzo Requeno" en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 497-518.

Riera Palmero, J. (2012) "Los médicos y la medicina: un capítulo de la obra del jesuita Vicente Requeno y Vives (1743-1811)" en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 263-278.

Sommervogel, C. (1895) *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Bruxelles-Paris-Toulouse, cols. 1670-1672, Tomo VI.

Storch de Gracia y Asensio, J. G., Oviedo Palomares, A. y Gascón Ricao, A. (2012) "Una aproximación a la Quironomía en Requeno" en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 519-572.

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

Verdoy, A. (2012) "Vicente Requeno y Vives (1743-1811), devoto y propagador del Sagrado Corazón de Jesús" en *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Astorgano, A. (coord.) (2012a). Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 279-301.

VVAA. (1998) *Anton M. Lorgna scienziato ed accademico del XVIII secolo tra conservazione e novità*. Roma-Verona: Accademia Nazionale delle scienze detta dei XL.

#### OTRAS REFERENCIAS

Aristoxenus y Macran, H. S. (ed.) (1902) *The Harmonics of Aristoxenus*. Oxford: At the

Clarendon Press.

Astorgano, A. (1997) "Las referencias aragonesas del *Discurso de apertura de la Real Audiencia de Extremadura*" *Revista de Estudios Extremeños*. Tomo LIII, número I (Enero- Abril), pp. 75-155.

Astorgano, A. (1998b) "El fracaso de la generación de los ilustrados". *Historia y vida*. Número 365, año XXXI (Agosto), Barcelona: pp. 12-27.

Astorgano, A. (1998d) "Encuentro del Padre Arévalo con el inquisidor jansenista, Nicolás Rodríguez Laso, en la Italia de 1788". *El Humanismo Extremeño. Estudios presentados a las Segundas Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Fregenal de la Sierra en 1997*. Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras, pp. 381-401.

Astorgano, A. (1999c) "La venta de los libros prohibidos de la Biblioteca Mayansiana (1801)" en *Actas del Congreso Internacional sobre Gregorio Mayans*. Mestre, A. (coord.). Valencia: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, pp. 625-662.

Astorgano, A. (1999d) "El paso de Jovellanos y Meléndez Valdés por el Ministerio de Gracia y Justicia (1798)". *Revista de Estudios Extremeños*. Tomo LV, número III (Septiembre-Diciembre), pp. 995-1052.

Astorgano, A. (1999e) "La personalidad del ilustrado Don Nicolás Rodríguez Laso (1747-1820), inquisidor de Barcelona y Valencia". *Revista de la Inquisición*. Número 8. Madrid: Instituto de Historia de la Inquisición de la Universidad Complutense, pp. 119-190.

Astorgano, A. (1999f) "Goya y el discurso de Meléndez Valdés contra los parricidas de Castillo". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*. Números 75-76. Zaragoza, pp. 25-80.

Astorgano, A. (1999g) "La mujer de Castillo, Goya y Meléndez Valdés". *Goya: Revista de Arte*. Números 271-272 (julio-octubre), pp. 308-314.

Astorgano, A. (2000a) "El Fiscal Inquisidor don Nicolás Rodríguez Laso en Barcelona

(1783-1794)". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Número 47, pp. 197-276.

Astorgano, A. (2001a) "El pensamiento regalista de Meléndez Valdés y la legislación josefista sobre las relaciones Iglesia-Estado". *La Guerra de la Independencia: estudios*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, vol. II, pp. 689-732.

Astorgano, A. (2001b) "Meléndez Valdés y la enseñanza de las Humanidades en las preceptorías de gramática". *Bulletin Hispanique*. Número 1, pp. 75-125.

Astorgano, A. (2001c) "Meléndez Valdés y el enfrentamiento entre los catedráticos del Colegio de Lenguas (1780-1784)". *El Humanismo Extremeño. Estudios presentados a las Cuartas Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Trujillo en 2000*. Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras, pp. 263-291.

Astorgano, A. (2001d) "El conflicto de rentas entre las cátedras de humanidades y Meléndez Valdés (1780-1784)". *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija de estudios sobre la universidad*. Número 4, pp. 11-90.

Astorgano, A. (2002a) "Juan Meléndez Valdés, opositor a la cátedra de Prima de Letras Humanas". *Dieciocho*. Vol 25.1, pp. 75-105.

Astorgano, A. (2002c) "La correspondencia entre tribunales de la Inquisición como fuente de información histórica de la Guerra de la Independencia: el caso de Valencia" en *Fuentes documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia*. Miranda Rubio, F. (coord.). Pamplona: Ediciones Eunete, pp. 371-398.

Astorgano, A. (2002d) "París y la embajada de España a través del *Diario* del inquisidor Rodríguez Laso (1788)" en *Actas del IV Congreso de Historia Militar: Guerra y Milicia en la España del Conde de Aranda*. Armillas Vicente, J. A. (Ed.). Zaragoza, pp. 505-545.

Astorgano, A. (2002e) "El París del verano de 1788 a través del *Diario* del inquisidor Rodríguez Laso". *Trienio. Revista de Ilustración y Liberalismo*. Número 40, pp. 5-42.

Astorgano, A. (2002f) "El Padre Isla a través de la *Biblioteca Jesuítico-Española* de

Hervás". *Brocar. Cuadernos de Investigación histórica (Universidad de La Rioja)*. Número 26, pp. 191-228.

Astorgano, A. (2003a) "Hervás, la Bascongada y los lingüistas defensores del vacoiberismo, en el marco del fuerismo". *Astarloa en el II centenario de la "Apología de la lengua bascongada" (1803-2003)*. San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, colección Ilustración Vasca, tomo XII, pp. 11-140.

Astorgano, A. (2003b) "Meléndez Valdés y el helenismo de la Universidad de Salamanca durante la Ilustración". *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija*. Número 6, pp. 11-86.

Astorgano, A. (2003c) "Godoy y Meléndez Valdés en la Salamanca de 1805-1808". *Manuel Godoy y su tiempo. Congreso internacional Manuel Godoy (1767-1851)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, t. II, pp. 161-211.

Astorgano, A. (2003e) "Hervás y los apologistas vascoiberistas en 1803". *Revista Internacional de Estudios Vascos (RIEV)*. Número 48.1, pp. 347- 408.

Astorgano, A. (2004b) "Juan Meléndez Valdés, humanista". *Revista de Estudios Extremeños*. Tomo LX-I, pp. 289-400.

Astorgano, A. (2004g) "Meléndez Valdés, helenista". *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*. Vol. 27.2, pp. 221-244.

Astorgano, A. (2005b) "Meléndez Valdés, juez en las oposiciones de 1785 a la cátedra de griego de la Universidad de Salamanca". *Habis*. Número 36, Universidad de Sevilla, pp. 481-504.

Astorgano, A. (2005c) "El oidor Juan José Alfranca y Castellote (1754-1817), "visitador" del Partido de Llerena (1791)". *Torre Túrduła*. Número 11, Llerena, pp. 12-13.

Astorgano, A. (2005d) "Esteban Meléndez Valdés (1742-1777) y la formación de su hermano "Batilo" (1767-1777)". *Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*. *Actas del Simposio Internacional celebrado en Cáceres en noviembre de 2004*. Mérida:

Editora Regional, pp. 19-58.

Astorgano, A. (2005e) "El inquisidor Rodríguez Laso y el ocaso de la Inquisición valenciana (1814-1820)". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. Número 13. Cádiz: Publicaciones de la Universidad, pp. 41-90.

Astorgano, A. (2006a) "Hervás, apologista del eusquera como lengua primitiva de España en sus contextos fuerista y vascoiberista" en "In memoriam Manuel Alvar (1923-2001)". *Archivo de Filología Aragonesa*. Castañer, R. M. y Enguita, J. M. (eds.). Núm. 59-60, Vol. 1, Zaragoza, pp. 169-195.

Astorgano, A. (2007b) "El oidor Juan José Alfranca, visitador del Partido de Llerena en 1791". *Actas del VIII Congreso de Estudios Extremeños*. [CD-ROM], pp. 891-932. CD.

Astorgano, A. (2008a) "Joaquín Lorenzo Villanueva y los jesuitas" en *Joaquín Lorenzo Villanueva y el grupo valenciano en las Cortes de Cádiz*. Aledón, R. (coord.). Cádiz: Ayuntamiento-Universidad, Biblioteca de las Cortes de Cádiz, pp. 157-216.

Astorgano, A. (2008b) "Los provinciales jesuitas vasco-navarros expulsos (1767-1773)". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*. José Ignacio Tellecha Idígoras. *In Memoriam*. Núm. 64, pp. 865-906.

Astorgano, A. (2008c) "Los discutidos derechos de autor del Diccionario de Esteban Terreros". *Esteban de Terreros y Pando: vizcaíno, polígrafo y jesuita: III Centenario, 1707-2007*. Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 581-656.

Astorgano, A. (2009a) "El pleito por los derechos de autor del *Diccionario* de Esteban Terreros". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (BRSBAP)*. Tomo 65, núm. 1, pp. 127-208.

Astorgano, A. (2009b) *La Literatura de los jesuitas vascos expulsos (1767-1815): lección de ingreso como amigos de número leída el día 26 de febrero de 2009*. Madrid: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País-Delegación en Corte. Discurso de ingreso en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. Contestación de Emilio Palacios.

Astorgano, A. (2009c) "Perfil biográfico del canonista Juan Josef Alfranca y Castellote (1754-1817), rector del Colegio de Bolonia". *Hispania Sacra*. Vol. LXI, núm. 123, CSIC, Madrid, pp. 279-352.

Astorgano, A. (2009d) "Hervás y Panduro y sus amigos ante la Mexicanidad". *Ilustración en el mundo hispánico: preámbulo de las Independencias*. Tlaxcala: Gobierno del Estado de Tlaxcala / Universidad Iberoamericana, pp. 201-254.

Astorgano, A. (2009e) "La Literatura de los jesuitas portugueses expulsos. Recuerdo de los centenarios del marqués de Pombal y de Lorenzo Hervás y Panduro". *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*. Núm. 17. Trujillo, pp. 305-417.

Astorgano, A. (2009f) "Para uma *periodização* da Literatura dos jesuítas portugueses expulsos (1759-1814)". *Brotéria. Cristianismo e Cultura*. Vol. 169 (Agosto-Septiembre), pp. 315-336.

Astorgano, A. (2009g) "Esbozo de la Literatura de los jesuitas portugueses expulsos". *História Unisinos*. Vol. 13.3 (Septiembre-Diciembre). São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos (en imprenta), pp. 265-283.

Astorgano, A. (2009h) "El marqués de Pombal: según los jesuitas expulsados de España". *Razón y Fe*. Núm. 1334 (Diciembre). Madrid, pp. 359-374.

Astorgano, A. (2009i) "Las contradicciones de la Ilustración española a través de los testamentos de Meléndez Valdés" en *Ilustración, Ilustraciones*. Astigarraga, J., López-Cordón, M. V. y Urkía, J. M. (eds.). Donostia-San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 2 vols. Vol. I, pp. 179-224.

Astorgano, A. (2009k) "Floridablanca y el jesuita Hervás y Panduro, una relación respetuosa". *Revista de Filosofía Política*, Núm. 22. Madrid: Universidad de Murcia, pp. 325-362.

Astorgano, A. (2010a) "Las relaciones entre el Abate Hervás y el Conde de Floridablanca. Recuerdos de sus bicentenarios". *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*. Trujillo: Real Academia de Extremadura de las

Letras y las Artes, Tomo 18, pp. 175-246.

Astorgano, A. (2010b) *El abate Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1809). Sabio polígrafo*. Toledo: Almad-Universidad Castilla-La Mancha, pp. 300.

Astorgano, A. (2010c) "Lorenzo Hervás y Panduro, dos siglos de olvidos y pervivencias" en Conferencia inaugural del curso académico de la Real Academia Conquense de las Artes y las Letras, pronunciada el día 19 de octubre de 2009. *Académica. Boletín de la Real Academia Conquense de Artes y Letras*, Núm. 5 (enero-diciembre). Cuenca, pp. 9-122.

Astorgano, A. (2010d) "Los jesuitas expulsos frente al proceso revolucionario antes de la promulgación de la Constitución de Cádiz: El ex jesuita oprimido" en *Del mundo hispánico a la consolidación de las naciones. 1808-1940*. Koprivitza Acuña, M., Ramos Medina, M., Torales Pacheco, C., Urkía, J. M. y Yano Bretón, S. (eds.). Tlaxcala: Gobierno del Estado de Tlaxcala, pp. 237-281.

Astorgano, A. (2011a) "Un jesuita expulsado sangüesino rebelde: Francisco Javier Mariátegui, el ex jesuita oprimido". *Revista Príncipe de Viana*, Núm. 252, pp. 181-252.

Astorgano, A. (2012k) "Apuntes sobre el Reformismo en el Colegio isidoriano de Nuestra Señora de la Vega de Salamanca durante la Ilustración". *Actas de la XII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. León: Fundación Española de Historia Moderna, pp. 1543-1555.

Astorgano, A. (2012m) "El Colegio Menor Universitario Nuestra Señora de la Vega de Salamanca durante la Ilustración (1771-1808)" en *Imagen, contextos morfológicos y universidades, Miscelánea Alfonso IX (2012)*, Rodríguez-San Pedro, L. E. y Polo Rodríguez, J. L. (eds.). Salamanca: Centro de Historia Universitaria Alfonso IX, pp. 349-397.

Astorgano, A. (2012n) "La presencia de los humanistas hispano-portugueses en las bibliotecas de Roma, según Hervás y Panduro". *Revista de Estudios Extremeños*. Tomo LXVIII, núm. II (mayo-agosto), pp. 817-866.

Astorgano, A. (2013b) "Pinceladas sobre la literatura silenciada de los jesuitas expulsos

a través de la Biblioteca jesuítico-española de Hervás y Panduro” en *Escrituras silenciadas. El paisaje como historiografía*. Forniés Casals, J. F. y Numhauser, P. (eds.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 411-430.

Astorgano, A. (2013c) “La visita de 1774 del Colegio universitario Nuestra Señora de la Vega de Salamanca”. *CIAN-Revista de Historia de las Universidades*, 16/1, pp. 13-50.

Astorgano, A. (2013d) “La literatura de González de Candamo, amigo íntimo de Meléndez, y su ilustrado panegírico de Carlos III”. *Boletín de la Real Academia de Extremadura*, XXI, pp. 321-408.

Astorgano, A. (2013e) “El magistral González de Candamo en la Metropolitana de México (1799-1804)”. *Trienio*, núm. 62 (noviembre), pp. 55-126.

Astorgano, A. (2014) "El jesuita expulso extremeño Juan José Tolrá frente a la Constitución de Cádiz". *Actas de la Jornada conmemorativa del bicentenario de la Constitución de Cádiz, celebrada en Trujillo el 10 de marzo de 2012*. Trujillo: Real Academia de Extremadura (en imprenta).

Barriga Monroy, M. L. (2004) “La historia del tambor africano y su legado en el mundo”. *El Artista: Revista de investigaciones y artes plásticas*, núm. 1. Pamplona: Centro Publicaciones Universidad De Pamplona, pp. 30-48.

Batllori, M. (1944) “Esteban de Arteaga, musicólogo...” en Arteaga. *Lettere musicologiche*. Madrid: CSIC, 1944.

Bossi, G. (1805) *Discorso sull'utilità politica delle arti del disegno*. Firenze.

Bossi, G. (1982) *Scritti sulle arti*. S.P.E.S., 2 vols.

Farinelli, A. (1929) *Italia e Spagna*. Torino: Fratelli Bocca, vol. II.

García López, J., Pérez Cartagena, F. J. y Redondo Reyes, P. (2012) *La Música en la Antigua Grecia*. Murcia, Editum.

González Marín, L. A., Ezquerro Esteban, A. y González Valle, J. V., *Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, Inventario de los fondos de B y D. Autores*.

Zaragoza, 3 tomos mecanografiados, tomo I, p. 49, números 337-343. Ejemplar del Archivo del Cabildo de La Seo de Zaragoza.

Guattani, G. A. (1810) “Sullo Stato attuale delle Belle Arti in Italia e particolarmente in Roma”. *Atti dell’Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Tomo I, parte II, Livorno.

*Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los Reynos y señoríos del católico Rey de las Españas, el señor don Carlos IV* (1790). Madrid: Imprenta de Don Antonio de Sancha.

Hefestión, Aristóximo y Ptolomeo (2009) *Métrica griega. Harmónica-Rítmica. Harmónica*. Madrid: Editorial Gredos, pp. 215-365.

Hervás y Panduro, L. (1800) *El hombre físico o anatomía humana físico-filosófica. Su autor, el abate D. Lorenzo Hervás teólogo del Eminentísimo Señor Cardenal Juan Francisco Albani, Decano del Sagrado Colegio Apostólico; y Canonista del Eminentísimo Señor Cardenal Aurelio Roverella, Prodatario del Santo Padre*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 2 tomos.

Jiménez Catalán, M. (1929) *Tipografía Zaragozana del siglo XVIII*. Zaragoza: Tipografía La Academia.

López Jimeno, A. (2008) “El arte de las musas: la música griega desde la antigüedad hasta hoy” en *Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas*. Cabanillas Núñez, C. M. y Calero Carretero, J. Á. (coords.). Mérida: Consejería de Educación, Secretaría General de Política Educativa, págs. 1-54.

Marquard, P. (1968) *Die Harmonischen Fragmente des Aristoxenus*. Berlín: Weidmannsche Buchhandlung.

Olaechea, R. (1965) *Las relaciones hispanorromanas en la segunda mitad del siglo XVIII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2 Vol.

Palisca, C. V. (1985) *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press.

- Pighi, G.B. (1969) *Aristoxeni Elementa Rhythmica*. Bolonia: Pàtron.
- Pöhlmann, E. (1970) *Denkmäler altgriechischer Musik: Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*. Nürnberg: Carl.
- Pöhlmann, E. y West, M. L. (2001) *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Quintiliano, A. (1963) *Sobre la Música*. Leipzig: Winnington-Ingram.
- Quintiliano, A. (1996) *Sobre la Música*. Trad. de Luis Gil y Begoña Colomer. Madrid: Editorial Gredos.
- Rodríguez Laso, N. (2006) *Diario del viaje a Francia e Italia (1788)*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" / Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Edición de A. Astorgano.
- Romano, A. (2004) "Epilogue: Understanding Kircher in Context" en *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*. Findlen, P. (ed.). Nueva York: Psychology Press, pp. 405-420.
- Rousseau, J. J. (2007) *Diccionario de música*. Madrid: Editorial Akal.
- Scardino, L. (2008) "Appunti su Antonio Gavirati, pittore cesenate nel Settecento ferrarese". *Romagna arte e storia*, 82 (Rimini), pp. 81-91.
- Úbeda de los Cobos, A. (2001) *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Westphal, R. (1883-1893) *Aristó Xenos von Tarent: Melik und Rhythmik des Classischen Hellenthums*. Leipzig, 2 vols.
- Zippel, V. (1929) *Giovanni Dall'Armi: Nel centenario della sua morte*. Trento, Scotoni.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Amati, G. (1828) *Ricerche storico-critiche-scientifiche sulle origini, scoperte, invenzioni e perfezionamenti fatti nelle lettere, nelle arti e nelle scienze*. Milano: Coi Tipi di Giovanni Pirota.

Ansón Navarro, A. (1993) *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, Fundación y Organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*. Zaragoza: Gobierno de Aragón / Departamento de Cultura.

Apraiz y Buesa, A. (1922) “Instrumentos de música vasca en el Alto Aragón”. *Revista internacional de los estudios vascos*. 13, N° 4, pp. 553-559.

Ateneo de Náucratis (1998-2006) *Banquete de los eruditos*. Madrid: Editorial Gredos.

Barbera, A. (ed.) (1990) *Music Theory and Its Sources. Antiquity and the Middle Ages*. Indiana: University of Notre Dame Press.

Barbera, A. (1991) *The Euclidean Division of the Canon. Greek and Latin Sources*. Nebraska: The University of Nebraska Press.

Barker, A. (1984) *Greek Musical Writings: Vol. I, The Musician and his Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barocchi, P. (1998) *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti. I. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*. Torino: Einaudi, pp. 105-111.

Barsanti, D. (2005) “Giacomo Sacchetti lettore di Filosofia e rettore del Collegio Ferdinando all'Università di Pisa”. *Bolletino Storico Pisano*. Vol. 74, pp. 95-106.

Bellermann, J. F. (1841) *Anonymi scriptio de musica*. Berlín.

Bergua Caveró, J. (2012) *La música de los clásicos. Versiones de la poesía antigua, de la Edad Media al Renacimiento tardío*. Valencia: Pre-textos.

Berte Langereau, J. (1955) “L'Espagne et le royaume d'Etrurie”. *Hispania: Revista española de historia*. Núm. 60, pp. 343-455.

Beschi, L. (2009) “L’organo hidraulico (*hydraulis*): una invenzione ellenistica dal grande futuro”. *La Musa dimenticata. Atti dell’esperienza musicale greca in età ellenistica*. Martinelli, M.C., Pelosi, F. y Pernigotti, C. (eds.). Pisa: Edizioni della Normale, pp. 247-266.

Blades, J. (1961) *Orchestral Percussion Techniques*. Oxford: Oxford University Press.

Blades, J. (1977) *Drum Roll: A Professional Adventure from the Circus to the Concert Hall*. London: Faber & Faber.

Blades, J. (1982) *From Cave to Cavern: History of Percussion Instruments*. London: Sussex Publications.

Blades, J. (2006) *Percussion Instruments and their History*. London: Kahn & Averill. (1º edición, 1971, London: Faber & Faber).

Blades, J. y Montagu, J. (1976) *Early Percussion Instruments from the Middle Ages to the Baroque*. Oxford: Oxford University Press.

Boriani, M. L. (1989) “Un architetto paesaggista dell’800: Giovanni Battista Martinetti”. *Il Carrobbio*, XV, pp. 27-40.

Bower, C. M. (1978) “Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of De institutione musica”. *Vivarium*. Vol. 16, Núm. 1, pp. 1-45.

Bower, C. M. (1989) *Fundamentals of Music. Anicius Manlius Severinus Boethius translated, with Introduction and Notes*. New Haven.

Busi, L. (1891) *Il padre G.B. Martini, musicista-letterato del sec. XVIII*. Bologna: N. Zanichelli.

Cabrero, M. C. (1995) “El hechizo de un sueño. Platón, Fedón, 60e-61a”. *Faventia*. Núm. 16, Fasc. 1, pp. 39-50.

Calderón Dorda, E. A., Morales, A. y Valverde, M. (coords.) (2006) *KOINÒS LÓGO: Homenaje al profesor José García López*. Murcia: Universidad de Murcia, 2 vols.

Callegari Hill, L. (1991), *L'Accademia filarmonica di Bologna, 1666-1800: statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'archivio, con un'introduzione storica*. Bologna: A. M. I. S.

Capra, C., Della Peruta, F. y Mazzocca, F. (2002) (coords.) *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*. Catalogo Della Mostra, Milano: Skira Editore.

Cesari, P. (1891) *Historia de la música antigua, traducción y notas de Manuel Walls y Merino*. Madrid: Librería Fernando Fe.

Chierici Stagni, M. T. (1994) *Giovan Battista Martinetti: ingegnere e architetto: un bolognese nato a Lugano*. Bologna: Ponte Nuovo.

Cicognara, L. (1831) *Memorie Spettanti Alla Calcografia Del Cicognara*. Prato.

Ciuffoletti, Z. y Rombai, L. (1989) (coords.) *La Toscana dei Lorena: riforme, territorio, società, atti del convegno di studi (Grosseto, 27-29 novembre 1987)*. Firenze: Olschki.

Colomer, L. y Gil, B. (1996) *Arístides Quintiliano. Sobre la música*. Madrid: Gredos.

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

Condillac, E. B. (1963) *Tratado de las sensaciones*. Buenos Aires: Eudeba.

Corona Baratech, C. E. (1948) *José Nicolás de Azara*. Zaragoza: Institución "Fernando El Católico".

Cordini, G. (1830) "Cav. Gaetano Palloni". *Antologia; giornale di scienze, lettere e arti*. Vol. 38 (Apr-Mag-Giu). Firenze.

Corradino, S. (2001) "Kircher, Athanasius". *DHCJ*, pp. 2196-2198.

De Santo Tomás, J. (1991) *Lógica de los predicables: Explicación del texto del Isagoge de Porfirio*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas.

- Della Valle, G. (1785) “Elogio storico del p. G. Martini da Bologna min. conv.”. *Antologia di Roma* (gennaio), pp. 241-245.
- Dessi, P. (2010) “L’organo a palazzo nell’Imperio di Nerone” en *La musica nell’Imperio Romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche. Atti del secondo convegno annuale di MOISA, Cremona 30-31 ottobre 2008*. Rocconi, E. (ed.). Pavía, pp. 65-73.
- Doyen, C. (1877) *Trattato di litografia*. Torino.
- Düring, I. (1934) *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*. Gotemburgo.
- Farmer, H. G. (1957) “The Music of Islam”. *The New Oxford History of Music*. Vol. I. Londres, pp. 421-464.
- Fernández Clemente, E. (1973) *La Ilustración Aragonesa. Una obsesión pedagógica*. Zaragoza.
- Forniés Casals, J. F. (1978) *La Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País en el periodo de la Ilustración (1776-1808): sus relaciones con el artesanado y la industria*. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros.
- Fubini, E. (2007) “Razón y sensibilidad: Lo sacro y lo profano en la musicalidad del siglo XVIII”. *Quaderns de filosofia i ciencia*, núm. 37. pp. 71-78.
- Gamberini, L. (1979) *Plutarco. Della Musica*, Florencia: Olschki Ed.
- García Jurado, F. (2007) *Aulo Gelio. Noches Áticas*. Madrid: Alianza.
- Garrido Domené, F. (2010) *Los teóricos menores de la música griega: Euclides, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo. Traducción y comentario*. Tesis doctoral. Murcia, Editorial Cerix, 2016.
- Garrido Domené, F. (2011) “Música y poesía; armonía y matemáticas: orígenes en la Antigüedad Clásica” *La investigación de la Lengua y Literatura en la Onubense*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, pp. 71-86.

Garrido Domené, F. (2012a) “Lo que vibra es el yunque: Análisis de Nicom. *Harm.* VI, pp.245.18-248.26” *Cuadernos de Filología Clásica: estudios indoeuropeos y griegos.* 22, pp. 127-140.

Garrido Domené, F. (2012b) “Literatura: Nicómaco de Gerasa”. *InterClassica*. URL: <http://interclassica.um.es/didactica/literatura/>

Garrido Domené, F. (2013a) “El universo armónico platónico (*Ti.* 35b-36b) según Nicómaco de Gerasa (*Harm.* VIII; 250.3-252.2)”. *Euphrosyne*, 41, pp. 191-205.

Garrido Domené, F. (2013b) “Gaudencio el Filósofo”. *InterClassica*. URL: <http://interclassica.um.es/didactica/literatura/>

Garrido Domené, F. (2013c) “Traducción y estudio del «Himno a Apolo» y del «Himno a Némesis» de Mesomedes de Creta”. *María Gabrielle Wosien. Grecia: Danzas y Mitos.* Buenos Aires: Lumen, pp. 10-166.

Garrido Domené, F. (2014a), “Estudio previo” en *Liber Chaleb, sive De terrae promissae partitione*, Arias Montano, B. Huelva: Universidad de Huelva. Traducción y edición crítica de Fuensanta Garrido Domené. En prensa.

Garrido Domené, F. (2014b) “Transcripción, estudio y edición crítica de los 9 tratados de Benito Arias Montano incluidos en el *Apparatus* de la Biblia Políglota de Amberes”. *Arias Montano: Teología y Humanismo.* Huelva: Universidad de Huelva. En prensa.

Generés, M. D. (1996) *Reflexiones políticas y económicas sobre la población, agricultura, artes, fábricas y comercio del Reyno de Aragón.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Gervasoni, C. (1812) *Nuova teoria di musica.* Parma, pp. 178-180.

Gibson, C.M. (ed.) (1981) *Boethius. His Life, Thought and Influence.* Oxford.

Gibson, S. (2005) *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology.* Nueva York.

Gil, L. y Colomer, B. (1996) *Arístides Quintiliano. Sobre la Música.* Madrid: Gredos.

González Palencia, Á. (1948) *Eruditos y libreros del siglo XVIII.* Madrid.

- Greentree, D. (2010) *Far-Flung Gamble. Havana 1762*. Oxford: Osprey Publishing.
- Grimal, P. (1997) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona : Paidós. Ed. original francesa: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. París : Presses Universitaires de France, 1951.
- Haar, J. (1996) "Humanismus". *MGG. Sachteil*, col. 441.
- Hagel, S. (2009) *Ancient Greek Music: A New Technical History*. Cambridge.
- Harris Sthal, W. y Burge, E. L. (1971-1977) *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*. Nueva York, 2 vols.
- Hervás y Panduro, L. (2007) *Biblioteca jesuítico-española*. Madrid: Libris.
- Howard, A. A. (1863) "The Aulos or Tibia". *HSCP*, 4, pp. 1-60.
- Jacoby, F. (ed.) (1926-1958) *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Leiden, 3 vols.
- Jahn, A. (1882) *Aristidis Quintiliani: De Musica, Libri Tres*. Berlín.
- Jan, K. V. (1995 [1895]) *Musici scriptores Graeci (MSG). Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt tabulae*. Leipzig: Teubner.
- Laserre, F. (1954) *Plutarque, De la musique. Texte, Traduction, Commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*. Lausana.
- Lesky, A. (2005) *Historia de la literatura griega*. Barcelona: RBA, 2 vols. Ed. Original alemana: *Geschichte der Griechischen Literatur*. Berna, 1963.
- Liparini, G. (2003) *L'Accademia di Belle Arti e L'Accademia Clementina di Bologna nel secondo centenario (1803-2003)*. Bologna (1.<sup>a</sup> ed. 1941).
- López Férez, J. A. (ed.) (1992) *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Cátedra.

- Luque Moreno, J. (2009) *Boecio. Sobre el fundamento de la música*. Madrid: Gredos.
- Luque Moreno, J. y López Eisman, A. (2007) *San Agustín. Sobre la música. Seis libros*. Madrid: Gredos.
- Maas, M. y Snyder, J. (1989) *Stringed Instruments of Ancient Greece*. Yale: Yale University Press.
- Mathiesen, T. J. (2000) *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Nueva York: Nebraska University Press.
- Mazzocca, F. (2002) *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*. Vicenza, pp. 141-254.
- Meibom, M. (1652) *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit, Amstelodami, I-II vol. Apud Ludovicum Elzevirium*. Ámsterdam.
- Meléndez Valdés, J. (2004) *Obras Completas*. Madrid: Ediciones Cátedra (Bibliotheca Áurea). Ed. Astorgano Abajo.
- Meriani, A. (2006) "L'occasione ritrovata: Carlo Valgulio interprete del *De musica* di Plutarco". *VI Seminario Le musiche dei Greci: passato e presente. Valorizzazione di un patrimonio culturale, 24-25 ottobre 2005*. Bologna: Alma Mater Studiorum-Università di Bologna (sede di Ravenna), pp. 1-6.
- Michaelides, S. (1978) *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*. Londres.
- Montero Honorato, P. (1983) "Aristóteles y la educación musical". *Studium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*, 11, pp. 7-21.
- Nicodemi, G. (1921) "Il Rapporto del Cicognara sulle Belle Arti in Italia durante il Regno Italico". *Archivio Storico Lombardo*. XLVIII, 1-2, pp. 215-225.
- Obertello, L. (1974) *Severino Boezio*. Génova, 2 vols.
- Olaechea, R. (1982) "El cardenal Lorenzana y los ex jesuitas (Arévalo, Masdeu,

Luengo, Bolgeni). Cartas de Arévalo a Lorenzana, 1793-1796". *ARSI*. Núm. 101, año LI, pp. 80-160.

Olaechea, R. (1987) "José Nicolás de Azara: Literato y mecenas". *Actas del seminario de Ilustración aragonesa*. Zaragoza, pp. 41-88.

Ortiz, F. (1952) "La transculturación blanca de los tambores de los negros". *Archivos venezolanos*. 2 (julio-diciembre). Caracas: Universidad Central de Venezuela, pp. 220-245.

Ortiz, F. (1967) *La africanía de la música cubana*. La Habana: Ministerio de Educación.

Otaño, N. (1943) *El P. Eximeno. Estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Discurso de ingreso), pp. 55-56.

Ozzola, L. (1923) *La litografía italiana*. Roma.

Palacio Atard, V. (1964) *Los españoles de la Ilustración*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Pascual de Quinto, J. I. (1983) *Catálogo de las publicaciones e impresos de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1776 a 1982*. Zaragoza.

Pascual de Quinto, J. I. (1987) *Las Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis (1792-1987)*. Zaragoza.

Pasquini, E. (2004) *L'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto»*. Padre Martini teorico e didatta della musica. Firenze.

Pedrell, F. (1920) *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*. Madrid: Unión Musical Española.

Pepe, L. (2005) *Istituti nazionali, accademie e società scientifiche nell'Europa di Napoleone*. Firenze: Leo S. Olschki.

- Persio Flaco, A. y Juvenal, D. J. (1991) *Sátiras*. Madrid: Editorial Gredos.
- Picó Pascual, M. Á. (2003) *El padre Eximeno*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- Pinto, S. (1982) *La promozione delle arti negli Stati italiani dal'età delle riforme all'Unità. Parte prima. L'età delle riforme*, in *Storia dell'arte italiana*. Torino, vol. II, pp. 793-916.
- Redondo Reyes, P. (2004) "Sexto Empírico y la μουσική τέχνη". *Emerita*, 72.1, pp. 95-119.
- Redondo Reyes, P. (2006) "Armonía y tonos en la práctica musical griega" en Calderón Dorda, E., Morales, A. y Valverde M. (eds.), vol. II, pp. 879-886.
- Reilly, C. (1974) *Athanasius Kircher, Master of a Hundred Arts*. Roma-Weisbaden.
- Rivosecchi, V. (1982) *Esotismo in Roma barocca. Studi sul Padre Kircher*. Roma.
- Rodríguez Adrados, F. (1980) "Música y literatura en la Grecia Clásica". *Revista 1616*, 3, pp. 130-137 (recogido en *Nuevos estudios de lingüística general y de teoría literaria*. Barcelona: Ariel, 1987, pp. 291-297).
- Rodríguez-Noriega, L. (1998-2006) *Ateneo de Náucratis. Banquete de los eruditos*. Madrid: Gredos, 4 vols.
- Rousseau, J. J. (2007) *Diccionario de música*. Edición de José Luis de la Fuente, con estudios previos de Francisco José León Tello y Álvaro Zaldívar Gracia. Madrid: Akal.
- Rudolph, S. (1982) *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814*. Roma.
- Sachs, C. (1940) *The History of Musical Instruments*. Nueva York.
- Sachs, C. (1948) *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires.
- Sartori, C. (1942) *Il Regio Conservatorio di musica «G.B. Martini» di Bologna*. Firenze.

Scarion de Pavia, B. (1598) *Doctrina militar en la qual se trata de los principios y causas porque fue hallada en el mundo la Milicia*. Lisboa: Imprenta de Pedro Crasbeeck.

Schaeffner, A. (1936) *Origine des Instruments de musique*. Paris.

Schäpfke, R. (1937) *Aristides Quintilinus Von der Musik*. Berlín.

Scharlau, U. (1969) *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller*. Marburgo.

Schlesinger, K. (1939) *The Greek Aulos*. Londres.

Sexto Empírico (1997) *Contra los profesores*. Bergua Caverro, J. (ed.). Madrid: Gredos.

Spagnesi, E. (2002) "Accademie e storia nella Firenze dei Lorena". *Atti del Convegno Internazionale Archivi e storia nell'Europa del XIX secolo, alle radici dell'identità culturale europea*. Firenze: Archivio di Stato, 4-7 dicembre.

Susinno, S. (1992) "La scuola, il mercato, il cantiere: occasioni di far pittura nella Roma del primo Ottocento". *Il primo Ottocento italiano. La pittura tra passato e futuro, catalogo della mostra a cura di R. Barilli*. Milano, pp. 93-106.

Torres Amat, F. (1836) *Memorias para ayudar a formar un Diccionario crítico de los Escritores catalanes, y dar alguna idea de la antigua y moderna Literatura de Cataluña*. Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer.

Uriarte, J. E. y Lecina, M. (1925) *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia de España, desde sus orígenes hasta el año 1773, A-Ferrusola*. Madrid, 1925-1935, 2 vols.

Urrea Méndez, J., Pérez Cartagena, F. J. y Redondo Reyes, P. (2009) *Hefestión. Aristóxeno. Ptolomeo. Métrica griega. Harmónica-Rítmica. Harmónica*. Madrid: Gredos.

Virgilio (2003), *Obras completas*. Madrid: Cátedra.

Weil, H. y Reinach, Th. (1900) *Plutarque de la musique*. París.

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

Willis, J. (ed.) (1983) *Martianus Capella*: Leipzig.

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

Zanotti, G. (1793) *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle' Arti*. Bologna.

Ziegler, K. (1966) *Plutarchus, Moralia* (IV). Leipzig.