

LOS CONCEPTOS DE *SYMPHONIA* Y *DIAPHONIA* EN EL PENSAMIENTO MUSICAL DE ISIDORO DE SEVILLA

JOSÉ MARÍA DIAGO JIMÉNEZ

Universidad Complutense (Madrid)

RESUMEN: Isidoro de Sevilla, padre y doctor de la Iglesia, es considerado uno de los más grandes enciclopedistas de la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Entre los muchos temas que trató se encuentra la música y, dentro de esta, diferentes conceptos armónicos, dedicando una especial atención al de *symphonia*, y, en menor medida, al de *diaphonia*.

En este artículo se analizan por primera vez los conceptos de *symphonia* y *diaphonia* dentro del marco del pensamiento musical isidoriano, localizando y analizando todas las reflexiones sobre dichos conceptos distribuidas por toda la obra del obispo hispalense. Para ello se partirá de la tradición clásica y patristica de la que proceden, teniendo en cuenta también el resto del pensamiento isidoriano, musical y no musical.

PALABRAS CLAVE: Isidoro de Sevilla; música; teoría musical; *symphonia*; *diaphonia*.

Symphonia and diaphonia concepts in the musical thought of Isidore of Seville

ABSTRACT: Isidore of Seville, Father and Doctor of the Church, is considered one of the greatest encyclopaedists of Late Antiquity and the High Middle Ages. Among the many topics he dealt with was music and, within this, different harmonious concepts, paying special attention to *symphonia* and, to a lesser extent, to *diaphonia*.

This article analyzes for the first time the *symphonia* and *diaphonia* concepts within the framework of Isidorian musical thought, localizing and analyzing all the reflections about such concepts distributed throughout the whole work of the bishop from Seville. For that purpose, we will be based on the classical and patristic tradition from which they come from, also taking into account the other Isidorian, musical and non-musical thought.

KEY WORDS: Isidore of Seville; Music; Music theory; *Symphonia*; *Diaphonia*.

INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

El objetivo de este artículo es analizar los conceptos de *simphonia* y *diaphonia*¹ dentro de la perspectiva del pensamiento musical de Isidoro de Sevilla (ca. 565-636) partiendo de la tradición cultural anterior de la que proceden. Para ello se tendrán en cuenta todas las reflexiones musicales en las que aparecen estos términos repartidas por toda la obra de Isidoro, así como el resto del pensamiento, musical y no musical, del obispo hispalense.

¹ El lector ha de tener en cuenta que este artículo fue aprobado para su publicación en marzo de 2021. No obstante, el análisis que contiene es actual y totalmente vigente, siendo el único estudio dedicado por entero a esta cuestión entre los publicados hasta la fecha. Por otro lado, ha de advertirse que se ha mantenido la terminología latina por precisión léxico-semántica, ya que los términos modernos de *sinfonía* y *diafonía* no coinciden semánticamente con lo que aquí se trata.

Tal y como ocurre con gran parte del pensamiento musical isidoriano, se trata de dos conceptos que han sido ignorados por la crítica desde que Jacques Fontaine realizara un muy destacable acercamiento a la teoría musical isidoriana hace ya más de seis décadas². El gran investigador francés dedicó a estos conceptos apenas dos insuficientes párrafos (pp. 428-429), lo que provoca que su acercamiento no pueda considerarse más que una breve introducción que ignora muchas cuestiones importantes. No obstante, hay que destacar que el grueso de sus reflexiones son muy acertadas. Del mismo modo, también hay que destacar que el investigador francés ignora otros muchos pasajes repartidos por la obra de Isidoro en los que aparece este concepto o este término (el término *symphonia*), por lo que, también por este motivo, su visión resulta incompleta y sesgada³. Desde el gran estudio de Fontaine, la teoría musical isidoriana ha quedado sumida en el olvido si exceptuamos alguna aportación puntual de Luis Cerqueira⁴, quien trata el concepto de *diaphonia* en dos insuficientes párrafos («A Música...», pp. 161-162), y no entra a analizar el concepto de *symphonia*. Es muy importante destacar que, según Cerqueira, Isidoro describe estos conceptos desde un punto exclusivamente teórico, situándose en una perspectiva continuista con la tradición filosófico-musical anterior, afirmación que no comparto, tal y como demostraré en las páginas siguientes.

² FONTAINE, J., *Isidore de Seville et la culture classique dans L'Espagne wisigothique*, París, Études Augustiniennes, 1983 (1959), deuxième édition revue et corrigée; obra en la que se comenta la relación de Isidoro con la música en las páginas 413-440. A pesar de contar con tan solo 27 páginas, se trata del análisis más completo y profundo sobre el pensamiento musical isidoriano de cuantos se han realizado hasta el año 2019, donde, además, se expone un interesante estado de la cuestión de los trabajos publicados hasta ese momento. Tras la publicación de esta obra, tan solo algunos trabajos han aportado verdaderas novedades a lo ya dicho por el investigador francés hasta que aparecieron las publicaciones de J. M. Diago Jiménez, ya en el 2019, quien ha ampliado los horizontes de los estudios musicales isidorianos descubriendo diferentes temas desconocidos por la crítica hasta ese momento. Entre estos trabajos destaca su tesis doctoral, titulada *El pensamiento musical de Isidoro de Sevilla: aspectos contextuales, históricos y filosóficos. Fundamentos clásicos y patrísticos*, Madrid, Universidad Complutense, 2019, piedra angular de los futuros estudios musicales isidorianos. No obstante, he de señalar que en ninguno de estos trabajos se estudia el tema tratado en este artículo ni prácticamente nada relacionado con la teoría musical isidoriana, que, salvó alguna pequeña aportación, quedó sumida en un profundo olvido tras la publicación del trabajo de Fontaine, olvido que se mantiene hasta día de hoy.

³ Este ha sido un error tradicionalmente repetido por la crítica, que, desde el punto de vista musical, suele considerar únicamente las reflexiones isidorianas del Libro III de las *Etimologías* y, como mucho, los capítulos musicales más famosos de *Sobre los oficios eclesiásticos*. Afortunadamente J. M. Diago Jiménez ha revertido esta práctica, dedicando, incluso, un capítulo del trabajo citado a localizar y clasificar todas las reflexiones musicales de Isidoro de Sevilla (véase DIAGO JIMÉNEZ, J. M., *El pensamiento...* pp. 189-226).

⁴ Entre las investigaciones de este autor destaca la que sigue: «A música especulativa nas Etimologiae de Isidoro de Sevilha», *Modus* 6, 2006, pp. 143-179; que incluye dentro de sí otras publicaciones suyas anteriores dedicadas a comentar diferentes aspectos del pensamiento musical isidoriano. Se trata del único autor posterior a Fontaine que ha realizado aportaciones novedosas y relevantes al estudio de la teoría musical isidoriana.

1. LOS CONCEPTOS DE *SYMPHONIA* Y *DIAPHONIA* EN EL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO

La reflexión más importante de Isidoro sobre estos dos conceptos la encontramos en el párrafo *Etym.*3.19.3⁵, donde el obispo hispalense trata con detenimiento el concepto de *symphonia*, y, en la última parte, su antónimo, el concepto de *diaphonia*.

El texto que expone Isidoro es el que sigue⁶:

*Symphonia est modulationis temperamentum ex graui et acuto concordantibus sonis, siue in uoce, siue in flatu, siue in pulsu. Per hanc quippe uoces acutiores grauiioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendat. Cuius contraria est diaphonia, id est uoces discrepantes uel dissonae*⁷.

Además, el obispo hispalense utiliza o trata (según el caso) el término *symphonia* en otros pasajes de su obra. Concretamente, en otros pasajes musicales posteriores del Libro III de las *Etimologías* (*Etym.*3.20.7, 3.21.10, 3.21.14 y 3.22.2), y en otros pasajes relacionados con la música pertenecientes a obras o a libros de temática no musical, tal y como ocurre con el Libro IV de las *Etimologías* (*Etym.*4.13.3)⁸,

⁵ Los autores y obras antiguos y altomedievales son citados de manera abreviada teniendo en cuenta el listado de abreviaturas de la versión en línea del *Diccionario Griego-Español* (<http://dge.cchs.csic.es/>), y, para aquellos autores y obras que no aparecen en el *DGE*, el listado de abreviaturas del *Thesaurus Linguae Latinae* (<https://thesaurus.badw.de/en/tll-digital/tll-open-access.html>). No obstante, se ha preferido homogeneizar todas las referencias mediante el sistema *autor.título.libro.capítulo.párrafo*.

Por otra parte, para la actual edición crítica de referencia del libro III, véase GASPAROTTO, G., GUILLAUMIN, J.-Y., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae III*, Texte établi par G. Gasparotto, traduit et commenté par J.-Y. Guillaumin. París, *Auteurs Latins Du Moyen Âge* (en adelante ALMA), 2009. Para la traducción castellana de este y el resto de libros de las *Etimologías*, véase OROZ RETA, J., y MARCOS CASQUERO, M. A., *Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición bilingüe*. Texto latino, versión española y notas, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004 (en adelante *Etym.*BAC). Esta será la traducción utilizada de aquí en adelante para los fragmentos citados de las *Etimologías*.

Por último, es preciso indicar que la edición de la colección ALMA del Libro III, la utilizada en este artículo, no considera el capítulo 14 de la edición clásica de Lindsay (citada en la nota 8), añadiéndolo al final en forma de apéndice. Por tanto, la numeración de los capítulos de esta edición varía en relación a la de Lindsay, siendo un número menos desde ese mismo capítulo 14 en la edición de ALMA que en la edición clásica de Lindsay.

⁶ Teniendo en cuenta el tema y las características de este trabajo, considero muy importante que, en lugar de la traducción castellana, sea el texto original latino el que esté expuesto en el cuerpo del texto, aportándose la traducción castellana en una nota al pie.

⁷ «*Sinfonía es la combinación proporcionada de la modulación, mediante la consonancia de los sonidos graves y agudos que se producen por la voz, el aire o la pulsación. Gracias a ella, las voces agudas y graves se combinan de manera que cualquier disonancia que se produzca molesta al oído. Lo contrario a ella es la diafonía, es decir, las voces en disonancia o discordantes*».

⁸ Para la edición crítica del Libro IV, no editado en las últimas décadas en ALMA, se utilizará la edición clásica LINDSAY, W. M., *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX, recognovit breuique adnotatione critica instruxit* (2 vols.), Oxford, Oxford Classical Texts, 1971.

dedicado a la medicina; el Libro XII (*Etym.*12.6.11)⁹, dedicado a los animales; y las *Alegorías* (*Alleg.*216)¹⁰, obra exegética. Además, expone dos interesantes reflexiones sobre este concepto en *Etym.*3.19.2 y *Etym.*7.12.28¹¹, aunque utilizando otros términos para referirse a él.

El vocablo *symphonia*, al igual que otros muchos relacionados con el campo semántico de la música, tiene un origen griego. Dicho término es entendido y traducido generalmente como consonancia¹². La mayor parte de las fuentes grecolatinas cuentan a través de un famoso relato cómo las consonancias musicales fueron descubiertas por Pitágoras¹³, convirtiéndose, desde ese momento, en objeto de estudio de las escuelas pitagórica y platónica¹⁴, aunque también

⁹ Para la edición crítica del Libro XII, se utilizará ANDRÉ, J., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae XII*. Texte établi, traduit et commenté. París, ALMA, 1986.

¹⁰ Para la edición crítica de las *Alegorías* isidorianas, véase POIREL, D., *Les allegoriae d'Isidore de Séville. Édition critique, traduction et commentaire*, Tesis inédita de la École Nationale des Chartes, Paris, 1986. Existe una traducción castellana en MOLINERO, L., *Las Alegorías de la Sagrada Escritura por San Isidoro de Sevilla*, Buenos Aires, 1931. No obstante, en esta ocasión, he preferido aportar mi propia traducción al observar diferentes errores de método que he considerado importantes. Recuérdese que en relación a la traducción de los textos de las *Etimologías* se utilizará la de *Etym.*BAC.

¹¹ Para la edición crítica del Libro VII, véase GUILLAUMIN, J.-Y., MONAT, P., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae VII*. Texte établi, traduit et commenté. París, ALMA, 2012.

¹² Al respecto, véase MICHAELIDES, S., *The music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London, Faber, 1978, u. *Symphonia*, pp. 307-309.

¹³ Este relato, que es narrado con distintas variantes según los autores, cuenta cómo Pitágoras, al pasar por las cercanías de una fragua, observó cómo unos herreros golpeaban con sus martillos el hierro sobre el yunque, produciendo (lógicamente de manera totalmente inconsciente) una serie de sonidos que guardaban las consonancias de octava, quinta y cuarta. Esta experiencia le sirvió para idear un sistema que le permitió descubrir las distintas proporciones (numéricas, lógicamente) existentes en estos intervalos musicales. Para más información al respecto, véase DIAGO JIMÉNEZ, J. M., *El pensamiento...* (pp. 329-33); GARRIDO DOMENÉ, F., *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo*. Barcelona, Cerix, 2016, p. 216; y, sobre todo, REDONDO REYES, P., «Pitágoras y la herrería: variaciones sobre un episodio legendario», *Prometheus* 31, pp. 193-215.

Los primeros textos que narran este relato los encontramos en el siglo II d. C., siendo Adrasto (*Theo Sm.*56.9-12), de manera breve, y, sobre todo, Nicómaco (*Harm.*6) los primeros autores en contarlo. En esta misma época Ptolomeo (*Harm.*1.3) también demuestra tener conocimiento de este relato, aunque no lo narra de manera explícita, poniendo en duda el mismo (hecho repetido en otros importantes autores posteriores como Porfirio —*in Harm.*119.29-120.7— o Arístides Quintiliano —3.1.94—). De estas referencias, el texto de Nicómaco constituye la fuente más extensa y precisa, fuente de la que beben muchos de los autores posteriores que narran este famoso relato repetido en muchos de los grandes textos sobre música de carácter filosófico de la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media, en su mayoría dentro de la órbita pitagórico-platónica, tal y como ocurre con Gaudencio el Filósofo (*Harm.*11), Diógenes Laercio (8.12) y Jámblico de Calcis (*VP.*26), dentro de las letras griegas; y, dentro de las latinas, Censorino (*D.*10), Calcidio (*Comm.*45), Macrobio (*Comm.*2.1.8-13), Fulgencio (*Myth.*3.9) y Boecio (*Mus.*1.10-11).

¹⁴ Entre estos primeros pitagóricos podemos citar a Hípaso de Metaponto, Filolao de Crotona y Arquitas de Tarento. Por otra parte, el pasaje platónico más famoso sobre estos aspectos es el pasaje del *Timeo* (29d-47e) en el que Platón narra la creación del alma del

fueron estudiadas o tratadas a lo largo de toda la Antigüedad grecolatina (y, posteriormente, de toda la historia del pensamiento musical) tanto por autores pertenecientes a desarrollos posteriores de estas escuelas filosóficas como por autores independientes o pertenecientes a otras escuelas¹⁵.

Aunque existen pequeñas variaciones según los autores tanto en el número de consonancias existentes como en los razonamientos que las fundamentan, lo que parece claro es que todos consideran consonancias a la cuarta (o diatesarón), la quinta (o diapente) y la octava (o diapasón); y, en menor medida, a otras como la doble octava, la octava más quinta o la octava más cuarta, e, incluso a otros intervalos compuestos que parten de la doble octava. Como he explicado en las notas al pie inmediatamente anteriores, fueron los primeros pitagóricos quienes ya atribuyeron diferentes intervalos numéricos o proporciones a cada una de estas consonancias; proporciones que, en líneas generales, son expuestas o analizadas por todos los autores citados en la anterior nota al pie, siendo las más importantes las siguientes. La consonancia de octava o diapasón, que guarda una relación doble, 2/1. La quinta o diapente, que guarda una relación hemiólica (o, usando terminología de origen latino, sesquiáltera), 3/2. La consonancia de cuarta o diatesarón, que guarda una relación epítrita (o, usando terminología, latina, *sesquitercia*), 4/3. La consonancia de diapasón más diapente, que tiene proporción triple, 3/1. Por

universo y del hombre mediante proporciones o razones numéricas, las mismas que otorgan el carácter armónico a los sonidos y a los ritmos musicales. Dentro de este pasaje, existe otro (35b-36a) en el que se puede leer cómo el Demiurgo comienza a crear el universo a partir de la mezcla de lo uno, lo otro y el ser utilizando una serie de proporciones matemáticas: las medias geométrica, aritmética y armónica. De ellas derivaran los distintos intervalos numéricos que darán lugar a las distintas consonancias musicales y el resto de intervalos musicales. Para más información al respecto, véase DIAGO JIMÉNEZ, J. M., *El pensamiento...* (pp. 393-400), donde se incorpora bibliografía.

¹⁵ Entre estos autores se encuentran los comentaristas griegos y latinos del *Timeo*, así como sus traductores latinos. En el mundo griego ocupan un lugar importante Plutarco (especialmente en su tratado platónico más importante, *Sobre la generación del alma en el Timeo* [*De anima procreatione in Timaeo*]), Teón de Esmirna (1.60-65, aunque también trata estos aspectos en otros lugares de su obra), Porfirio (*in Tim.*) y Proclo (*In Ti.*), que fue el autor que más a fondo estudió toda la obra platónica. Desde las letras latinas destacan por encima de todos Cicerón, con su traducción del *Timeo*, y Calcidio, con su traducción y profundo comentario del *Timeo*.

No obstante, existen otros muchos autores a lo largo de toda la Antigüedad que dedican mucha atención a estas consonancias desde diferentes campos como el metafísico, el matemático, el acústico y el musical. Entre estos autores destacan en el mundo griego Aristóteles (*Pr.*19.32, 34-35, 39, 41, 48), Aristóxeno (*Harm.*1.16, 20-22, 24, 2.42, 45-46), Euclides (*Sect. Can.*10-12), Nicómaco (*Harm.*5-8, 11-12, *Exc.*7, *Ar.*2.24-29), Plutarco nuevamente (*Mus.*22, 1138C-1139A), Ptolomeo (*Harm.*1.5-11), Jámblico (*In Nic.*1.10-11), Gaudencio (*Harm.*8-11), Baquio (*Harm.*10) y Aristides Quintiliano (1.7-8, 3.1-5). Entre los latinos, destacan autores de tratados filosófico-musicales famosos como Censorino (10.7), Capela (9.933-934, 9.947-954), Macrobio (*Comm.*2.1.8-25, 2.2), Boecio (*Mus.*1.4-8, 10-12, 16-19, 28-32, 2.18-31, 3.1-5, 4.14, 5.7-15, 17-21), quien realiza el análisis más completo sobre las consonancias que se puede encontrar en un tratado técnico musical, y Casiodoro (*Inst.*2.5.7).

último, la doble octava, que también es consonancia para muchos autores y está en proporción cuádruple 4/1¹⁶.

Leyendo el texto de Isidoro, parece evidente que al obispo hispalense le quedaron muy lejos los complejos planteamientos de la especulación sobre las consonancias de siglos anteriores, que, paradójicamente, cuentan con un ejemplo de complejidad y profundidad en el *De Musica* de Boecio, apenas un siglo anterior al propio Isidoro, quien, al contrario que el obispo hispalense, sí pudo contar con grandes fuentes griegas en las que se trataban estas cuestiones (al menos los textos de Nicómaco y Ptolomeo)¹⁷.

Además, si analizamos detenidamente el texto de Isidoro, podemos observar cómo el obispo hispalense se desvía en varios momentos tanto del concepto de consonancia que venimos explicando como de la orientación que se le ha dado en los textos anteriores.

Isidoro define el concepto de *symphonia* en *Etym.*3.19.3 partiendo de dos premisas: que sea «*modulationis temperamentum*» y que sea «*ex graui et acuto concordantibus sonis*». Es decir, la *symphonia* tiene que ser una «combinación proporcionada de la modulación» a través de la «concordancia de los sonidos graves y agudos». Por tanto, Isidoro parte del antiguo concepto de consonancia desarrollado a lo largo de la Antigüedad.

Las consonancias, desde un primer momento, fueron consideradas como tales desde un punto de vista especulativo y acústico que se fue manteniendo, con ligeras variaciones, en la mayor parte de la literatura filosófico-musical de la Antigüedad.

¹⁶ Para más información sobre las consonancias véase HOLBROOK, A., *The concept of musical consonance in Greek antiquity and its application in the earliest medieval descriptions of polyphony*, Tesis doctoral, Washington, University of Washington, 1983. Considero que se trata del estudio más completo sobre este importante concepto. En sus más de 280 páginas la autora realiza un análisis concienzudo de la evolución del concepto de consonancia a lo largo de toda la Antigüedad grecolatina, incorporando la bibliografía más relevante hasta el momento de la publicación de la obra. Además, pueden consultarse, entre otros, los siguientes trabajos realizados por consumados especialistas: BARBERA, A., «The Consonant Eleventh and The Expansion of the Musical Tetraktys», *Journal of Music Theory* 28, 1984, pp. 191-224; BARKER, A., *The Science of Harmonics in classical Greece*. Cambridge, 2007, especialmente en diferentes fragmentos de las pp. 99-185; BOWEN, A. C., «The Foundations of Early Pythagorean Harmonic Science: Archytas, Fragment 1», *Ancient Philosophy* 2, pp. 79-83; LANDELS, J., *Music in Ancient Greece and Rome*, Londres / Nueva York, Routledge, 1999, pp. 130-148; MATHIESEN, Th. J., *Apolo's lyre. Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. Lincoln / Londres, University of Nebraska Press, 1999, pp. 287ss.

¹⁷ El tratado de música boeciano es una obra escrita en cinco libros que pueden ser divididos en dos grandes bloques. El primer bloque, de clara inspiración pitagórica, esta compuesto por los cuatro primeros libros y está basado en el tratado mayor de Nicómaco de Gerasa, hoy perdido. El segundo bloque, de inspiración ptolemaica, esta compuesto por el Libro V, en el que resume el primer libro de la *Harmónica* de Ptolomeo. Además, en este mismo libro también introduce otras opiniones diferentes a las del alejandrino: las de Aristóxeno y las de Arquitas principalmente (y casi siempre en ese orden de aparición), a las que contraponen las de Ptolomeo en la mayoría de las ocasiones; por lo que se puede deducir que Boecio pudo manejar todavía más fuentes antiguas.

Especulativo porque fueron asociadas a proporciones numéricas (las anteriormente descritas) que fueron consideradas perfectas y a las que, además, se les atribuyó un origen metafísico o divino dependiendo del autor. A partir de estas consonancias o proporciones no solo se crea y se desarrolla la música, sino que, según pitagóricos y platónicos (y todos los desarrollos posteriores de estas escuelas filosóficas, así como otros muchos autores independientes o pertenecientes a otras escuelas distintas), también se crea y se rige el propio universo, incluido el propio hombre y su alma. Esta idea es asimilada y desarrollada, con pequeñas variaciones, por los autores cristianos, entre los que se encuentra el propio Isidoro, este último también con sus particularidades¹⁸.

Además, también desde el punto de vista especulativo se ha de señalar la enorme importancia que estas consonancias tuvieron a la hora de organizar y desarrollar la teoría armónica griega, pues la unidad o estructura melódica básica para componer los distintos sistemas¹⁹ que constituyen el Sistema Perfecto Mayor²⁰ y el

¹⁸ Al respecto, véase DIAGO JIMÉNEZ, J. M., *El pensamiento...*, pp. 337-395.

¹⁹ El término *sistema* ha tenido matices distintos en unos autores u otros a lo largo de la tradición musical grecorromana. Para Aristóxeno, por ejemplo, el término *sistema* prácticamente hace referencia al sistema de octava. Para la mayoría de los autores los términos *sistema*, que suele hacer referencia a estructuras de cuarta, quinta y octava, y *escala* tienen matices armónicos distintos, ya que una escala implica un concepto de funcionalidad tonal que el término sistema no posee, ya que hace referencia meramente a una estructura. Otros autores identifican sistema y escala en una misma idea con los mismos matices armónicos. En Aristides Quintiliano, sin embargo, observamos que el término se encuentra mucho más cerca de su identificación como estructura, aunque sin perder sus connotaciones melódicas y éticas. En cualquier caso, desde nuestro punto de vista isidoriano, estas disquisiciones quedan lejanas. Para un completo análisis de la ciencia harmónica griega y los distintos sistemas o escalas griegos véanse la clásica obra de Andrew Burkert, *The Science of Harmonics...*; y ATKINSON, Ch. M., *The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 6-46.

²⁰ El Sistema Perfecto Mayor constituye uno de los dos principales sistemas de la música griega junto con el Sistema Perfecto Menor. En él vienen recogidos la mayoría de los sonidos utilizados en la composición melódica griega ordenados en una serie de tetracordios sucesivos. A continuación, expongo una transcripción aproximada a notación actual del Sistema Perfecto Mayor en género diatónico. En ella indico el nombre de los tetracordios y una especie de abreviaturas de los nombres de cada una de las notas. Nótese que estas notas van acompañadas por el nombre del tetracordio al que pertenecen. La altura del sistema es solo orientativa, ya que no se puede determinar con exactitud. Generalmente se suele representar a esa altura y en género diatónico tenso debido a su practicidad. El octacordio original del que parte todo el sistema sería el formado por los dos tetracordios centrales separados por un tono.



Sistema Perfecto Menor²¹ (cuya unión dará lugar al Sistema Perfecto Inmutable²²) es el tetracordio²³; que, a través de su unión con otros intervalos y sistemas (preferentemente con otros tetracordios) desarrollaban el resto de sistemas, entre los que se encuentran las consonancias de quinta (un tetracordio más un tono) y de octava (un tetracordio más una quinta)²⁴.

Estas consonancias también fueron consideradas perfectas desde el punto de vista acústico, tal y como se puede observar en muchos de los textos que tratan estas cuestiones. Evidentemente, a la hora de elaborar estos juicios, el peso de la especulación era muy grande; sin embargo, muchos autores destacan

²¹ El otro gran sistema de la música griega fue el Sistema Perfecto Menor o Escala Perfecta Menor, que probablemente se construyó con el mismo procedimiento, en la misma época y por la misma causa que el anterior. En este sistema se partió de un heptacordio formado por dos tetracordios conjuntos en lugar de un octacordio. A este heptacordio se le añadió por abajo otro tetracordio conjunto y la *proslambanómenos*.



²² El Sistema Perfecto Inmutable o Escala perfecta Inmutable refleja la complejidad del sistema musical griego, donde, como se ha visto, el tetracordio y la cuarta serán las bases sobre las que se estructurarán toda la composición melódica y las correspondientes modulaciones.

²³ Por tanto, teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, un tetracordio es un conjunto de cuatro notas con una distancia entre sus extremos de una cuarta (2 tonos y medio). Lo que varía es la disposición de las notas interiores (aspecto que dará lugar a los distintos géneros: diatónico, cromático y enarmónico).

²⁴ El ejemplo más repetido en la literatura griega, sobre todo en la de origen pitagórico y platónico (aunque estamos hablando de épocas más tardías), relacionaba los distintos sistemas con las distintas proporciones a través de los números 6, 8, 9 y 12 (por ejemplo Teón [2.61], Nicómaco [Harm.8] o Plutarco [Mus.22]). Si atendemos al Sistema Perfecto Mayor expuesto en la nota 20, se puede observar cómo pertenecen al octacordio original (el octacordio central del que parte todo el sistema, el que está formado por los dos tetracordios centrales) las notas que son representadas con estos números 6, 8, 9 y 12. El número 6 se corresponde con la *hypátē mésōn*; el 8, con la *mésē*; el 9, con la *paramésē diezeugménōn*; y el 12 con la *néte diezeugménōn*. El 12 tiene una relación de 2/1 con el 6. Como ya se ha dicho, 2/1 es el intervalo numérico que representa el intervalo musical de la octava, intervalo existente entre la *néte diezeugménōn* y la *hypátē mésōn*. El 8 tiene una relación de 4/3 respecto al 6. Como se ha indicado, 4/3 representa al intervalo de cuarta o tetracordio, intervalo existente entre la *mésē* y la *hypátē mésōn*. A su vez, esta proporción, 4/3, también se da entre el 12 y el 9, que representa la *paramésē diezeugménōn*; y, como se puede observar, la distancia entre la *néte diezeugménōn* y la *paramésē diezeugménōn* también es de un tetracordio. Por su parte, 9 tiene una relación de 3/2 respecto al 6. Como también se ha indicado, 3/2 es el intervalo numérico que representa al intervalo de quinta, que es la distancia existente entre la *paramésē diezeugménōn* y la *hypátē mésōn*. Este mismo intervalo, 3/2, también se da entre 12 y 8, y, como se puede observar, la distancia entre la *néte diezeugménōn* y la *mésē* también es de una quinta. Del mismo modo, se puede comprobar que los números 9 y 8 (*paramésē diezeugménōn* y *mésē*) guardan la proporción 9/8 (epogdoica o sequioctava), que equivale a un tono, distancia existente entre estas notas.

las bondades acústicas de estas consonancias y su importancia dentro de la composición musical, importancia que, como se puede observar, ha perdurado hasta día de hoy (en un sistema musical tan diferente²⁵).

Isidoro todavía es heredero de estas complejas reflexiones y todavía utiliza un lenguaje «matemático» que proviene de aquel («*modulationis temperamentum*», «*ex graui et acuto concordantibus sonis*»), donde se observa una rémora en esa «*combinación proporcionada de la modulación*» o en esa «*concordancia del sonido en relación a su altura*».

Desde ese mismo punto de vista es como hay que entender lo que se puede leer en la segunda parte de la siguiente expresión situada en *Etym.*3.19.2: «*Armonica est modulatio uocis et concordantia plurimorum sonorum, uel coaptatio*»²⁶. En este pasaje Isidoro está definiendo la armonía desde una doble perspectiva: como «*modulatio uocis*» y como «*concordantia plurimorum sonorum, uel coaptatio*». Si nos centramos en la segunda parte, se puede observar cómo Isidoro está utilizando dos términos, *concordantia* y *coaptatio*, para, en líneas generales, referirse y definir la *armonica*, palabra polisémica que, en esta ocasión, tiene la misma acepción que su particular concepto de consonancia, de *symphonia*.

El primero de los dos términos de la dupla *concordantia-coaptatio*, mucho más común, hace referencia a la idea de concordancia o relación justa, adecuada, armoniosa o perfecta, y puede ser aplicado a otros muchos campos de conocimiento aparte del filosófico-musical. El segundo término, menos común en el léxico musical y también menos común en la literatura latina de carácter general, ofrece más problemas a la hora de relacionarlo con la idea de concordancia musical o armonía musical. Los grandes diccionarios latinos lo definen en líneas generales como *relación o disposición entre las partes de un todo* o, directamente, como *armonía*²⁷. El *Thesaurus Linguae Latinae* lo define como «*effectus uel actus aliquid concinnum, aptum reddendi*»²⁸, recogiendo varios ejemplos de su aplicación a la música en la literatura latina tardoantigua (fundamentalmente de Agustín y Boecio) de corte patrístico, escolar, enciclopédico, y dentro de la influencia neoplatónica. Estos ejemplos se corresponden con el significado que para Isidoro tiene este término dentro del ámbito musical como sinónimo de relación o disposición armónica, o, dicho de otro modo, como sinónimo de armonía. En este sentido ya se expresó acertadamente Fontaine (*Isidore*, p. 428) en su única apreciación de calado sobre esta definición isidoriana del término *armonica* (Cerqueira no expone nada sobre este asunto), quien señaló que

²⁵ Evidentemente, hoy día no se puede aplicar esta terminología, ya que hablamos de conceptos muy diferentes dentro de una teoría musical distinta y de un contexto cultural distinto. Lo correcto es hablar de intervalos de cuarta o quinta, de acordes de subdominante o dominante, etc. Sin embargo, los intervalos continúan siendo los mismos.

²⁶ «*Armonía es la modulación de la voz y la consonancia o adecuación de varios sonidos*».

²⁷ BLÁÑQUEZ, A., *Diccionario latino-español*, Madrid, Gredos, 2012, u. *coaptatio*, p. 350.

²⁸ *ThLL* vol. 03 col. 0749-1444 (celebrum-coevangelista), col. 1385.

existe un gran precedente en la relación *armonia-coaptatio* observable en Agustín (*Ciu.22.24.4*)²⁹, uno de los autores más influyentes en el pensamiento y la obra de Isidoro y también uno de los autores más leídos por el obispo hispalense. En el pasaje mencionado de Agustín, situado dentro de una profunda reflexión en la que el obispo de Hipona se plantea la disposición de los números metafísicos de lo que, según él, los griegos denominan ἁρμονία³⁰, se puede leer la siguiente expresión: «...*quibus coaptatio quae "ἁρμονία" graece dicitur...*»; por lo que el término *coaptatio* también se puede entender en Agustín como una disposición, relación o proporción perfecta o justa, que es la que los griegos denominan armonía.

Por tanto, Isidoro es heredero de una rica tradición filosófico-matemático-musical de la que apenas le llegan unos restos que se concretan en expresiones como «*modulationis temperamentum*» o «*ex graui et acuto concordantibus sonis*» en el pasaje principal del parágrafo, *Etym.3.19.3*; o «*concordantia plurimorum sonorum, uel coaptatio*», en el pasaje *Etym.3.19.2* que acabo de comentar. Esa rica tradición es lo que provoca que Isidoro pueda entender, definir o referirse al concepto de *symphonia* con términos como *armonica* (término polisémico donde los haya, pero que en esta ocasión es sinónimo de la *symphonia* isidoriana), *concordantia* o *coaptatio*.

Sin embargo, y al contrario de lo que opina Cerqueira («A Música...», pp. 161-162), considero que estas expresiones y términos no son más que eso: unos restos, unos vestigios heredados del pasado que Isidoro, además, no es capaz de justificar desde el punto de vista metafísico, matemático, acústico o teórico-musical³¹; pues toda la concepción isidoriana de la *symphonia*

²⁹ Para la edición crítica del texto, véase DOMBART, B., KALB, A., (eds.), *De civitate dei, Libri XI-XXII*, Turnhout, Brepols, Corpus Christianorum Series Latina 48, 1955.

³⁰ No obstante, y a diferencia de Isidoro, en este pasaje Agustín está haciendo referencia a una concepción más metafísica del término, la denominada armonía de las esferas o música de las esferas. Se trata de una idea característica de la tradición musical griega, siendo especialmente representativa de la tradición musical de origen pitagórico y platónico. Parte de la base de la existencia de una serie de conexiones entre las proporciones musicales y las proporciones del universo, de todo lo que nos rodea y del alma del hombre (partiendo, evidentemente, del principio pitagórico del *número*), por lo que todo el universo se halla en perfecta armonía (todo es *cosmos*), y esa armonía (ese orden, esa música y esas proporciones) se encuentra también en todas las esferas celestes y planetarias, afectando, según las fuentes, a su composición, razón de ser, situación, movimiento y sonido. La bibliografía sobre estos aspectos es amplia. Al respecto, pueden verse CARONE, G. R., *Plato's Cosmology and its ethical dimensions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005; CORNFORD, F. M., *Plato's Cosmology*, London, Routledge & Kegan, 1971; GOWDIN J., *Armonía de las esferas*, Gerona, Atalanta, 2009; JAN, K. v. «Die Harmonie der Shpären», *Philologus* 52, 1894, pp. 13-37; LUQUE MORENO, J., «Letras, notas y estrellas. 1ª Parte», *MHNH (Revista internacional de investigación sobre magia y astrología antiguas)* 11, 2011, pp. 506-517; LUQUE MORENO, J. «Letras, notas y estrellas. 2ª Parte», *MHNH* 12, 2012, pp. 199-236.

³¹ Hay que hacer notar que Isidoro también trata otro importante aspecto de la especulación filosófica, matemática y musical de la Antigüedad: las famosas medias aritmética, geométrica y armónica que están en la base de estas proporciones matemático-musicales.

responde a planteamientos prácticos o sensitivos (que están enormemente alejados de la compleja teoría musical griega), en lugar de a los tradicionales especulativos.

Esta concepción sensitiva ya se puede observar dentro de la primera parte de la definición principal del término (*Etym.*3.19.3), cuando el obispo hispalense afirma que esta modulación (ese sonido ordenado de la *symphonia*) se refiere a todos los sonidos musicales, vocales e instrumentales («*siue in uoce, siue in flatu, siue in pulsu*»³²), matización que no tiene cabida cuando lo que se está juzgando es la altura tonal del sonido, independientemente de su origen vocal, instrumental de viento o instrumental de cuerda o percusión.

Todo lo que Isidoro expone a partir de ahí («... *Per hanc quippe uoces acutiores grauiioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendat. Cuius contraria est diaphonia, id est uoces discrepantes uel dissonae*»³³) está dentro del ámbito perceptivo o sensitivo que ya no abandona, incluso cuando vuelven aparecer términos como «*concordant*» que evocan otra vez esas viejas ideas de proporcionalidad metafísico-matemático-musical.

De hecho, esta misma concepción y orientación sensitiva se puede leer en *Etym.*7.12.28, donde Isidoro afirma lo siguiente referido al corista o cantante de un coro: «*Concentor autem dicitur, quia consonat; qui autem consonat nec concinit, nec concentor erit*»³⁴. Nuevamente aparecen términos (en este caso «*consonat*» dos veces) que son herencia de ese rico pasado especulativo; y, nuevamente, Isidoro está ofreciendo una visión puramente sensitiva del hecho musical, reduciendo básicamente su concepción de la consonancia al concepto de afinación: el que canta en un coro y canta afinadamente es un corista y el que no canta de esta manera no lo es.

También desde este segundo punto de vista, puramente sensitivo, es desde el que se tienen que entender el resto de las afirmaciones isidorianas de *Etym.*3.19.3, parágrafo que venimos analizando, en el que Isidoro expone que los sonidos disonantes afectan al oído («*quisquis ab ea dissonuerit, sensum*

Estas medias isidorianas fueron analizadas por Diago Jiménez (*El pensamiento...*, pp. 393-412), y en dicho análisis se demostró cómo Isidoro, en esa cuestión, está todavía mucho más alejado de la rica tradición filosófico-musical que le precede. Dejando a un lado los incuestionables méritos del obispo hispalense, que los tiene, Diago Jiménez demostró, entre otras cosas, cómo Isidoro formula erróneamente dos de las tres medias, cómo no es capaz de relacionarlas con su impresionante pasado metafísico y cómo no es capaz de relacionar esos números y proporciones con las notas y estructuras musicales.

³² Copio el pasaje desde el principio nuevamente para que el lector se sitúe: «*Symphonia est modulationis temperamentum ex graui et acuto concordantibus sonis, siue in uoce, siue in flatu, siue in pulsu...*»

³³ «*Por ella, las voces agudas y graves se combinan de manera que cualquier disonancia que se produzca molesta al oído. Lo contrario a ella es la diafonía, es decir, las voces en disonancia o discordantes.*»

³⁴ «*Por otra parte, el concentor (corista) es el que canta en armonía con otros; el que no canta en armonía ni canta en coro no es un concentor.*»

auditus offendat) o define el propio concepto de *diaphonia* como las voces «*discrepantes uel dissonae*»; es decir, voces que desentonan o desafinan.

Este último concepto de *diaphonia* (*Cuius contraria* [refiriéndose a la *symphonia*] *est diaphonia, id est uoces discrepantes uel dissonae*³⁵) llama poderosamente la atención si se compara con el de *symphonia* (concepto que, por el contrario, sí conserva vestigios de esa rica tradición cultural anterior), pues en el concepto de *diaphonia* ya se ha abandonado totalmente cualquier rastro semántico o léxico de la riquísima tradición especulativa que le precede, para referirlo (y, por supuesto, concebirlo) única y exclusivamente desde el ámbito de lo perceptivo o lo sensible («*uoces discrepantes uel dissonae*»).

Por tanto, teniendo en cuenta todo lo dicho hasta aquí y lo observable en las palabras del obispo hispalense, no solo no comparto sino que, en este caso, no comprendo cómo Cerqueira pudo entender que Isidoro esté definiendo estos conceptos desde un punto de vista teórico y considerar al doctor hispalense en relación a estos dos conceptos como un continuador de la tradición cultural anterior.

Isidoro toma como fuente para su definición de *symphonia* a Casiodoro (*Inst.2.5.7*)³⁶, quien, a su vez, parafrasea a Gaudencio (*Harm.8*). El autor itálico escribe: «*symphonia est temperamentum sonitus gravis ad acutum uel acuti ad gravem, modulamen efficiens sive in voce, sive in flatu sive in percussione*»³⁷. Si comparamos ambos textos en la siguiente tabla se observan sus notables semejanzas.

ISIDORO	CASIODORO (<i>Inst.2.5.7</i>)
<i>Symphonia est modulationis temperamentum ex graui et acuto concordantibus sonis, siue in uoce, siue in flatu, siue in pulsu</i>	<i>symphonia est temperamentum sonitus gravis ad acutum uel acuti ad gravem, modulamen efficiens sive in voce, sive in flatu sive in percussione</i>

Sin embargo, Casiodoro sí expuso al menos los nombres de las principales consonancias (en este caso cuarta, quinta, octava, octava más cuarta, octava más quinta y doble octava) con sus nombres griegos y sus proporciones matemáticas (información que no se observa en Isidoro), lo que da a entender

³⁵ «*Lo contrario a ella es la diafonía, es decir, las voces en disonancia o discordantes*».

³⁶ Para la edición crítica de las *Instituciones*, véase MYNORS, R. A. B., *Cassiodori Senatoris Instituciones*, Oxford, Clarendon Press, 1937. No existe una traducción castellana completa. Sin embargo, sí que están traducidas cada una de las dos partes de la obra de manera independiente, aunque con calidad dispar, ya que la parte dedicada a las artes liberales, que es la utilizada en este trabajo, no tiene buena calidad y muestra una excesiva dependencia con la traducción de *Etym.BAC*. Debido a ello aporto mi propia traducción.

³⁷ «*Sinfonía es la combinación proporcionada del sonido del grave al agudo o del agudo al grave produciendo la modulación con la voz, el aire o la percusión*».

cierto conocimiento sobre lo que escribe, o, al menos, el acceso a fuentes más completas.

El resto del texto del párrafo isidoriano, de orientación ya puramente sensitiva, no está inspirado en el autor itálico. De hecho, ha resultado imposible hasta el momento encontrar una fuente; por lo que considero que lo más probable es que el texto sea creado *ex nouo* por Isidoro, pues el obispo hispalense trata de definir con su experiencia personal, su experiencia musical sensible, un concepto que no conoce; hecho que se observa en otros conceptos armónicos isidorianos de este capítulo, en los que el obispo hispalense contamina una primera parte de la definición obtenida de una fuente filosófico-musical (aunque siempre tardoantigua y de naturaleza enciclopédica o patristica) con información procedente de otra fuente más común en su época (generalmente de naturaleza gramatical) o de su propia experiencia musical, tal y como ocurre con el concepto de *tonus*³⁸. Evidentemente, este argumento de carácter filológico, es también un argumento de peso para justificar nuestra postura.

Por otro lado, Fontaine (*Isidore...*, p. 429) relaciona acertadamente esta parte del párrafo con Boecio (*Mus.1.8*). Es importante señalar que no considero que Isidoro lo utilice como fuente, ya que no existe similitud léxica alguna entre ambos textos, empezando por la propia denominación de la consonancia: *consonantia* en Boecio y *symphonia* en Isidoro. Sin embargo, hay que advertir que Boecio también ofrece una visión de la disonancia sensitiva o perceptiva, hecho bastante interesante y reseñable en el autor itálico si se analiza la densa (incluso farragosa) especulación de su tratado. Además, a lo dicho por Fontaine también habría que añadir que Boecio no ofrece únicamente la visión sensitiva o perceptiva del concepto de disonancia, sino también del concepto de consonancia, utilizando en ambos, consonancia y disonancia, expresiones que hacen referencia a la audición, a los oídos o a cómo llegan esos sonidos a los oídos, tal y como hace Isidoro (aunque tampoco utiliza las mismas expresiones y términos que el obispo hispalense). Esto es una muestra de la vertiente auditiva de estos conceptos, que es la única que llega a Isidoro, pero es preciso recordar, tal y como se dijo en la nota 15, que Boecio es el autor tardoantiguo que con más profundidad trata estos conceptos desde el punto de vista especulativo, siendo uno de los autores más completos (o el más completo) en este sentido según las fuentes conservadas (a pesar de que se basa en fuentes anteriores).

³⁸ En este sentido resulta muy interesante el estudio de CERQUEIRA, L., «O significado musical de *tonus* em Isidoro de Sevilha», *Anuario Musical* 55, 2000, pp. 3-8. Para el investigador portugués, por un lado, Isidoro copia a Casiodoro, y, por otro, complementa y contamina esa definición casiodoriana con otras afirmaciones pertenecientes al ámbito de la gramática (con una clara influencia de Donato), lo que demuestra el desconocimiento de Isidoro sobre lo que está escribiendo.

Otros autores tardoantiguos como Marciano Capela (9.947), muy importante para el pensamiento musical de Isidoro, o Favonio Eulogio (22.5)³⁹ también utilizan el término griego que usa Isidoro, siendo definido desde una perspectiva más sensitiva que especulativa. Sin embargo, todos estos autores, en algún momento de su tratado, dan muestras de un conocimiento más profundo sobre estas cuestiones, lo que permite que podamos relacionarlos de una manera mucho más estrecha y profunda con la tradición filosófico-musical anterior.

Del mismo modo, es preciso recordar las grandes diferencias cronológicas existentes entre Isidoro y estos autores (mayores aún que con Boecio), pues Favonio Eulogio vivió a finales del siglo IV y Capela a finales del siglo IV y la primera mitad del V. A esto hay que añadir las diferencias geográficas, pues Boecio y Casiodoro, autores itálicos y los más cercanos en el tiempo a Isidoro, tuvieron a su alcance una mayor cantidad de fuentes clásicas que el obispo hispalense, pues las fuentes filosófico-musicales de este tipo que circularon por la Hispania visigoda fueron prácticamente nulas⁴⁰. Además, el panorama también fue mucho más favorable en relación a fuentes sobre otras muchas temáticas cercanas o afines a la música, pues, tal y como defienden L. D. Reynolds L. D. y N. G. Wilson⁴¹, en la península itálica del siglo V, todavía se conservaban y se podían leer la mayor parte de las grandes obras clásicas.

A esto hay que añadir el particular declive de la ciencia tardoantigua desde finales del siglo II; declive que fue aumentando de forma gradual en los últimos siglos de la Antigüedad, haciéndose todavía más patente en época de Isidoro. Este bagaje cultural ya fue analizado por Fontaine, el autor que más profundamente ha estudiado el *quadrivium* isidoriano hasta la fecha, centrandó su atención en el lugar tan pobre que ocupan estas cuatro disciplinas en la época de Isidoro si lo comparamos con el lugar que dichas ciencias ocuparon

³⁹ Favonio Eulogio fue un rétor discípulo de Agustín que vivió de manera constatable, al menos, entre el 375 y el 383 en Cartago. Es conocido fundamentalmente por una brevísima obrita: la *Disputatio de Somnio Scipionis*, en la que comenta varios aspectos relacionados con las materias del *quadrivium* desde una perspectiva neopitagórica y neoplatónica. Estos aspectos se encuentran divididos fundamentalmente en dos polos: un polo con una clara orientación aritmética y aritmológica, y otro polo relacionado con aspectos astronómicos y musicales. Para ello, Favonio Eulogio toma como base el *Sueño de Escipión*, de Cicerón, texto que constituía el capítulo final de la *República* ciceroniana (6.9-29). Para más información sobre este autor, así como para ver la edición crítica de su obra, véase SCARPA, L., *Favonii Eulogii Disputatio de Somnio Scipionis*; edizione critica, traduzione e note a cura, Padova, Università di Padova, 1974.

⁴⁰ Sobre este asunto también resultan interesantes las investigaciones de Diago Jiménez, quien fija las fuentes más utilizadas por Isidoro para elaborar sus reflexiones filosófico-musicales. Al respecto, véase DIAGO JIMÉNEZ, J. M., *El pensamiento...* pp. 181-184, 557-563.

⁴¹ REYNOLDS L. D., WILSON, N. G., *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*, Madrid, Gredos, 2013, p. 105.

en los siglos anteriores⁴². Fontaine, para intentar valorar de forma equitativa la obra matemática de Isidoro, recuerda al lector constantemente esta idea. Los últimos grandes matemáticos de la Antigüedad con un pensamiento verdaderamente original se sitúan en el siglo III y, además, en el mundo griego⁴³. Desde ese momento, las matemáticas comenzaron un lento, pero inexorable declive hasta la época de Isidoro, declive mucho más acentuado en el Occidente latino (y declive al que el paulatino desconocimiento del griego contribuyó notablemente). En la Antigüedad Tardía latina la obra de Boecio resulta fundamental, pues permitió que volviesen a estar en circulación y en lengua latina contenidos griegos relacionados con las matemáticas escritos varios siglos antes, fundamentalmente por Nicómaco y Ptolomeo. Sin embargo, en lo que a la música se refiere, la obra de Boecio fue una gran desconocida para Isidoro⁴⁴. Esta devaluación paulatina de las ciencias del *quadrivium* es, en última instancia, la causa directa de esta particular concepción isidoriana de la *symphonia* y la *diaphonia*, más propia del ámbito sensitivo que del especulativo.

Por último, se han de comentar las otras reflexiones en las que Isidoro utiliza el término *symphonia* a lo largo de su obra. El obispo hispalense utiliza dicho término en otras siete ocasiones y en todas tiene un significado distinto al analizado hasta ahora.

En primer lugar, Isidoro hace uso del término hasta en tres ocasiones para referirse a un instrumento de percusión concreto que explica en el parágrafo *Etym.*3.21.14, dentro del capítulo dedicado a los instrumentos de cuerda y percusión. De hecho, estos pasajes están incluidos dentro de los capítulos dedicados a la música orgánica (*Etym.*3.20.7) y la música rítmica (3.21.10 y 3.21.14), en los que trata los instrumentos musicales.

En segundo lugar, el doctor hispalense utiliza el término como sinónimo de *música* en dos fragmentos muy diferentes entre sí: *Etym.*4.13.4 y *Etym.*12.6.11. En *Etym.*4.13.4 se puede leer lo siguiente: «*Asclepiades quoque medicus*

⁴² Los lugares en los que Fontaine analiza estos aspectos son numerosos, ya que dedica unas 240 páginas a analizar las ciencias del *quadrivium*. No obstante, señalo los lugares en los que hace referencia explícita a estos aspectos, ya sea en relación al *quadrivium* en general o desde el ámbito de la aritmética, la aritmología, la geometría y la astronomía de manera individual. Dichos lugares son los siguientes: pp. 341-344, 349-350, 351-352, 353, 370-372, 389-91, 393-396.

⁴³ Fontaine en este caso se refiere a Diofanto y a Papo de Alejandría. Diofanto de Alejandría fue un matemático griego que vivió a lo largo del siglo III. Fue especialmente famoso su tratado *De arithmetica*, conservado parcialmente, y destacó por sus estudios sobre álgebra. Papo de Alejandría fue un matemático alejandrino que vivió (al menos) a finales del siglo III en la época de Diocleciano. Sus estudios de geometría y álgebra fueron conocidos en toda la Antigüedad.

⁴⁴ Aspecto ya indicado por Diago Jiménez (*El pensamiento...* pp. 181-184, 557-563). No obstante, en relación a la aritmética, como bien señala Fontaine, se puede observar en algunos aspectos una filiación directa Nicómaco-Boecio-Casiodoro-Isidoro (*Isidore...*, p. 353).

phreneticum quondam per symphoniam pristinae sanitati restituit»⁴⁵. Por tanto, se trata de un uso terapéutico de la música característico de la tradición musical grecolatina (y occidental) recogido por Isidoro en varios pasajes de su obra (uso que ya fue analizado detenidamente por Diago Jiménez⁴⁶). En palabras de este investigador, dicho pasaje constituye un ejemplo concreto de uso terapéutico y de fundamentación científica de la música realizado por un famoso médico griego: Asclepiades de Bitinia⁴⁷. Por tanto, se trata de una música que ha de ser adecuada, estudiada y elegida con premeditación. También el término *symphonia* aparece como sinónimo de música en general en un segundo fragmento, *Etym.*12.6.11, referido a los delfines, pues, según Isidoro, estos animales, siguen la música, la *symphonia*: «*Delphines certum habent vocabulum, quod voces hominum sequantur, vel quod ad symphoniam gregatim conveniunt*»⁴⁸. Evidentemente, en este relato la música no tiene por qué ser adecuada o elegida con premeditación.

En tercer lugar, se puede observar otro nuevo significado en un pasaje de exégesis bíblica (*Alleg.*216) en el que comenta de manera alegórica la parábola del hijo pródigo. En dicho pasaje se puede leer lo siguiente: «*propter salutem tamen eius gaudium concinit angelorum symphonia*»⁴⁹. Por tanto, con este término Isidoro se está refiriendo a un coro (o, por extensión, a una agrupación musical) de ángeles sin dar mayores explicaciones (por lo que cabe plantearse la posibilidad de que pudieran estar acompañados de instrumentos musicales); aunque es evidente que, para Isidoro, la música que puede producir este coro

⁴⁵ «También el médico Asclepiades devolvió por ella [per música] a su anterior estado de salud a un enfermo atacado de locura».

⁴⁶ DIAGO JIMÉNEZ, J. M., «La meloterapia en el pensamiento y la obra de Isidoro de Sevilla», *Anuario musical* 74, 2019, pp. 19-35.

⁴⁷ Asclepiades de Bitinia realizó una especie de adaptación de la teoría atomista de Leucipo y Demócrito para explicar el funcionamiento del cuerpo humano y la aparición de las distintas enfermedades. Partiendo de ello intentó tratar las diferentes patologías (especialmente las enfermedades mentales y otras dolencias como las picaduras de escorpiones y serpientes) a través de la música, intentando devolver así el equilibrio y la armonía que el cuerpo había perdido debido a la influencia de átomos externos. En algunas ocasiones concretó su teoría indicando qué modos o melodías se debían de aplicar a cada dolencia. De su obra tan solo se han conservado algunos fragmentos, hecho que ha condicionado que su pensamiento se haya transmitido a la actualidad (de forma fragmentaria) principalmente a través de fuentes secundarias (es citado por unos cuarenta autores antiguos), entre las que destacan Celio Aureliano, Celso o, en menor medida, Plinio el Viejo. Para el pensamiento de Asclepiades de Bitinia, su obra y su recepción en otros autores posteriores, véanse VALLANCE, J. T., *The lost theory of Asclepiades of Bitinia*, Oxford, Clarendon Press, 1990; VALLANCE, J. T., «The medical system of Asclepiades de Bitinia», en HAASE, W., TEMPORINI, H., *Rise and Decline on the Roman World*, Berlin, De Gruyter, 1993, pp. 693-727; y GREEN R. M., *Asclepiades. His life and writings*, Connecticut, 1955.

⁴⁸ «La denominación de delfines se debe a que siguen las voces humanas, o a que se reúnen cuando oyen música».

⁴⁹ «Un coro de ángeles cantó para su salvación y su alegría».

tiene un aura de perfección divina de la que carece la utilizada por Asclepiades, basada en fundamentos científicos.

Por último, Isidoro también utiliza el término *symphonia* para referirse a la famosa música o armonía de las esferas, ya comentada (y explicada en líneas generales en la nota 30), otro concepto capital de la tradición filosófico-musical grecolatina y occidental. El pasaje referido se encuentra en la primera mitad de *Etym.*3.22.2 dentro del libro dedicado a la música y dentro de un párrafo en el que Isidoro trata esta idea con profundidad: *Sed haec ratio quemadmodum in mundo est ex volubilitate circularum, ita et in microcosmo in tantum praeter vocem valet, ut sine ipsius perfectione etiam homo symponiis carens non consistat*⁵⁰. Si no tenemos en cuenta este contexto podría parecer que Isidoro está hablando de la música de manera general; pero si tenemos en cuenta todo el capítulo no hay lugar a dudas, pues en la primera parte del mismo se centra en exponer la media armónica para pasar en la segunda a tratar la armonía de las esferas (nótese que el texto continúa, ya que no he copiado todo el fragmento)⁵¹.

CONCLUSIONES

Isidoro, como gran enciclopedista, recoge la herencia de la tradición filosófico-musical grecolatina que, debido a la gradual decadencia de la ciencia tardoantigua, le llega de una manera muy mutilada. Esto provoca que el doctor hispalense exponga a lo largo del capítulo *Etym.*3.19 una serie de conceptos armónicos que apenas y constituyen un ligero recuerdo de esa rica tradición cultural precedente. El diferente contexto filosófico-musical hispanovisigodo y la distinta realidad musical isidoriana, orientada fundamentalmente a la interpretación del canto litúrgico, son factores muy relevantes que determinan lo que Isidoro alcanza a conocer (y exponer) de estos conceptos.

En uno de los párrafos centrales de dicho capítulo *Etym.*3.19, el párrafo *Etym.*3.19.3, el obispo hispalense expone unas interesantes reflexiones sobre dos conceptos importantes dentro de la tradición filosófico-musical grecolatina: el de *symphonia* y el de su antónimo, la *diaphonia*.

Para Isidoro, continuando la tradición anterior, el concepto de *symphonia* es sinónimo de consonancia. Por lo menos eso es lo que se puede deducir de la primera parte de la definición isidoriana más conocida del término (la situada en *Etym.*3.19.3): «*Symphonia est modulationis temperamentum ex graui et acuto concordantibus sonis*». Sin embargo, si se tiene en cuenta la totalidad

⁵⁰ «De la misma manera que este principio de la armonía tiene en el mundo su origen —en la volubilidad de los círculos—, así también, en el microcosmos, posee tan gran influencia en lo que al sonido se refiere, que es imposible concebir que el hombre carezca de la perfección que entraña la armonía».

⁵¹ La armonía de las esferas dentro del pensamiento musical isidoriano ya fue analizada con profundidad por DIAGO JIMÉNEZ, J. M., *El pensamiento...*, pp. 377-395.

del párrafo y se analiza con detalle el resto de la obra del obispo hispalense, se puede observar que el concepto isidoriano de *symphonia* (y el de *diaphonia*) adquiere unas características particulares que lo alejan de la tradición especulativa anterior y lo acercan a una realidad y una praxis musicales muy diferentes.

Por un lado, Isidoro es heredero de la tradición léxica y semántica del pensamiento filosófico-musical grecolatino, incorporando en sus definiciones expresiones como «*modulationis temperamentum*» o «*ex graui et acuto concordantibus sonis*» en *Etym.*3.19.3 (que leyó en Casiodoro —*Inst.*2.5.7—, quien a su vez se basó en Gaudencio), o «*concordantia plurimorum sonorum, uel coaptatio*» en *Etym.*3.19.2 (que leyó en Agustín —*Ciu.*22.24.4—). Del mismo modo, esta herencia es lo que también provoca que Isidoro utilice el término *symphonia* para referirse a este concepto de consonancia (tal y como pudo leer en Casiodoro —a quien utiliza como fuente—, Marciano Capela —9.947— o, quizá, Favonio Eulogio —22.5—), y utilice otros términos como *armonica*, *concordantia* o *coaptatio* (que leyó en el fragmento citado de Agustín) para definirlo o referirse al mismo.

Sin embargo, y dejando a un lado esta herencia teórica léxico-semántica, tal y como se ha podido comprobar, la verdadera concepción isidoriana de la *symphonia*, de la consonancia, es de naturaleza sensitiva o perceptiva por dos motivos fundamentales. En primer lugar, Isidoro no es capaz de demostrar o explicar los fundamentos matemático-musicales de estas consonancias (y no digamos ya de los profundos fundamentos metafísicos de las mismas), ni de aportar otra información relevante como los tipos de consonancias existentes y las proporciones de las mismas. En segundo lugar (y provocado por el desconocimiento que acabo de señalar), Isidoro se ve obligado a explicar su concepto de consonancia recurriendo a fenómenos sensitivos o perceptivos (tal y como se puede observar en expresiones como «*siue in uoce, siue in flatu, siue in pulsus*», «*quisquis ab ea dissonuerit*» o «*sensum auditus offendat*»), ejemplificados de manera clarificadora en la definición de *diaphonia*, que para Isidoro es lo contrario de *symphonia*, siendo definida en términos puramente sensitivos (definición que ya se observa con esta orientación en Boecio —*Mus.*1.8—, aunque resulte la excepción que confirme la regla de su tratado): «*Cuius contraria [refiriéndose a la symphonia] est diaphonia, id est uoces discrepantes uel dissonae*». Evidentemente, si la *diaphonia* son las voces que desentonan o desafinan, la *symphonia* (término que es el antónimo complementario del anterior), son las voces que *consonant*, es decir, que suenan armónicamente, tal y como también se indica en *Etym.*7.12.28, otro pasaje muy ilustrativo en el que Isidoro se está refiriendo a las voces de los integrantes de un coro; es decir, a cómo suenan esas voces, al ámbito de la percepción.

Si uno analiza el resto de la obra de Isidoro no encuentra más referencias a este concepto que las tratadas aquí, ni utilizando el término *symphonia* ni utilizando otro distinto. El término *symphonia* vuelve a aparecer siete veces más en la obra del obispo hispalense (no así el de *diaphonia*) con diferentes significados, todos musicales, lo que es una muestra clara de su

polisemia. Con el significado de instrumentos musical de percusión aparece en *Etym.*3.20.7, 3.21.10 y 3.21.14. Como sinónimo de *música*, en *Etym.*4.13.3 (en un ejemplo típico de *meloterapia* griega) y en *Etym.*12.6.11. Con el significado de una agrupación musical vocal (aunque Isidoro no especifica que no haya instrumentos musicales en dicha agrupación), un coro de ángeles, en *Alleg.*216. Y, por último, para denominar a la armonía o música de las esferas, en *Etym.*3.22.2.

La ausencia de reflexiones sobre este concepto armónico no hace más que sustentar nuestra postura a la hora de situar el concepto armónico isidoriano de *symphonia* en un lugar distinto al puramente especulativo que Isidoro leyó de manera sesgada en las fuentes que utiliza para escribir la primera parte de su definición en *Etym.*3.19.3. De hecho, estoy convencido de que no es casualidad que no haya sido capaz de encontrar la fuente de la segunda parte de la definición del párrafo *Etym.*3.19.3, ya que pienso que se trata de una explicación creada *ex nouo* por Isidoro para describir desde su propia experiencia personal, su experiencia sensible, un fenómeno teórico cuyos fundamentos filosóficos, matemáticos, acústicos o musicales desconoce, siendo algo que se repite en otros conceptos armónicos de este mismo capítulo, como ocurre con el concepto de *tonus*. Isidoro lee el comienzo de la definición de un concepto en un texto filosófico-musical de naturaleza enciclopédica (Casiodoro) o patristica (Agustín) y luego, debido al desconocimiento y a la ausencia de fuentes de este tipo que contengan más información, complementa la definición acudiendo a fuentes de otra naturaleza (fundamentalmente gramaticales) o a su propia experiencia personal, tal y como ocurre en este caso.

No obstante, y pesar de todo lo dicho hasta aquí, este último apunte nos ha de servir, a modo de punto y final, para poner en su justo lugar el pensamiento musical de Isidoro, un autor que intentó (y, en muchas ocasiones, logró) sobreponearse a un periodo culturalmente adverso (caracterizado por ser el fruto de una gran decadencia secular de la ciencia y de la creatividad literaria de la Antigüedad) acudiendo al mayor número de fuentes que pudo llegar a sus manos, gracias a su gran interés por la cultura y a su enorme capacidad recopiladora y enciclopédica. Este ha de ser un apunte que nunca se ha de perder de vista a la hora de juzgar la aportación de Isidoro, convirtiendo necesariamente su labor enciclopédica en una tarea titánica, a la par que esencial para los autores que escribieron sobre estas cuestiones filosófico-musicales en los siglos inmediatamente posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- André, J. (1986). *Isidorus Hispalensis. Etymologiae XII*. Texte établi, traduit et commenté. París: ALMA.
- Atkinson, Ch. M. (2009). *The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Oxford: Oxford University Press.

- Barbera, A. (1984). «The Consonant Eleventh and The Expansion of the Musical Te-traktys», *Journal of Music Theory* 28, pp. 191-224.
- Barker, A. (2007). *The Science of Harmonics in classical Greece*. Cambridge.
- Blánquez, A. (2012). *Diccionario latino-español*. Madrid: Gredos.
- Bowen, A. C. «The Foundations of Early Pythagorean Harmonic Science: Archytas, Fragment 1», *Ancient Philosophy* 2, pp. 79-83.
- Carone, G. R. (2005). *Plato's Cosmology and its ethical dimensions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cerqueira, L. (2006). «A música especulativa nas Etymologiae de Isidoro de Sevilha», *Modus* 6, pp. 143-179.
- Cerqueira, L. (2000). «O significado musical de *tonus* em Isidoro de Sevilha», *Anuario Musical* 55, pp. 3-8
- Cornford, F. M. (1971). *Plato's Cosmology*. London: Routledge & Kegan.
- Diago Jiménez, J. M. (2019). *El pensamiento musical de Isidoro de Sevilla: aspectos contextuales, históricos y filosóficos. Fundamentos clásicos y patrísticos*, Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- Diago Jiménez, J. M. (2019). «La meloterapia en el pensamiento y la obra de Isidoro de Sevilla», *Anuario musical* 74, pp. 19-35.
- Dombart, B. y Kalb, A. (eds.) (1955). *De civitate dei, Libri XI-XXII*, Turnhout, Brepols, Corpus Christianorum Series Latina 48.
- Fontaine, J. (1983). *Isidore de Seville et la culture classique dans L'Espagne wisigothique*. Paris: Études Augustiniennes, (1959), deuxième édition revue et corrigée.
- Garrido Domené, F. (2016). *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo*. Barcelona: Cerix.
- Gasparotto, G., Guillaumin, J.-Y. (2009). *Isidorus Hispalensis. Etymologiae III*, Texte établi par G. Gasparotto, traduit et commenté par J.-Y. Guillaumin. Paris: ALMA.
- Gowdin J. (2009). *Armonía de las esferas*. Gerona: Atalanta.
- Green R. M. (1955). *Asclepiades. His life and writings*. Connecticut.
- Guillaumin, J.-Y., Monat, P. (2012). *Isidorus Hispalensis. Etymologiae VII*. Texte établi, traduit et commenté. Paris: ALMA.
- Holbrook, A. (1983). *The concept of musical consonance in Greek antiquity and its application in the earliest medieval descriptions of polyphony*, Tesis doctoral. Washington: University of Washington.
- Jan, K. v. (1984). «Die Harmonie der Shpären», *Philologus* 52, pp. 13-37.
- Landels, J. (1999). *Music in Ancient Greece and Rome*. Londres / Nueva York: Routledge, pp. 130-148.
- Lindsay, W. M. (1971). *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX, recognovit brevique adnotatione critica instruxit* (2 vols.). Oxford: Oxford Classical Texts.
- Luque Moreno, J. (2011). «Letras, notas y estrellas. 1ª Parte», *MHNH (Revista internacional de investigación sobre magia y astrología antiguas)* 11, 2011, pp. 506-517.
- Luque Moreno, J. (2012). «Letras, notas y estrellas. 2ª Parte», *MHNH (Revista internacional de investigación sobre magia y astrología antiguas)* 12, pp. 199-236.
- Mathiesen, Th. J. (1999). *Apolo's lyre. Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. Lincoln / Londres: University of Nebraska Press.
- Michaelides, S. (1978). *The music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*. London: Faber.
- Moliner, L. (1931). *Las Alegorías de la Sagrada Escritura por San Isidoro de Sevilla*. Buenos Aires.
- Mynors, R. A. B. (1937). *Cassiodori Senatoris Institutiones*. Oxford: Clarendon Press.

- Oroz Reta, J., y Marcos Casquero, M. A. (2004). *Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición bilingüe*. Texto latino, versión española y notas. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Poirel, D. (1986). *Les allegoriae d'Isidore de Séville. Édition critique, traduction et commentaire*. Tesis inédita de la École Nationale des Chartes, Paris.
- Redondo Reyes, P. «Pitágoras y la herrería: variaciones sobre un episodio legendario», *Prometheus* 31, pp. 193-215.
- Reynolds L. D., Wilson, N. G. (2013). *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*. Madrid: Gredos.
- Scarpa, L. (1974). *Favonii Eulogii Disputatio de Somnio Scipionis*; edizione critica, traduzione e note a cura. Padova: Università di Padova.
- Vallance, J. T. (1990). *The lost theory of Asclepiades of Bitinia*. Oxford: Clarendon Press.
- Vallance, J. T. (1993). «The medical system of Asclepiades de Bitinia», en Haase, W., Temporini, H., *Rise and Decline on the Roman World*, Berlin, De Gruyter, pp. 693-727.

Universidad Complutense (Madrid)
jdiago@ucm.es

JOSÉ MARÍA DIAGO JIMÉNEZ

[Artículo aprobado para publicación en marzo de 2021]