

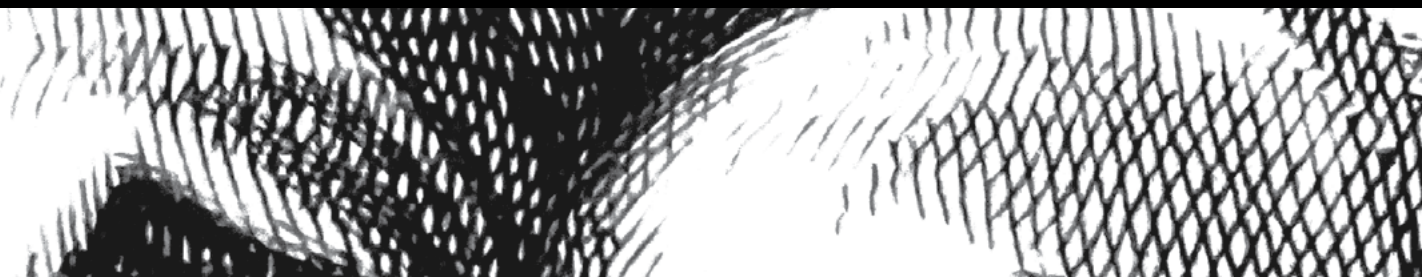


FILIPPO BONANNI

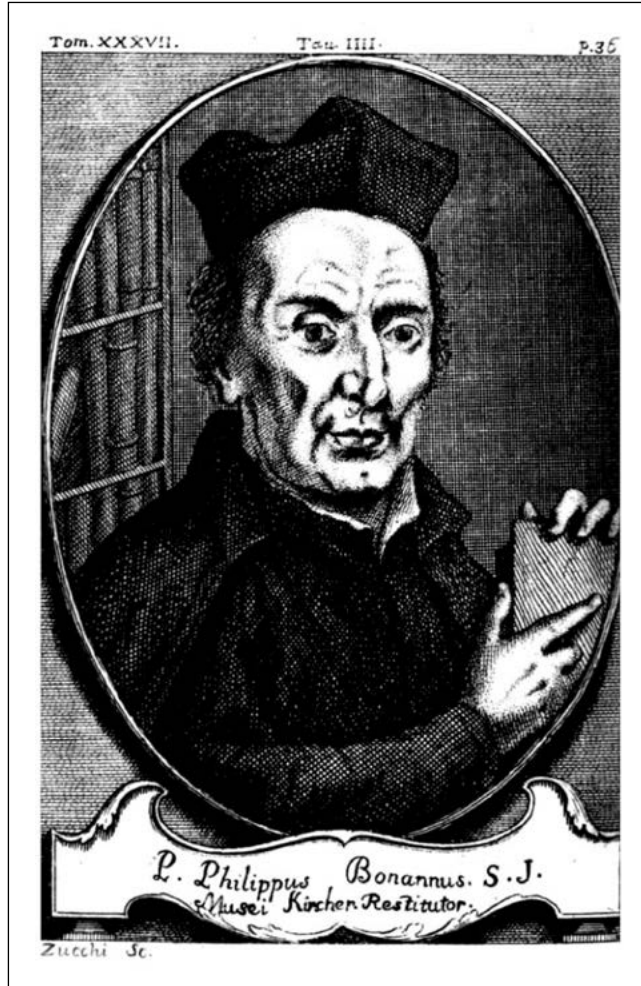
GABINETE ARMÓNICO

EDICIÓN CASTELLANA

GUSTAVO MALEÓN Y MARCELLO PIRAS



GABINETE ARMÓNICO | GABINETTO ARMONICO



«Padre Filippo Bonanni S. J., restituidor del Museo Kircheriano».

FILIPPO BONANNI

GABINETE ARMÓNICO

(*Gabinetto Armonico*, Roma, Giorgio Placho, 1723)

GUSTAVO MAULEÓN RODRÍGUEZ
MARCELLO PIRAS

Edición Castellana

CRISTINA BORDAS IBÁÑEZ

Presentación

Edición castellana y facsimilar a partir de los ejemplares conservados
en la Biblioteca Histórica «José María Lafragua» de la BUAP
y en la Biblioteca Nacional de España en Madrid



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

MMXVI

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

José Alfonso Esparza Ortiz
rector

René Valdiviezo Sandoval
secretario general

Oscar Gilbón Rosete
tesorero general

Mercedes Isabel Salomón Salazar
directora de la biblioteca histórica «José María Lafragua»



Fernando Quintanar Salinas
fotografía digital

Artegraf
diseño y producción

Anna Claudia Guzmán Vargas
diseño y formación

Jesús Bonilla Fernández
corrección



ISBN: 978-607-525-367-1

©2015, Gustavo Mauleón R. y Marcello Piras,
por traducción, textos y compilación

Primera edición, agosto 2017
©Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
4 sur 104, Centro Histórico, Puebla, Pue. CP 72000
Hecho en México | *Made in Mexico*

Í N D I C E

6

MENSAJE

Dr. Alfonso Esparza Ortiz

8

PRESENTACIÓN

Cristina Bordas

11

INTRODUCCIÓN

Gustavo Mauleón y Marcello Piras

22

APÉNDICE I

37

APÉNDICE II

39

BIBLIOGRAFÍA

45

VERSIÓN CASTELLANA

M E N S A J E



EL EMPRENDER un proyecto editorial siempre resulta una aventura interesante y estimulante en muchos sentidos, sobre todo si éste se concibe en torno a un libro antiguo y resulta indispensable incluir la reproducción facsimilar. La primera decisión concierne a la pertinencia de editar un libro con claros valores patrimoniales y testimoniales cuyo contenido corresponde a saberes antiguos; lo segundo es la elección del especialista para invitarlo a preparar un estudio acerca del libro y con ello darle pleno sentido a la edición en contextos académicos y de divulgación.

El *Gabinetto Armonico* es uno de los libros elegidos, en su segunda edición, publicada en 1723, obra de Filippo Bonanni, sacerdote jesuita. Se trata de un texto del fondo antiguo de la Biblioteca Histórica «José María Lafragua» en el que se cumplen las consideraciones de su importancia intelectual y su valor como bien cultural. En este libro, Bonanni registra con gran riqueza gráfica los instrumentos musicales de todas las épocas, así como sus ejecutantes, de acuerdo a los conocimientos en su momento y considerando todas las procedencias geográficas. Esta nueva edición de la obra plantea el hecho complejo de que se conserva en su lengua original, el toscano o italiano antiguo, y nunca ha sido traducida al español.

Por cierto, la biblioteca posee otras cuatro obras de este mismo autor, cuya temática diversa revela la erudición de Bonanni y también la consideración de su uso para la enseñanza en Puebla. Los libros versan sobre sus estudios en ciencias naturales, particularmente con una detallada observación de los caracoles marinos; también sobre las órdenes religiosas y las órdenes ecuestres militares. Una de las características de todos estos libros es la profusión de grabados, muchos de ellos obtenidos de los dibujos del propio Filippo Bonanni.

Pero una vez reunidos estos elementos y en forma paralela al arduo trabajo académico inicial de traducción, comprobación y cotejo de las copiosas citas y notas del original, se inicia el también cuidadoso proceso técnico, creativo y administrativo de la edición que tiene que ver con la digitalización de las imágenes del libro antiguo, el diseño, trámites varios, elección de la tipografía, definición del formato adecuado, la corrección de estilo, pruebas, etcétera.

Finalmente y remontando las dificultades que se consideraron al inicio del proyecto y aquellas que fueron surgiendo a lo largo del proceso, el resultado está a la vista y hoy ofrecemos al público una nueva y pulcra edición de un libro, acompañada con el facsimilar, traducida al español y con una precisa documentación, debida al trabajo experto de los profesores Marcello Piras y Gustavo Mauleón Rodríguez.

Con esta nueva publicación seguimos dando cuenta de nuestro interés y compromiso para salvaguardar el patrimonio documental confiado a nuestra institución y resguardado en la Biblioteca Histórica «José María Lafragua», promoviendo su conocimiento y valoración social amplios.

Alfonso Esparza Ortiz

Rector de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Puebla, octubre de 2016

PRESENTACIÓN



LA APARICIÓN de una edición moderna del *Gabinetto Armonico* (Roma, 1723) de Filippo Bonanni es una magnífica noticia, y no sólo en el ámbito de la historiografía de la música, sino también para la bibliofilia y para los historiadores del arte y de la literatura. Si además se trata, como es el caso, de una rigurosa traducción al español, estamos ante un reto y una aportación científica aún mayor. A pesar de su importancia, este tratado ha tenido escasas reediciones. La primera edición de 1722 fue revisada y ampliada por el autor en 1723 (es la edición tomada como referencia para estudios posteriores y para la presente traducción). En 1776 se hizo una segunda edición con una traducción al francés y no hay constancia de ninguna más hasta el siglo XX. De las modernas destaca la editada por Dover en 1964 en Estados Unidos (*Antique Musical Instruments and Their Players*) con introducción de Frank Ll. Harrison y Joan Rimmer. Esta publicación, que contiene los 148 grabados de instrumentos del *Gabinetto* acompañados de un somero resumen en inglés, tuvo una gran difusión internacional coincidiendo precisamente con el movimiento *Early Music* y el renovado interés por los instrumentos musicales históricos. Por último, una cuidada edición facsímil del original de 1723 ha sido publicada en España (Old Book Factory, 2004) a partir del ejemplar conservado en la Abadía de Santo Domingo de Silos (Burgos). Junto a las recientes publicaciones de la investigadora Cristina Ghirardini, se puede decir que la presente versión en español contribuye a promocionar y dar mayor visibilidad a este importante, y a la vez, curioso, tratado sobre *instromenti sonori* como el propio Bonanni nombra en la portada del *Gabinetto*.

Filippo Bonanni (Roma, 1638-1725) forma parte de la tradición erudita y científica del siglo XVII y, como otros teóricos de su época, supo integrar el mundo de los instrumentos musicales en su búsqueda de un conocimiento universal. Con una visión amplia y quizás menos eurocéntrica que otros teóricos posteriores, Bonanni incluye en el *Gabinetto* instrumentos de cuatro continentes: África, América, Asia y Europa, y los presenta a través de un muestrario de grabados que resultan especiales por su formato. En cada uno de estos grabados se representa un único personaje, masculino

o femenino, con ropajes adecuados a su tradición cultural y en un espacio o paisaje de referencia, tañendo un instrumento concreto y, a veces, danzando. El conjunto tiene algo de atemporal pues se mezclan personajes bíblicos con gente del pueblo, objetos sonoros de la antigüedad clásica con instrumentos populares y cultos del tiempo de Bonanni, además de mostrar una gran variedad de personajes e instrumentos de culturas no europeas. Más allá de la etiqueta de «protohistoria» que la historiografía de la música ha reservado para las grandes obras teóricas del siglo XVII y principios del XVIII, se puede reivindicar a muchos autores que muestran en sus tratados el pensamiento estético, científico, religioso y filosófico de esta época. En ese grupo de tratadistas e historiadores está integrado Bonanni, como lo estuvieron antes Athanasius Kircher (en especial con su obra *Musurgia universalis*, Roma 1650), de cuyo museo se hizo cargo el propio Bonanni, Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1617-19, en especial el tomo II, *De Organographia* 1619, y su última parte, *Teatrum instrumentorum* 1620), Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, París 1636), o Michele Todini (*Dichiarazione della Galleria Armonica*, Roma 1676). Estos autores se hicieron eco de las aplicaciones científicas de su época en los instrumentos musicales e introdujeron nuevos campos de conocimiento, como la experimentación con fenómenos físico-acústicos (Kircher, Mersenne), la descripción de la serie de los armónicos naturales (Mersenne) o la experimentación sonora a través de artefactos mecánicos y andróides, tema del que se ocuparon todos ellos. Sin olvidar una aportación destacada en estos escritos y pionera en los estudios de organología, como es la clasificación y ordenación de los instrumentos musicales y, con ellos, de sus ámbitos funcionales y espacios sonoros adecuados (como es el caso de Bonanni).

Antes de 1722-23, es probable que Bonanni hubiera escuchado, e incluso tocado, los grandes órganos con inusitados y múltiples recursos tímbricos que se extendieron por Europa en el siglo XVII. Todo un fenómeno de experimentación acústica llevado a cabo por los organeros de manera empírica. Lo mismo pasa con los sofisticados instrumentos mecánicos y los andróides de los que se rodeó Bonanni en el Museo Kircheriano cuando se hizo cargo de él. En esa tensión que existe (o queremos ver los historiadores actuales) entre la antigua práctica empírica de los constructores de instrumentos y el mundo de los científicos que definen, dibujan, ordenan y tratan sobre los instrumentos musicales, la figura de Bonanni está claramente

alineada con los científicos. Bonanni, como otros teóricos de la época, adopta el punto de vista propio de los científicos eruditos, muchos de ellos jesuitas, que poblaron Europa y sus colonias desde el siglo XVI e hicieron gala de su erudición y vastos conocimientos a lo largo del siglo XVII y primeras décadas del XVIII.

Nuestra distancia en el tiempo respecto a Bonanni y su contexto cultural, nos permite observar que cuando éste publicó en Roma, en 1722, la primera edición de su *Gabinetto Armonico* (con 84 años de edad), brillaban ya a su alrededor con luz propia nuevos experimentos científico-musicales como el *gravicembalo col piano e forte*, es decir, el nuevo instrumento Piano, inventado y puesto en práctica por Bartolomeo Cristofori en Florencia hacia 1698. En el interesante texto de introducción de los autores de esta edición española se puede leer la nota necrológica de Bonanni publicada en 1726 en el *Giornale de' Letterati d'Italia*, el mismo *Giornale* que pocos años antes (1711) había publicado un artículo de Scipione Maffei describiendo el invento de Cristofori (cuyo dibujo del mecanismo, aunque muy esquemático, sirvió para hacer los primeros pianos en el taller del organero Silbermann). Nos preguntamos, y esto son especulaciones más literarias que científicas, si Bonanni pudo conocer el artículo de Maffei, aunque no llegara a recoger en su *Gabinetto* esta novedad, probablemente alejada de sus intereses y de sus círculos científicos.

Esta nueva edición del *Gabinetto Armonico* y su traducción, conecta, en cierta manera, nuestro tiempo presente con los ideales del propio Bonanni en el sentido de dar difusión a un repertorio de objetos sonoros casi olvidados, y de poner nombre (esta vez en español) a los instrumentos, sus partes, sus materiales y sus intérpretes siguiendo los ideales del autor del tratado.

Sólo resta agradecer a Gustavo Mauleón y a Marcello Piras, traductores y editores de este libro, la enorme y satisfactoria tarea realizada, en la que nos invitan a compartir con Filippo Bonanni la pasión por la erudición.

Cristina Bordas Ibáñez

Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN



L SACERDOTE jesuita Filippo Bonanni (*1638; †1725), sin duda, fue uno de esos últimos hombres que se afanaron en la búsqueda de un saber universal, forjándose como un producto genuino de la gran «erudición barroca» de carácter enciclopédico. Si bien como científico llevó a cabo importantes logros personales, resultado de sus incansables investigaciones y experimentos en diversas materias iniciados desde su juventud, especialmente en el campo de los estudios naturales, su obra, en muchos aspectos, llegó a verse ampliamente permeada por el legado del padre Athanasius Kircher (*1602; †1680), importante sabio jesuita de origen alemán, precisamente al recaer en Bonanni la responsabilidad de hacerse cargo del afamado pero expoliado Museo del Colegio Romano de los jesuitas desde el año de 1698, cuyo gran curador y acrecentador durante mucho tiempo había sido el propio Kircher (a partir de las primeras «antigüedades» heredadas a dicha institución vía la testamentaria del coleccionista Alfonso Donnini fallecido en 1651), lo que sin duda constituiría uno de los más grandes retos profesionales para nuestro erudito romano (la investigación moderna sobre la formación e historia del también llamado «Museo Kircheriano» es creciente, baste con mencionar: Casciato *et alii* 1986, Findlen 1996, 2001, 2003, 2004, Lo Sardo 2001, Bartola 2004, Lallemand-Buysens 2012).

Es sabido que Bonanni parte del estudio de unos cuantos instrumentos y máquinas del viejo museo que habían logrado sobrevivir, comenzando a reseñar y describir algunos de ellos desde su catálogo *Museum Kircherianum* (1709), asimismo en su posterior *Gabinetto Armonico* (1722 y 1723), tomando en cuenta muy diversas fuentes, entre ellas las obras teórico-musicales del propio Kircher, y llegando a ampliar notablemente la información erudita con los instrumentos aludidos en las sagradas escrituras o en la patrística, pero también en la literatura de la antigüedad y sus comentaristas, así como en autoridades de materia musical o en otros tratados y códices de muy disímbolas temáticas, anteriores a la época de Bonanni o contemporáneos suyos.

La impronta científica y musical del padre Kircher, evidentemente tiene muchos otros antecedentes espacio-temporales; el que nos atañe en cuanto a la recepción e influencia de su obra teórica de temática musical en el contexto del reino de la Nueva España, se llevó a cabo principalmente vía las redes misionales, educativas e intelectuales de la Compañía de Jesús, que para el siglo XVII ya tenían enormes alcances mundiales. Como sucedió en muchas bibliotecas institucionales y privadas en el Nuevo Mundo, podemos recordar que una serie de obras de Kircher —y también de Bonanni— se leyeron y estudiaron, por ejemplo, en los colegios jesuitas del Espíritu Santo y de San Ildefonso en Puebla de los Ángeles, en los inventarios manuscritos que sobreviven realizados a sus «librerías» (1757, 1768, 1769), antes y después de la expulsión de la Compañía; es frecuente hallar diferentes títulos suyos, en ocasiones anotados bajo las materias «Historici Ecclesiastici», «Historici Religionum præsertim. S. J.», «Politici et Ethici», y «Mathematici» (BJJML/BUAP, Fondo Jesuita, signaturas: 10039-41010205; 48282-42010603; 48283-42010603; 48280-41120301).

Lo que se llegó a conservar de estas antiguas bibliotecas, sin duda constituye una parte importante de los fondos de origen de la actual Biblioteca Histórica «José María Lafragua» de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Entre los libros de aquellos índices o inventarios, por supuesto se encontraban varios ejemplares de la monumental *Musurgia Universalis* de Kircher, hoy conservados ambos tomos de uno de ellos en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla, donde también se encuentran los que al parecer pertenecieron al sacerdote poblano de ascendencia genovesa Juan Alejandro Fabián (*1629c; †1699c), quien mantuvo una sorprendente correspondencia y amistad con Kircher, y a quien el sabio jesuita llegó a dedicarle su libro *Magneticum naturae regnum*.

Sabido es también que otros famosos contemporáneos de Fabián poseyeron y estudiaron la *Musurgia Universalis* en la Nueva España, tal es el caso de Sor Juana Inés de la Cruz (†1695) o de Carlos de Sigüenza y Góngora (*1645; †1700) (Trabulse 1982, 1998, 2002). La utilización del libro VIII de la *Musurgia* (tomo II) titulado «de Musurgia mirifica», se comprueba asimismo en una serie de tablas manuscritas que fueron anotadas en uno de los volúmenes de trabajo compilados por el licenciado Antonio de Alcalá y Mendiola (finales s. XVII), profesor de matemáticas y contador en instituciones eclesiásticas de Puebla, mismo que se conserva en la

M U S A E U M
K I R C H E R I A N U M

S I V E

MUSÆUM A P. ATHANASIO
K I R C H E R O

In Collegio Romano Societatis Jesu

JAM PRIDEM INCŒPTUM

Nuper restitutum, auctum, descriptum,
& Iconibus illustratum

EXCELLENTISSIMO DOMINO

FRANCISCO MARIÆ
R U S P O L O

ANTIQUÆ URBIS AGYLLINÆ PRINCIPI

O B L A T U M

A P. PHILIPPO BONANNI
SOCIETATIS JESU.



R O M Æ, M D C C I X.

Typis Georgii Plachi Cælaturam Profitentis, & Characterum
Fuforiam propè S. M A R C U M.



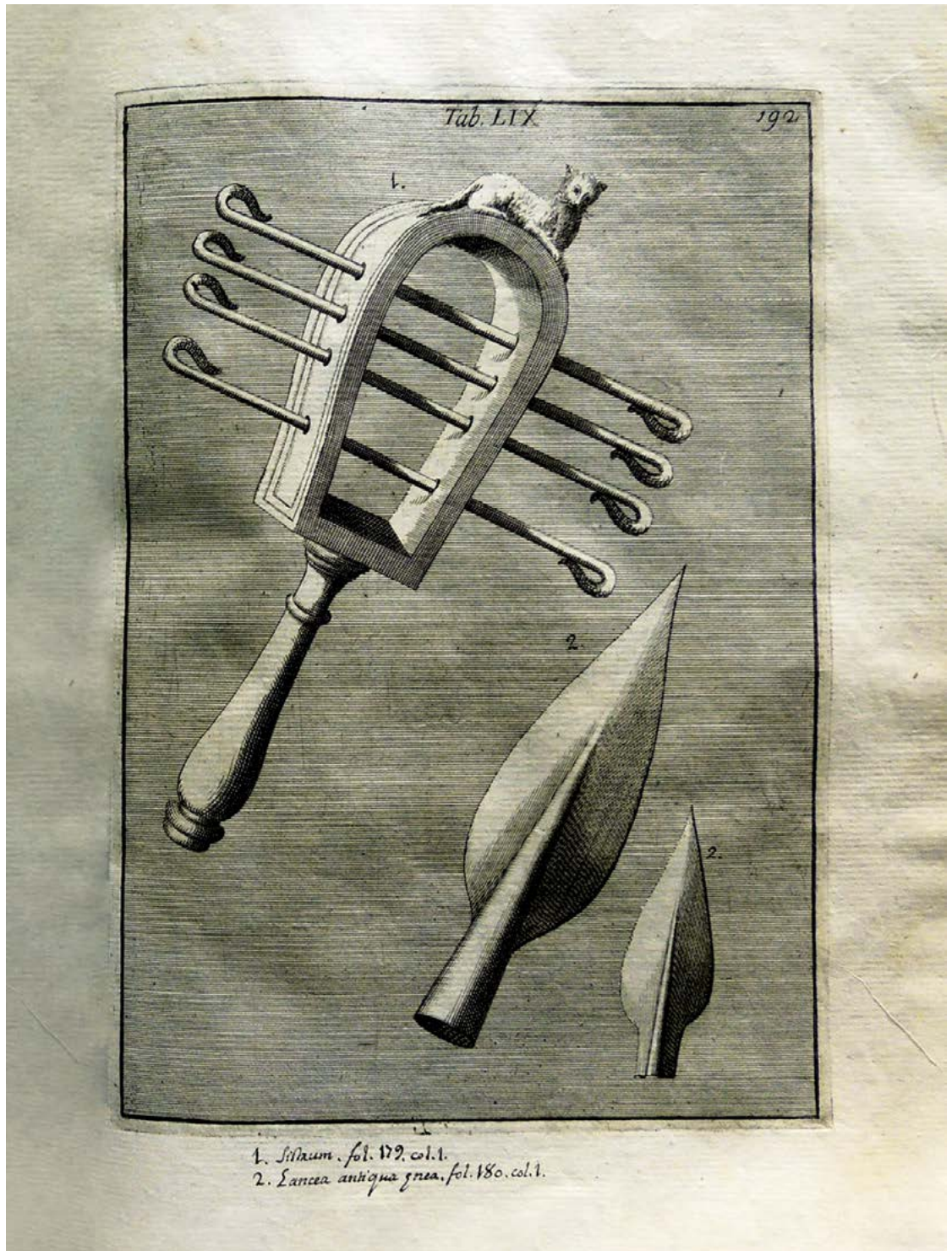
S U P E R I O R U M P E R M I S S U.

citada Biblioteca Palafoxiana (Ms. «Misceláneas de Alcalá», t. 2, signatura: 31765). Por otro lado se ha sugerido (Miranda 2010) que el célebre maestro de capilla de la catedral de Puebla Juan Gutiérrez de Padilla (*1590c; †1664) también pudo haber utilizado de cierta manera la *Musurgia* de Kircher en su obra compositiva; sin embargo, el ejemplar más antiguo en Puebla del que se tengan noticias fehacientes (en torno a 1660), perteneció al importante jesuita de origen francés Francisco Ximénez, antiguo discípulo y también corresponsal de Kircher (Osorio Romero 1993).

En los mencionados inventarios de los jesuitas angelopolitanos fueron registradas algunas obras de Bonanni; su famoso álbum de numismática: *Numismata Summorum Pontificum*, así como su serie de órdenes religiosas, los primeros tres volúmenes de *Ordium religiosorum in Ecclesia Militanti Catalogus*, más el cuarto de ellos: *Ordium equestrium et militare Catalogus*; sin embargo no aparece ningún registro antiguo del *Gabinetto Armonico*. En la actual Biblioteca Histórica «José María Lafragua» de la BUAP, se conservan varias obras de Filippo Bonanni, entre ellas: *Observationes circa viventia, quae in rebus non viventibus reperiuntur, cum Micographia curiosa sive Rerum minutissimarum Observationibus, quae ope microscopii recognitae ad viuum exprimuntur [...]* (Romæ, Typis Diminicii Antonii Herculis, 1691), y un ejemplar del *Gabinetto Armonico* (BHJML/BUAP, signatura: 1980-42010503).

Desafortunadamente este ejemplar poblano no conserva marcas de propiedad antiguas (salvo un sello moderno en anteportada: «Gobierno del Estado de Puebla, Dirección de Inventarios»). Asimismo en vista de que las primeras dieciocho hojas, incluyendo las dos primeras hojas de grabado, se encuentran parcialmente mutiladas, y la sección iconográfica del libro está falta de otros dos grabados (XXXIII y XCIII), para la presente edición se han solicitado a la Biblioteca Nacional de España fotografías para sustituirlas (del ejemplar con signatura: M/1804 1104035340), cuyo permiso para su reproducción agradecemos cumplidamente. El ejemplar de la Biblioteca Lafragua fue restaurado en 2001, y se ha podido presentar públicamente en la exposición *Música Sagrada en la Biblioteca Lafragua* (22 de octubre al 13 de noviembre de 2013, bajo la curaduría de Gustavo Mauleón Rodríguez).

Traducir el *Gabinetto Armonico* de Filippo Bonanni del italiano barroco al castellano moderno no sólo ha sido una tarea sin precedentes, sino que involucra varios problemas de método, cuya solución ha cobrado su rebanada de tiempo y esfuerzo de los traductores. El original ha sido saqueado por



Sistro. Tabla LIX del *Museum Kircherianum* de Filippo Bonanni (Roma, Georgii Plachi, 1709)
[Biblioteca Palafoxiana, Puebla: 22792].

musicólogos y eruditos a lo largo de tres siglos: Bonanni se encuentra citado como autoridad en un sinnúmero de libros, diccionarios y enciclopedias, cuyos autores han tomado su prosa en dosis homeopáticas; al contrario, los estudios del texto completo no abundan. Entre ellos, un papel destacado tienen los ensayos de Cristina Ghirardini (2006, 2007, 2008, 2009), enfocados principalmente hacia la identificación y problemáticas de fuentes literarias e iconográficas, desde donde Bonanni tomó sus datos en torno al origen y a la historia de ciertos instrumentos, lo que ha permitido vislumbrar algunos aspectos de su método de investigación. Sin embargo, con la tarea de traducir todo el texto, se han hecho visibles otros aspectos pertenecientes a los procesos mentales del autor y, desde luego, también al trabajo editorial.

Las citas y alocuciones latinas de la Biblia y de los autores clásicos nos ofrecen algunos ejemplos. Las hemos dejado en latín —por ahora— para respetar el contraste original entre idioma vulgar del autor e idioma literario, *ergo solemne*, de las autoridades, en su mayoría antiguas. Pero muchas de esas cláusulas carecían totalmente de sentido en latín. ¿Por qué? La comparación con ediciones modernas mostró que muchos tipos de errores manchan el tremendo esfuerzo de erudición del autor: palabras olvidadas, porciones de texto brincadas, inversión del orden de los vocablos, ortografía incorrecta o inestable, cambios de letras, y así un largo etcétera. Entender esas razones es relativamente sencillo: las ediciones de los clásicos en el siglo XVIII eran mucho menos filológicas; a veces Bonanni parece que citó de memoria (¡a los ochenta y cuatro años de edad!) los más familiares entre tales textos; otras veces el tipógrafo seguramente falló a la hora de leer el manuscrito. Así, a menudo no podía comprenderse la relación entre texto italiano y cita. En la presente edición, siempre hemos puesto la mejor versión disponible de cada texto latino (siendo normalizados para su mejor lectura por el latinista Alexis Hellmer, a quien agradecemos su gentil colaboración); sólo hemos indicado con tres puntos entre corchetes los trozos que Bonanni omitió con razón. No podemos garantizar que todo error haya sido eliminado, pero podemos decir que se ha dado un paso adelante en permitir que el sentido original del texto se entienda con mayor propiedad y más correctamente.

La búsqueda de la fuente latina más confiable nos llevó a descubrir problemas mucho más serios. A veces el texto citado por Bonanni sí existe, pero no se encuentra donde él había escrito que fuese. Es el problema de las referencias a la Biblia, libro que Bonanni parece haber siempre citado

GABINETTO
ARMONICO

Pieno d'Instrumenti sonori

*Indicati, spiegati, e di nuovo
corretti, ed accresciuti*

DAL PADRE

FILIPPO BONANNI

DELLA COMPAGNIA DI GIESU'

OFFERTI

AL SANTO RÈ
DAVID.



IN ROMA MDCCXXIII.

Nella Stamperia di Giorgio Placho Intagliatore, e Gettatore
di Caratteri alla Piazza di S. Marco.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

de memoria, dado que con él se equivocó más a menudo que con libros menos conocidos; véanse en particular los versículos de *Samuel* atribuidos a *Reyes*, por ejemplo. En estos casos, hemos dejado la referencia bibliográfica del autor, aunque errónea, pero añadiendo la correcta entre corchetes e introducida por *recte*. Luego, la razón por la cual Bonanni tomó *Samuel* por *Reyes*, requiere de conocimientos o razonamientos que van mucho más allá de los objetivos de esta edición.

También sería el caso subrayar que todas las referencias bibliográficas han sido puestas aquí en una forma estandarizada (en su mayoría entre paréntesis pero sin aludir a sus distintas ediciones), dado que las originales eran a menudo insertadas a lo largo del discurso del autor, con un efecto pesadísimo para el lector moderno. Las palabras y los datos faltantes se han introducido igualmente entre corchetes; por ejemplo «*nabla* es» (último párrafo del *Proemio*), cuya ausencia quita todo sentido al texto. Los nombres latinizados se han reemplazado por los verdaderos. Cuando el nombre latinizado es un seudónimo distinto y bien conocido, se ha dejado añadiendo el nombre verdadero entre corchetes, por ejemplo: «Anselmo Solerio [Théophile Raynaud]». Cualquier otra integración al texto es igualmente puesta entre corchetes. Por ejemplo, Bonanni omitió muchos títulos: unos por ser obvios, como en el caso de algún *auctor unius operæ*, por ejemplo, Censorino o Vegecio; otros por razones menos claras, probablemente por tratarse de un libro reciente y bien conocido, o el único de un autor en torno a determinado asunto, lo que, en tiempos de polígrafos eclécticos y a veces enciclopédicos como el propio Bonanni, no era infrecuente. Como el lector moderno se encuentra en condiciones muy distintas, se han reintroducido los títulos que se pudieron identificar con mayor certidumbre.

Hay también casos de título, o autor, equivocados. A veces ha cambiado la atribución, como sucedió con el *carmen* mnemónico en hexámetros con los nombres de las Nueve Musas. Fue creído obra de Ausonio por muchos siglos, y tal se creía en la época de Bonanni; hoy su autor es colocado en la antigüedad tardía y ha sido llamado «Segundo Mitógrafo Vaticano» por convención erudita. En otros casos hay lo que parece ser un verdadero error, como en el *Proemio* el texto atribuido a Rabano Mauro pero escrito por Isidoro de Sevilla. Aquí se pueden ofrecer muchas explicaciones, aunque sin pruebas. Puede que falte un trozo del párrafo por culpa del tipógrafo, que, llegado a la citación de Rabano, brincó por error a la de Isidoro. O

puede ser que Bonanni se haya confundido entre dos textos muy familiares, desde los cuales sacó y aprovechó mucho material. O tal vez que un autor cite al otro. O quizá también que el error se esconda en una tercera fuente que Bonanni copió sin revisarla. El último caso es muy probable: la erudición oceánica de este jesuita parece llegar, en muchos casos, no directamente desde los originales, sino pasando por otros eruditos que recopilaron enciclopedias de la sabiduría antigua. De ellos, como Charles du Fresne, Du Cange o Robert Estienne, Bonanni tomó muchas informaciones, a veces citándolos y a veces no. En el segundo caso, la fuente se descubre por ser bien conocida por el autor (típicamente es citada en otras partes del libro) y también porque Bonanni copia un error de ella.

Quizá más curioso es un caso que se encuentra en el *Capítulo VIII*, donde una cláusula de Pedro Crisólogo, obispo, santo y doctor de la Iglesia del siglo V, es atribuida a Petronio Arbitro, el no muy piadoso autor del *Satyricon*. Aquí, como en otros casos, probablemente el manuscrito del viejo Bonanni no era de lectura muy fácil; o quizá el tipógrafo no conociera el nombre, y en «¿Pietro quién?» leyó el más familiar «Petronio»; o el error acaso llegó de otro texto. Otras faltas de desciframiento del manuscrito parecen ser las que atribuyen a Plauto una cláusula de Plutarco (XIX. «Flauto» [Flauta]), a Apolonio una de Apolodoro (XXII. «Ciusoli Pastoralis» [Flauta de Pan]) y a Mersenne una de Martène (CIII. «Campanello al collo del Reo» [Campanilla en el cuello del reo]; CXXIX. «Religioso Svegliatore» [Despertador de los frailes]), error que no aparece en las secciones anteriores del libro.

Ahora el lector podría imaginar lo que pasó con apellidos extranjeros en idiomas exóticos, a veces latinizados de las formas más raras, o a veces simplemente mal copiados. Mucha imaginación se requiere para leer, en el enigmático señor Volquard «Juersca», el verdadero nombre del viajero Volquard Iversen. Sin embargo, resultaría más fácil pensar cuántas horas de trabajo de traducción se utilizaron en encontrar las soluciones de todos los enigmas (bueno... de casi todos). El propio lector encontrará unos pocos casos que aún quedan sin resolver.

Algo más complicado se encuentra en la sección XXX. «Piva» [Gaita]. Bonanni cita cuatro líneas de un poema que, en sus tiempos, estaba atribuido a Virgilio, y luego al «*poeta mantovano*» en su *Ægloga I*. Como Virgilio era natural de Mantua y escribió églogas, todos entenderíamos que fuese él mismo el autor del segundo fragmento poético. En realidad, la *Ægloga I*

citada por Bonanni es de un autor literato no muy conocido, fray Battista Spagnoli (*1447; †1516), nacido en Mantua y por eso anotado «Mantovano» o «Mantovani». ¿Quiso el tipógrafo editor corregir al autor? ¿O se equivocó el propio Bonanni? ¿O su fuente? ¿O no fue tal la ambigüedad, sino una agudeza barroca? No sabemos.

Confusión entre el autor original y la fuente citada hay, por supuesto, en XXXII. «Organo» [Órgano], donde la poesía de Manilio en *Astronomicon* es atribuida al volumen desde donde Bonanni —u otro investigador de su confianza— la tomó, es decir *De emendatione temporum* de Giuseppe Scaligero, que de hecho empieza con una larga introducción al poeta africano.

Confusión geográfica aparece en CXLIV. «Marimba de' Cafri» [Marimba de los cafres], donde refiere acerca de lo que el padre Cavazzi había visto y escrito en su afamada *Istorica descrizione de' regni Congo, Matamba ed Angola*. Bonanni siempre atribuye este libro al padre Fortunato Alaman-dini, que fue simplemente un revisor; pero, como parece haber leído el libro, no habría podido equivocarse y llamar «Goa» el reino de Angola. Pero sí un tipógrafo que conociera Goa y no Angola, y corrigiese el segundo nombre en el primero (*lectio difficilior* en su época). Aquí se tiene que tomar en cuenta que el puerto portugués de Goa, en la India, era bien conocido; sin embargo, el reino de Angola, mucho menos.

En la sección XLIII. «Cimballo» [Clave], Bonanni es engañado por un error de transmisión del texto antiguo. En la *Mathesis* de Fírmico se leía «*musicos faciunt, qui liræ ærenervos*», con la arcana palabra ærenervos que recibe doctos comentarios, es citada por Du Cange y acaba apareciendo en Bonanni. Desafortunadamente ella nunca existió. La generó la mala costura de una laguna en el texto, que era «*musicos faciunt, qui liræ vel citharæ nervos...*». Todo el discurso resulta igualmente sin sentido. Si Bonanni hubiese citado su fuente falsa, es decir Du Cange, el erudito francés aparecería como culpable. Pero Bonanni guardó silencio; por ello nosotros hemos insertado la referencia a Du Cange, lo que esclarece su responsabilidad. Finalmente queremos llamar la atención sobre la utilización de los términos «armonía», «concierto», «sonata» o «sinfonía», mismos que en la obra de Bonanni nunca deberán entenderse en su acepción musical moderna.

En vida de Bonanni salieron de la imprenta dos ediciones del *Gabinetto Armonico* (1722 y 1723). En la segunda se avisaba desde la portada que sus datos eran «di nuovo corretti e accresciuti». No obstante, los problemas

mencionados sugieren preguntas sobre la revisión del propio Bonanni a la obra. En realidad desconocemos si él hubiese efectuado correcciones a un primer borrador, ya sea por su edad avanzada —¿y visión reducida?— o falta de tiempo, por prisa en la producción del volumen, o tal vez por delegación a uno o varios amanuenses. Por supuesto, no podemos culpar al autor por no imaginarse de antemano que su libro se habría de convertir en un clásico entre los tratados de musicología histórica, disciplina que no existía como tal en su época.

El docto jesuita fue un poderoso recopilador y reorganizador de la sabiduría antigua y moderna, y no se consideró mejor conocedor de música de lo que fue de medallas o indumentaria religiosa. Si Bonanni profundizó sus conocimientos en un dominio, no fue en el campo de los instrumentos musicales, sino en el de los moluscos, en cuyos estudios naturales llegó a adquirir desde edad temprana su verdadera obsesión por catalogar y describir todo lo existente. Inserto aún en la tradición de una sapiencia universal, fue su ansia de ser completo y desvelar el orden inmanente en la creación divina lo que le hizo registrar y clasificar instrumentos de tipo etnográfico africanos y chinos al lado de los europeos, así como los de la antigüedad clásica y los bíblicos —amén de lo que aún pudo encontrar físicamente entre los despojos, máquinas desvencijadas y diversos objetos del entonces ya ruinoso Museo Kircheriano—, demostrando así que la historia de la música habría podido tomar una dirección más equilibrada y científica desde el inicio, en lugar de elegir la dirección ideológica que los historiadores ingleses y alemanes le dieron a finales del siglo XVIII, lo que desafortunadamente prevalece hasta nuestros días.

En su peculiar posición histórica, como la de un dios Jano-bifronte mirando atrás, hacia la sabiduría de los textos antiguos y sagrados, y por el otro lado, hacia la ciencia moderna descriptiva y analítica que apenas estaba naciendo, Bonanni fue un notable erudito —no musicólogo— que hizo obsequio a la musicología de uno de sus monumentos organológicos.

Gustavo Mauleón Rodríguez
Marcello Piras

Association for Darwinian Afrocentric Musicology

A P É N D I C E I



PANEGÍRICO («*SUO ELOGIO*») DE FILIPPO BONANNI: «LETTERATI ITALIANI ULTIMAMENTE DEFUNTI» (ARTÍCULO SIN AUTOR NÚM. XIII, NECROLOGÍA IV), EN *GIORNALE DE' LETTERATI D'ITALIA TOMO TRENTESIMO SETTIMO*. (Venecia, Gio. Gabbriello Hertz, 1726, pp. 360-388). Traducción: Gustavo Mauleón y Marcello Piras.

IV

Entre las muchas pérdidas de personas destacadas que la Compañía de Jesús sufrió en Italia el año pasado [de 1725], la del muy celebrado padre Filippo Buonanni [en adelante normalizamos como Bonanni] no fue de las menores; en particular porque le había dado consuelo con su presencia a muchísimos extranjeros llegados a Roma para el jubileo, los cuales, contemplando el afamado museo del Colegio Romano, mostraban gran disgusto de no poder conocer a quien —podríamos decir— lo había creado desde la nada.

Había nacido, en esta misma ciudad de Roma el 7 de enero del año 1638,^{1 (a)} y desde su niñez su genio se inclinó al noble arte del dibujo, en el cual, siendo particularmente motivado por su padre Ludovico, hizo grandes progresos; en unos párrafos veremos cuánto el haber aprendido tal arte a temprana edad le benefició en sus muchos libros con ilustraciones que llegó a publicar. Por otro lado el dibujo no recibió todas sus preferencias al grado de llegar a descuidar el estudio de las letras humanas; al contrario,

^{1 (a)} El padre Vincenzo [María] Coronelli, en el tomo VI de su *Biblioteca universale [sacro-profana, antico-moderna]*, Venecia, 1701-1707, impreso en 1706 [a costa de la «Accademia degli Argonauti»], dice que en ese año el padre Bonanni tenía 64 años de edad, y por lo tanto habría nacido en 1642. Él mismo añade que en el año 1656, Bonanni tomó las órdenes religiosas, todo ello en contra de la verdad. Pero probablemente el segundo fue un mero error tipográfico, y quizá sí resultaba ser verdad que el padre Bonanni tuviese 64 años en la época en la cual lo escribió el padre Coronelli; pero entre escribir tales noticias e imprimirlas habrán pasado cuatro años, y el historiador no se percató de ello.

para profundizarlas y hasta tocar el fondo del conocimiento, se sometió a la enseñanza de los padres de la Compañía de Jesús en las escuelas del Colegio Romano, siendo instruido plenamente por sus maestros en todas las formas de literatura y erudición. Una vez cumplida la carrera de las letras en aquella tan florida universidad, en lugar de seguir estudiando las ciencias sublimes, decidió interrumpir sus estudios con la intención de reanudarlos luego con mayor intensidad.

Entonces, llamado por Dios a introducirse en un estado ideal para la piedad y el estudio, decidió consagrarsele totalmente, y como se le aceptaron sus repetidas estancias para ser admitido en la Compañía de Jesús, vistió el hábito en el noviciado de Roma el día 4 de octubre de 1654, a la edad de 16 años. Después de terminar de manera ejemplar y con fervor de espíritu ese bienio, fue a vivir al Colegio Romano con los otros religiosos de su curso; y aquí, después de perfeccionarse mucho más en la retórica, escaló al estudio de la filosofía. Tuvo como su maestro al padre Francesco Eschinardi, muy afamado por sus obras físico-matemáticas, bajo cuya tutela, además de las agudezas filosóficas, se entrenó tanto como pudo en las ciencias matemáticas y, en particular, en óptica, adquiriendo pronto habilidad en tallar lentes para el uso de telescopios y microscopios, con muy buenos logros en darles el pulido final y armarlos.

Sin embargo ya era tiempo de pasar al grado de maestro para beneficio de otros; por lo tanto fue enviado por sus superiores al colegio que los padres jesuitas tenían en la ciudad de Orvieto. En estas escuelas puso todas sus energías para consolidar a sus estudiantes en las máximas cristianas e infundirles el buen gusto en las letras humanas. En esta función, para pasar útilmente ciertas horas vacías y aburridas, reanudó su interés en el dibujo, dedicándose de vez en cuando en hacer bocetos o también obras acabadas. De ello es testigo y buen ejemplo una tabla que se ve cerca de un altar en la iglesia de los susodichos padres, en la cual pintó con maestría un devoto crucifijo. Así, siempre para no perder su capacidad, no perdió de vista los estudios matemáticos; al contrario, para cultivarlos aún más, iba intercambiando cartas con Eschinardi, comentando sobre sus avances y formulando preguntas para solucionar algunas dudas, como parece por las cartas escritas en Orvieto, las que el sabio maestro dirigió a tan aplicado estudiante, mismas que se guardan entre los manuscritos de la biblioteca del Colegio Romano.

Bonanni concluyó el cargo de preceptor con la más plena satisfacción de la ciudad, regresando a Roma y al Colegio Romano, donde se dedicó a adquirir las ciencias más elevadas, como la teología escolástica, moral y la polémica. Es también verdad que para su santa diversión procuró alegrar esos estudios tan serios investigando y examinando las memorias de la sagrada antigüedad, tarea que le fue de mucha utilidad para llevar a cabo la historia numismática de los pontífices. Siempre de igual manera se dedicó y logró atender las facultades teológicas.

Considerado siempre entre los mejores, fue admirado por la profundidad de su ingenio y la habilidad de brillar en todos los empeños; así que, juzgado extremadamente hábil en ser provechoso a los demás por medio de la doctrina, ya siendo sacerdote ejemplar y admitido en la profesión religiosa, después de las pruebas usuales, fue enviado como lector de filosofía al Colegio de Ancona. No se habría podido encontrar un lugar y un cargo más apropiado para satisfacer el talento de este hombre valiente, que, siempre intentando enriquecerse de nuevos conocimientos y no contento de la pura especulación sobre los libros, se atrevió a contemplar con sus propios ojos las muchas cosas generadas por la naturaleza, de las cuales a veces tenía que discurrir en la filosofía, lo que transmitía a sus estudiantes con el consentimiento generosamente testificado por el erudito caballero Prospero Mandosi [Prosper Mandosius].^{2 (a)}

La última mano en fijarlo en el estudio y en las experiencias de las cosas de la naturaleza se la dio la docta amistad que estableció con Camillo Picchi, noble de Ancona, cuyo museo, enriquecido de muchas rarezas y en particular de bellos caracoles, invitaba a menudo el sabio maestro a pasar unas horas allí y a considerar lo bello y lo bueno que contenía.^{3 (b)}

El padre Bonanni no se detuvo aquí, sino que quiso ir a buscar en sus lugares naturales muchos de aquellos moluscos que había visto colectados en el museo de Picchi. Como el puerto de Ancona es muy generoso en ellos y sobre todo en bellotas de mar y litófagas, el diligente investigador de la naturaleza no sólo logró recogerlos, a la orilla del mar o en su oscuro fondo, y a veces adentro de los escollos, para observar las curiosas rarezas y maravillosas

^{2 (a)} Prosper Mandosius en *Bibliotheca Romana [seu scriptorum romanorum] Centur[iae]*. 10, núm. 54 [Roma, 1682].

^{3 (b)} El padre Bonanni menciona a Picchi en su *Ricreazion dell'occhio*, parte I, c. 5, donde incluye también una carta suya.

labores de la naturaleza^{4 (a)} y hacer anatomías de sus partes, sino también logró poner por escrito todo lo que le pareció digno de registrarse, así como reunir una colección muy selecta de cualquier género de caracoles. Como llegó al final de su lectura, después de haber gozado de muchísimas observaciones filosóficas, se encontró en las manos con una obra casi acabada en torno a los moluscos y lista para publicarse. Lo que le permitió llevar a cabo el trabajo fue el nuevo cargo recibido en Roma como conservador del archivo de la Casa Profesa en donde, llegando el año de 1676, pudo cumplir perfectamente con sus deberes del oficio sin obstaculizar sus estudios preferidos.

De hecho él mantuvo en orden la gran cantidad de manuscritos de tal archivo con el máximo cuidado, adquiriendo en seguida gran conocimiento de todos los documentos más secretos que allí estaban y mejorando su clasificación. También quiso publicar, como su primera obra, algo concerniente a su oficio, es decir, un catálogo detallado de todas las provincias con que la Compañía contaba en esa época: *Catalogus provinciarum S. J. domorum, collegiorum, residentiarum, seminariorum, & missionum que in unaquaque provincia numerantur*. Romæ, 1679.^{5 (a)}

Asimismo se aplicó a poner en orden una cumplida cronología de su orden religiosa, como también a extender la biblioteca de sus escritores; por ello, del padre Bonanni como continuador de tal obra —también ordenada por el padre [Philippe] Alegambe— habla en su *Dizionario istorico-critico*^{6 (b)} Pietro [Pierre] Bayle, que también lo citó en otro momento.^{7 (c)} Sin embargo él no pudo concluir la tarea, estando ocupado con otros cargos que le hicieron modificar sus proyectos; y aquí no dejaremos de aludir que, de la continuación de dicha biblioteca, fue encargado el afamado padre [René Joseph de] Tournemine, que hoy en día trabaja en ello en París.

Ya he dicho que Bonanni, siendo archivista, no olvidó la historia natural y, habiendo dibujado más de cuatrocientos moluscos, unos personalmente y otros a través de varias personas, corregidas y cumplidas las consideraciones en torno a ellos, hizo imprimir la *Ricreazione dell'occhio e della mente nell'osservazion' delle chiocciole, proposta a' curiosi dell'opere della*

^{4 (a)} El propio padre Bonanni alude a estas búsquedas suyas en la obra citada.

^{5 (a)} Prosper Mandosius en *Biblioth. Rom. cent.* 10, n. 54.

^{6 (b)} *Diction[n]aire historique [et critique]* etc., en Rotterdam, [Michel Bohm], 1720, tom. 1. pág. 154.

^{7 (c)} Tom. 3. pág. 2504.

natura etc. In Roma, per il Varese, 1681, en [formato] 4º, la cual venía enriquecida con bellísimos grabados en cobre. El propio autor produjo una nueva edición latina aumentada en el año 1684 en Roma, y luego en 1709, hizo de ésta una tercera edición con nuevas partes anejas, que van unidas al *Museo Chircheriano* [*Museum Kircherianum*], constituyendo la clase décimo segunda [de este tratado].

Qué tan exitosa llegó a ser esta colección también hacia el exterior, se puede averiguar en la versión francesa hecha por Francesco Duseine en 1691 e impresa en Paris. Añádase la digna apreciación que hizo de ella Carlo Nicolò Langio [Carl Nicolaus Lange], lucernense, muy erudito filósofo y médico, en su hermoso método que propuso para clasificar los moluscos,^{8 (a)} así como las alabanzas^{9 (b)} que le dio desde la isla de Amboina [Ambon], una de las grandes Molucas de las Indias Orientales, el muy erudito Giorgio Everardo Rumpfio [Georg Eberhard Rumpf o Rumphius], llamado el «Plinio de Indias» «*Plinius Indicus*», en el volumen compuesto por él en lengua flamenca en 1699, bajo el título de *Gabinetto di rarità d'Amboina*, impreso en Ámsterdam en el año 1705.^{10 (a)} Sin embargo, para impugnar lo que afirmó el padre Bonanni en la primera parte de la *Ricreazion dell'occhio*, en donde intenta establecer la generación espontánea de los caracoles, sosteniendo en particular que las bellotas de mar y litófagas no nacen desde el huevo en las cuevas de los escollos, donde maravillosamente se encuentran escondidos,^{11 (b)} salió una carta impresa en Boloña en el año 1683 por el señor abad Anton Felice Marsigli [*recte* Marsili], que después fue promovido al episcopado de Perusa por sus grandes méritos. El padre Bonanni hizo reimprimir en Roma la docta carta del señor abad Marsigli adjuntando una bien organizada respuesta suya, en la cual pone todas sus energía para respaldar la corriente peripatética que en aquellos tiempos contaba con seguidores capaces. Ésta se intitula *Riflessioni sopra la Relazione del ritrovamento dell'uova delle chiocciolle, di A. F. M. inviate in una lettera all'Eminentiss. e Reverendiss. Sig. Card. Contida Godefrido Fulberti*. In Roma Per il Varese, 1683, en [formato] 12º.

^{8 (a)} *Methodus nova & facilis testacea marina in classes distribuendi*, Lucerna, 1722.

^{9 (b)} En la carta dedicatoria y en el libro 2, cap. 2, 3 y 23.

^{10 (a)} [*D'Amboinsche Rareitkamer*, Ámsterdam, François Halma, 1705]. Hay un resumen en las *Acti di Lipsia* del año 1686, pág. 108.

^{11 (b)} Véase lo que dice el señor Vallisneri en su [*Dell' Origine de' vermi [ordinari] del corpo umano* etc., en Padua, [Stamperia del Seminario], 1710, págs. 110 y 111.

Lo mismo sucedió con el muy afamado médico y filósofo Francesco Redi. Sin embargo éste —amablemente incitado por el padre Bonanni— en su libro impreso *De' viventi ne' non viventi*,^{12 (a)} con repetidas observaciones experimentales, mostró al sabio aristotélico las dificultades que existían en torno a las pequeñas mariposas aparecidas desde ciertos jacintos descompuestos, cuya putrefacción pretendíase haber sido su madre y no simplemente su nido. El padre Bonanni no se desanimó por ello. Después de repetir otros experimentos y de haber hecho una recopilación erudita de los defensores de la generación *ex putri*, dio a la luz una de las obras más hermosas que hayan aparecido en este campo en defensa de tal punto de vista, intitulada *Observationes circa viventia que in rebus non viventibus reperiuntur. Romae, typis Dominici Antonii Herculis*, 1691, en [formato] 4º, la cual venía enriquecida con bellísimas ilustraciones. La obra está dividida en dos tomos.^{13 (b)} El primero incluye la primera parte en torno al nacimiento de insectos y plantas, y la segunda que es una continuación acerca de los caracoles. El segundo tomo contiene una larga serie de insectos y otras cosas pequeñas ampliadas por el microscopio y detalladamente explicadas, y lleva por subtítulo *Micrographia curiosa*.^{14 (a)} La segunda edición de todo el volumen se hizo en Roma en 1699, y en 1709 se imprimió por tercera vez la mera *Micrographia curiosa*, constituyendo la clase undécima del [libro impreso] *Museo Chircheriano* [*Museum Kircherianum*].

A muchas experiencias de este diligente observador e historiador natural respondió, en el segundo de sus diálogos, el señor Antonio Vallisneri,^{15 (b)} sobre los descubrimientos del cual, así como de los de [Giacinto] Cestoni,^{16 (c)} queda

^{12 (a)} [*Osservazioni di Francesco Redi accademico della Crusca, intorno agli animali viventi che si trovano negli animali viventi*]. En Firenze, por [Piero] Martini, 1684, en [formato] 4º.

^{13 (b)} Un extracto se encuentra en el tomo II, parte II, de *La Galleria di Minerva*, y en las *Atti di Lipsia* del año 1693.

^{14 (a)} Está elogiada por el señor Vallisneri en la *Giunta di alcune lettere fisico-mediche intorno all'origine del morbo [detto] pedicolare [e suoi rimedi]*, en Padua, [Gio. Battista Conzatti], 1724, en [formato] 8º.

^{15 (b)} [«Secondo Dialogo di Antonio Valsinieri Scandianese, Cittadino di Regio, sopra la curiosa Origine di molti Insetti», en *La Galleria di Minerva*], en Venecia, impreso por [Giroloamo] Albrizzi, 1700.

^{16 (c)} Unos de ellos se encuentran en *La Galleria di Minerva*, otros en las obras del señor Vallisneri.

claro que el nacimiento de insectos y plantas llega de su semilla, conclusión hoy compartida por la mayoría de los filósofos, los cuales, sin embargo, coinciden en alabar al padre Bonanni por haber rechazado eficazmente en su obra la opinión de Redi, donde decía existir la vida sensitiva en las plantas.^{17 (d)}

El incansable Bonanni merece alabanzas mucho más grandes por haber hecho la primera y espléndida edición de la colección de medallas pontificias pertenecientes a la fábrica de San Pedro: *Numismata Summorum Pontificum, templi Vaticani fabricam iudicantia, chronologica ejusdem fabricæ narratione ac multiplici eruditione explicata*. Romæ, typis Dominici Antonii Herculis, 1696, en [formato] folio mayor, con 86 láminas grabadas al buril.^{18 (a)} Lo que causa admiración es que en cinco meses, como él mismo lo dice en el prefacio, haya acabado con tan noble y fatigosa descripción. Este hermoso ensayo, emanado de la utilísima ciencia de las medallas y al mismo tiempo de la arquitectura, en el estudio de lo cual se avocó bastante, fue recibido con mucha gratitud, lo que fue confirmado en la segunda edición impresa en Roma en 1700, con unas correcciones y otras enmiendas por el autor. Siendo sobre todo estimulado por monseñor Giovanni Ciampini, amigo suyo y benemérito de la erudición, tanto sagrada como profana, el padre Bonanni siguió examinando todas las medallas de los papas que pudo localizar después de arduas búsquedas. Luego, con dibujarlas y reproducirlas en cobre por él mismo por la parte posterior, y describiéndolas una por una con orden y método, ha hecho regalo de esta obra al público en dos volúmenes con gran utilidad para la república de las letras.

Su portada es: *Numismata Pontificum Romanorum, que a tempore Martini V. usque ad annum 1699, vel auctoritate publica, vel privato genio in lucem prodire, explicata ac multiplici eruditione sacra & prophana illustrata*. Romæ, typis Dominici Antonii Herculis, 1699. Se trata de dos tomos grandes en [formato] folio, en los cuales Bonanni no sólo ordena las medallas sino que, de vez en cuando, representa con muchas tablas en tamaño grande lo que está simbolizado en ellas. Por lo tanto supera largamente la historia numismática de los papas publicada por el afamado [Claude du] Molinet,^{19 (a)} corrigiendo

^{17 (d)} En el libro en torno a los insectos [*Esperienze intorno alla generazione degl'insetti*], en Firenze, por [Piero] Martini, 1668.

^{18 (a)} Hay un cuidadoso resumen en las *Acti di Lipsia*, 1698, pág. 204.

^{19 (a)} [*Historia Summorum Pontificum A. Martino V. Ad Innocentium XI. Per Eorum Numismata*] En París [Lutetiæ apud Ludovicum Billaine Bibliopolam Parisiensem] en 1679, la publicó el padre Claudio [Claude du] Molinet, canónigo regular de la Congregación Galicana.

las numerosas faltas que tal autor francés hizo por estar radicado lejos de Roma, cumpliendo de esta manera con la mejor obra que se haya visto en su género.^{20 (b)} Aquí queremos añadir que, ya en el año 1694, el esclarecido autor [Bonanni] reunió todas las inscripciones copiadas de las medallas que luego habría explicado detalladamente, mismas que publicó bajo el título *Lemmata numismatum Romanorum Pontificum a Martino V. ad Innocentium XII. Romæ, typis Dominici Antonii Herculis, 1694*, pero sin añadir su nombre.

Al reproducir estos volúmenes, Bonanni intentó relacionarse apasionadamente con la historia sacra y la erudición, enfocándose aún más en el conocimiento de los textos de su archivo, pensando con ello comunicar al mundo otras producciones suyas de utilidad. Por lo tanto empezó a recopilar la historia de las órdenes religiosas. Mientras estaba trabajando en esta obra, sus superiores lo promovieron al cargo de rector en el Colegio de los Maronitas, después de desempeñar por veintiún años con cuidado incomparable el papel de cuidadoso archivista. De tal manera gobernó este colegio con total satisfacción de sus discípulos, los cuales admiraron su paternal asistencia y amorosa caridad.

Como dio término el trienio de su feliz gobierno, en el que continuó el trabajo iniciado y concibió otros, habiendo fallecido ya, en el año 1680, el ilustre e insigne Atanasio Kircher [Athanasius Kircher, Kircher o Kircherius], y quedando abandonado el Museo del Colegio Romano, instituido con las invaluable antigüedades dejadas testamentariamente al Colegio por Alfonso Donnini, natural de Toscanella y muerto en Roma en 1651, y acrecentado por muchas máquinas hidráulicas y experimentos en torno al magnetismo por el susodicho padre Atanasio, resultó gran providencia de los padres de la Compañía llegar a otorgar su custodia al padre Bonanni, quien tomó la responsabilidad del museo en el año 1698. Sin embargo, éste ya no se encontraba en el estado en que lo describió Giorgio delle Siepi, discípulo y mecánico del padre Kircher, en su libro ilustrado que fue impreso en Ámsterdam.^{21 (a)} Para entonces el museo ya era solamente la sombra de lo que había sido, aunque habían permanecido los mármoles de la antigüedad erudita; no obstante, de las muchas máquinas y experimentos magnéticos

^{20 (b)} Como ensayo, unas de estas medallas están reproducidas en las *Acti di Lipsia* del año 1699, pág. 520.

^{21 (a)} *Romani Collegii [Societatus Jesu] Musæum celeberrimum etc.*, Amstelodami [Ex Officina Janssonio-Waesbergiana], 1678.

reunidos por su primer custodio, y de otras cosas muy apreciables, nada más quedaban los sobrantes y desechos.^{22 (b)}

El primer asunto en que pensó seriamente el nuevo custodio —no pudiéndose utilizar el pasillo contiguo a la biblioteca en el segundo piso del Colegio Romano, donde ya había sido colocado el museo, a causa de la nueva fábrica de la iglesia acabada en 1680, a cuyos coros se tenía que acceder por dicho pasillo— fue el encontrar y arreglar un lugar adecuado en el que se pudieran colocar los restos del Museo Chircheriano. El padre Alamanni, florentino, rector en aquel tiempo, ordenó y logró que fuera llevada a cabo esta idea, por lo que, en ese momento, los mármoles y los demás objetos fueron trasladados a un brazo del pasillo en el tercer piso, donde se comenzó a cerrar una logia abierta al aire, con el fin de disponerlo allí cómodamente.

Luego, como fue nombrado rector del Colegio Romano el padre Giovan Battista Tolomei, natural de Pistoia, futuro cardenal de la Santa Iglesia Romana, recién fallecido con inenarrable dolor del mundo cristiano y de las letras, finalmente el padre Bonanni se pudo atrever. Gracias a la ayuda eficaz del padre Tolomei, promotor de las utilidades públicas y privadas, y enfocándose por entero el incansable padre Bonanni en solicitar y agilizar el trabajo, en el mismo lugar donde en 1698 nada más se veían tres armarios llenos en una pequeña porción del pasillo, además de las antiguas piedras, en 1709, ya cerrada toda la logia y reducida a muy cómoda e iluminada galería, los armarios habían crecido al número de sesenta, y todos repletos, además de las repisas y de los cuartos bien proveídos. Así, en ese mismo año, el padre Bonanni pudo hacer gozar a todo el mundo de una riquísima galería, totalmente distinta a la que había existido antes, y luego compilar e imprimir una detallada descripción de ella, intitulada: *Musæum Chircherianum, sive Musæum a P. Athanasio Chirchero in collegio Romano S. J. jampridem inceptum, nuper restitutum, auctum, descriptum & iconibus illustratum* etc. Romæ, typis Georgii Plachi, 1709,^{23 (a)} libro enriquecido

^{22 (b)} Ello está explicado en el prefacio del *Museo Chircheriano* [*Musæum Kircherianum*] y en *Memorie di Trevoux* [*per la storia delle scienze, e belle arti*], mes de octubre de 1709, pág. 1863.

^{23 (a)} El padre don Bernardo de Mont-Faucon [Bernard de Montfaucon], en su *Antichità Spiegata*, [*L'Antiquité Expliquée et Représentée en figures*, París, 1719-1724] reproduce muchas imágenes del *Museo* [*Musæum*] del padre Bonanni, poniéndolas bajo su nombre.

con 522 láminas muy bien grabadas en cobre. De esta obra se hacen elogios y muy detallado extracto en *Giornale de' Letterati d'Italia*,^{24 (b)} y en las *Atti degli eruditi di Lipsia*.^{25 (a)}

Con todas estas arduas tareas, antes de dar a la luz el *Museo Chircheriano* [*Musæum Kircherianum*], y pensando también en organizar y enriquecer las galerías de otros, el padre Bonanni ya había impreso dos tomos acerca de las órdenes religiosas. El primero está intitulado: *Catalogo degli Ordini religiosi della Chiesa militante, contenente gli uomini religiosi*. In Roma, per Giorgio Placo, 1706,^{26 (a)} en [formato] 4º, siendo reimpresso en 1712 por el mismo impresor. El segundo tomo también se tituló: *Catalogo degli ordini etc. contenente le Vergini a Dio dedicate*. In Roma etc., 1707. Ambos tomos fueron reimpressos en Venecia el mismo año, pero añadiendo en el encabezado: *Aumentato e moderato etc. dal P. Generale Coronelli*. Sin embargo, dicho aumento nada más consistió en insertar otras clases de religiosos y religiosas franciscanos y agregar informaciones más detalladas y minuciosas de sus órdenes. Por otro lado, faltan unas imágenes con sus explicaciones, como el propio padre Bonanni refiere en el prefacio al tercer tomo; asimismo, la edición veneciana es muy inferior a la romana, en cuanto a la calidad de la impresión y a la perfección del grabado.

El infatigable escritor no se detuvo aquí. Al año siguiente de la publicación del *Museo*, produjo el tercer tomo sobre las órdenes religiosas bajo el título de *Catalogo degli ordini etc., in cui si riferiscono alcuni di essi tralasciati nella prima edizione, diversi collegi d'alunni, e diverse congregazioni di fanciulle*. 1710.^{27 (b)} Para no dejar nada a desear, integró su útil proyecto presentando el *Catalogo degli ordini equestri e militari etc.*, 1711.^{28 (a)} Todos los cuatro tomos muestran con muy detalladas imágenes grabadas al buril lo que está explicado de forma sucinta en lengua latina e italiana, dedicándolos al Sumo Pontífice Clemente XI, de gloriosa memoria, el cual, además de los encomios que hizo al autor, se dignó engrandecer con su presencia la galería, en tan buen estado y reorganizada.

^{24 (b)} Tomo VII.

^{25 (c)} *Acta erudit.* [*Atti degli eruditi di Lipsia*], 1710, pág. 329.

^{26 (a)} *Acta erudit. Lipsia* [*Atti degli eruditi di Lipsia*], 1708, pág. 117.

^{27 (b)} Del segundo y tercer tomo sobre las órdenes religiosas hablan las *Atti di Lipsia*. Supplem. Tom. V, pág. 397.

^{28 (a)} Se refieren acerca de esta obra las *Atti di Lipsia*. Supplem. Tom. VII, pág. 234.

La maravillosa producción del padre Filippo se acrecentó aún más allá. Como no le fue suficiente haber enriquecido su museo de nuevos moluscos extranjeros muy raros, de animales e insectos de todo tipo, así como de una colección de mármoles, creó un quinto tomo en que trata de toda la vestimenta sagrada y civil usada por los religiosos, intitulado: *Gerarchia ecclesiastica considerata nelle vesti sagre, e civili usate da quegli, i quali la compogono*, etc., 1720. También juzgó oportuno, en el mismo año, revelarnos los secretos de las artes extranjeras, así como había revelado las de la naturaleza, haciéndonos disfrutar de su *Trattato della vernice Cinese, in forma di lettera all'Illustriss. Sig. Abate Sebastiano Gualtieri, Cavalier di San Giacomo* etc., 1720, en [formato] 8º, con figuras para hacer entender mejor las manipulaciones y el buen uso de tal compuesto exótico.

Parecería que el padre Bonanni, ya a los ochenta años de edad, pudiera proseguir con su obstinada aplicación después de habernos regalado ya una cantidad suficiente de bellas noticias. Pero como si no hubiese hecho nada hasta ese momento, dio inicio, y a corto plazo, nos hizo deleitar con el *Gabinetto amonico pieno di strumenti sonori indicati, spiegati, e di nuovo corretti ed accresciuti* etc., 1723 [primera edición: 1722].^{29 (a)} La obra está dividida en dos volúmenes, uno de los cuales incluye las imágenes de los instrumentos, y el otro, todas las descripciones de ellos sembradas con selecta erudición.

La cantidad de trabajo y de paciencia requerida para publicar los susodichos seis tomos se pueden deducir del hecho de que las órdenes religiosas y ecuestres, los alumnos de los colegios de Roma con las otras congregaciones, etcétera, todos los géneros y maneras de trajes eclesiásticos, los instrumentos musicales tan antiguos como modernos, antes de ser grabados en cobre por el valiente buril de Arnolfo [Arnold van Westerhout], fueron todos realizados en pequeñas pinturas bajo la supervisión del incansable escritor y posiblemente tomados del modelo real. Luego se sirvió de estas pinturas para decorar los espacios que sobraban en las paredes de su museo, colocándolas de forma simétrica, de manera que fueran suficientes y resultaran agradables a los ojos de los visitantes.

Desde el contemplar estas pinturas y la cantidad de noticias manuscritas buscadas por todos lados, sobre todo en torno a las órdenes religiosas y ecuestres, podría cambiar de opinión quien hubiese tomado por bueno

^{29 (a)} Mencionan y elogian esta obra las *Acti di Lipsia*, 1723, pág. 362.

todo lo que escribe un moderno recopilador francés,^{30 (a)} en torno al padre Bonanni, en el prefacio de una voluminosa obra suya. Para que los extranjeros puedan imitar el susodicho embellecimiento de sus galerías, las figuras están tan bien distribuidas en los seis tomos antes elogiados, que se podrían desprender para ordenarlas en tablas, ya que en el primer lado de cada hoja, enfrente de cada figura, aparece enmarcada la explicación a dos columnas, latina e italiana. Es por esta razón que el padre Bonanni no se extendió en sus declaraciones, porque de otra manera no habría sido posible gozar de ellas una vez habiéndolas colgado como ornamentos, como muchos lo hacen. Además, quien quisiera colocar las órdenes religiosas y ecuestres por serie cronológica, podría hacerlo sin problema y sin temor de cortar por en medio esas jugosas y eruditas explicaciones que acompañan las imágenes. Con esto hemos respondido también a las quejas de otro escritor moderno, el cual, en otra historia que intitula *Del Clero secolare e regolare* [*Histoire du Clergé séculier et régulier*]^{31 (a)} (donde, por otro lado, tiene gran consideración al padre Bonanni, declarando desde la portada haber sido él mismo uno de sus primeros beneficiarios) lamenta que nuestro autor italiano no haya observado el orden cronológico, sino el alfabético. A esto se puede añadir que, si este autor hubiese considerado lo que el padre Bonanni dice en el prefacio del primer tomo de las órdenes religiosas (y lo dice, para ser entendido, tanto en [lengua] vulgar como en latín), logrando así evitar que alguien se llegase a indignar por razón de precedencias, entonces habría sido más cuidadoso antes de censurar.

Además de los libros impresos, el padre Bonanni dejó muchas obras inéditas e inconclusas, y se sabe que las hizo de su propia erudición. Entre ellas se han encontrado: 1. Unos *Indici d'autori che hanno scritto di geografia*. 2. *Risposta data a un amico sopra le operazioni fatte per torre dall'antico*

^{30 (a)} El padre Ippolito [Pierre] Helyot, de la tercera orden de San Francisco, autor, según comentan los diarios de Trevoux y Lipsia, de la *Histoire des ordres monastiques, religieux [et militaires, et des congregations seculières]* etc., la cual se empezó a imprimir en París [por Nicolas Gosselin] en el año 1714, pretende que Bonanni haya traducido al latín y al italiano la historia del protestante Schoonebeck; sin embargo, éste reproduce los trajes de manera no muy fiel, y tampoco es muy veraz en sus comentarios.

^{31 (a)} *Histoire du Clergé séculier et régulier*, Ámsterdam, [Pierre Brunel], 1716. Citado en *Le Journal des Sçavans* en febrero de 1718.

sito la colonna Antonina. De hecho, en un cuarto contiguo al museo se ve el modelo de un castillo bien calculado para levantar la susodicha columna. 3. *Eloquentia triumphans, sive de concitatione humanorum affectuum*. 4. Varios tratados *d'architettura militare e civile, di geometria, di planimetria, di stereometria, d'orolografia* [sic], *d'ottica*. Sin embargo, cuidémonos de no confundir al padre Filippo Bonanni, jesuita romano, con don Jacopo Bonanni, duque de Montalbano, de Sicilia, autor de la *Antiche Siracuse*, como lo hizo el compilador de la tabla de las materias en el *Dizionario istorico-critico* [*Diçtionnaire historique et critique*] de Piero Bayle, error que el propio Bayle no notó, aunque él proteste haber corregido luego la misma tabla. Sin embargo en este tipo de tropiezos es fácil que caigan los autores extranjeros que quieren hablar de los escritores de nuestra Italia, aun de los más famosos de ellos y de las obras que compusieron.

Todas estas nobles tareas, que significaron el ordenar el museo o el enseñar con tan dignas colecciones, eran para el padre Bonanni algo así como un erudito y virtuoso entretenimiento, ya que consagró a Dios todo su mejor tiempo y lo mejor de sus pensamientos. Al hacer esto, además de sus inclinaciones personales por sus virtudes cristianas y por sus inmaculadas costumbres, llevó de la mano, por así decir, la dirección de una congregación de nobles y piadosos seculares en el Colegio Romano, fundada antes que todas las otras, a la cual fueron agregadas todas las demás pertenecientes a los colegios de los padres jesuitas, y por lo cual se llama *Primaria*. Ya sabemos que para el padre Bonanni tener cuidado de un asunto y promoverlo al máximo nivel era lo mismo, lo que resultaba mucho más verdadero cuando se trataba de obras y asuntos espirituales, para los cuales tenía toda la atención. De hecho, esos ejemplares cofrades tienen viva, aún hoy en día, la memoria de las frecuentes instrucciones y de las otras obras de caridad que hizo en favor de sus almas.

Por encima de todo, el padre Bonanni fue uno de los padres espirituales del Colegio Romano, siendo diputados en aumentar el fervor del espíritu, habiendo —no sólo aquí, sino en los otros colegios donde vivió— mostrado ampliamente su gran religiosidad, acompañada de igual manera por una singular actitud en el cumplimiento de las obras, y nunca temiendo frente a cualquier dificultad que se le atravesara en el camino y que le impidiese alcanzar la utilidad común.

Por todas estas razones, se puede ver qué tan deseable era que, para el provecho de todos, el inigualable religioso pudiese vivir largamente; y tal

deseo iba creciendo, viendo derrumbarse el buen viejo por su edad decrepita y aún continuar con más ardor, dirigiendo su congregación, utilizando lo que le sobraba de tiempo para preparar una obra nueva: *Sopra le Armi difensive e offensive, sì antiche come moderne*, de la cual sobreviven los primeros esbozos; arrastrarse por su galería y nunca quitar sus manos en el compartir y perfeccionar la clase y los surtidos más variados y más curiosos que supo recoger, siempre procurando recibir alguna pieza rara de los países más lejanos. Todo esto además de un buen número de repisas del «gabinete armónico», en el cual se guardan muchos autómatas y conciertos sonoros y una pequeña biblioteca que contiene en su mayoría asuntos pertenecientes al museo. En los últimos años de su vida los armarios crecieron hasta el número de setenta y cinco, bien proveídos y guardados, de los tres con los que había iniciado según hemos dicho. Pero Dios lo llamó a su presencia para recompensarlo por sus buenas obras y por las tareas que sus superiores le asignaron, siendo cumplidas a la perfección. Así, murió de un poderoso ataque o golpe apopléjico en la noche anterior al viernes santo, que ocurrió el día 30 de marzo del pasado año santo de 1725, a la edad de 87 años, con aquel dolor universal de todos sus religiosos, así como de muchísimos otros, tanto en Roma como de fuera, asimismo de abundantes personajes destacados, como pasa cuando se llora la pérdida de esos grandes hombres que no desperdician su tiempo en obras vanas, sino que actúan y se interesan por el bien público, especialmente cuando se trata de ayudar a comunidades religiosas enteras.

Sería inútil aquí registrar la correspondencia de gran valor que tuvo con muchas personas destacadas de todas las naciones. Se guardan también muchas cartas que le fueron enviadas desde China, escritas por aquellos padres jesuitas, así como por algunos de los hombres célebres de la Real Sociedad de Londres. Para honrar su memoria aún más, los padres del Colegio Romano colocaron su retrato en el gran museo, si bien ordenado y engrandecido por él, con la inscripción: «P. PHILIPPUS BONANNUS MUSEI KIRCHERIANI RESTITUTOR».

Después de la muerte de tan afamado custodio, no ha sucedido al museo lo que pasó tras la muerte del padre Kircher. El padre Bonanni pensó también en su estabilización dejándolo provisto de una gran cantidad de sus [propios] volúmenes, como lo había realizado con la venta de ellos, de manera que pudiera mantenerse y, aún más, enriquecerse, obsequiándole a este fin de todas las ramas cortadas que se insertarían por las nuevas ediciones de sus libros

ilustrados. El museo recibió subsecuentemente una mejor condición por el providencial cuidado del cardenal Giovan Battista Tolomei —que en paz descanse— el cual, no contentándose con haberlo enriquecido a partir del año de 1716 hasta su fallecimiento,^{32 (a)} recientemente había dispuesto en favor del museo un donativo anual perpetuo, para que allá pueda competir aún más los milagros del arte y de la naturaleza. Podemos estar seguros que todo ello seguirá igual, siendo el nuevo custodio el padre Orazio Borgondio, lector de matemáticas en el Colegio Romano, quien por el buen gusto que tiene en todas las ciencias, va mejorando y ensanchando el teatro más hermoso que pueda abrirse a los ojos de un estudioso de las buenas artes, que tan provechosamente se enseñan en las escuelas del Colegio Romano.

^{32 (a)} Este gran cardenal y gran literato murió el presente año de 1726, el día 19 de enero, a los pocos días de llegar a sus 73 años de edad y sin haber cumplido el año décimo cuarto de su cardenalato. De él se dará un completo elogio en el tomo siguiente. Quien de momento quiera una correcta biografía suya, puede satisfacer su deseo leyendo la oración infrascrita, la cual, además de las merecidas alabanzas a su eminentísima persona, también por su esclarecida y elegante latinidad en que está escrita, y por lo nobles sentimientos que se encuentran en ella, bien merece de ser leída: Contucci Contucci, *Soc. Jesu, Oratio habita in funere Eminentiss. ac Reverendiss. Joannis Baptistae Card. Ptolemaei prid. kal. februarii MDCCXXVI. in aula maxima Collegii Romani coram Eminentissimis S.R.E. Cardinalibus. Roma, ex typographia Hieronymi Mainardi, apud theatrum Capranicense*, en [formato] 8°, pág. 32.

APÉNDICE II



EDICIONES DE LAS OBRAS DE FILIPPO BONANNI CITADAS EN SU PANEGÍRICO: «LETTERATI ITALIANI ULTIMAMENTE DEFUNTI», EN *GIORNALE DE' LETTERATI D'ITALIA* TOMO TRENTESIMO SETTIMO. (Venecia, Gio. Gabbriello Hertz, 1726, pp. 360-388).

Catalogus Provinciarum Societatis Jesu, domorum, collegiorum, residentiarum, seminariorum, et missionum quæ in unaquaque provincia numerabantur [...], Romæ, Typis Ignatii de Lazaris, 1679.

Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservation' delle chiocciole, proposta a' curiosi delle opere della natura [...], Roma, per il Varese, 1681.

Riflessioni sopra la relazione del ritrovamento dell'uova di chiocciole [...], Roma, per il Varese, 1683.

Observationes circa viventia, quæ in rebus non viventibus reperiuntur [...], Romæ, Typis Dominici Antonii Herculis, 1691.

Lemmata numismatum Romanorum Pontificum a Martino V ad Innocentium XII, Romæ, Typis Dominici Antonii Herculis, 1694.

Numismata Summorum Pontificum, templi vaticani fabricam iudicantia, chronologica eiusdem fabricæ narratione, ac multiplici eruditione explicata [...], Romæ, Typis Dominici Antonii Herculis, 1696.

Numismata Pontificum Romanorum, quæ a tempore Martini V usque ad annum MCXCIX, vel autoritate publica, vel privato genio in lucem prodire, explicata ac multiplici eruditione sacra, et prophana illustrata [...], Romæ, ex Typographia Dominici Antonii Herculis, 1699.

Ordium religiosorum in Ecclesia Militanti Catalogus, eorumque indumenta in iconibus expressa, et oblata Clementi XI [...] Pars prima complectens virorum ordines, Romæ, Typis Antonii de Rubeis, 1706. [Edición bilingüe latín-italiano].

Ordium religiosorum in Ecclesia Militanti Catalogus, eorumque indumenta in iconibus expressa, et oblata Clementi XI [...] Pars secunda continens virgines Deo dicatas, Romæ, Typis Georgii Plachi, 1707. [Edición bilingüe latín-italiano].

- Museum Kircherianum, sive Museum a P. Athanasio Chirchero in Collegio Romano Societatis Jesu iampridem inceptum nuper restitutum, auctum, descriptum et iconibus illustratum [...]*, Romæ, Typis Georgii Plachi, 1709.
- Ordium religiosorum in Ecclesia Militanti Catalogus. Pars tertia. Completens aliquos in prima editione omissos, diversa etiam alumnorum collegia, et feminarum congregationes [...]*. Romæ, Typis Georgii Plachi, 1710. [Edición bilingüe latín-italiano].
- Ordium equestrium et militare Catalogus in imaginibus expositus et cum brevi narratione oblatu Clementi XI [...]*, Romæ, Typis Georgii Plachi, 1711. [Edición bilingüe latín-italiano].
- Histoire du clergé séculier et régulier, des congregations de chanoines et de clerics, et des ordres religieux de l'un et l'autre sexe, qui on été établis jusques à present [...]*, Amsterdam, chez Pierre Brunel, 1716.
- La Gerarchia ecclesiastica considerata nelle vesti sagre e civili usate da quelli, li quali la compongono [...]*, Roma, nella stamperia di Giorgio Placho, 1720.
- Trattato sopra la vernice detta communemente Cinese, in risposta data all'Ill.mo Sig. abbate Sebastiano Gualtieri [...]*, Roma, per Giorgio Placho, 1720.
- Gabinetto Armonico pieno d'instromenti sonori indicati, spiegati e di nuovo corretti ed accresciuti [...]*, Roma, nella stamperia di Giorgio Placho, 1723.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J. S. Bach*, Barcelona, Bibliograf, 1995.
- BARGELLINI, Clara, «Athanasius Kircher e la Nuova Spagna», en Eugenio Lo Sardo (ed.), *Il Museo del Mondo*, Roma, Edizioni De Luca, 2001, pp. 86-91.
- BARTOLA, Alberto, «Alle origini del museo del Collegio Romano: documenti e testimonianze», *Nuncius*, 19, 1, 2004, pp. 297-356.
- BASSANI, Ezio, *Gli antichi strumenti musicali dell’Africa nera. Dalle antiche fonti cinquecentesche al «Gabinetto Armonico» del Padre Filippo Bonanni*, Padua, Zanibon, 1978.
- BERISTÁIN DE SOUZA, José Mariano, «FABIÁN (D. Alejandro)», en *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional* (1816), vol. 1, México, UNAM, Claustro de Sor Juana A. C., 1980, pp. 488-490.
- BONANNI, Filippo, *Musæum Kircherianum sive Musæun a P. Athanasio Kirchero in Colllegio Romano Societatis Jesu*, Roma, Georgii Plachi, 1709.
- _____, *Gabinetto Armonico pieno d’istromenti sonori indicati e spiegati*, Roma, Giorgio Placho, 1722.
- _____, *Gabinetto Armonico pieno d’instromenti sonori indicati, spiegati e di nuovo corretti ed accresciuti*, Roma, Giorgio Placho, 1723.
- _____, *Descrizione degl’ istromenti armonici d’ogni genere del Padre Bonanni. Seconda edizione riveduta, corretta ed accresciuta dall’ abate Giacinto Ceruti ornata con CXL rami incisi d’Arnoldo Wanwesterout*, Roma, Venanzio Monaldini, 1776. [Edición bilingüe italiano-francés].
- _____, *Antique Musical Instruments and Their Players. 152 Plates from Bonanni’s 18th Century «Gabinetto Armonico»*, New York, Dover Publications Inc., 1964.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Tradición e innovación en los instrumentos musicales», en José Máximo Leza (ed.), *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, 2000, pp. 201-217.

- CASCIATO, Maristella, Maria Grazia Ianniello, y Maria Vitale (eds.), *Enciclopedia in Roma barocca: Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venecia, Marsilio Editori, 1986.
- CHIEROTTI, Carlo Mario, «Comporre senza conoscere la musica: Athanasius Kircher e la *musurgia mirifica*. Un segnalare esempio di scienza musicale nell'età barocca», *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 3, 1994, pp. 383-410.
- EGUIRA Y EGUREN, Juan José de, «19. D. Alexander Fabianus», en *Biblioteca Mexicana sive eruditorum historia virorum*, Tomo 1, México, Ex nova typographia in ædibus authoris editioni eiusdem Bibliotecæ destinata, 1755, pp. 13-16.
- FINDLEN, Paula, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- _____, «Science, History and Erudition: Athanasius Kircher's Museum at the Colegio Romano», en Daniel Stolzenberg (ed.), *The Great Art of Knowing: The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*, Stanford, Stanford University Libraries, 2001, pp. 17-26.
- _____, «Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum», en Mordechai Feingold (ed.), *Jesuits Science and the Republic of Letters*, Cambridge, The MIT Press, 2003, pp. 225-284.
- _____ (ed.), *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, London, Routledge, 2004.
- _____, «A Jesuit's Books in the New World: Athanasius Kircher and His American Readers», en Paula Findlen (ed.), *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, London, Routledge, 2004, pp. 329-364.
- GHIRARDINI, Cristina, «Les instruments chinois dans le *Gabinetto armonico* (1723) de Filippo Bonanni», *Musique, images, instruments*, VIII, 2006, pp. 87-103.
- _____, «Automati sonori, strumenti popolari e strumenti esotici nel *Gabinetto Armonico* di Filippo Bonanni», en Nicoletta Guidobaldi (ed.), *Prospettive di iconografia musicale*, Milán, Mimesis, 2007, pp. 191-222.
- _____, «Il *Gabinetto armonico* di Filippo Bonanni e le sue fonti», *Acta Musicologica*, 79, 2, 2007, pp. 359-405.

- _____, «Filippo Bonanni's *Gabinetto armonico* and the Antiquarians' Writings on Instruments», *Music in Art*, XXXIII/1–2, 2008, pp. 169-234.
- _____, «Gli strumenti musicali dell'antichità nel *De servis* di Lorenzo Pignoria e la trattatistica sugli strumenti musicali: circolazione di modelli iconografici e problemi interpretativi», *Quaderni Estensi*, I, 2009, pp. 81-110. [Publicación en línea: www.archivi.beniculturali.it/ASMO/QE/frontespizio.html].
- Giornale de' Letterati d'Italia tomo trentesimo settimo*, Venecia, Gio. Gabbriello Hertz, 1726.
- GOUK, Penelope, *Music, Science and Natural Magic in Seventeenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 1999.
- _____, «Making music, making knowledge: The harmonious universe of Athanasius Kircher», en Daniel Stolzenberg (ed.), *The Great Art of Knowing: The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*, Stanford, Stanford University Libraries, 2001, pp. 71-83.
- HAUSBERGER, Bernd, *Jesuiten aus Mitteleuropa im Kolonialen Mexiko*, Monaco di Baviera, Roldenbourg Verlag, 1995.
- HILPERT, Gisella, *Filippo Bonanni und sein «Gabinetto Armonico»*, Inauguraldissertation genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig, 1945. [Tesis mecanuscrita].
- JARAMILLO JUÁREZ, Diana Isabel (ed.), *Reino Magnético de la Naturaleza de Atanasio Kircher*. [Estudios, versión castellana y edición facsimilar de Athanasius Kircher, *Magneticum naturae regnum*, Romæ, Typis Ignatii de Lazaris, 1667], Puebla, Biblioteca Palafoxiana, Gobierno del Estado de Puebla, 2014.
- KIRCHER, Athanasius, *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni in X Libros digesta*, Roma, Typis Ludovici Grignani, 1650.
- KRAMER, Roswitha, «... *ex ultimo angulo orbis*: Atanasio Kircher y el Nuevo Mundo», en Karl Kohut y Sonia V. Rose (eds.), *Pensamiento europeo y cultura colonial*, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 1997, pp. 320-377.
- LALLEMAND-BUYSENS, Nathalie, «Les acquisitions d'Athanasius Kircher au Musée du Collège Romain à la lumière de documents inédits», *Storia dell'Arte*, 133, 2012, pp. 107-129.

- MIRANDA, Ricardo, «...de Ángeles también el coro: estética y simbolismo en la misa *Ego flos campi* de Juan Gutiérrez de Padilla», en Gustavo Mauleón R. (coord.), *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, Puebla, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Arzobispado de Puebla, 2010, pp. 131-153.
- MURATA, Margaret, «Music History in the *Musurgia universalis* of Athanasius Kircher», en John W. O'Malley S. J., et alii (eds.), *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 190-207.
- OSORIO ROMERO, Ignacio, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, México, UNAM/IIB, 1993.
- PANGRAZI, Tiziana, *La Musurgia Universalis di Athanasius Kircher: Contenuti, Fonti, Terminologia*, Florencia, Leo. S. Olschki, 2009.
- SARDO, Eugenio Lo (ed.), *Il Museo del Mondo*, Roma, Edizioni De Luca, 2001.
- SEPIBUS, Georgius de, *Romani Collegii Societatus Jesu Musæum celeberrimum*, Amsterdam, Ex Officina Janssonio-Waesbergiana, 1678.
- TRABULSE, Elías, *El círculo roto*, México, FCE, Tezontle, 1996 [1982].
- _____, «El tránsito del hermetismo a la ciencia moderna: Alejandro Fabián, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora», *Calliope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 4, 1, 1998, pp. 56-71.
- _____, «*Itinerarium Scientificum*: de Alejandro Fabián a Carlos de Sigüenza y Góngora», en Alicia Mayer (coord.), *Carlos de Sigüenza y Góngora, homenaje 1700-2000*, vol. 2, México, UNAM/IIH, 2002, pp. 27-36.
- VERMEIR, Koen, «Athanasius Kircher's Magical Instruments: An Essay on Science, Religion and Applied Metaphysics (1602-1680)», *Studies in History and Philosophy of Science*, 38, 2, 2007, pp. 363-400.
- ZILLER CAMENIETZKI, Carlos, «Baroque Science between the Old and the New World: Father Kircher and His Colleague Valentin Stansel (1621-1705)», en Paula Findlen (ed.), *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, London, Routledge, 2004, pp. 311-327.

GABINETE ARMÓNICO

GABINETE ARMÓNICO

Lleno de instrumentos sonoros

*mostrados, explicados y nuevamente
corregidos y aumentados*

POR EL PADRE

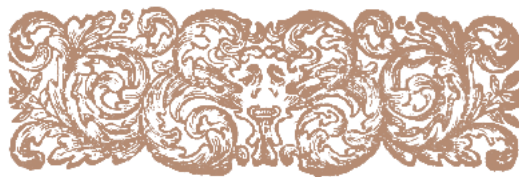
FILIPPO BONANNI

DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

DEDICADO

AL SANTO REY

DAVID



EN ROMA MDCCXXIII.

En la Imprenta de Giorgio Placho Grabador y Fundidor
de Caracteres en la Plaza de San Marcos.

CON LICENCIA SUPERIOR.



[Santo Rey David. «Stefano Spargioni, grabador y delineador. Arnulfo van Westerhout, grabador». BHJML/BUAP].

DEDICATORIA
AL SANTO REY
DAVID



SANTÍSIMO PROFETA.



Si es antigua la costumbre que el autor de un libro lo dedique a algún personaje, o porque le sea conforme la materia de la obra, o porque la condición de quien ofrece le obliga a demostrar así la deferencia debida a quien se le ofrenda, no será juzgado de temeridad si, luego de producir con este volumen un catálogo de varios instrumentos sonoros y musicales, considerando que vos fuiste el creador original de la mayoría de ellos, me atrevo a depositarlo a los pies de vuestro trono real, oh Santo Profeta, para que el coro de

los cantores por ti escogidos a celebrar en el santuario las alabanzas del Creador sea acompañado por la música con la cual el pueblo hebreo imaginara la que los espíritus beatos siempre cantan en el cielo, alabando a las personas divinas.

Porque como vos, oh Santo Profeta, en vuestros salmos invitaste varias veces a todas las criaturas a servir con canto no disímil, así me estimulaste a ofrecer por vuestro medio cada pensamiento y suspiro mío al Dador de todo bien, para que tal oferta le sea más agradable, y yo, en la condición que me asignó la Divina Providencia de repetir en muchas horas del día cantos y salmos por ti compuestos, sin poder acompañar la voz con los instrumentos que vos usaste, al menos consiga acompañarla por vuestra intercesión con los afectos —siempre de acuerdo con las reglas de la razón— de manera que éstos suplan al sonido, y el resultado sea una doble armonía grata al Altísimo. Y como San Agustín reconoció en vuestro salterio de diez cuerdas los diez mandamientos de la ley que Dios dio a Moisés, en esta doble

armonía se señala perfectamente que se deben a Él todos los afectos del corazón y todas las acciones del hombre.

Esta fatiga pues, por pequeña que sea, pongo al pie de vuestro trono real para que, ofrecida por vuestro medio, oh Santo Profeta, al Dador de cada bien, consiga lo que se ve en el mar, que acoge en su abrazo no sólo cualquier gran río, sino también cualquier pequeño arroyo, aunque turbio, porque todos llevaron su origen en él y en él felizmente perdidos encuentran la quietud que, girando por la tierra, no tuvieron en otro lugar: así que yo pueda decir, como vos dijiste en vuestro *Salmo* [4]: «*In pace in id ipsum dormiam et requiescam*».

MICHAEL ANGELUS TAMBURINUS

Praepositus Generalis Societatis Jesu.

Cum librum, cui titulus Gabinete Armónico, a Padre Philippo Bonanni, Societatis nostræ sacerdote conscriptum, aliquot eiusdem Societatis theologi recognoverint et in lucem edi posse probaverint, facultatem facimus ut typis mandetur. Si iis ad quos pertinet ita videbitur, cuius rei gratia has literas manu nostra subscriptas et sigillo nostro munitas dedimus. Romæ, 6 Augusti 1721.

Michael Angelus Tamburinus.

Yo el infrascrito, por comisión que me dio el reverendísimo padre Maestro Gregorio Selleri, maestro del Sacro Palacio Apostólico, habiendo revisado la presente obra del muy reverendo padre Filippo Bonanni y encontrado no solamente libre de toda excepción en materia de dogma católico y de costumbres, sino llena de selectas enseñanzas para ilustrar aun la Sagrada Historia, la juzgo dignísima de impresión a la par de muchas más que fueron creadas por el mismo autor y recibidas por el público con aplausos. En fe de que escribí y firmé la presente de mi mano, el día 25 de junio de 1721 en Roma.

Francesco Bianchini.

Imprimatur

Fray Gregorio Selleri, Ord[o] Præd[icatorum], S[acri] P[alatii] A[postolici] Magister.

Í N D I C E

DE LOS CAPÍTULOS

PROEMIO	página. 73
CAPÍTULO I <i>De la variedad de instrumentos musicales usados en el templo y la dificultad de poderlos describir.</i>	81
CAPÍTULO II <i>Se alude a la variedad de otros instrumentos y a la dificultad de poderlos describir.</i>	86
CAPÍTULO III <i>Clasificación de los instrumentos.</i>	87
CAPÍTULO IV <i>Del uso de los instrumentos musicales en los sacrificios y fiestas de la antigüedad.</i>	89
CAPÍTULO V <i>Triunfos celebrados con el sonido.</i>	92
CAPÍTULO VI <i>De la música en los juegos públicos y en las fiestas.</i>	94
CAPÍTULO VII <i>De los sonidos usados en la navegación.</i>	96

CAPÍTULO VIII <i>Del canto usado en los banquetes.</i>	97
CAPÍTULO IX <i>Del sonido y la música usados en los funerales.</i>	100
CAPÍTULO X <i>Del sonido usado en la guerra.</i>	105
CAPÍTULO XI <i>Se profundiza en el canto eclesiástico tal como dicta la ley cristiana.</i>	108
CAPÍTULO XII <i>Se alude a la diversidad de la música y se juzga cuál género conviene en las iglesias.</i>	110
CAPÍTULO XIII <i>Si conviene usar instrumentos en la música eclesiástica.</i>	112

Í N D I C E

[PRIMERA CLASE]

De los instrumentos sonoros de aliento.

I. Trompeta judía antigua («Tromba antica ebrea»)	117
II. Soldado con trompeta antigua («Soldato con tromba antica»)	118
III. Músico de trompeta tomado del Capitolio («Sonatore di tromba preso dal Campidoglio»)	119
IV. Trompeta doble («Tromba doppia»)	120
V. Trompeta partida («Tromba spezzata»)	120
VI. Trompeta recta partida («Tromba dritta spezzata»)	121
VII. Trompeta curva («Tromba curva»)	122
VIII. Otra [trompeta] curvada antigua («Altra piegata antica»)	124
IX. Trompeta persa («Tromba persiana»)	124

X. Trompeta del Maduré («Tromba del Madurè»)	124
XI. Lituo antiguo («Lituo antico»)	125
XII. Trompa de caza («Corno per la caccia»)	126
XIII. Trompa de los turcos («Corno delli turchi»)	127
XIV. Trompa turca diferente («Corno turchesco diverso»)	127
XV. Trompeta china («Tromba cinese»)	128
XVI. Trompa de caza («Corno da caccia»)	128
XVII. Trompa a doble giro («Corno raddoppiato»)	128
XVIII. Caracola («Buccina marina»)	129
XIX. Flauta («Flauto»)	130
XX. Flauta doble («Flauto raddoppiato»)	133
XXI. Flauta travesera («Flauto traversier»)	134

XXII. Flauta de Pan («Ciufolo pastorale»)	135
XXIII. Oboe («Oboè»)	137
XXIV y XXV. Fagot y medio fagot («Fagotto e mezzo fagotto»)	139
XXVI. Serpentón («Serpentone»)	140
XXVII. Caramillo («Zampogna»)	141
XXVIII. Silbatos y otro caramillo («Fischi e zampogne diverse»)	142
XXIX. Otros silbatos («Fischi diversi»)	142
XXX. Gaita («Piva»)	142
XXXI. Musette («Mussetta»)	144
XXXII. Órgano («Organo»)	145
XXXIII. Órgano de los señores Verospi («Organo dei signori Verospi»)	150
XXXIV. Órgano portátil («Organo portatile»)	150

XXXV. Tubo cocleado («Tubo cochleato»)	151
XXXVI. Trompeta marina («Tromba marina»)	151
XXXVII. Trompa de Alejandro («Corno di Alessandro»)	153
XXXVIII. Trompeta de caña («Trombetta di canna»)	153
XXXIX. Chirimía del aldeano («Ciufolo del villano»)	154
XL. Trompeta de calabaza («Tromba di zucca»)	154
XLI. Sonido del cántaro («Suono della brocca»)	154
XLII. Sonido del peine («Suono del pettine»)	155
[CONCLUSIÓN DE LA PRIMERA CLASE]	155

SEGUNDA CLASE

De los instrumentos sonoros de tensión.

[INTRODUCCIÓN]	156
XLIII. Clave («Cembalo»)	157
XLIV. Clave vertical («Cembalo verticale»)	158
XLV. Espineta («Spinetta»)	159
XLVI. Tiorba	159
XLVII. Archilaúd («Arcileuto»)	160
XLVIII. Cítara («Cetera»)	160
XLIX. Pandora («Pandura»)	164
L. Cítara alemana («Cetera tedesca»)	164
LI. Guitarra española («Chitarra spagnuola»)	164
LII. Lira de Apolo («Lira di Apollo»)	165

LIII. Mandola	165
LIV. Guitarrilla («Chitarrino»)	166
LV. Colascione	167
LVI. Bajo de violón («Viola»)	167
LVII. Vihuela de arco bajo («Violone»)	168
LVIII. Lirone («Accordo»)	168
LIX. Lintercolo o sordino	169
LX. Chitarrone	169
LXI. Monocordio («Monocordo»)	169
LXII. Trompeta marina («Tromba marina»)	169
LXIII. Salterio turco («Salterio turchesco»)	170
LXIV. Otro salterio («Salterio diverso»)	171
LXV. Lira alemana («Lira tedesca»)	172
LXVI. Arpa	173

LXVII. Violín («Violino»)	174
LXVIII. Viola de amor («Viola d'amore»)	175
LXIX. Violín turco («Violino turchesco»)	175
LXX. Salterio persa («Salterio persiano»)	175
LXXI. Violín persa («Violino persiano»)	176

TERCERA CLASE

De los instrumentos sonoros de percusión.

LXXII. Pandero («Timpano»)	176
LXXIII. Pandereta («Timpano moderno»)	177
LXXIV. Tambor militar («Tamburro militare»)	179
LXXV. Timbal («Timballo»)	180
LXXVI. Timbal turco («Timballo turchesco»)	181
LXXVII. Tambor de los africanos («Tamburro degl'affricani»)	181
LXXVIII. Otros tambores africanos («Altri tamburri affricani»)	181
LXXIX. Tambor persa («Tamburro persiano»)	182
LXXX. Tubo con percusión («Tubo timpanite»)	182
LXXXI. Tambor chino («Tamburro cinese»)	183

LXXXII. Tambor lapón («Tamburro lapponico»)	183
LXXXIII. Instrumento para las vendimias («Istromento nelle vendemie»)	184
LXXXIV. Sistro	184
LXXXV. Crótalo («Crotalo»)	186
LXXXVI. Címbalos antiguos («Cembalo antico»)	187
LXXXVII. Otros címbalos («Altri cembali»)	188
LXXXVIII. Címbalo de los armenios («Cembalo degl'armeni»)	188
LXXXIX. Crótalo de los armenios («Crotalo degl'armeni»)	190
XC. Instrumento sacro de los armenios («Istromento sagro degl'armeni»)	190
XCI. Instrumento africano («Istromento affricano»)	191
XCII. Otro diferente («Altro diverso»)	191
XCIII. Bacante con castañuelas («Baccante con gnacchare»)	191

XCIV. Instrumento de los coptos («Istromento delli cofti»)	192
XCV. Castañuelas de los turcos («Gnacchare delli turchi»)	193
XCVI. Instrumentos infantiles («Istromenti fanciulleschi»)	194
XCVII. Birimbao («Spassa pensiere»)	194
XCVIII. Xilórgano («Zilorgano»)	195
XCIX. Instrumento para las abejas («Istromento per le api»)	196
C. Instrumento de Batam («Istromento di Batàm»)	198
CI. Otro diferente («Altro diverso»)	199
CII. Otro diferente («Altro diverso»)	199
CIII. Campanilla del reo («Campanello del reo»)	199
CIV. Campanilla del clero («Campanello del clero»)	202
CV. Carroccio	203

CVI. Órgano de campanas («Organo di campane»)	205
CVII. Cencerro del aldeano («Campanaccio del villano»)	205
CVIII. Vara de metal («Verga di metallo»)	206
CIX. Campana de los griegos («Campana delli greci»)	207
CX. Otra similar («Altra simile»)	208
CXI. Palo de los coptos («Legno delli cofti»)	208
CXII. Crepitáculo de madera para la iglesia («Crepitacolo de legno per le chiese»)	209
CXIII. Otro diferente («Altro diverso»)	210
CXIV. Matraca («Matracca»)	210
CXV. Rueda flamenca («Ruota fiamenga»)	211
CXVI. Mortero («Bacioccolo»)	211
CXVII. Carraca («Fanciullo con trich trach»)	212

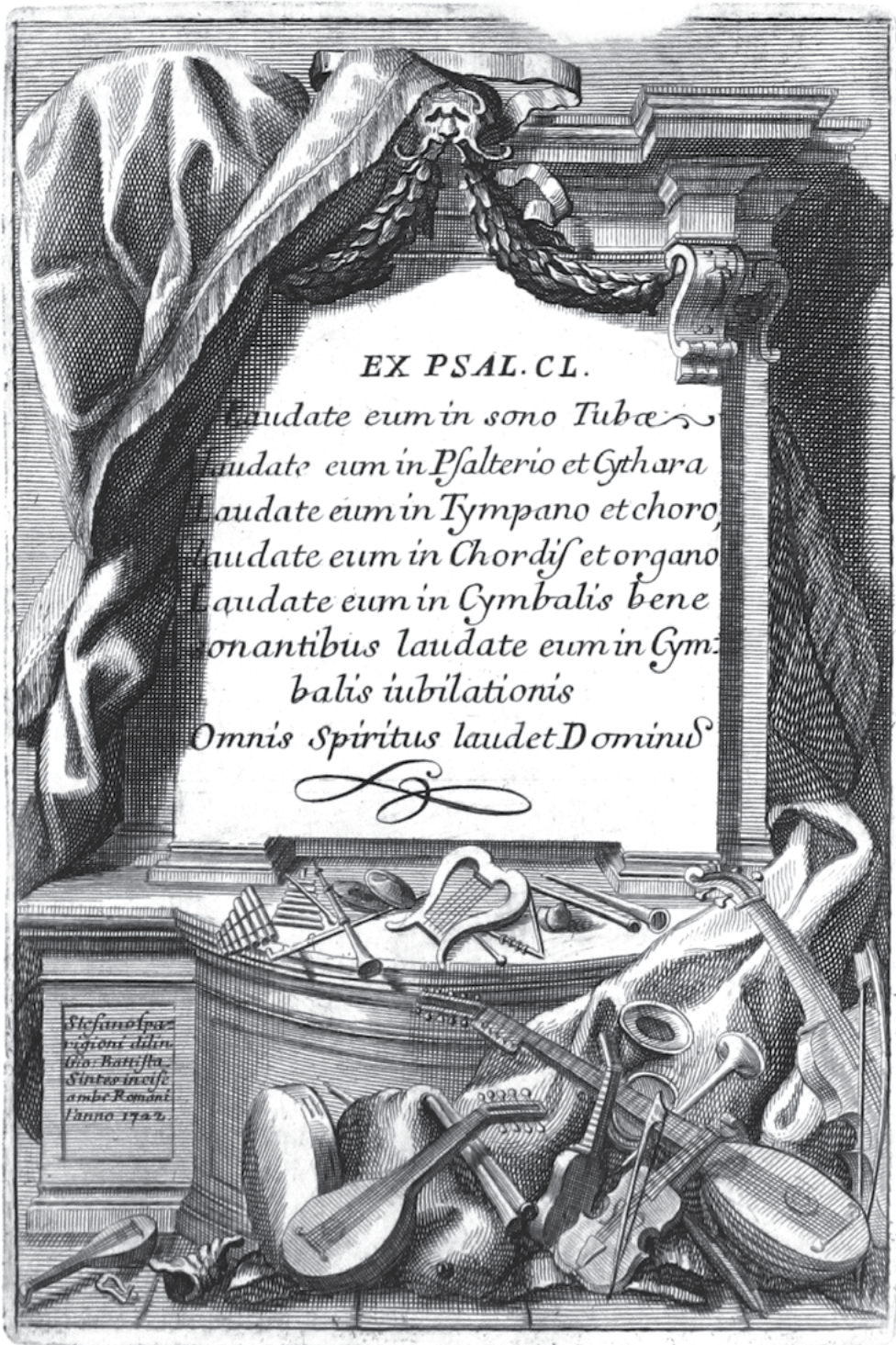
CXVIII. Otra diferente (« Altro diverso »)	212
CXIX. Otra diferente usada por las nodrizas (« Altro diverso usato dalle nutrici »)	212
CXX. Instrumento de africanos (« Istromento d'affricani »)	213
CXXI. Instrumento llamado marimba (« Istromento detto marimba »)	213
CXXII. Instrumento de la India (« Istromento indiano »)	214
CXXIII. Triccheballacche (« Trich varlach »)	215
CXXIV. Indio bailando (« Indiano in ballo »)	215
CXXV. Mujer brasileña bailando (« Donna brasiliana in ballo »)	215
CXXVI. Instrumento del Maduré (« Istromento del Maduré »)	216
CXXVII. Scabellum de los antiguos (« Scabillo degl'antichi »)	216
CXXVIII. Crótalo del mendigo (« Crotalo del mendico »)	217
CXXIX. Despertador de los frailes (« Religioso svegliatore »)	218

CXXX. Tabla percutida por un capuchino («Tavola percossa dal capuccino»)	218
CXXXI. Látigo del cochero («Frustra del cocchiere»)	219
CXXXII. Campanil usado en la iglesia («Sonagli adoperati nella chiesa»)	221
CXXXIII. Cucharas de madera («Cuchiari di legno»)	221
CXXXIV. Tambores persas («Timballi persiani»)	221
CXXXV. Espada percutida («Spada percossa»)	222
CXXXVI. Instrumento chino («Istromento cinese»)	222
[Epílogo]	223



[ÍNDICE DEL ANEJO]

[CXXXVII. Tambor tocado por un turco («Tamburro sonato dal turco»)	226
CXXXVIII. Tàm kùm	226
CXXXIX. Otro instrumento chino («Altro istromento cinese»)	227
CXL. Tiè zù	227
CXLI. Otro instrumento chino («Altro istromento cinese»)	227
CXLII. Otro címbalo antiguo («Altro cembalo antico»)	228
CXLIII. Trompeta de la Florida («Tromba della Florida»)	228
CXLIV. Marimba de los cafres («Marimba de' cafri»)	229
CXLV. Arco de los cafres («Arco de' cafri»)	229
CXLVI. Violín de los cafres («Violino de' cafri»)	230
CXLVII. Calabaza («Zucca»)	230
CXLVIII. Bala de bronce («Palla di bronzo»)	231]



[Salmo 150. «Stefano Sparigioni, delineador. Gio. Battista Sintes, grabador; ambos romanos, en el año 1722». BHJML/BUAP].



PROEMIO



or gabinete armónico se entiende una cámara contigua al erudito Museo del Colegio Romano. Allá son colocados muchos instrumentos sonoros de donde no sólo el oído obtiene deleite en la armonía, sino que la mente puede hacerse erudita reflexionando sobre las proporciones de las notas que forman la música, la cual, si no tiene el primer lugar en las ciencias matemáticas, a ninguna es inferior.

En la fachada anterior del gabinete se encuentra una gruta representando la de Vulcano con sus tres principales cíclopes ministros, Brontes, Estéropes y Piragmon, recordados por Virgilio [*Eneida*, VIII]:

Ferrum excercebant vasto cyclopes in antro:
Brontesque Steropesque ac nudus membra Pyragmon.

Dije principales ya que había muchos ministros, como contó el propio Virgilio:

[...] Alii ventosis follibus auras
Accipiunt redduntque, alii stridentia tingunt
Æra lacu; gemit impositis incudibus antrum;
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum versantque tenaci forcipe ferrum.

Golpeando el hierro sobre el yunque con los martillos, los golpes producían una armonía bien audible que deleitó a Pitágoras cuando, escribió el padre Daniello Bartoli (*La ricreazione del savio*, I, 2), luego de buscar en vano hasta arriba de los cielos la relación numérica generadora de las pro-

porciones armónicas, finalmente un día la encontró, ya calculada y dividida, en el yunque de un herrero. Observando cómo tres notas de perfectísima consonancia se respondían entre ellas golpeando un hierro, puso los martillos en una balanza y encontró «*concordiam vocis lege ponderum provenire*», como escribió Macrobio (*Commentarii in Somnium Scipionis*, II, 1).

A los golpes de esos martillos contesta la voz del pájaro nocturno que los latinos llaman cuco «*cuculus*»; luego muchos otros, despertados por él, también contestan con sus voces. Todos cesan al empezar la sinfonía de un órgano situado bajo dicha gruta, que, sin ser tocado por mano de músico, produce tres diferentes sonatas compuestas por dos destacados maestros de música, o sea Bernardo Pasquini y Bernardo Gaffi, de modo que por éstas goza el oído y el ojo admira el artificio mientras que, por el juego de ruedas al interior, las teclas se mueven al ritmo del compás bien medurado y dejan pasar el aliento de los fuelles por el cual los tubos producen su sonido.

Volteándose el ojo a mano derecha de tal máquina, se ve un clave vertical [o claveciterio] produciendo dos sinfonías por sus cuerdas de metal que, golpeadas con medida, causan mucho deleite, aunque no haya mano humana tocándolas. Del lado opuesto hay una máquina en donde aparece una cámara ricamente adornada, y adentro hay varias personas de un palmo de alto: una muestra tocar un órgano, otra un clave, otras dos la trompeta, otra dirige el compás a ellas, mientras unas más se miran entre sí en señal de aprobación; de vez en cuando una toma tabaco, otra se deleita al oler una flor. Todos estos movimientos diferentes son causados por una rueda que, movida por mano experta, con el cambio de registro produce doce diferentes sinfonías, con no menor deleite que admiración de los oyentes.

A poca distancia de esta máquina se ve realizada una gruta donde se representa a Marsias, el pastor que audaz provocó a Apolo a tocar —como imaginaron los poetas— y por su temeridad fue desollado y transformado en río. Está él en el acto de tocar la flauta ante Apolo; girando una llave se rinden tres diferentes sonatas. Al final de cada una, se quita el instrumento de la boca y se lo repone para empezar otra diferente.

Después del sonido suave de la flauta se oye una estrepitosa sinfonía, no menos deleitable que la otra, causada por varias campanas colocadas en la base de dicha máquina. Allí cerca está colocado un pedestal con dos estatuas representando dos simios, cada uno tocando con mano experta un tambor a su costado para hacer oír la señal de marcha que suele darse

a los soldados, girando un poco la cabeza y los ojos, y de vez en cuando abriendo la boca en acto de reír. Después de esta amena apariencia ocurre otra más seria: se ve al Santo David sentado en trono que muestra tocar el arpa, mientras se oyen cuatro diferentes sinfonías producidas por varas de metal percutidas por martillitos. Él está acompañado por dos pajes: uno parece estar tocando una trompeta, otro el salterio, con movimientos que corresponden a los compases de la música concertada. No menos graciosa que esta escena es una máquina no muy disímil, en la cual varias figuras giran y bailan alrededor de un becerro de oro: se alude a lo que ocurrió en el desierto cuando Moisés, separado de la multitud de los hebreos, se demoraba con Dios en el monte.

Esta variedad de sonidos me hizo considerar la variedad de los instrumentos que, percutidos por la mano o animados por el aliento, todos producen sonidos diferentes, lo que sugiere a la mente proporciones casi infinitas y para entenderlos podrían emplearse mucho estudio y labor. Como no pude hacer una investigación exacta de todos estos instrumentos, me ha satisfecho nada más reunir sus nombres y representar sus formas en imágenes, poniendo cada instrumento en las manos de la persona que le corresponde, para que se viera al pastor tocando la gaita y al soldado la trompeta. Así realizadas, tales imágenes sirvieron como ornamento del gabinete y para el entretenimiento culto de quien las viera. Luego, para que no quedaran allá sepultadas, se las hizo trazar y grabar por mano experta, de manera que pudiera uno conocer sus nombres, las costumbres de las naciones donde se usan, y también las escasas noticias que he podido recopilar.

Podría quizás parecer inútil el proyecto, que empieza aquí, de explicar en estas hojas los instrumentos para el sonido, que no es sino una ligera agitación del aire producida por el aliento o por los golpes, la cual pronto se desvanece y, por así decirlo, muere apenas nace. Por eso San Pablo (*Corintios I*), queriendo explicar la vanidad de quien obra sin la costumbre de la caridad, porque obra vanamente, dájola semejar al sonido de un instrumento: «*Si linguis hominum loquar et angelorum charitatem autem non habeam, factus sum velut aes sonans et cymbalum tinniens*». Sin embargo tal búsqueda será no menos útil que deleitable, así como no fueron inútiles las de Anton Bynæus y Benoît Baudouin sobre los zapatos de los hebreos y de los antiguos, ni la de Anselmo Solerio [Théophile Raynaud] en torno a los sombreros o, para no alejarse del sonido, la de Caspar Bartholin, sobre la

única flauta usada por los antiguos, que resultó en un entero y docto volumen [*De tibiis veterum et earum antiquo usu*].

Es verdad que el sonido es una ligera agitación del aire en donde se da a luz: pero prodigiosa, ya que en ella se ocasiona la comunicación entre los hombres con las palabras, que no son sino sonido (como escribió el sabio y elocuente padre Giovanni Rho en su *Exameron*, en la *Oración XVI*, 59, y más), es alegre en los instrumentos armónicos, canta feroz en las trompetas guerreras, mima con ingenuidad en los caramillos, muge profundo en las conchas marinas, hace estrépito resuelto en los tambores, silba variado en las flautas, languidece suave en las chirimías, vibra robusto en los *cornetti*, se rompe en las castañuelas, se aprieta en las gaitas, toca ruidoso sobre bárbaros tambores de bronce, se quiebra sonoro en las campanas, escurre trinando en las cuerdas tensas, se afina ameno en los órganos. Por eso tantos intérpretes de la Sagrada Escritura, y autores que de ésta trataron, no consideraron el tiempo empleado en tal materia como perdido, muchos llevados quizás por el saber que en el cielo los ángeles acompañan la música con los instrumentos, como cuenta San Juan (*Apocalipsis*, 14), o porque quisieron aceptar la invitación del Santo Rey David que, sobre todo en el *Salmo 150*, invitó a alabar a Dios no sólo con la voz, sino con el sonido de los instrumentos: «*Laudate Eum in sono tubæ, laudate Eum in psalterio et cithara, laudate Eum in tympano et choro, laudate Eum in cordis et organo, laudate Eum in cymbalis bene sonantibus*». Pues si se debe alabar a Dios con tal acompañamiento, la razón pide reconocer y saber la calidad de tales instrumentos para usarlos; y más necesario se hace, cuanto mayor es su variedad, acrecida en el transcurso del tiempo, así como la cantidad de nombres con los cuales fueron indicados.

Antes de tal búsqueda, no serán inútiles unas noticias de su origen y del aprecio de los antiguos, que, o los inventaron, o los usaban en varias funciones. Era, por así decirlo, aún niño el mundo creado por Dios cuando la música nació junto con él, y con ésta el sonido. Es curioso, en este propósito, la apología de Filón el Judío citada por el cardenal Giovanni Bona (*Psallentis*, 17): habiendo Dios creado el mundo y constituido al hombre, y viendo que todo era bueno, preguntó a uno de los profetas si faltaba cosa alguna. Y como aquél respondió que faltaba alguien que supiera alabar su bondad y alabara cuanto Él había creado, aprobó Dios tal respuesta y enseguida «*Musicorum genus creavit, qui Deum mirabilem in operibus suis*

dulciter decantarent». De este apología se deduce —prosigue el no menos docto que prudente cardenal— «*aut solum esse, aut præcipuum musica usum divinas laudes resonare*». Lo mismo que opinó el sumamente sabio Hermes Trismegisto en el *Asclepio*, cuando dijo: «*Musicam suavitatem ad concinendas Dei, cælestiumque laudes hominibus indultam, ne terrenus mundus videretur incultior si modulorum dulcedine caruisset*».

Los seguidores de Platón, viendo el placer innato que el alma saca de la música, falsamente se convencieron de que una originaba a la otra; pero tal error fue doctamente refutado por Isidoro de Pelusio, Marsilio Ficino y otros. Ni Escipión merece que sea dado crédito a su sueño, en el cual fue rastreando las proporciones de los planetas y de las cosas sublunares, así como muchos otros escribieron de la armonía que pasa entre las criaturas y su Creador; de eso el ya citado cardenal Bona aporta un abundante catálogo.

Dejando de lado todas estas ingeniosas consideraciones y buscando el origen de la música, ésta no es sino «*bene modulandi sollertia*», como la definió Jules-César Boulenger (*De theatro*, VII, 4), o «*peritia modulationum sono cantuque dicta musica per derivationem a Musis, quas a Iove et Minerva natas esse finxerunt poetæ*», según Isidoro de Sevilla (*Orígenes*, II). De las musas los antiguos escribieron mucho y mucho inventaron: basta citar a Ausonio [*recte* al Segundo Mitógrafo Vaticano], que refirió los nombres de todas en los versos siguientes:

CLIO gesta canens, transactis tempora reddit;
 MELPOMENE tragico proclamat mæsta boatu;
 Comica lascivo gaudet sermone THALIA;
 Dulcisonos calamos EUTERPE flatibus urget;
 TERPSICORE affectus cytharis movet, imperat, auget [*sic*];
 Plectræ gerens ERATO, saltat pede carmine vultu;
 Carmina CALLIOPE libris heroica mandat;
 URANIA cœli motus scrutatur et astra,
 Signat cuncta manu loquiturque POLIMNIA gestu
 Mentis Apollinæ vis has movet undique MUSAS.
 In medio residens complectitur omnia Phœbus.

Diodoro Sículo, historiador y poeta renombrado entre los griegos, escribió que Osiris, dios de los egipcios, deleitándose mucho con la música,

habló de las Musas en su libro y confirmó el mismo número. Pero Varrón, relatado por San Agustín, dijo que una antigua ciudad ordenó a tres ilustres escultores que cada uno expresara tres musas —como las creían ser de tal número— a fin de colocar en el templo las que hubieran sido apreciadas como mejores; como todas fueron juzgadas muy buenas, todas fueron elegidas y, en vez de tres, enumeraron nueve. Una vez colocadas en el templo de Apolo, a cada una fue impuesto su nombre por Hesíodo. De hecho, sin razón se apreciaban sólo tres Musas porque —decían— la música resulta de tres causas: de la voz del cantor, luego del aliento de donde resuenan las trompetas y otros instrumentos, en tercer lugar de los golpes y el impulso de donde resuenan las cítaras y similares. Lilio Gregorio Giraldi relata que la susodicha ciudad se llamaba Sición [*recte* Citerón, que es un monte], invocando a Ausonio [*Griphus ternarii numeri*] como testigo:

Tres solas quondam tenuit quas dextera Phoebi:
Sed Citheron totiens ternas ex ære sacrauit.

Pausanias relató que los tres artífices se llamaban Cefisódoto, Estrongilión y Olimpióstenes.

Al final, los griegos atribuyeron la música a Pitágoras, quien la encontró calculada y dividida en el yunque de un herrero: observando que el golpear un hierro producía tres sonidos de perfecta consonancia, él vio «*concordiam vocis lege ponderum provenire*», escribió Macrobio (*Sueño*, VII, 1). Lo mismo dijo Casiodoro en su libro *De musica* [en *Institutiones divinarum et secularium litterarum*, II, 5]. Unos dijeron que Lino de Tebas y Zeto fueron los creadores de la música; Cayo Julio Solino [*Colectanea rerum memorabilium*,], 17, la atribuyó a la gente de Candía. Plutarco afirmó que su inventor fue Apolo; Euclides dijo que Anfión había sido el primero.

Todas estas opiniones se muestran erróneas y falsas frente a la verdadera narración de Moisés (*Génesis*, 4), la cual establece que Jubal, nacido de la stirpe de Caín antes del diluvio, fue el inventor originario de la música: «*Et nomen fratris eius Iubal, ipse fuit pater canentium cithara et organo*». Sin embargo, una duda nace en torno a los instrumentos con los cuales tal inventor dio inicio a la música porque, como percibió Isidoro de Sevilla (*Orígenes*, III, 19), por órgano se puede entender cualquier instrumento sonoro: «*Organum est vocabulum generale vasorum omnium musicorum*», y

como cítara (*ibidem*, III, 21) se indica toda especie de instrumentos que producen sonido por medio de cuerdas. Véase Lorenzo Pignoria (*De servis*, p. 158 *mihi*), donde se afirma lo mismo.

Una vez introducida en el mundo, con gran Providencia Divina, la armonía de los instrumentos musicales para celebrar las obras divinas acompañando las voces de los cantores, los cánticos dieron inicio. Como lo narrado en *Éxodo*, 15, y señalado por Rabano Mauro (*De institutione clericorum*, II, 41), Moisés y el pueblo hebreo, luego de hundirse el Faraón con su ejército en el mar, fueron los primeros en cantar las alabanzas a Dios libertador con las palabras «*Cantemus Domino. Glorioso enim honorificatus est*», y lo mismo hizo Débora, mujer destacada, con muchos otros animados por el Espíritu Divino (*Jueces*, 15).

Después de Moisés, el más importante entre todos fue David, y continúa Rabano [*recte* Isidoro de Sevilla, *De ecclesiasticis officiis*, II, 1]:

Psallere usum esse primum post Moysen, David prophetam in magno mysterio prodit Ecclesia. Hic enim a pueritia in hoc munus specialiter a Domino electus, et cantorum princeps, psalmoreumque thesaurus esse promeruit.

Por lo tanto el Santo Profeta, relató Flavio Josefo (*Antigüedades judías*, VII, 10):

perfectus iam bellis ac periculis et in altissima pace degens, vario genere carminum, odas et hymnos in honorem Dei composuit, partim trimetro versu, partim pentametro, instrumentisque musicis comparatis, docuit Levitas ad pulsum eorum laudes Dei decantare, tam sabbatis diebus quam in ceteris festivitibus.

Después él mismo describe unos instrumentos que utilizó:

Species autem instrumentorum hæc fuerunt. Cinnira decem chordarum intenditur et plectro pulsatur, nabla duodecim sonos continet, sed digitis carpitur, cumque his aderant, et cymbala ærea bene magna atque lata, quod quo sane de prædictorum instrumentorum natura, ne prorsus ignoretur dixisse sufficiat.

Si se quisiera investigar a qué género pertenecen los instrumentos aquí nombrados, se vería que *nablium* es llamado *psalterium* por otros, como se puede leer en el *Diſtionarium ſeu latinæ linguæ theſaurus* [de Robert Eſtienne]; *cinnira* en el onomáſtico hebreo es *cythara*, palabra derivada del griego; y [*nabla* es] originada por el hebreo *nabel*, instrumento que los ju- díos alemanes llaman *pandura*. De esta manera los latinos dicen *nablum*, los hebreos *nabel* y los griegos *nabla*. Sin embargo el verdadero ſentido de eſtos términos no ſe puede deducir, y por lo tanto debemos concluir que la forma de muchos instrumentos musicales de los hebreos, o ſe ha perdido totalmente, o ha cambiado, de tal manera que es imposible de reconocer y describir, como mejor veremos más adelante.





CAPÍTULO I

De la variedad de los instrumentos musicales usados en el templo y la dificultad de poderlos describir.



ue se emplearan muchos instrumentos en el templo de los judíos no puede dudarse, como notaron el erudito Pompeo Sarnelli [*Lettere ecclesiastiche*], IX, 54, San Juan Crisóstomo (*Comentario al Salmo 150*) e Isidoro de Pelusio [*Epistolæ*], II, 176 observando que a los hebreos el sonido con el canto les estaba permitido en la iglesia —como aparece en *Crónicas I*, 15-16— para que con eso se remediara su debilidad y no fueran atraídos por las músicas celebradas en honor de los ídolos. A tal fin, añadió Teodoreto de Ciro (*Comentario al Salmo 50*), que ellos usaban sus propios instrumentos; por las noticias que siguen podrá entenderse cuáles y cuántos.

El padre Athanasius Kircher tuvo curiosidad de conocerlos. Declaró él (*Musurgia universalis*, tomo I, II, 4) haber leído todos los libros hebreos sobre este asunto para tener noticia cierta, y relató que de esto trató Rabí [Abraham Portaleone en su libro] *Shiltei ha-gibborim*, en donde afirmó que en el santuario había treinta y seis instrumentos diferentes, cuyo creador fue el Santo Rey David, y con palabras traducidas del texto hebreo, dice: «*Memoratur David triginta sex instrumentorum pulsandorum notitiam habuisse*». Otros relataron veintidós en el género de los instrumentos golpeados; Saadia Gaon (*Comentario sobre Daniel*) contó treinta y seis. El tratado talmúdico *Shulján Arúj* [de Yosef Karo] refiere treinta y cuatro y, especificando unos, la primera clase llamada *neghinoth* incluye los instrumentos de cuerdas que así describió [Portaleone]:

Fuerunt instrumenta lignea longa et rotunda, et subtus ea multa foramina, tribus fidibus constabant ex intestinis animalium et, cum vellent sonare ea, radebant fides cum arcu compacto ex pilis caudæ equinæ fortiter astrictis in græco dicitur trichordon, in latino trifidium. Instrumenta vero neghinoth fuerunt psalterium, nablium, cythara, quod idem est assur, navel, kinnor, mighul, minnim.

Pues cuáles fueron éstos no es cosa fácil de determinarse, ya que no está explicado con mayor claridad. Ni ha sido bien aclarado por alguien si sólo se habla del salterio usado por David; al contrario muchos creyeron que en realidad el salterio no era un instrumento, sino cierta armonía producida por el sonido y la voz. Pero Flavio Josefo afirmó que significa instrumento de doce cuerdas tocado con los dedos; San Hilario, Dídimo y San Basilio con Eutimio lo llamaron instrumento perfectísimo y excelente sobre cualquier otro; San Agustín afirmó ser un instrumento llevado por las manos del músico y tener su *testudo* (es decir, el lado convexo en donde se refleja el sonido) en la parte de arriba, como la cítara lo tiene en la de abajo; San Jerónimo dijo que tenía forma cuadrada con diez cuerdas. La opinión más común es que se tocara con los dedos como el arpa usada hoy en día: por eso se suele pintar al Santo David con tal instrumento, que alguien opina ser el indicado por la palabra *nablium* en Ovidio (*Arte de amar*, III):

Disce etiam duplici genialia nablia palma
Verrere: conveniunt dulcibus illa modis.

Pero los autores judíos no se ponen de acuerdo, ya que Rabí [Portaleone] afirma que el *nabel* era un instrumento de veintidós cuerdas, el *assur* de diez, el *kinnor* de treinta y dos, el *machul* de seis, el *minnin* de tres o cuatro, y todos éstos pertenecían al género *neghinoth*, es decir sonoros y provistos de cuerdas.

Después de tal búsqueda el padre Kircher, según afirma, vio unos en un códice de la Librería Vaticana y los reprodujo (*Musurgia universalis*, I), aunque bastamente dibujados. Están marcados por las siguientes letras: A – salterio; B – uno llamado *cinnor*; C – *machul*; E – *ninnin*; I – *navel*; N – *thoph*; O – *zetoseloth*; P – *gnetse berusim*; R – *minagnhinim*. Todos, dice él, producían sonidos al ser golpeados, y los explica como

aquí se agrega. A, B, C, E e I son instrumentos de cuerdas que sólo diferían por el número de ellas y forma, así como pasa con la *cetera moderna*, la *viola*, el *violone*, etc. Todos se tocaban con los dedos. Otros, también relatados por Rabí [Portaleone] con sus nombres hebreos, se golpeaban, y son: *hasabusanim*, *hummechilath*, *haschchusangnaduth*, *mashrakitha*, *hakithros*, *haschaben*, *hasphanderim*, *hamingnanghin*, *harimphunia*, *hamagrapha*, *thelmudica*, *haardaulos*, *hatabla*, *gutgana*, *haiugal*, *nataph*, *hamingnangin*, *hazalzaloth*, etc. Todos éstos, y muchos más, están presentados por el propio autor con la explicación de unos cuantos, que son los siguientes.

El pandero hebreo nombrado *toph* tenía forma diferente del moderno, ya que Rabí Abraham [Portaleone] lo dice parecido a un barquito, cubierto de piel sólo de un lado y golpeado por una vara de hierro o madera. Él mismo afirma que era de origen egipcio.

El instrumento que sigue, llamado *gneste berusim*, es confundido por unos rabinos con la sonaja, otros opinan que eran las castañuelas, otros el sistro. Sólo Rabí [Portaleone] lo describió fielmente diciendo ser un instrumento sonoro pero sin armonía, es decir, hecho de dos piezas de madera, una parecida a un mortero y la otra como mano del mortero redondeada por ambos lados; se tomaba de en medio con la mano y se golpeaba el orificio de un lado y del otro.

El *machul* es un instrumento que unos presumieron parecido al sistro, otros provisto de cuerdas, o incluso ser un círculo lleno de campanillas de metal.

El instrumento dicho *minghinim* muchos lo confunden con el salterio y otros con los címbalos. Rabí [Portaleone] lo explicó muy bien al decir:

Tabula quædam lignea quadrata, in cuius capite manubrium est apprehensioni aptum, supra tabulam vero hinc inde sunt globuli lignei, aut ærei catenæ ferreæ, aut etiam supra tabulam extensæ chordæ ex canabe inserti, et cum percutitur tabula, globuli illi, tum inter se, tum cum tabula, sonum edunt clarissimum.

El *magraphe temid* fue un instrumento para llamar al pueblo al templo, así como a sacerdotes y levitas, pero nadie explicó de qué material estaba hecho ni qué forma tenía: sólo se dice que, percutiéndolo, emitía tal sonido

que se podía oír en la ciudad de Jericó. Por lo tanto el padre Kircher lo consideró el equivalente de nuestras campanas.

Siguen los instrumentos de aliento, de los cuales se señalan unos pocos. Uno tenía muchas cañas de largo y grueso desigual, insertadas en un trozo de madera con un canal por donde se transmitía el aliento cuando se quería tocar; con los dedos se abría y cerraba la salida a placer para que las cañas dieran el sonido, como ahora vemos hacer con las flautas e instrumentos similares. Era llamado *mafrakitha*, y alguien opinó que fue mencionado en *Daniel*, 3, 5, donde dice «*In hora qua audieritis sonitum tubæ et fistulæ*». Acerca de este asunto, se señala que las *fistulæ* de los judíos fueron de tres clases, como afirma el padre Kircher (*Musurgia universalis*, I, p. 54):

Fistulæ hebræis usitatæ triplicis generis erant. Primo cornibus animalium in fistulis adaptatis, ut habetur primo *Paralipomena* capítulo 25. Secundo utebantur quodam genere tiliarum, quas itidem ex animalibus sibi assumebant ut gruum, ciconiarum etc. Tertio instrumentis in modum cornu tauri vel capreoli recurvis, quæ prope orificium gracilescentia, continuo paulatim incremento ad alterum usque extremum dilatabantur, prorsus similia nostris quos *cornetti* vulgo vocant.

Pero el autor no dice de cuál fuente provenía esta narración; por tanto, dejando de momento de determinar el número y la variedad de instrumentos de aliento usados por los judíos, sólo señalaremos lo que Flavio Josefo escribió, referido por él mismo (*Antigüedades*, p. 55), es decir, que Salomón, siéndole infundido por Dios el conocimiento de la música perfectísima, aparte los muchos vasos que se hicieron fabricar para servicio del templo, hizo fabricar cuarenta mil instrumentos musicales que se usaban en particular para las fiestas allí celebradas según la diversidad de los cánticos, produciendo así perfecta armonía. Rabí [Portaleone] y Calo Calónimo [*Liber de mundi creatione*] dijeron ser los cánticos de diez modos diferentes: a cada uno se le destinaba cierto número de instrumentos perfectísimos, cuyo sonido era adaptado a ellos. Salomón había recibido tal idea de su padre, el rey David que, atendiendo al arca —estructura misteriosa del Templo luego construido por su hijo— le asignó gran cantidad de cantores que también le atendieran, como se lee en *Crónicas*, I, 5 [reñe 6, 31-32]:

Isti sunt quos constituit David super cantores Domus Domini ex quo collocata est arca, et ministrabant coram Tabernaculo testimonii canentes, donec ædificaret Salomon Domum Domini in Hierusalem.

En este capítulo y en el siguiente se enumeran las clases de músicos y las variedades de instrumentos cuyo sonido acompañaba a las voces alabando a Dios.

Observó tales rituales sacros y armoniosos el piadoso obispo trevirensis Amalario Fortunato [*De ecclesiasticis officiis*], III, 3, quien escribió:

Cantorum ordinem suscipimus ex davidica institutione. Quando reportanda erat Arca Domini de Domo Obededom in civitate David, præcepit David (ut Verba dierum narrant) constituere Levitas de fratribus suis cantores in organis musicorum. Constituerunt Levitæ Eman, Asaph, Ethan, ut concreparent in cymbalis æneis. Et post reliqua: Asaph autem, ut cymbalis personaret, Bananias vero et Aziel sacerdotes canerent tubis iugiter coram Arcam Fœderis Domini. In illo die fecit David Principem ad confitendum Domino, Asaph et fratres eius. Et iterum: Eman quoque et Idithum canentes tuba: et quatientes cymbala et omnia musicorum organa ad canendum Deo. Et iterum: cantores filii Asaph stabant in ordine suo iuxta præceptum David, et Asaph et Eman et Idithum prophetarum regis. Cantorum primus (ut Verba dierum narrant) Eman exstitit: hi vero sunt qui assistebant cum filiis suis de filiis Caath: Eman cantor filius Ioel, filii Samuel, filii Elcana, filii Geroam, filii Heliel, filii Thohu, filii Suph, filii Elcana, filii Maath, filii Masat, filii Elcat, filii Elcana, filii Johel, filii Azariæ, filii Sophoniæ, filii Thahat, filii Asir, filii Abihassaph, filii Chore, filii Saar, filii Caath, filii Levi, filii Israel, et fratres eius qui stabant a dextris eius.

En esta narración se ven distribuidos en coros los músicos elegidos por el rey David, del cual San Agustín (*De civitate Dei*, 14) escribió: «*Erat autem David in canticis eruditus, qui harmoniam musicam non vulgari voluptate, sed fideli voluptate dilexerit*».

CAPÍTULO II

Se alude a la variedad de otros instrumentos y a la dificultad de poderlos describir.

Más allá de los instrumentos de los antiguos hebreos, que no es posible describir de manera cierta, pueden citarse muchos otros, usados por muchas naciones que siempre apreciaron la música. Éstos, por su variedad, el transcurso del tiempo o por la memoria perdida, son tan difíciles de reconocer que no se pueden ni siquiera nombrar con certeza, mucho menos identificarlos con los usados hoy en día. Un ejemplo es un breve catálogo relatado por el erudito Boulenger (*De theatro*, p. 365), para cuya explicación se busca por supuesto un Edipo que primero pueda adivinar la forma y la cualidad de cada uno.

Sunt autem quæ digitis aut pectine feriuntur: lyra, cythara, barbitum, chelys, psalterium, organa, sambucæ, pictides, forminges, phoenix, spadix, liro phœnicium, clapsiambus, periambus, iambuca, siridapsus, epigoneum, quod habet chordas 40, simicum 35. Monachordum est Arabum inventum; trichordum fustharium, loris et crudo Corio Bubulo aptum erat, caprarum chelæ seu ungulæ pro plectro erant. Psithyra fuit quadrangularis, quidam usum faciunt cum Ascaro, qui laterculus erat cubitalis canens per attractas pinnas quæ, circumversæ, sonum efficiebant crotalo similem. Est magadis Tracum, pelix est instrumentum quod psallitur, citula instrumenti species Gallis chrotta, species tibix Anglicæ.

Hasta aquí Boulenger, con tanta elocuencia como dudoso sentido de las palabras indicando los diferentes instrumentos. Entonces, sin proponer preguntas inútiles ni búsquedas cuestionables, expondremos los instrumentos de los que no puede dudarse; el poder ver la forma de cada uno en las imágenes agregadas a las noticias sugeridas por los mármoles antiguos y los principales autores que los mencionan no será malo.

CAPÍTULO III

División de los instrumentos sonoros.

No debemos examinar aquí la calidad del sonido, siendo algo inexplicable, ya que con un único y mismo instrumento se puede producir sonido en tonos diferentes: grave, agudo, estrepitoso, suave, según el aliento o el impulso y los golpes que se le dan. Basta por tanto recordar la división de Casiodoro (*De musica*, 6), donde escribió producirse el sonido de tres maneras: «*Instrumentorum musicorum genera sunt tria: percussionalia-tensibilia-inflatilia. percussionalia sunt acitabula aenea et argentea*», a los cuales se pueden añadir también otros materiales: «*Tensibilia sunt cordarum fila sub arte religata, quæ ammoto plectro percussa mulcent aurium delectabiliter sensum, in quibus sunt species cythararum diversarum. inflatilia sunt quæ spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tubæ, calami, organa, pandoria et cetera huiuscemodi*». Estas tres clases nos darán la materia para describirse. Procederemos según el orden retrógrado, exponiendo primero los que toman vida con el aliento, segundo los que producen armonía con cuerdas tensas y percutidas, de metal u otro material, y en la tercera clase los instrumentos en que los golpes generan sonido, que, aunque no siempre sea armónico, es útil en varias circunstancias a quien los toca.

Dicha división de los instrumentos pertenece a la parte de la música llamada armónica orgánica, de la cual Amalario (*Officiis*, IV, 3) escribió:

Triformis est natura musicæ artis: aut enim por pulsum digitorum fit, ut psalterio et cythara et cæteris vasis quæ pulsu digitorum tanguntur, aut per vocem, ut est cantus, aut per flatum, sicut est in tubis. Hæc tria memorantur in Psalterio. Dicit Psalmus XXXII: «Confitemini Domino in cythara, in psalterio decem chordarum psallite Illi: cantate Ei canticum novum, bene psallite Ei in vociferatione». [...] Quando enim psalmos cantamus, genus exercemus musicæ quod fit per pulsum digitorum. Nam et psalterii volumen accepit nomen a psalterio musicæ artis. Quando legimus, genus illud exercemus quod per vocem fit. Lectionem voces vocavit Paulus apostolus in Actibus Apostolorum: ignorantes, inquit, Iesum et voces prophetarum quæ per omne sabbatum leguntur. Quando responsoria cantamus, quasi per tubam exaltamus vocem. [...]

Es increíble cuánta diversidad de instrumentos haya salido de esta triple raíz y qué tan variado haya sido su uso por todas las naciones del mundo; muchas, estimuladas por la religión, con ellos quisieron enriquecer la suavidad y variedad del canto en el culto de las deidades imaginadas; otras fueron estimuladas por la vanidad y gusto de los sentidos que intentaron satisfacer; o por otras razones de las que se podría compilar un copioso catálogo.

Y para que no parezca dicho sin motivo, no quedará fuera de propósito anteponer ciertos usos y prácticas del sonido y de la música, lo que siempre ha sido grato a todas las naciones, aunque bárbaras, a fin de propiciar varios sentimientos: o de alegría en las fiestas teatrales y en los triunfos, o de furor en las batallas, o de tristeza en los funerales y cosas semejantes, como aparecerá en los pocos que vamos a relatar.



CAPÍTULO IV

Del uso de los instrumentos musicales en los sacrificios y fiestas de la antigüedad.

Cuánto los antiguos usaron la música y el sonido en fiestas y sacrificios, sólo puede negarlo quien no sepa de historia. El de celebrar con tal solemnidad fue un antiguo precepto divino impartido a los sacerdotes hebreos (*Números*, 10, 10): «*Si quando habebitis epulum et dies festos et calendas, canetis tubis super holocaustum et pacificis victimis, ut sint vobis in recordationem Dei vestri*». Pero tal precepto, instituido por piedad y querido santamente por Dios, con el tiempo degeneró y, después de los hebreos, los nobles y los idólatras practicaron los actos de la religión con vicio y profanidad, guardando muchas costumbres piadosas pero mezcladas con el vicio, como lo notó Ovidio [*Amores*, III, 10]: «*Festa dies Veneremque vocat cantusque merumque*». Por lo tanto, no sólo usaron el sonido de las trompetas prescrito por Dios, sino muchos otros, como indica Prudencio (*Apotheosis*, II):

Hæc ait, et varios iubet obmutescere cantus
Organa, sambucas, cytharas calamosque tubasque
Stulta superstitio tacuit [...]

Y Ovidio (*Fastos*, IV), hablando de las fiestas en honor a Juno:

Protinus inflexo Berecynthia tibia cornu
Flabit, et Idææ festa parentis erunt,
Ibunt semimares et inania tympana tudent
Æraque tinnitus ære repulsa dabunt.

Lo mismo ocurría en las fiestas de Baco [*Metamorfosis*, IV, 391]:

Tympana cum subito non apparentia raucis
obstrepuere sonis et adunco tibia cornu
Tinnulaque æra sonant [...]

También Apuleyo (*Metamorfosis*, I) [recte XI], hablando del sacrificio en honor de la diosa Isis, describe la música y los sonidos con los cuales fue celebrado:

Symphoniæ dehinc suaves, fistulæ tibiæque modulis dulcissimis personabant. [...] Ibant, et dicati magno Serapi tibicines, qui per obliquum calamum ad aurem porrectum dexteram familiarem templi deique modulum frequentabant.

Luego, describiendo a los cantores, añadió:

Hi capillum derasi funditus verticem prænitentes [...] æreis et argenteis immo vero aureis etiam sistris argutum tinnitum constrepentes.

Isidoro de Sevilla (*Orígenes*, IV, 20) confirma esa antigua costumbre: «*Tibias excogitatas in Phrygia ferunt: has diu quidem funeribus tantum adhibitas, mox et sacris gentilium*»; y así Macrobio (*Sueño*, II, 3): «*Sonos musicos sacrificiis adhibuerunt, qui apud alios lyra vel cithara, apud nonnullos tibiis, aliisque musicis instrumentis fieri solebant*»; y también Alessandro D'Alessandro [*Genialium dierum*], IV, 17: «*In priscorum sacrificiis, semper inter vescendum diis canere solebant quibus sacrum fiebat*»; y Estrabón, X: «*Cybelis sacerdotes cum tinnitu cymbalorum et sonitu tympanorum sacra facere solebant*». También cuentan que el Emperador Marco Aurelio, observando tal ritual, mientras sacrificaba usaba que «*mulieres Phœnissæ que in urbem cursitarent cymbalaque et organa musica circum aras pulsarent*».

Entre los muchos mármoles antiguos que muestran sacrificios celebrados con la presencia de músicos, es inusitado el recordado por Bartholin (*De tibiis*, p. 110), expuesto por Giovanni Battista Casali (*De Urbis*, III, 7), y más visible en la Columna Trajana representada por Alfonso Chacón [*Historia utriusque belli Dacici*], tabla IX, donde se ve un sacrificio con un músico de doble tibia, otro que toca la trompeta y otros más que tocan trompetas retorcidas. Dice Chacón (n. 75): «*Tibicines, interim dum sacrificium peragitur, tibiis de more occinentes*».

La asistencia de los músicos en el tiempo de los sacrificios era tan constante que fue elegido un colegio de ellos para tales funciones, como se lee en una famosa inscripción relatada por Jean Gruter [*Inscriptiones antiquæ totius orbis Romanæ*], p. 269:

TIBICINES ROMANI
 QUI SACRIS
 PUBL. PRÆSTO SUNT

Y también en otra, p. 175:

COLLEGIO TIBICINUM ET
 FIDICINUM ROMANORUM
 QUI S. P. P. S
 TIT. IULIUS SYRANUS
 [...] MUNIS PERPETUUS ET
 IULIUS TIRANNUS F.
 H. C. DD.

Considérense en particular las letras s.p.p.s., explicadas por la primera inscripción, es decir, *Sacris Publicis Præsto Sunt*: celebrando los sacrificios, los músicos estaban intimados a asistir como principales ministros e iban enseguida con sus instrumentos para acompañarlos con gratisimas sinfonías; pues fueron llamados *templorum tibicines*, como en Fírmico [*De errore profanarum religionum*], IV, 7; o *tibicines sacrorum*, como en Aulo Gelio [*Noctes Atticæ*], I, 1. Por eso eran muy estimados y, acabado el sacrificio, compartían las carnes sacrificadas, después de los sacerdotes. Un peculiar hecho contado por Livio, IX, merece ser recordado: una vez los músicos, privados de tal comida, desdeñados salieron de Roma y se apartaron en la ciudad de Tívoli. Como no se podían celebrar sacrificios sin ellos, el senado determinó ordenar a los tiburtinos que los devolvieran, y como éstos no podían forzarlos a regresar, ya que se declaraban gravemente ofendidos, los tiburtinos utilizaron un engaño, celebrando un sacrificio solemne después de que les suministraron comida y bebida en abundancia. Así, agravados por comer y beber demasiado e invadidos por un sueño profundo, fueron colocados en unos carros y llevados a una plaza pública de Roma donde, al despertarse, se les rogó que se quedaran. Inducidos a aceptar, les fue concedido que cada año pudieran aparecer coronados por tres días como señal de júbilo.

Si busca uno por qué se acompañaron los sacrificios con música y sonido, Censorino [*De die natale*, XII] afirma que fue para que los dioses oyeran la melodía y obtuvieran deleite de ella; pero Plutarco, *De superstitione*,

relatado por Nicolas Caussin (*De symbolica Ægyptiorum sapientia*, II, 74), afirmó que tal uso había empezado cuando en Cartago las madres practicaron sacrificar a sus hijos a Saturno, siendo todas obligadas a esa bárbara costumbre, y que por tanto, la que no tenía hijos debía comprar a un niño y sacrificarlo. Para que no se escucharan suspiros y lamentos, tanto de las madres como de los hijos, se quiso hacer prevalecer el estrépito de los instrumentos. Luego se mantuvo el sonido, o para el deleite de los sentidos, o por motivo de religión —aunque falsa y supersticiosa—, ya que sacrificaban a sus dioses con los sonidos persuadiéndose de que estaban enfadados y se calmarían con aquella melodía. Por eso Arnobio [*Adversus nationes*], VII, 32, se burló de ellos:

Etiamne dii [sertis, coronis adficiuntur et floribus, etiamne] æris tinnitibus et quassationibus cymbalorum afficiuntur? Etiamne symphoniis? Quid? Efficiunt crepitus scabillorum ut, cum eos audierint numina, honorifice secum æstiment actum et ferventes animos iterum oblivione deponant? An numquid, ut parvuli pusiones ab ineptis vagitibus crepitaculis exterrentur auditis, eadem ratione et omnipotentia numina tibiarum stridore mulcentur [...]

CAPÍTULO V

Triunfos celebrados con el sonido.

Con pompa no menor solían celebrarse las fiestas instituidas en honor de quien tuviese que recibir las coronas reales y aparecer triunfante en público, costumbre practicada desde el año 3020 después de la creación del mundo, cuando Salomón fue hecho rey de Israel, según calculó Jacques Sallian [*Annales ecclesiastici Veteris Testamenti*]. En *Reyes* III, 1, 39 [*recte* I, 1, 39], se encuentra que los pueblos presentes en su coronación «*cecinerunt buccina et dixit omnis populus “Vivat Rex”*», y poco después, «*et ascendit universa multitudo post eum, populus canentium tibiis et letantium gaudio magno, et intonuit Terra a clamore eorum*». En *Reyes* IV, 11 [*recte* II, 11, 14], se narra la elección del nuevo rey hecha por el sacerdote Yoyada, y que Atalía «*vidit regem stantem super tribunal iuxta morem et cantores et tubas prope eum, omnemque populum Terræ letantem et canentem tubis*».

A pesar que en cualquier relación de tales fiestas se mencionen nada más tres instrumentos, o sea *tuba*, *tibia* y *buccina*, el erudito padre Fortunato Scacchi (*Sacrorum elæochrismaton myrotecia tria*, III, 55), observó que se debía juzgar no ser excluidos muchos otros, como luego hicieron los gentiles guardando costumbres aprendidas por los judíos y las leyes antiguas. Lo podemos deducir desde Apuleyo que, narrando las fiestas en honor de Isis (*Metamorfosis*, I [*recte* II]), dejó escrito:

Symphoniæ dehinc suaves tibiæque modulis dulcissimis personabant. [...] Ibant, et dicati magno Serapi tibicines, qui per obliquum calamum ad aurem porrectum dexteram familiari templi dei que modulum frequentabant.

Y más claramente dice (*Florida*, III):

Siquidem voce hominis, et tuba rudore torvior, et lyra concentu variatior, et tibia questu delectabilior, et fistula sussurru iucundior, et buccina significatu longinquior.

La gente no se contentaba que fueran varios los instrumentos para aplaudir al triunfante, sino que se multiplicaban sus coros de modo que, procediendo la pompa del triunfo, también se sucedieran muchos músicos. Boulenger [*Le triomphe sur les victoires du Roy*], 28, afirma que las trompetas seguían en el quinto lugar; Onofrio Panvinio [*De fastis et triumphis Romanorum*] escribió que los músicos estaban en tres lugares, es decir, en frente, para que precedieran a los demás (y por eso llamados *præcentores*), luego *post aurea vasa*, que era el quinto lugar, y finalmente cercanos al triunfante. Boulenger rechazó su relato, diciendo que cerca del triunfante no estaban las trompetas sino los citaristas o «citaredi». Esta visión de músicos diferentes y múltiples, y de su distribución en la pompa del triunfo, fue expresada con elegancia por Justo Lipsio [Joose Lips], y puede verse en una bella imagen, añadida a su tratado, en la nueva edición del tomo IX del *Thesaurus antiquitatum Romanarum*, publicado por Johann Georg Grævius.

Aquí será suficiente señalar el deleite que los antiguos obtenían de celebrar triunfos acompañados por la música y sobre todo por el sonido de varios instrumentos, produciendo sinfonías gratísimas al oído. Para que la

pompa se hiciera más hermosa y grata a los espectadores, los músicos solían ir con taparrabo y coronados, como se ve en Panvinio y otros. Tal deleite queda bien explicado en lo que narra Lucio Floro [*Bellorum omnium annorum DCC*], II, 2, en torno a Duilio que, ganada la victoria cerca de Lípari, «*mersa et fugata hostium classe, primum illum maritimum egit triumphum*». Y como obtuvo de ello un placer inefable, el propio Floro dice: «*No contentus unius diei triumpho per vitam omnem, ubi a cena rediret praelucere fanalia, praecinere sibi tibiam iussit, quasi cotidie triumpharet*». La misma vanidad de Duilio es narrada por Sexto Aurelio Víctor (*De viris illustribus*), y Silio Itálico [*Punica*], VI, que escribió: «*cui nocturnus honos fanalia clara sacerque post epulas tibicen adest*».

CAPÍTULO VI

La música en los juegos públicos y en las fiestas.

El uso de la música en las fiestas públicas, y en particular el sonido de varios instrumentos, lo relató Cicerón en *De legibus*, I [*recte* II], donde afirma que tal costumbre había sido impuesta a todos por una ley específica:

Iam ludi publici quoniam sunt cavea circoque divisi, sint corporum certationes cursu et pugillatu et luctatione curriculisque equorum usque ad certam victoriam in circo constitutae, cavea cantui vacet ac fidibus et tibiis, dummodo ea moderata sint ut lege praescribitur.

Estas palabras señalan cómo los sonidos y el canto no tuviesen que ser confusos sino regulados por las leyes de la música, para que el concierto fuera grato al pueblo espectador y útil a quien compitiera en los juegos. Pues, antes del inicio, se escuchaba una óptima sinfonía entonada por una o muchas trompetas, a quienes sucedían otros instrumentos musicales divididos en clases, acrecentando así la melodía con que se nutría el oído, mientras que el ojo gozaba del desfile y de los varios combates de quienes, estimulados por el sonido, competían en el teatro.

La costumbre que se diera la señal de los juegos con el sonido es relatada por Boulenger (*De theatro*, 17) citando los versos de Virgilio (*Eneida*, V):

Inde, ubi clara dedit sonitum tuba, finibus omnes,
 Haud mora, prosilvere suis; ferit æthera clamor
 Nauticus [...].

Así también Ovidio [*Metamorfosis*, X]:

Signa tubæ dederant, cum carcere pronus uterque
 Emicat [...].

Tal costumbre fue guardada hasta nuestro tiempo, como se ve en los días festivos, cuando sucede el paseo de caballos y otros animales.

No sólo para tal señal se usaron las trompetas, sino que el sonido de ellas, como de otros instrumentos y el canto de los músicos, duraba todo el tiempo de los juegos. La costumbre de dar la señal en los juegos con la voz de las trompetas, había remplazado la anterior práctica de tirar una servilleta o tela similar desde un lugar prominente del teatro, como refiere Pausanias, II, citado por Boulenger (*De circo*, 26), costumbre, dice Casiodoro (*Variæ*, III, *Li. Fausto ppo. Theodericus Rex*), procedida por Nerón, quien comiendo en la parte superior del teatro y queriendo dar la señal para los juegos, arrojó una servilleta desde una ventana: «*Mappa vero, quæ signum videtur dare circensibus, tali casu fluxit in morem. Cum Nero prandium protenderet et celeritatem, ut assolet, avidus spectandi populus flagitaret, ille mappam, qua tergendis manibus utebatur, iussit abici per fenestram*».

Establecido en los juegos los dos principios, primero de la señal y luego del sonido, permaneció el sonido, por el cual se excitaban los espíritus de los caballos corriendo y también de los hombres peleando de varias maneras, como relató Séneca (*Epistulæ morales ad Lucilium*, 88 [*reçte* 84]):

Non vides quam multorum vocibus chorus constet? [...] Accedunt viri
 fœminæ, interponuntur tibiæ: singulorum illis latent voces omnium
 apparent.

Entonces, notó el erudito Bartholin (*De tibiis*, II, 10), que en el teatro había un lugar específico llamado *orchestra*, en donde estaba el coro de tañedores y cantores; los cuales, desde tal lugar, fueron nombrados *thimelici*. Sobre ellos Salviano escribió (*De gubernatione Dei*, VI):

[...] quis locus maiores Christianorum virorum copias habeat, cavea ludi publici an atrium Dei? Et templum omnes magis sectentur an theatrum? Diçta Evangeliorum magis diligant an thymelicorum?

La misma costumbre se practicaba en el teatro de las comedias, como demostró difusamente el propio Bartholin (*ibidem*), donde muestra la diferencia entre los sonidos usados según la diversidad de los actos y juegos acompañados por las sinfonías, que por tanto, dice él, *Illi modi tiliarum ad fabulæ ingenium temperabantur usque adeo ut, auditis tibiis, populus sciret quæ fabula danda esset*. Asimismo se llevó a cabo en los bailes y en los gestos de los histriones, pues los espectadores se divertían tanto en mirar como en oír.

CAPÍTULO VII

Los sonidos usados en la navegación.

No hay nave ni madero en el mar en donde no se use algún instrumento de sonido, a fin de aligerar el aburrimiento de la navegación y de las demoras que surgen por bonanzas y falta de vientos. Pediano, en su comentario a Cicerón citado por Johannes Scheffer (*De militia navali veterum*, p. 180), dijo: «*Sciendum est, cum remigibus per symphoniam, cythara et per assam vocem idest non prolatam per cytharam*». Tal sinfonía fue llamada por Cicerón *cantilena nautica*, y la misma costumbre fue observada por Isidoro de Sevilla (*Orígenes*, VII, 16): «*Siquidem [et] remiges cantus hortatur, ad tollerandos quoque labores musica animum mulcet et singulorum operum fatigationem modulatio vocis solatur*». Lo mismo afirmó Censorino, 19: «*quo facilius sufferant laborem, vel in navis meatu a rectore symphonia adhibetur*».

Por tal motivo, el canto en las naves fue introducido desde los tiempos antiguos: de esta manera Ateneo [*Deipnosophistæ*], XII, dice que, volviendo Alcibíades del destierro, había en la nave un hombre «*qui carmen nauticum canebat*» mientras los navegadores continuaban el compás golpeando las aguas con los remos, de donde procedía cierta armonía con la que se deleitaban mucho. Otro testigo es Máximo de Tiro (*Disertación*, 23): «*Quid in musica bonum est? Harmonia. Unum aliquid est harmonia, multiplex vocum discordia. In triremi, unum aliquid est vox tibiæ, multiplex inobedientia*»; y en

la *Disertación*, 31: «*In navi illa regia, tibia fremitusque hominum et stridebat arundo*»; y Cicerón, hablando de Antonio, en la *Oración contra Verres* [*recte* en la *contra Quinto Cecilio*]: «*Ab hac præfectus Antonius quidam symphonicos servos abducebat per iniuriam, quibus se in classe uti velle dicebat*». Léase *De militia navali veterum*, donde Scheffer observó varias maneras y usos del canto en la navegación entre los antiguos. Aquí basta haberlos señalado para luego trasladarnos de la agitación del mar a los salones donde, con tranquilidad, solían celebrarse los convites.

CAPÍTULO VIII

Del canto usado en los banquetes.

Los romanos antiguos, dentro del lujo con el cual ponían la mesa, usaban una vanidad especial al traer los platos, es decir la de hacerlos acompañar por músicos de diferentes instrumentos. Macrobio (*Saturnalia*, III, 16) escribió: «*Adhibebant et aliam vanitatem qua pretiosiores dapes mensis inferebantur, solemni quadam pompa tibicinibus utebantur. Ita enim canante Severo Imperatore observatum fuit*». Y no sólo en traer los manjares, añadió Amiano Marcelino [*Res gestæ*], XXX:

Cum apponerentur exquisitæ cupediæ ædes amplæ nervorum articulado stabilique sonitu resultarent, sed et obsonii scindendi magister (quem Petronius scissorem et carpum vocat), Juvenalis Carptorem, Apuleius diribitorem, manum dexteram per edulia circumferebat, atque ad symphoniam discerpebat.

Pero, mientras el trinchante dividía los manjares con el sonido regulado por el compás de la música, los comensales aprovechaban prosiguiendo con el canto y las sinfonías, con más o menos voces e instrumentos. Afirma [el Pseudo] Plutarco (*De musica*, VII, 8), que tal vez se usaba sólo la cítara, y esto ya desde el tiempo de Homero:

Cythara iam olim ætate Homeri adhibita in conviviis et amicitiam consuetudinemque adeo antiquam non licet dissolvere, sed cytharedis

solis utendum est, ut luctum et funebrem complorationem e cantilenis summoveant, canentes bene nominata, quæque hominibus epulantibus accomodata sunt.

A tal costumbre practicada en Grecia le sucedió una parecida entre los romanos, como afirma Livio, IX: «*Tum psaltria sambucistriæque et convivialia alia ludorum oblectamenta addita sunt*». Por eso tal vez se necesitaba hacer cantar también a los comensales, que por lo tanto iban preparados, ya que no tan fácilmente podían eximirse de aceptar. Lo relata Cicerón (*Tusculanæ disputationes*, IV): «*Mos epularum hic fuit, ut deinceps qui accumberet caneret ad tibiam clarorum vivorum laudes*». Pero fue costumbre más frecuente que cantaran y tocaran personas elegidas y capaces en tal arte, y por lo general el canto se formó con niños y niñas, siendo sus voces más gratas al oído. Esto se conoce por Horacio (*Odas*, IV, 13): «*Ille virentis et doctæ psallere Chiæ*»; y más claramente por Aulo Gelio, XIX, 9: «*Scitissimi utriusque sexus canentes et psallentes*». Lo que se confirma en la antigua inscripción sepulcral referida por Guido Panciroli [*recte* en Petrus Apian, Bartholomäus Amantius, Michael Ostendorfer, *Inscriptiones sacrosanctæ vetustatis*, 250]:

D. M.
 AUXESI CYTHAREDÆ
 CONIUGI OPTIMÆ
 C. CORNELIUS NERITUS FECIT
 ET SIBI

En Petronio [*recte* en Pedro Crisólogo, *Sermón 93*] se lee: «*Pueri ad pedes et pocillator cantant in ipso quo fungebantur munere, paronychia tollendi et vinum ministrandi*». Si se escogía a los niños para el canto no sólo fue por tener voces más gratas al oído sino porque, como dice Valerio Máximo [*Factorum et dictorum memorabilium*] II, citado por Bartholin (*De tibiis* II, 149), el oír las alabanzas de los antepasados «*Ad ea imitanda iuventutem alacriorem redderent*» y, para que mejor lo aprendieran, se cantaba tal vez con puras voces, sin acompañamiento. También afirmó Varrón (*De vita populi romani*, XII), citado por Nonio Marcelo [*De compendiosa doctrina*]: «*In conviviis pueri modeste ut cantillarent carmina antiqua, in quibus laudes erant maiorum, aut assa voce, aut cum tibicine*», donde *assa voce* indica la mera voz sin instrumentos sonoros.

Es verdad que sí se usaban, y de diferentes tipos, en la mayoría de los convites, en particular los más solemnes, también formando sinfonías. Thomas Dempster, en las notas sobre Johannes Rosinus (*Antiquitatum Romanarum*, V, 29), afirmó que comiendo «*organa, tibiae variaque alia insonabant instrumenta, praecipua tamen memorantur hydraulica*». Y poco después dijo que durante las cenas «*organarii, choraules, tibicines, lyrista, tympanistriae, hydraulae, chordacistrae in pulpitis canere solebant*». Para que lograra ser tan grata la música al oído como agradable la apariencia de los músicos, éstos solían ser coronados de laurel o de otras guirnaldas, según relata Carlo Pasquali (*De coronis*, II, 2); de mirto según Boulenger: «*Circumferebant in conviviis cytharam et mirteam coronam*» (*De conviviis*, p. 318).

Testigos fieles de todo ello son los mármoles antiguos donde se ven músicos coronados y con varios instrumentos. Tal como el que reproduce en Ottavio Ferrari (*Analec̄ta de re vestiarum* I, 92), Casali (*De Urbis*, 18, p. 320) y Scacchi (*Myrotecia* I, 33); y el otro por Ferrari (I, p. 188), así como los músicos coronados que aparecían en los triunfos, como ya se dijo, y como fue descrito por Lipsio (*Antichità romane*, IX). Tal costumbre se practicaba también en las cenas oficiales, afirma Boulenger (*De theatro*, III, 37): «*Moris fuit ut tempore caenae ad tabernaculum imperatoris omnes tibicines et cornicines tuba canerent et buccina*», lo que ha sobrevivido hasta nuestro tiempo, cuando aún se suelen tocar trompetas u otros instrumentos, por mar y tierra, mientras que los jefes supremos y los señores más destacados almuerzan o cenan.

Esta manera de hacer convites tuvo tal expansión que la desvergüenza triunfó, mientras que, como refiere Dempster en su comentario a Rosinus [*Antiquitatum*], p. 524, con la autoridad de Macrobio (*Saturnalia*, II): «*Neque vero modo pueri procaciores hisce adhibiti officiis*», o sea en cantar y servir a los invitados, «*sed et puella adhibite sunt. Sub illorum supercilio nec defuit qui psalteriam intromitti peteret, ut puella ex industria supra naturam mollior canora dulcedine et saltationis lubrico exerceret illecebris philosophantes*», no se contentaron de cebar el gusto con la comida y el oído con la música, sino que también los ojos con objetos desvergonzados incitando a la incontinencia. Tal abuso de testable fue descrito difusamente por Filón el Judío en *De vita contemplativa*, traducido al latín por Chacón como sigue. Se bebía en copas de oro:

Ministrantibus formosis mancipiis, non tam ad praesens ministerium quaesitis, quam ad exhilarandos aspectu convivarum oculos. Ex iis minores

pueri pincernas agunt, grandiores aquam afferunt, loti et nitidi fucatique ac concinnati, alunt enim capillitium vel omnino intonsi, vel a fronte tantum præsectis in orbem crinibus tenuissimas candidasque præcincti tunicas anteriori parte ad genua demissas, posteriore ad poplites, utrinque mollibus teniis adstricti commissuras tunicæ propendentibus ad latera finibus, sic ornati adstant nutus observando quid quisque postulet, adsunt et alii adolescentes prima lanugine molles vestiti, qui paulo ante amatorum suorum deliciæ fuerunt [...].

A esto se añadía:

variæ bellariorum obsoniorum, condimentorumque species elaborata a pictoribus et cupediariis quorum, cum non tantum gustus satisfacere, verum etiam oculos exhilarare munditiis [...]

Habiendo crecido el lujo y el libertinaje, hasta tal punto, que el rey Teodorico sabiamente expulsó la música de las cenas, lo que fue alabado por Sidonio Apolinar (*Epistulæ*, I, 2): «*Eo quod tympanistras, lyristas præcipueque, psaltrias procul a convivio suo abdicavit [...]*». Ello fue requerido por la razón, ya que, con abuso detestable, se emplearon por pasto de la incontinencia los instrumentos sugeridos u ordenados al hombre por la Divina Sabiduría, para que en la tierra tuviesen unas melodías como ejemplo y muestra de la música con que los coros angelicales en el cielo bendicen y alaban al Creador del Universo.

CAPÍTULO IX

Del sonido y la música usados en los funerales.

No hay escena en la tierra donde triunfen la alegría y la crápula que al fin no se convierta en teatro de tristeza y llanto. Eso causa la muerte, que todos compartimos; pero si, debido a ella, suelen esparcirse lágrimas por el dolor de la pérdida de las personas más queridas, muchos también acompañaban sus suspiros por las voces del sonido y del canto. Tal costumbre fue no sólo de los judíos, sino de griegos y romanos que —afirma la opinión más

común— lo recibieron de los judíos. Esto se arguye de la palabra *nenia*, significando canto del funeral, que sin embargo algunos opinan derivar del griego, como Julio Pólux [*Onomastikon*], asimismo Pedro Fabro (*Semestres* III, 2). Lo mismo llaman los Santos Jerónimo y Cirilo *carmen lugubre*, con fundamento en *Ezequiel* 17, 32 [reñe 27, 32] «[...] *et adsumment super te carmen lugubre*». Si se busca de qué género fuesen tales versos, Giovanni Girolamo Soprani [*In Davidem commentarius*], *Digresión II*, p. 448, contesta que eran versos sueltos al albedrío de quien los pronunciaba. Se recitaban estando presente el cadáver y con canto, como lo señalado en *Ezequiel* [32, 18] con las palabras «*fili hominis, cane [...]*», según *Miqueas* 2, 4: «*In die illa sumetur super vos parabola et cantabitur canticum cum suavitate dicentium [...]*».

Este canto no era alegre, sino flébil, triste, y acompañado por el sonido; de cuál género y cuáles instrumentos se utilizaran no es fácil de determinar, ya que varios son los relatos de los autores. Soprani profundizó en el estudio de las frases de *Reyes* [reñe *Samuel*, II] 1, 17-18, donde se dice «*Planxit autem David planctum huiusmodi super Saul et super Ionathan filium eius, et praecepit ut docerent filios Iuda arcum*», estimando que en tales palabras debe entenderse un instrumento musical con el cual se debiera armonizar el canto; pero luego añadió que además se usaba la flauta, llamada *tibia* por los latinos. Su opinión la fundó en el relato de Mateo, 9, 23-24: «*Cum venisset Iesus in domum principis et vidisset tibicines et turbam tumultuantem, dicebat: "Recedite, non est enim mortua puella"*»; y Sexto Pompeyo Festo [*De verborum significatu*] escribió: «*Nenia est carmen quod in funere laudandi gratia cantatur ad tibiam*». También Cicerón afirmó lo mismo (*De legibus*, II): «*Honoratorum virorum laudes in contione memorentur, easque etiam cantus ad tibicinem prosequatur, cui nomen neniae*»; en tales palabras, dice, «*cantus lugubris nominatur*».

Pero Jacques Gouthier (*De iure Manium*, I, 23), ponderando a Varrón (*De vida*, IV) donde refiere que por la plañidera —es decir la mujer que solía cantar los lamentos— «*neniam cantari solitam ad tibias et fides*», afirma ser sólo él, y ningún otro, quien pone la cítara en los funerales; entonces estimó, o que errara, o que la palabra *fides* tenga otro sentido asociado a palabras faltantes: «*solus hic Varro contra auctorum omnium fidem, qui tibias his cantibus solum admoverent; quare vox illa fides ad alteram orationis partem trahenda est, quae perit*». La opinión de Gouthier se puede confirmar por la autoridad de Johann Nicolai, que escribió un erudito tratado sobre el llanto

hecho generalmente por los griegos en sus funerales [*De Græcorum luctu*] (9, p. *mibi* 118) diciendo: «*Notandum autem quod tempore luctus ad lyram canere non licuerit, quia instrumentum erat Apollini consecratum et dedicatum. Pæan enim aliaque carmina exhilarantia ad lyram canebantur*», *uti* Francis Rous (*Archæologia atticæ*, V, 25). Sin embargo no es verdad universal, escribió Johann Kirchmann (*De funeribus Romanorum*, 1) quien citó varias autoridades diciendo lo opuesto, ya que Séneca, hablando de los funerales de Claudio [*Apocolocyntosis*, 12] dice que «*Erat omnium formosissimum Claudii funus, ut scires Deum effèri, tibicinum, cornicinum omnisque generis sonatorum tanta turba tantus concentus, ut Claudius audire posset*». El mismo autor afirma que, celebrándose los funerales con pompa muy costosa, los decemviros hicieron una ley que relata Cicerón (*De legibus*, II), por la que ordenaba no superar el número de diez músicos. A esto alude Ovidio (*Fastos*, VI):

Temporibus veterum tibicinis usus avorum
 Magnus et in magno semper honore fuit.
 Cantabat sanis, cantabat tibia ludis,
 Cantabat mæstis tibia funeribus. [...]
 Adde quod ædilis pompa, qui funeris irent,
 Artifices solos iusserit esse decem.

Tal reforma fue hecha con razón, dado que los funerales no eran menos caros que las bodas y las fiestas teatrales. Kirchmann escribió sobre esto un tratado completo. A nosotros nos basta con lo que se relata en *Reyes* [*recte* en *Samuel*] II, 3, o sea que el funeral de Abner se celebró con tal pompa que el mismo rey David lo acompañó. Asimismo el Emperador Marco Aurelio, cuenta Julio Capitolino [*Historia augusta*, IV, 6], acompañó hasta Capua al difunto Lucio Vero, y con él por supuesto viajó el séquito de la corte imperial con la pompa que le correspondía.

Ésta no fue costumbre sólo de gentiles sino también de los cristianos, pues relata San Jerónimo, describiendo el funeral de la Beata Paula de Roma, que muchos obispos acompañaron su cadáver interviniendo las plañideras con los músicos (*Epistula CVIII*). Pero si para los hebreos, griegos y romanos gentiles el canto era triste y flébil, el de los cristianos era alegre, como escribió el propio San Jerónimo: «*Ex hinc non ululatus, non plancus, ut inter sæculi homines fieri solet, sed Psalmorum linguis diversis examina*

concrepabant». Y en la *Epistula XXX in epitaphio Fabiolæ* dice que el *Alleluia* se repetía: «*Sonabant psalmi et aurata templorum tecta reboantia in sublime quatiebat alleluia*». Cesó entonces el sonido de las tibias o flautas en los funerales de los cristianos y le sucedió el sonido de las campanas; pero no es aquí el lugar para tratar de ello.

Queda el examen, no menos curioso que complejo, de cuál género de instrumentos se usaron en los funerales de los antiguos, ya que hay gran controversia entre los autores, unos dicen las flautas, otros las trompetas. Los primeros fundan su opinión sobre las palabras de Mateo, 9, diciendo que el Salvador «*cum vidisset tibicines [...]*», donde Soprani observó (p. 495) que hay diferencia entre «*tibicines et tubicines*», ya que los primeros son músicos de flautas, los segundos de trompetas. A dicha reflexión añade que se usaban las flautas en los funerales de los jóvenes, como afirmó Plácido Laetancio (*Comentario a Estacio*, VI): «*Jubet religio, ut maioribus mortuis tuba, minoribus tibia caneretur*». De hecho Estacio [*Tebaida*, VI] escribió:

Tibia, cui teneros suetum producere manes [...]

Por eso se habla de «tibicines» en la muerte de la hija del arquisinago, fallecida en edad temprana. Tal diferencia fue observada también por Aulo Gelio, XX:

Nos autem in Capitonis Atei coniectaneis invenimus siticines appellatos, qui apud Sitos canere soliti erant, hoc est vita functos et sepultos, eosque habuisse proprium genus tubæ, qua canerent ac cæterorum tubicinum proprietate differens, [...] quos sicinistas vulgus dicit – his sunt monumentarii, quasi cornicines.

Pólux, IV, añade:

Threnis accomodatas tibias habentes hi siticines duplices erant, vel tubicines, nam et tubarum et tiliarum frequens fuit in funeribus usus. Tubicines adhibebantur in sepultura nobilium; alii dicunt in iuvenum funeribus tantum usurpatas esse tubas, alii aiunt in plebeiorum».

Y Ovidio (*Fastos [recte Tristia]*, V, 1):

Tibia funeribus convenit ista meis.

Luego, la trompeta empleada en los funerales de los aristócratas se deduce por Propercio (IV, elegía última):

Et mestæ cecinere tubæ cum subita nostrum
Detraheret lecto fax inimica caput.

Por eso Antonio Claro Sylvio [Antoine Leclerc de la Forest] (*Commentarius leges*) dice que en los funerales de los nobles no se cantaban «nenias», porque no se podían escuchar por el estrépito de las trompetas. Nos saca de toda duda Nicolai donde dice (p. 109) que tibias y trompetas eran comunes en los funerales de jóvenes y viejos, pobres y ricos; asimismo lo creyó Kirchmann (II, 5) pero con diferencia, ya que con la trompeta se acompañaba la pompa del funeral, y las flautas se usaban para cantar las «nenias»; véase Ovidio (*Fastos*, VI):

Cantabat mæstis tibia funeribus.

No se puede afirmar con certeza de qué forma eran estos instrumentos, ya que, como observó Gouthier, eran de muchas especies, o por los artifices que los inventaron, o por los países donde se usaban, o por el diferente sonido producto de la forma o del material de que fueron fabricados. Kirchmann (II, 5) afirma que las tibias usadas en los funerales fueron «*cæteris latiores o longiores, quales in antiquis sepulcris sculptæ videntur*»; y lo deduce desde Ovidio, que dijo (*Arte*, I, 6) [*recte Amores*, II, 6]:

Horrida pro mæstis lanietur pluma capillis;
Pro longa resonent carmina vestra tuba.

Conforme a esto es lo que se puede observar en la pintura que se encuentra en el antiguo sepulcro de Cestio, copiada e impresa en el *Discorso sulla piramide di Caio Cestio Epulone* por Ottavio Falconieri, añadido a *Roma antica* de Famiano Nardini, donde en la Tabla I, la tercera figura tiene en la mano dos tibias de esa clase. Muchas cosas contó Claude Saumaise de los inventores de las tibias, y muchas otras dijo Estacio al respecto; algunas serán expuestas en su momento.

Por último queda indagar por qué razones se celebraron funerales acompañados por canto y sonido. Nicolai afirma que se tocaba para que los afligidos por la muerte de sus parientes, distraídos por aquel deleite, sintieran menos el dolor, basándose para ello en la autoridad de Polidoro Virgilio (*De inventoribus*, IV, 11), que dice lo mismo. Entre otros, Celio Sedulio [*Carmen Paschale*], III, afirma que tal costumbre se practicaba para exaltar a los presentes a los lamentos, diciendo:

Funereosque modos cantu lacrimante gemebant
Tibicines, plangorque frequens confuderant ædes.

Por eso Eurípides opinó que la música debía hacerse más en los funerales que en los banquetes, ya que éstos son alegres de por sí, mientras que en los funerales se necesita buscar alivio del dolor, lo que también afirmó Marc-Antoine Muret. Quizá por ello Tirreno, hijo de Hércules, según la narración de Higino [*Fabulæ*], 174, hizo una ley para ordenar que, cuando alguien muriese, se tocara una concha perforada y con ésta se llamara al pueblo al funeral. Pero Macrobio (*Sueño*, II, 3; narrado por Kirchmann, *De funeribus*, II, 4) afirmó que se usaban las sinfonías en los funerales porque «*corpore extincto anima ad cælum redire credebantur dulcedine musicæ*». Por eso, considerándolo error, los cristianos se abstuvieron de tal ritual, como hace notar Cesare Baronio [*Annales Ecclesiastici*], año 31.

CAPÍTULO X

Del sonido usado en la guerra.

Desde el año 1530 después de la Creación del Mundo, antes de que Troya fuera edificada por el rey Dárdano, las trompetas para la guerra estuvieron en uso por mandamiento hecho por Dios quien, hablándole a Moisés (*Números*, 10, 9), dijo: «*Si exieritis ad bellum de terra vestra contra hostes qui dimicant adversus vos, clangetis ululantibus tubis[...]*». Unos cincuenta años después, reinando Josué como juez supremo del pueblo hebreo y queriendo Dios darle la posesión de la ciudad de Jericó, les mandó que hicieran sonar todas las trompetas al girar las escuadras armadas en torno a

los muros de ésta, y sin algún hecho, dice el sagrado texto, ante aquel sonido las paredes «*illico corruerunt*».

Enseñados por ello, los pueblos posteriores siempre solían usar el sonido en las guerras. Por tanto Virgilio [*Eneida*, VI] cantó:

Ære ciere viros Martemque accendere cantu.

Y en Dionisio, XXVI [*reñte* Nono de Panópolis, *Dionisiacas*, XXVIII], se lee que «*Congregans vero milites, barbara resonabat exercitum excitans tibia Bellonæ*», ya que el sonido despertaba el espíritu de los soldados y también daba ánimo a los caballos: por lo tanto se peleaba con vigor y más fácilmente se vencía. Considerando nada más a los Macabeos, San Juan Crisóstomo (*Comentario al Salmo 43*) observó que, dirigiendo la guerra contra Antíoco para guardar las leyes de la patria y teniendo a Dios como guía, «*cum aciem dirigeret, non adsciverunt tibicines ut sit in aliis castris sed Dei superne auxilium invocabant, ut adesset opem ferret et manum præberet*».

Si bien es seguro que se usara el sonido en la guerra, resulta incierta la cualidad de los instrumentos empleados más allá de las trompetas. El erudito Bartholin (*De tibiis*, II, 5) copiosamente demuestra que se usaban las flautas:

Tibiis in re militari progressui atque recessui signum datum non prorsus ex aliquo ritu religionum, neque rei Divinæ gratia, neque etiam ut excitarentur atque vibrarentur animi quod cornua et litui moliuntur, sed contra ut moderatiores fierent quod tibicinis numeris temperatur. Nihil enim adeo in aggrediendis hostibus atque in principiiis præliorum ad salutem virtutemque aptius esse, quam si permulcti sonis mitioribus non immodice ferocirent.

Lo mismo certifica Plutarco (*De cohibenda ira*, VIII): «*Lacedæmoniis pugnaturis concentu tiliarum iram ademptam*», y Ateneo, XIV, cuenta que los lidios tuvieron en su ejército «*fistulatores et tibicines atque fæminas tibicines*». Marciano Capela [*De nuptiis Mercurii et Philologiæ*], IX, refiere que los pueblos de Candía solían combatir con el sonido de las cítaras. Aulo Gelio (I, 2) [*reñte* I, 11] escribió que Tucídides y los lacedemones, destacados guerreros, «*non cornuum tubarumque signis sed tiliarum modulibus usos esse*», y poco después añadió:

Cum præcinctæ igitur classes erant et instructæ acies ceptumque in hostem progredi, tibicines inter exercitum positi canere inceperant, ex ibi præcentione tranquilla et venerabili ad quandam quasi militantis musicæ disciplinam vis et impetus militum, ne sparsi dispalatique prouerent exhibebant.

Máximo de Tiro (*Disertación*, 21) afirma que Licurgo fue autor de tal invención, queriendo que los espartanos se fueran contra los enemigos con regocijo y alegría; igualmente sabemos por Pierre Belon du Mans [*Les observations*], III, 13 que los turcos usaban un concierto de flautas y tambores. Pero tal costumbre no fue común a todos, ya que Lipsio encontró en [Vegecio] (*De re militari*, IV, 10), que en la guerra la *buccina* tuvo el primer lugar entre todos los instrumentos, y describiéndola dice que era casi un círculo de bronce, del cual se producía un gran sonido. Ésta será descrita más claramente en su momento; por ahora basta decir que fue dedicada a Marte ya que se usaba en las guerras.

No sólo este instrumento fue utilizado en la guerra para despertar el espíritu de los combatientes, como notó el erudito abad Raffaele Fabretti (*De Columna Traiani*, p. 202), Vegecio [*ibidem*], III, 5, refiriendo que se usaban tres instrumentos principales, o sea la trompeta, el cuerno y la *buccina*: «*Tibicines esse qui tuba, cornicines qui ære curvo, buccinatores qui buccina committere prælium solent*». La trompeta era la que «*directa est*», la *buccina* la que «*in semetipsam æreo circulo flectitur*», el cuerno «*quod ex uris agrestibus argento nexum*». Dichos instrumentos —observó Agostino Steuco comentando a Vegecio— a menudo confunden a los escritores, el propio Fabretti advirtió que los cuernos, hoy hechos de bronce, antiguamente eran de búfalo, que la infantería usaba el cuerno, la caballería la trompeta y también el *lituo*, lo que muestra la figura (p. 204) tomada de la base de la Columna Trajana. El *lituo* fue descrito por Bartholin (*De tibiis*, III, último): «*Aliud buccinæ genus incurvum lituus veteribus dictum, ex Festo, gracilem edens vocem quo in bello utebantur; qui eo canebat liticen dictus est*», que también incluye la siguiente inscripción sepulcral:

M. IULIUS VICTOR
EX COLLEGIO
LITICINUM ET CORNICINUM

En efecto, según Prisciano [*Institutiones grammaticæ*], I, «*liticen liticinis dicitur ex lituo quod est genus tubæ minoris, unde et soni sunt acutiores*», como sabemos por Estacio [*Tebaida*, VI]:

Et lituis aures circum pulsantur acutis.

CAPÍTULO XI

Se profundiza en el canto eclesiástico así como dicta la ley cristiana.

No sólo los gentiles celebraron muchas acciones con cantos y sonidos, sino también los cristianos; y quien quisiera poner en duda el canto en las iglesias pondría en duda el canto angélico, del cual dijo San Lucas, 2, 13: «*Et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum et dicentium "Gloria in excelsis Deo [...]"*». De tal canto San Agustín (*Epístolas*, 189, 18) dijo: «*De hymnis et psalmis canendis ipsius Domini et Apostolorum habemus documenta et exempla et praecepta. De hac re, tam utili ad movendum pie animum et accendendum divinae dilectionis affectum, varia consuetudo est*». Lo mismo fue afirmado por el Concilio Toledano, IV, 2: «*De hymnis etiam canendis et Salvatoris et Apostolorum habemus exemplum*», y es manifiesto por lo que cuenta San Mateo, 26, 30, donde dice que, después de la cena, los apóstoles «*hymno dicto, exiverunt in Montem Oliveti*». Sobre este asunto, San Agustín (*Enarrationes in Psalmos*, 72) refleja que:

Hymni laudes sunt Dei cum cantico, hymni cantus sunt continentes laudes Dei; si sit laus [...] et non cantetur, non est hymnus. Oportet ergo, ut sit hymnus, habeat hæc tria: et laudem et Dei et canticum.

Instruidos por este ejemplo, los primeros cristianos empezaron a cantar salmos e himnos alabando al Creador. Según narra Sócrates de Constantinopla (*Historia Ecclesiastica*, IX, 8) relatado por Baronio (*Annales*, año 60), el canto en la iglesia fue establecido por decreto de San Ignacio, obispo de Antioquía y coetáneo de los apóstoles, luego que los ángeles, divididos en dos coros, hubieron cantado las alabanzas a Dios:

Ignatius Antiochiæ, quæ est in Syria, tertius a Petro Apostolo episcopus, qui Apostolis ipsis multum versatus est, visionem vidit Angelorum Sanctam Trinitatem hymnis alterna voce decantatis collaudantium, et formam canendi in ea visione expressam ecclesiæ Antiochenæ tradidit, unde illa traditio ab omnibus ecclesiis recepta est.

Tal costumbre fue guardada en los años siguientes y siempre inculcada por los santos legisladores. Dijo San Pablo en *Corintios*, 14: «*Cum convenitis, unusquisque vestrum psalmum habet*», y en *Efesios*, 5: «*Implemini Spiritu Sancto loquentes vobis metipsis in psalmis, hymnis et canticis*». [El Pseudo] Dionisio Areopagita (*De ecclesiastica hierarchia*, III) escribió: «*Psalmorum sancta modulatio, quæ omnibus fere sacerdotibus talibus ministeriis iniungitur et substantiæ ratione adhæret ea, summo omnium principalique ministerio deesse non debuit*». Tertuliano (*Ad uxorem*, II) añadió estímulos al canto de las alabanzas divinas diciendo: «*Sonent inter duos psalmi et hymni et mutuo provocent quis melius Deo suo cantet, talia Christus videns et audiens gaudet*». Y Filón el Judío (*De vita contemplativa*), contando los principios de los decretos eclesiásticos, dijo de los Cristianos:

Non solum subtilius intelligunt hymnos, verum sed ipsi faciunt novos in Deum, ex omnibus eos et metris et sonis honestatis et suavi compage modulantes, unus enim ex omnibus consurgens in medio psalmorum honestis modulibus intonet.

Esta verdad es tan cierta que se hace innecesario el aducir muchas autoridades para demostrarla, aunque no hayan faltado impugnadores y detractores del canto eclesiástico. Como notó el padre Francisco Suárez (*De religione*, II, IV, 7), los valdenses, con el impío John Wycliff, lo censuraron afirmando que era inútil, como si Dios fuera sordo. Por lo tanto —dijeron— con levantar las voces y repetir las palabras se desperdicia el tiempo. Refutó sabiamente tal error el padre Suárez, y al contrario muchos apoyaron tan loable costumbre practicada en la Iglesia por motivos muy razonables que no necesitamos analizar aquí. Sólo basta reflexionar sobre lo que reportó el piadoso y erudito padre Edmond Martène (*De antiquis Ecclesiæ ritibus*, I, 8, parte II), que en los tiempos antiguos la primera ordenación que se practicaba en la iglesia era la de los cantores y salmistas, quienes, como advirtió Baronio (*Annales*, año 60), no

formaban un orden sagrado distinto, sino una clase de ministros específicos para el canto; «*quorum ordo*» dice Martène «*ab annis circiter trecentis videtur extinctus*». Como prueba aduce el Concilio IV Cartaginense en que declaró (Canon 10): «*Psalmista idest cantor potest absque licentia episcopi, sola iussione presbyteri officium suscipere cantandi, dicente sibi presbytero vide, ut quod ore cantas corde credas et quod credis operibus comprobas*». El oficio de tal cantor está descrito por Isidoro de Sevilla (*De divinis officiis*, 12), éste observa que los antiguos, antes de cantar, «*cibus abstinebant, psallentes tamen legumina in causa vocis assidue utebantur, unde et cantores apud gentiles fabarii dicti sunt*». Lactancio se ve persuadido por esta antigua y loable costumbre. Su opinión era que la música tenía que mantenerse en las iglesias cristianas, ya que dijo: «*Si voluptas est audire cantus et carmina, Dei laudes canere et audire iucundum sit, hæc est voluptas vera, quæ comes et socia virtutis est*» (*Divinæ institutiones*, VI, 21).

Pero, para reforzar mejor esta opinión, se tiene que reflexionar sobre qué clase de música conviene en las iglesias.

CAPÍTULO XII

Se alude a la diversidad de la música y se juzga cuál género conviene en las iglesias.

Muchos escribieron difusamente acerca de la variedad, transformación y desarrollo del canto: Domenico Magri (*Hierolexicon*, a la voz *Cantus*), y luego el destacado cantor canónico Andrea Adami de Bolsena (prefacio histórico a sus *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella Pontificia*), quienes redactaron discursos eruditos. Por lo tanto basta señalar aquí dos clases a que se reduce la música, es decir, canto llano y canto de órgano, que también se llama figurado.

El padre Suárez (*De religione*, II, 4) investigó si el canto figurado era lícito en la iglesia. El Doctor Angélico Tomás de Aquino [*Summa Theologiæ*] (II-II, cuestión 83, 12), lo negó, basado en la *Estravagante* de Papa Juan XXII (*De vita et honestate clericorum*) que lo había prohibido. De igual opinión fue el doctor Navarro [Martín Azpilicueta] (*Enchiridion*, 16, n. 33), quien también afirmó (*ibidem*, n. 32) que caen en pecado los cantores de canto de órgano en la misa y oficios sagrados, aduciendo varias opiniones

y sobre todo dicha prohibición. Gaetano [Tommaso de Vio, cardenal Gaetano] afirma ser cosa mala porque los cantores cantan más para agradar a los sentidos que para incitar el alma a la devoción, de acuerdo con San Agustín que acusa a sí mismo con estas palabras (*Confesiones*, 33) [recte X, 33]: «*Cum mihi accidit, ut me amplius cantus quam res quæ canitur moveat, pœnaliter me peccare confiteor et tunc mallet non audire canentem*». Esto ocurre, dice Suárez, cuando en el canto no se escucha lo que se canta, sino sólo la voz del cantor; por lo tanto de ella se goza y no de lo que se canta.

A pesar de todo ello, Suárez contesta no ser el canto de órgano ilícito ni prohibido en sí mismo, tal costumbre se práctica en las iglesias católicas, más bien en la capilla pontificia, y es cierto que, haciéndose con la debida decencia, se excita el alma a la devoción, la cual se enciende más por la música que por las puras palabras. Si bien muchas veces ocurre lo contrario, esto no procede de la calidad del canto, sino de su mala naturaleza, o de quien canta, o de quien alaba, siendo el canto por sí mismo destinado a buen fin. De hecho los profetas eran animados por varios instrumentos musicales, y el profeta David, en muchos lugares de sus *Salmos*, santamente invita a cantar las alabanzas divinas y acompañar el canto con el sonido.

A lo cual se suma, dice el propio Suárez, que el deleite de la música puede ser natural y no depender de la libertad, por lo tanto el hombre bien puede usarlo para despertar los sentimientos del amor hacia lo divino. Si el canto fue prohibido en la *Estravagante* de Juan XXII [recte «Extravagantes seu Constitutiones viginti a Joane Papa XXII»), se debe entender que fue prohibido nada más el modo indecente de hacerlo, mientras que queda aprobado para su uso continuo, toda vez que se practique con los modos debidos. Por eso Inocencio III (*De mysterio missæ*, I, 2) escribió: «*Debent cantores consonis vocibus et suavi modulatione concinere, quatenus animus audientium ad devotionem Dei valeant excitare*»; y siempre por eso, notó Rabano Mauro, arzobispo de Maguncia (*De institutione*, II, 48), que la música es instituida en la iglesia «*non propter spirituales, sed propter carnales*», para que aquellos que «*a verbis non compunguntur, suavitate modulaminis moveantur*». De hecho San Agustín (*Confesiones*, [X, 33]) aprobó la costumbre del canto en la Iglesia:

Ut per oblectamenta aurium infirmior animus ad affectum pietatis assurgat, non ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius moveantur animi nostri, pro sonorum diversitate excitantur magis cum suavi et artificiosa voce cantantur.

Y son dignos de reprehensión los que se alejen de estas santas intenciones. A todo ello se tiene que agregar lo que advirtió el erudito Pompeo Sarnelli (*Lettere*), es decir, que los que condenan la música critican la teatral y no la modesta, censuran la desvergonzada y no la devota.

C A P Í T U L O X I I I

Si conviene usar instrumentos en la música eclesiástica.

El erudito y piadoso cardenal Giovanni Bona propuso esta duda (*Psallentis*, 17, 2), y declaró ser ambigua la respuesta por las diferentes opiniones de los escritores. San Justino Mártir, discutiendo la Cuestión 107, alaba el canto pero excluye el sonido. Los Santos Juan Crisóstomo (*Comentario al Salmo 150*), Isidoro de Pelusio (*Epistulae*, II, 176) y Tomás de Aquino [*Summa Theologiae*] (II-II, cuestión 91, 2), afirmaron que el canto fue permitido a los hebreos por su debilidad. Dicha opinión fue respaldada por Petrus de Palude (IV, disertación 15) y Justino (*Ad questionem 107*), citados por Roberto Bellarmino. El Doctór Angélico argumentó asumir lo mismo que Aristóteles, donde dice (*Política*, VIII, 6): «*Non esse suscipiendas tibias in disciplina, neque aliud artificiosum instrumentum ut cythara et quid aliud tale, sed quaecumque faciunt authores bonos*», y argumentó que, si no se debe incluir el sonido en la disciplina moral, mucho menos se debe en la eclesiástica.

San Elredo, abad de Rieval, coetáneo y discípulo de San Bernardo, condenó tales instrumentos y el canto con elegante discurso [*Speculum charitatis*, II, 23]:

Unde, quæso, cessantibus iam typis et figuris, unde in ecclesia tot organa, tot cymbala? Ad quid, rogo, terribilis ille follium flatus, tonitruï potius fragorem quam vocis exprimens suavitatem? Ad quid illa vocis contractio et infractio? Hic succinit, ille discinit, alter supercinit, alter medias quasdam notas dividit et incidit. Nunc vere stringitur, nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusiori sonitu dilatatur. Aliquando, quod pudet dicere, in equinos hinnitus cogitur; aliquando virili vigore deposito in femineæ vocis gracilitates acuitur, nonnumquam artificiosa quadam circumvolutione torquetur et retorquetur.

Videas aliquando hominem aperto ore, quasi intercluso halitu, exspirare, non cantare, ac ridiculosa quadam vocis interceptione quasi minitari silentium; nunc agones morientium vel extasim patientium imitari. Interim histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitur, torquentur labia, rotantur oculi, ludunt humeri et ad singulas quasque notas digitorum flexus respondet. Et hæc ridiculosa dissolutio vocatur religio?

Pero en esta bellísima narración se tiene más la descripción de un músico de teatro que de un cantor eclesiástico; no se excluye de la música el sonido, de que aquí hablamos: autores favorables a su uso en el canto eclesiástico no faltan. Baronio (*Annales*, año 60, 36) relata la opinión de Prudencio, que contra los hebreos así canta en la *Apoteosis*:

Quidquid in ære cavo reboans tuba curva remugit,
 Quidquid ab arcano vomit ingens Spiritus haustu,
 Quidquid casta chelys, quidquid testudo resultat,
 Organa disparibus calamis quod consona miscent,
 Æmula pastorum quod reddunt vocibus antra,
 Christum concelebrat, Christum sonat, omnia Christum
 Muta etiam fidibus Sanctis animata loquuntur.

Por lo tanto San Agustín [*recte* Clemente de Alexandria, *Paidagogos*, II, 4] dijo:

Et si ad lyram vel cytharam canere et psallere noveris, nulla in te cadet reprehensio: hebræum illum iustum Regem imitaberis, Deo gratias agentem. «Exultate iusti in Domino: rectos decet laudatio», dicit Propheta. «Confitemini Domino in cythara, in psalterio decacordo. Ei psallite [...]».

Y [añade el *Salmo 80*:] «*Sumite psalmum et date tympanum, psalterium iucundum cum cythara*».

Pues, si los fieles son animados por esa música con repetidas invitaciones, conviene decir que dichos instrumentos resultan apropiados en la música eclesiástica.

Considerando la calidad del sonido, la opinión del cardenal Bellarmino fue igualmente que no sea ilícito, con tal que fuese modesto y moderado;

y aunque, por buenas razones, no se use en la capilla pontificia, laudablemente se usa en otros lugares y se tolera para que, como en la ley vieja se levantaba el ánimo a Dios por el sonido, así ocurra en la nueva. Para este fin se introdujo el órgano en la época del emperador Juliano, como escribió Stefano Durante (*De ritibus ecclesiasticis*, I, 13).

Aquí podría surgir la duda si por órgano se entendiera un instrumento particular o bien muchos otros ya que, advirtieron San Jerónimo (*Epístola XXVI a Dárdano*) e Isidoro de Sevilla (*Orígenes*, III, 19), la palabra indica todos los varios instrumentos que producen el sonido, o por el aliento, o por el impulso que le da el músico. Pero, como quiera que sea, es seguro que los instrumentos musicales no están en contra de la decencia eclesiástica, ni son totalmente prohibidos en la iglesia cristiana. Eso se puede deducir por el Concilio de Trento, donde dice (sección XXII, *De observandis in celebratione Missæ*): «*Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum et impurum aliquid miscetur [...] ut delegati Sedis Apostolicæ prohibeant*»; hablan asimismo el Concilio Senonense y el de Colonia. Entonces, si por la palabra órgano se entiende un instrumento musical, ciertamente tiene validez la misma razón para los demás, siempre que observen la gravedad y decencia convenientes. Cuando Santo Tomás rechazó el órgano, rechazó los instrumentos innecesarios en la iglesia, pero jamás afirmó que fuesen malos; ni el dicho de Aristóteles es un obstáculo, porque los instrumentos musicales están fuera de lugar en la disciplina para aprender las ciencias, pero no en las iglesias donde, como ya se dijo, con el sonido se puede estimular el amor a lo divino.

Entonces, dice Filón el Judío (*De vida contemplativa*) acerca de las costumbres en la Iglesia primitiva, «*non solum subtilius intelligunt himnos veterum, sed ipsi faciunt novos in Deum, omnibus eos et metris et sonis honestis suavi compage modulantes*». Pero según padre Martène (*De antiquis monachorum ritibus*, I, 1), en los tres primeros siglos se recitaron los Salmos sin el canto, que fue luego introducido por San Efrén de Siria, como narra Nicéforo (*Historia syntomos*, IX, 16, n. 50):

Cum iam per tria a Christo nato sæcula simplex cantus (sive potius recitatio nullo modulationis fuco permixta) Christi populos nutritisset, ecce tibi harmonias quidam Bardesani hæresiarchæ, hæreticus filius, mali corvi malum ovum, cum sua prava dogmata musicis numeris includeret; et multi ex Syris,

propter verborum venustatem et sonorum suavitatem demulsi, paulatim hæreses imbiberent. Beatus Ephrem ea re cognita carmina catholicam fidem resonantia veneficis harmonii versibus opposuit, clavo scilicet clavum trudens. Ea itaque suavi vocem sonorumque nexu accommodata Syris audienda præbuit, et canenda ab eoque posteriores Ecclesiæ cantores modulorum formulas mutuati, magis atque magis eas auxerunt et propagarunt.

Que después el canto fue practicado por los monjes antiguos lo cuenta Juan Casiano [*¿De institutis cœnobiorum?*] (II, 2): «*Quidam vicanos seu tricenos Psalmos et hos ipsos antiphonarum melodiis et adiunctiōne quarundam modulationum debere dici singulis noctibus consueverunt*». Y los católicos, viendo sus fiestas celebradas por los heréticos acompañadas por sinfonías de instrumentos (comenta Nicéforo, *ibidem*), a lo largo del tiempo igual quisieron celebrar con pompa oponiendo cítara contra cítara, trompeta contra trompeta, «*veluti pila minantia pilis inductique expugnandis novatorum artibus chori castrorum*», como Flaviano hizo en Antioquía y Crisóstomo en Constantinopla, las cuales degeneraron en la música teatral y fueron aborrecidas. San Atanasio los expulsó de la iglesia alejandrina, San León Papa (*Sermo IV de ieiunio*) los criticó diciendo «*Invidioso sono et mollibus iētibus pulsatur talium istrumentorum et relictum est canere simpliciter*»; y de tal música se lee haber sido prohibida por San Justino Mártir (*Epístola 10*): «*In Ecclesiis sublatus est usus talium instrumentorum et relictum est canere simpliciter*».

Según el propio Justino, el autor de la Cuestión 107 afirma: «*Consuetudinem canendi in Ecclesia per istrumenta inanima sua atate sublata fuisse et retentum simplices cantiones, eo quod cantilenæ ad crepitacula et organa non viderentur decere Ecclesiam*», y al respecto señala una razón básica ya que tales instrumentos «*a gentilibus adhiberi consueverint in turpibus ac sordidis usibus, nimirum in theatris, conviviis et sacrificiis*». Empero se debe suponer que la palabra *organa* indique los instrumentos estrepitosos de uso común en las fiestas teatrales, y no el que produce mediante el viento el sonido más armónico, grave y devoto de todos, mismo que, como se verá más adelante, fue introducido en las iglesias por San Dámaso o según otros (como Boulenger, *De teatro*, II), por Vitaliano, Sumo Pontífice, alrededor del [año] 660. Y aunque el Santo David hiciera repetidas invitaciones a alabar a Dios con el sonido de varios instrumentos, como su uso indebido había profanado la religión, éstos fueron expulsados con toda razón de las funciones

eclesiásticas, guardándose nada más los pocos que pudieran favorecer la devoción. Por lo tanto el Santo Arzobispo Carlo Borromeo en el Concilio de Milán (p. 31) determinó que «*Organo tantum in Ecclesia locus sit; tibia, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur*». Por eso mismo, como bien observó Justiniano en respuesta a la Cuestión 107, «*Canere simpliciter non est pueris conveniens, sed cum inanimis instrumentis canere et cum saltatione et crepitaculis*».

Entonces se tiene que concluir que se deben usar en la música eclesiástica todos los modos que puedan estimular la devoción y acrecentar el culto a Dios, nada más tomando el deleite compatible con la piedad y la veneración al Autor de todo.

Que así queda aprobado por Dios el sonido, se puede deducir del célebre hecho ocurrido a San Francisco de Asís, según lo que se cuenta en *Crónicas* I, 2. Estando enfermo, deseó escuchar cantar alguna alabanza a Dios con algún instrumento y dijo a fray Pacífico que en su vida secular había sido gran poeta, que si bien los hombres abusaban de los instrumentos escogidos para alabar a Dios, y con los cuales muchos santos le habían alabado, trató de conseguirle en secreto una *viola* y le cantó alabanzas espirituales para su consolación, ya que no por eso se ofendía Dios, pues creía aplacar así su gran aflicción y gravedad de malestar con consuelo y alegría del espíritu. Como fray Pacífico contestó que con ello hubiera escandalizado al mundo, Francisco dijo que tenía razón y que dejara de hacerlo. Pero el Señor, teniendo un cuidado especial hacia él, enseguida le envió a un ángel tocando una *viola* con tanta y tal dulzura como se puede esperar de un ángel del paraíso, consolando el alma y el cuerpo afligido del gran siervo de Dios; volviendo hacia fray Pacífico y sus compañeros, que no habían oído la música, les hizo dar gracias al Señor por el gran consuelo que Su Divina Majestad se había dignado concederle.

Esto sea suficiente avisar, en general, antes de describir y explicar los instrumentos aquí recogidos, que serán indicados en adelante con el mencionado orden de las tres clases que los agrupan a todos. Pues anteponiendo la clase de los que producen el sonido con el aliento del músico y con el viento artificiosamente producido, la trompeta tendrá el primer lugar.

[C L A S E I .]

[*De los instrumentos sonoros de aliento.*]

I. Trompeta judía antigua («*Tromba antica ebrea*»)

Entre todos los instrumentos sonoros que producen el sonido mediante el aliento, la trompeta debe tener el primer lugar, ya que se lee en las escrituras que fue mandada por Dios cuando le dijo a Moisés (*Números*, 10): «*Fac tibi duas tubas argenteas ductiles quibus convocare possis multitudinem quando movenda sunt castra*». Esto hace falso lo que se lee en Lorenz Beyerlinck (*Magnum theatrum vite humanae*, IV, p. 1291), o sea que el tro-yano Piseo fue el inventor de la trompeta de metal, como ésta se usó también antes del mandamiento a Moisés, ya que Dios le dijo (*Levítico* 23, 24): «*Mense septimo prima die mensis erit vobis sabbatum memoriale clangentibus tubis, et vocabitur sanctum*».

Los sacerdotes solían tocar la trompeta en las funciones sagradas, como se puede deducir por la orden que Dios envió a Josué para darle la posesión de Jericó (*Números*, 4, 6) [recte *Josué* 6, 4]: «*Septies circuibitis civitatem et sacerdotes clangent buccinis*». Por eso, bajo el [grabado] número I se representa un sacerdote de la ley antigua en acto de tocar la trompeta, que en las escrituras (*ibidem*) es nombrada a veces *tuba*, a veces *buccina*, lo que, por lo tanto, se entiende ser el mismo instrumento. No se sabe si la *tuba* o *buccina* era de la forma aquí dibujada, ya que Gouthier observó con su erudición (*De iure Manium*, I, 23): «*Tubarum genera plura ab inventoribus, regionibus et sono, materia, figura, usu*». Sin embargo, no parece poderse dudar que fuese de tal clase, porque Flavio Josefo, autor antiquísimo y perito, así describió la trompeta ordenada a Moisés (*Antigüedades*, III, 2):

Est autem talis, longitudinem quidem habet paulo minus cubitalem crassitudine autem est tibiæ paulo crassior, cuius os tantum patebat quantum ad inflandum sufficeret, desinebat in extremitate campanulæ, similis quemadmodum tuba quæ asofra vocatur apud Hebræos.

Que antiguamente se usara recta fue registrado por Juvenal [*Satira*, II]:

Quadringenta dedit Gracchus sestertia dotem
Cornicini, sive hic recto cantaverat ære.

Pero tenemos pruebas más sólidas en mármoles y medallas de los romanos, donde a menudo se ve usada para anunciar victorias. También en la Columna Trajana se ven trompetas rectas, de las que Vegetio (*De re militari*, III, 5) dijo «*tuba quæ directâ est appellatur*»; y Chacón [*Historia*] (tabla IX, 83), dice: «*Tuba instrumentum tum est ex ære cum argento, cavum et rectum, cuius sonitus in castris et præliis et sacris etiam in usu erat*». En la imagen representada, la trompeta se muestra según se puede deducir de la descripción de Flavio Josefo; a ésta se le opone la figura siguiente.

II. Soldado con trompeta antigua («Soldato con tromba antica»)

Es decir, un soldado en acto de tocar una trompeta recta y corta, pero diferente de la anterior, ya que termina con una boca más amplia, y bastante plegada. Se tomó de la Columna Trajana y fue incluida por Scacchi (*Myrotecia*, III, 57), donde comenta que, para poderla tocar, convenía adaptarle a su boca una lengüeta para regular el sonido. La misma figura expuso Bartholin (*De tibiis*, III, 5).

Acerca de tal instrumento se puede recordar el mito poético donde se dice que Minerva rehusó el uso de la trompeta porque tocándola su rostro quedaba deformado por la necesidad de hinchar las mejillas, y entonces la arrojó al suelo. Muchos acudieron para recogerla y así quedó empleada en varias funciones, se encontró el remedio a la deformidad y, cuenta Bartholin (III, 3), los músicos ciñeron sus mejillas con una atadura de piel en donde dejaban un pequeño orificio para darle aliento. De tal costumbre dan prueba muchas imágenes en mármoles antiguos, entre ellas la que aquí exponemos con el número III.

III. Músico de trompeta tomado del Capitolio («Sonatore di tromba preso dal Campidoglio»)

Es decir, imagen —tomada de un mármol situado en el Capitolio— de un músico en las fiestas de Baco, ceñido en las mejillas por la ya mencionada atadura. Reflexionando sobre esta costumbre, Plutarco (*Ira*) observó que tuvo una doble utilidad: ocultar la deformidad del rostro y regular la fuerza del aliento necesario para tocar. Hablando del pastor Marsias, dijo: «*Capistro quodam integumento circa eo spiritum, qui rapide et violenter per-rumpebat, coeruit et vultus inæqualitatem abscondit*».

No fue mera ficción de los poetas el decir que el antiguo instrumento, tirado por Minerva, fue recogido por muchos, ya que es verdad su empleo en muchas funciones. Como las trompetas enviadas por Dios a Moisés sirvieron para muchas cosas, observó monseñor Angelo Rocca (*De campanis*, 9), es decir para dar la señal a las turbas cuando tenían que trasladarse de un lugar a otro, cuando se tenía que dar batalla o celebrar fiestas, ofrecer sacrificios y degollar a las víctimas, de esta manera las trompetas tuvieron usos múltiples en los siglos siguientes. Además de los ya mencionados, sabemos que mediante el sonido de la trompeta el pueblo romano era reunido en asamblea, se hicieron públicos los edictos de los príncipes, las ventas de bienes y los jubileos universales; y cuando no hubiese otro, bastaría saber de su empleo misterioso por los ángeles en el cielo, enseñado a San Juan (*Apocalípsis*, 8): «*Et septem angeli, qui habebant septem tubas, preparaverunt se ut tuba canerent*»; o el otro [llamado] que tendrá que escuchar todo el mundo antes del Juicio Final cuando, dice San Pablo (*Corintios* 15, 52), «*Canet enim tuba et mortui resurgent*». Habrá otra ocasión oportuna para profundizar en ello.



IV. Trompeta doble («Tromba doppia»)

La trompeta recta y simple usada por los antiguos sucedió otra formada por un doble canal, por donde, notó Scacchi (*Myrotecia*, III, 57), se hace un sonido más grato y armónico, mientras que con la anterior se producía más bien estrépito que canto. La imagen aquí representada muestra su forma, tal y como suele ser usada cotidianamente por quien ejerce el oficio de tañedor de trompeta; por lo tanto no se requiere describirla con más detalle.

Quién haya sido su inventor es incierto, aunque Isidoro de Sevilla escribiera «*Tubam Tyrrheni primi invenerunt*» [*Orígenes*, 18, 4], a partir de Virgilio «*Tyrrhenusque tuba mugire per athera clangor*» [*Eneida*, VIII]. Pero, si se entiende la ya citada trompeta sencilla, es claramente falso porque, como hemos visto, fue empleada desde el tiempo de Moisés; mientras, si se quiere decir que la aquí descrita fue inventada por los pueblos de Toscana, de esto no se tiene noticia segura pero es probable, ya que la antes mencionada de Moisés era recta y no plegada. Hablando de la doble, el padre Mersenne (*Harmonicorum*, II, versión latina, p. 104) dijo que su longitud era igual a siete pies.

V. Trompeta partida [o sacabuche] («Tromba spezzata»)

Esta, hecha de un canal torcido dos veces, se añadió otra, comúnmente llamada trompeta partida: está compuesta de dos tubos, uno insertado en el otro, y se carga con la mano izquierda, de modo que la boca pueda sonarla con el aliento, la mano derecha a veces alarga y a veces retrae la parte móvil, y de esta forma se consigue el sonido deseado por la música, que no se puede obtener con la trompeta anterior. El padre Mersenne habló de ella en su *Harmonicorum*, y dijo que los franceses la llaman *saqueboute*; añadió que si se dispusieran sus curvas en línea recta, sería de quince pies de largo. Scacchi también la describió (*Myrotecia*, III, 54), afirmando que era usada por los antiguos egipcios, basándose en las palabras de Apuleyo que, contando los sacrificios celebrados en honor de la diosa Isis (*Metamorfosis*, II), dice: «*Ibant et dicati magno Serapi tibicines: qui per obliquum calamum*

ad aurem porrectum dexteram familiarem templi Deique modulum frequentabant», y de las palabras «*per obliquum calamum*», deduce ser trompeta doblada, así como «*dexteram familiarem templi Deique modulum frequentabant*», indica el movimiento de la mano que la alarga y reduce. Dice él: «*Dextera extendente vel retrahente tubæ canales musicales soni ab ea edebantur in eaque extensione o retractione tibicines modulabantur*», y pone su figura en la p. 674; sin embargo, en ella no aparece alguna división, y la trompeta es similar en todo a la usada comúnmente hoy en día, que ya hemos expuesto en el número IV. Por lo tanto opinó Bartholin (p. 229) haberse engañado Scacchi ya que, dice él, de tal trompeta partida no se ve alguna imagen antigua, y por lo tanto la consideró moderna: «*Quod istrumentum necdum mihi ex veteribus haurire licuit, licet nostris temporibus illud tubæ genus extare, atque in usu esse non ignorem*».

Nosotros podemos añadir la sinfonía que se hace en la Mole Adriana en Roma, hoy llamada Castillo de Sant'Angelo, en unas fiestas importantes del año, en una logia elevada, expuesta hacia el puente llamado Elio, desde que el Emperador Elio Adriano lo construyó, por cuatro músicos de estas trompetas partidas, acompañados por el sonido de dos más, comúnmente llamadas trompas, de las que se hablará en su momento. Los mismos músicos usan tocar una sinfonía semejante cada vez que un senador o los conservadores de Roma ofrecen copas de plata en las iglesias donde se celebra la fiesta de algún santo, como una antigua costumbre, recibiendo recursos del propio senado para este fin.

VI. Trompeta recta partida («*Tromba dritta spezzata*»)

También suele usarse la trompeta recta de un solo canal partido, de modo que una parte sea insertada dentro de la otra: a veces cortándolo, a veces alargándolo, y se produce un sonido más o menos agudo o grave, según requieren las reglas de la música. Es usada sobre todo por quien vive en las aldeas.

VII. Trompeta curva [o buccina] («Tromba curva»)

En torno a la trompeta usada por los sacerdotes de Moisés podría surgir otra duda, es decir que no fuese recta, como dijo Flavio Josefo, sino curva. En muchos lugares de la Sagrada Escritura —hablando del texto hebreo— donde hay palabras como «*Sacerdotes tollent septem buccinas*» [Josué, 6, 4], está escrito «*Sacerdotes assument septem tubas arietinas*», y así narrando la caída de los muros de Jericó por el sonido de las trompetas «[...] *et fuit in protrahendo in cornu arietino*». Scacchi encontró lo mismo en el texto griego: «*Et septem sacerdotes accipient septem cornicinas*». Entonces dos dudas podrían existir, la primera por el material y la segunda por la forma, es decir, si realmente eran cuernos de buey u otro animal, o bien de metal, pero hechos en forma curva parecida al cuerno. Que su materia fuese de cuerno no hay quien lo afirme, pero sí de metal, ya que está dicho bien claro en el mandato de Dios a Moisés, haciéndose en forma curva como de cuerno de carnero: por eso el instrumento fue nombrado de tal manera y llamado cuerno, o también trompeta y *buccina*. Como observó Lipsio (*De militia romana*, IV, diálogo 10), la *buccina* recibió su nombre por la forma y material del cuerno bovino: «*Nam atate Varronis buccina fiebat ex materia metallica et tamen cornu dicebatur*». Se decía a *buccinandi forma*, «como la boca del músico»; empero Scacchi estimó que tal voz fuese originada por el cuerno bovino dado el vacío que tiene. Vegetio (*De re militari*, III, 3) afirmó ser de metal: «*Buccina est quæ in semet æreo circulo flectitur*», y los que la tocaban llamarse *æneatores*. Por tanto Estacio (*Tebaida*, V):

Talia apud Graios quos ære recurvo
Stridentes acuere tubæ

[Recte Estacio (*Tebaida* V, 342-343): «*Talia apud Graios, cum iam Mavortia contra / Cornua, iam saevos fragor aereus excitat enses*», interpolado con Lucano (*Farsalia*, I, 431-432): «*Vangiones, Batauique truces, quos aere recurvo / Stridentes acuere tubæ*»]

Y Virgilio (*Eneida*, VII):

Æreaque assensu conspirant cornua rauca.

Entonces parece que la materia fuese de metal y la forma de cuerno, es decir curvo y de modo que se ensanchara a lo largo de la curva, como es descrito por Ovidio [*Metamorfosis*, I; pero hablando de un caracol tañido por Tritón]:

Cava buccina sumitur illi
Tortilis, in latum quæ turbine crescit ab imo.

Esto sería como el cuerno del carnero: no un círculo perfecto pero curvo de modo que, empezando por la boca del músico con dirección hacia abajo, el brazo dé la vuelta detrás del hombro y vuelva hacia el músico. Así se ve en la Columna Trajana (Tabla b.c. X, 57) y en otros mármoles antiguos; uno se encuentra en Pietro Santi Bartoli [*Antichi sepolcri*] (III, 5). En nuestra imagen, bajo el número VII, se ve cómo aparece en la pompa triunfal descrita por Lipsio, y en muchos otros lugares.



VIII. Otra [trompeta] curvada antigua («Altra piegata antica»)

Instrumento así usado por los romanos antiguos por lo incómodo de llevarlo y cargarlo. Se llevaba encima del hombro, en particular si era muy grande, con un travesaño unido a éste, como aparece en Bartoli (*ibidem*) y en los mármoles publicados por Bartoli, Lipsio y otros, de donde se ha tomado la figura mostrada bajo este número.

IX. Trompeta persa («Tromba persiana»)

En las *Amœnitatum exoticarum* descritas por Engelbert Kämpfer, más allá de los varios instrumentos de aliento y de percusión que afirma eran usados en el reino persa, y a menudo difieren poco o nada de los usados en Europa, se alude a uno que es representado en la imagen aquí expuesta, es decir, una trompeta larga más que el alto del músico, que requiere de mucho aliento y se usa generalmente en la guerra.

X. Trompeta del Maduré («Tromba del Maduré»)

Otra un poco diferente se usa en el reino del Maduré. El músico tocándola suele tenerla levantada hacia el cielo y no como fue representado en la imagen, ya que [el artista] no supo dibujarlo según la realidad.

Habiendo nombrado tal país, no quedaría fuera de propósito proveer unas breves noticias. En la región de las Indias Orientales, regada por el Ganges, hay una amplia provincia llamada Maduré por su capital, situada entre Malabar al poniente y Persia al oriente, según escribió Michel Antoine Baudrand (*Geographia ordine litterarum disposita*). Los habitantes son idólatras y, estando en clima muy caliente, son de color moreno como canela. Usan por ropa nada más una tela que decentemente los cubre desde la cintura hasta debajo de las rodillas; la parte superior queda desnuda, así como piernas y pies; sólo las personas nobles ponen un zueco de madera que se sujeta por un cordón entre el primero y segundo dedo, llamado *padacururu* y, en idioma portugués, *tamanaos*. Suelen pintarse

de color blanco, empezando por la frente, donde trazan un cuadrado al centro, y luego el pecho y los brazos, y en muchas maneras, como se ve en la imagen. Nunca salen en público con la cabeza descubierta, sino siempre la cubren con una tela muy sutil, llamada *rumaley*, y con otra más grande muchas veces doblada, llamada *teleypagu*. Pero tal vez algunos usan un chaleco, y unos nobles un vestido largo y sutil confeccionado en cotonía. Celebran sus fiestas con danzas y sonidos: muchos son parecidos a los europeos, otros inventados por ellos. Bastará aquí haber mostrado la trompeta larga que usan.

XI. Litu antiguo («Litu antiguo»)

Un instrumento similar, curvado cerca de su pabellón pero de tamaño más pequeño, fue llamado por los antiguos *lituo*, aunque alguien lo confunda con la *buccina*. La figura aquí incluida muestra un *lituo* con la forma tomada de la base de la Columna Trajana por Raffaele Fabretti (*De Columna*, p. 204). Otra similar se ve en Bartholin (*De tibiis*, III, 4), que afirma (p. 228) haberla tomado de un mármol antiguo en el jardín del abogado Ronconi en Roma con la siguiente inscripción:

M. IULIUS VICTOR
EX COLLEGIO
LITICINUM ET CORNICINUM

A lo que añade: «*Lituus appellata est virga brevis in parte quæ robustior erat incurva, qua sacrificiorum ministri usi sunt*». Tal imagen fue impresa por Francesco Bartoli, hijo del afamado Pietro Santi Bartoli, en *Le pitture antiche delle grotte di Roma*, tabla 8, donde las notas de Michel-Ange de la Chausse comentan que de ello escribió Vegecio (*De re militari*, II, 7): «*Tubicines, cornicines et buccinatores qui tuba vel æreo cornu vel buccina committere prælium solent*».

A diferencia de la trompeta, el lituo fue instrumento típico de la caballería. Producía un sonido agudo: «*Stridor lituum*» escribió Lucano (*Pharsalia*, I). Tenía la forma del lituo augural, del cual tomó el nombre, y fue descrito por Séneca (*Œdipus*, IV):

Sonuit reflexo classicum cornu
 Lituusque adunco stridulos cantus
 Elisit ære [...].

Usado sobre todo en los sacrificios, según Bartholin fue creado sacando la forma del bastón con el cual Rómulo trazó el contorno de la ciudad de Roma. Festo así lo definió: «*est genus buccinæ incurvæ, unde vox gracilior exiret*»; donde Estacio (*Tebaida*, VI) «*et lituis aures circum pulsantur acutis*», aunque queda dudoso si tuviese origen en el bastón o vara de los *aruspices*, doblado de una extremidad, o bien que éste procediera del lituo sonoro. Tal duda fue expresada por Aulo Gelio (I, 8) diciendo: «*Verumtamen pari forma et pariter incurvum est*».

XII. Trompa de caza («Corno per la caccia»)

Al contrario se produce un sonido ronco por la trompa, es decir el cuerno de buey, que fue usado por los antiguos y todavía lo es por los pastores para convocar al ganado; es fabricado de bronce de similar figura, como se ve en la tabla siguiente y se usa hoy en la cacería. En el tiempo de Rómulo el cuerno bovino servía para convocar a los ciudadanos romanos al consejo, como se colige de Propertio (*Elegias*, IV, 1):

Buccina cogebat priscos ad verba Quirites.

Varrón (*De lingua latina*), asimismo citado en el *Thesaurus linguae latinae*, diciendo: «*Cornua dicebantur quæ nunc tubæ vocantur, eo quod ea quæ iam sunt ex ære, tunc fiebant ex bubulo cornu*»; a tal costumbre aludió Virgilio (*Eneida*, VIII): «*rauco strepuerunt cornua cantu*». Finalmente se puede ver en la etimología adoptada por Isidoro de Sevilla, quien estimó que la palabra *buccina* significaría lo mismo que el cuerno derivado de la voz, casi diciendo *vocina* [es decir pequeña voz].



XIII. Trompa de los turcos («Corno delli turchi»)

El *cornetto* al estilo antiguo ya no está en uso. Era de tres palmos y cuarto de largo con orificios y forma cónica, de manera que la boca final fuese de onza y media de diámetro y en la cima fuese de minuto y medio. Tenía seis agujeros arriba y uno abajo. Era común entre los hebreos y fue descrito por San Paulino [*Poemata*, XXVII], hablando de unos músicos en la llegada del obispo Nicetas [de Remesiana]:

Labra terit calamis, licet unum carmen ab uno
Ore ferat, non una sonat, variosque magistra
Temperat arte sonos; arguta foramina flatu,
Mobilibusque regit digitis clauditque aperitque,
Ut rapida vice dulcis eat redeatque cavernis.

En la antigüedad no se construyó sólo de madera, como se lee en Filóstrato (*De vita Apollonii Tyaneii*, V): «*An igitur præterea [cani efficit] hæc tibia, quod ex auro auricalcove aut cervorum aut asinorum cruribus compacta sit [...]*». Por sus agujeros, llamados cuevas por los autores, Sidonio [*Epistula*, II] llama instrumentos como éste y otros parecidos *multiforatile*, y Séneca (*Agamenón*) los nombró *multifori*.

XIV. Trompa turca diferente («Corno turchesco diverso»)

Una trompa de tal suerte es usada por los turcos y requiere mucho aliento para ser animada a sonar. La figura aquí expuesta fue tomada de la imagen impresa en París por orden de Monsieur Charles de Ferriol, embajador del rey, cerca de la Sublime Puerta, y publicada en 1712 [*Recueil de cent estampes*], representando el acompañamiento de una esposa a la casa del esposo. Tal como una trompeta *indiana*, usada en la provincia de Goa y en otros lugares de las Indias Orientales, que suele ser de siete u ocho palmos romanos de largo, produce un sonido ronco y requiere de mucho aliento, por tal motivo pocos la usan.

XV. Trompeta china («Tromba cinese»)

En el cuantioso cortejo hecho al rey de China, dice Giovan Francesco Gemelli Careri [*Giro del mondo*], III, anteceden algunos músicos que tocan una trompeta muy apreciada por los chinos, hecha de madera rodeada de círculos de oro; el espesor no excede un palmo, y ensanchándose poco a poco forma una campana. Su largo es de tres palmos.

XVI. Otra trompa de caza («Altro corno da caccia»)

Con el transcurso del tiempo la trompa se construyó de metal y, cambiando el material, también cambió la forma, usándose por los cazadores para avivar a los perros e iniciar la caza, o por los mensajeros para dar aviso del correo a los ministros. Se fabrica de metal para que el sonido sea más claro y se construye también torcida —como se ve en la imagen aquí incluida— para que resulte más agradable. Por eso en Charles du Fresne, du Cange [*Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis*, I] se lee «*Cornua sufflare dicuntur venatores*». Afirmó Panvinio (*De ludis circensibus*, II, 85) que también los antiguos romanos en los triunfos usaron «*breves tibicinulas, quarum diu usus apud romanos fuit*». Esta especie de trompeta suele no ser más larga de un palmo, a pesar de la imagen siguiente.

XVII. Trompa a doble giro («Corno raddoppiato»)

Otros músicos tocan una trompa mucho más grande y sonora. Se recoge con doble giro saliendo de la boca del músico, luego se ensancha y acaba con un pabellón similar al de las trompetas antes mencionadas. Produce una voz estrepitosa que supera a los demás instrumentos. De esta especie de trompa quizás habló Horacio cuando dijo (*Satiræ*, VI):

Cornua magna sonare ac vincere tubas.

XVIII. Caracola («*Buccina marina*»)

Antes de que se inventaran los instrumentos ya mencionados, solía suplirles el sonido ronco de las conchas, llamadas *buccinæ* por los latinos, que tenían en la parte inferior aguda un agujero por donde transmitir el aliento. Cuenta Higino que Tirreno, hijo de Hércules muerto en el año del mundo 2854, según los cálculos de Salian, empezó a tocar el instrumento creado por la naturaleza y perfeccionado por el arte. En torno a este sujeto, los poetas fingieron que en los triunfos de Neptuno en el mar, los tritones alegres usaron las *buccinæ* para festejar a su príncipe e incitar a la guerra a los gigantes, que asustados huyeron por creer que fuese la voz de un gran animal, siendo entonces los tritones vencedores, como refiere Natale Conti (*Mythologia*, VIII, 3). Por eso Apuleyo (*Metamorfosis*, IV) cantó: «*Iam passim maria persultantes Tritonum catervæ hinc conca sonaci leniter bucinat*», y más difusamente Ovidio (*Metamorfosis*, I, v. 333):

Cœruleum Tritona vocat, concaque sonaci
 Inspirare iubet fluctusque et flumina signo
 Iam revocare dato, cava buccina sumitur illi
 Tortilis in latum quæ turbine crescit ab imo.

La figura aquí representada en acto de tocar la caracola representa a un pastor porque, si es ficción su uso por los Tritones, es verdad ser empleada por los pastores que, en los campos de Lacio y otras regiones, por la tarde llaman a los animales dispersos para que regresen a los establos, imitando con su sonido ronco el gruñir de unos y el mugir de otros, acudiendo así al llamado. Lo notó Columella [*De re rustica*], VI, 3: «*Nam id quoque semper crepusculo fieri debet, ut ad sonum buccinæ pecus, si quod in silvis substiterit, septa repetere consuescat*».



XIX. Flauta («Flauto»)

Se muestra al pastor siguiente tocando otro instrumento entre todos antiquísimo, llamado en latín *tibia* y en italiano *flauto*. Fue llamado *tibia* ya que en los primeros tiempos fue hecho de pierna de grulla, según escribió Séneca (*Agamenón*), citado por Rosinus (*Antiquitatum*, V, 2); luego se fabricó de boj y, según refiere Plinio [*Naturalis historia*] (XVI, 36), de caña, de tibia de burro, y finalmente de plata. Como cambió el material, así cambió la forma y el tipo. Eso se colige por Horacio [*Ars poetica*], donde dice:

Tibia non, ut nunc, oricalcho vincta tubæque
Æmula, sed tenuis simplexque foramine pauco
Adspirare et adesse choris erat utilis atque
Nondum spissa nimis complere sedilia flatu:
Quo sane populus numerabilis, ut pote parvus
Et frugi castusque verecundusque coibat.

Como observó Rosinus, aquí el autor indica que la nueva flauta difería de la antigua en cuatro cosas: primero, no ser rodeada de metal; segundo, ser tenue y sutil; tercero, ser simple; cuarto, tener agujeros desiguales. El mismo Rosinus notó ser muchos y varios los pareceres en torno a la diversidad de las flautas, ya que unos observaron el tamaño, otros los agujeros que sirven para variar el sonido, y otros la forma. Sólo basta señalar las flautas principales, empezando por la primera y más simple representada por el pastor que la toca: ésta se reduce a cuatro suertes distintas por la longitud, con el mismo número de siete agujeros arriba y uno abajo, tapado por el pulgar. Una produce la voz de contralto y su tamaño es de dos palmos y tres cuartos. La segunda, de palmo y medio de largo, produce la voz de soprano; la tercera, de tres palmos, tiene la de tenor; la cuarta, de cuatro palmos y medio, la de bajo. A éstas puede añadirse el llamado *ottavino*, porque toca la octava arriba de la flauta contralto y tiene un palmo y dos onzas de largo. De la misma especie se usa otro, llamado comúnmente *flagiolet* o bien flautín; tiene casi un palmo de largo, cuatro agujeros arriba y dos abajo. Por su variedad de agujeros la flauta recibió varios nombres: es llamada *multiforatis* por Apuleyo, *multiforis* por Séneca (*Agamenón*), y *septiforis* por Sidonio (*Epistula*, II).

Si uno quisiera investigar su origen, hallaría nada más lo inventado en las leyendas: Ovidio imaginó que la ninfa Siringa, encontrándose a la orilla de un río, fue transformada en caña palustre, «*ne vim a Pane pateretur*»; él cantó (*Metamorfosis*, I):

Panaque, cum prensam sibi iam Siringa putaret,
 Corpore pro nymphæ calamos tenuisse palustres
 Dumque ibi suspirat, motos in arundine ventos
 Effecisse sonum tenuem similemque querenti;
 Arte nova, vocisque deum dulcedine captum [...]

De esta manera Pan hizo de la caña un instrumento de aliento, al cual se quedó el nombre de flauta de Pan. A otra causa lo atribuye Lucrecio (*De rerum natura*, V) donde dice:

Et zephyri cava per calamorum sibila primum
 Agrestes docuere cavas inflare cicutas.
 Inde minutatim dulces didicisse querelas,
 Tibia quas fundit digitis pulsata canentum [...]

No obstante Helio Arístides (*Oratio XXXVII in Minervam*) estimó que la propia Minerva hubo inventado la flauta y encargado a las Musas de su uso, como de la lira a Mercurio y de la cítara a Apolo. Todas bellas invenciones, de donde no se saca la verdadera causa histórica. Asimismo es inútil lo que Boulenger cuenta (*De theatro*, II, 21), es decir, que unos antiguos opinaron no poderse usar la flauta porque al tocarla se deforma el rostro del músico, sin embargo otros opinaron lo contrario por el sonido suave que producía, escribiendo Plauto (*Simposio*) [*recte* Plutarco, *Convivium*], (VII, 8): «*Tibia lenit animos, et in aures se insinuat infundens vocem iucundam usque ad animum quem tranquillum efficit, si modum tenuerit, non in effectu dissoluta et concutiens animos sonis fistularum stridulis*». De hecho Boulenger señaló que la flauta fue empleada «*in templis, in theatris, funeribus, orgiis, omnium pene gentium assensu*».

El erudito senador florentino Filippo Buonarroti, hablando del precioso camafeo del cardenal Gaspare Carpegna, donde se representa el Triunfo de Baco [*Osservazioni storiche sopra alcuni medaglioni antichi*]

(p. 437) , notó que se ve una centauresa tocando las tibias, y que también hay algo similar en el medallón de Julia e igual en el sarcófago de Palacio Farnese, donde el centauro toca la lira, y refiere que Anneo Cornuto [*Theologia Græca compendium*] explica por qué las tibias fueron usadas por bacantes y que en muchos lugares la costumbre fue el tocarlas vendimiando, a lo que alude Eurípides:

Alegrarse por la tibia,
Dejar las preocupaciones
Cuando venga la uva.

En la fiesta de Ptolomeo hubo un carro cargado de uvas pisadas por sesenta sátiros que, al sonido de las tibias, cantaban cantos de vendimia. Todo ello según el senador.

En el libro *Le pitture antiche delle grotte di Roma*, con tablas grabadas por Pietro Santi Bartoli y comentadas por Giovan Pietro Bellori, se ve (I, 4) una bacante que tiene dos tibias en sus manos y sopla en ellas. Cornuto escribió que las tibias se tocaban en las fiestas de Baco aludiendo a la costumbre de los pueblos que solían vendimiar al sonido de ellas. Pero cabe observar que ésta tiene forma muy parecida al lituo, siendo curvada hacia la boca donde acaba tal instrumento, y no recta como suelen ser flautas e instrumentos parecidos. Una imagen similar se ve en la tabla 15, un Triunfo de Baco representado en un camafeo del cardenal Carpegna, donde se ve un fauno tañendo las tibias que se solían tocar en los bacanales, como dice Ovidio (*Metamorfosis*, III):

Liber adest, festisque fremunt ululatibus agri:
Turba ruit mixtæque viris matresque nurusque
Vulgusque proceresque ignota ad sacra feruntur.
«Quis furor, anguigenæ proles Mavortia, vestras
Attonuit mentes?» Pentheus ait; «ærane tantum
Ære repulsa valent et adunco tibia cornu [...]».

XX. Flauta doble («Flauto doppio»)

Los antiguos no quedaron contentos con tocar nada más una flauta y a menudo tocaron dos al mismo tiempo. Esto se muestra en la imagen que sigue; y se puede también agregar la de una bacante con dos flautas ya puesta bajo el número III. Hay una cantidad de imágenes parecidas en medallas y mármoles antiguos: se ve el sacrificio en honor de Silvano publicado por Casali (*De Urbis*, III, 1), y el sepulcro de mármol guardado en la Biblioteca Vaticana, encontrado en el año 1702, como una milla a las afueras de Roma, cerca de la Vía Prenestina, en la villa del señor Domenico Caballini, con los huesos medio quemados, envueltos en un paño tejido de amianto; lo imprimió el señor Francesco de' Ficoroni, erudito anticuario. La tapa está ornamentada con figuras en bajorrelieve, entre ellas un músico tocando una tibia doble. Pero en ninguno de estos aparece la verdadera forma de la tibia doble, así como se encuentra, en elegante dibujo, en el mármol publicado por Bartholin (I, 4), porque las dos tibias estaban totalmente unidas y el aliento del músico las animaba por un solo agujero. Una imagen similar se ve en Giacomo Filippo Tomasini (*De donariis*, 26), tomada de un mármol antiguo que poseía el jesuita Orazio della Valle en Roma, donde se representa un sacrificio hecho a Silvano.

El primero que experimentó [tañer] en este doble instrumento, comenta Apuleyo (*Florida*, I), fue Hiagnis, padre de Marsias, el afamado pastor:

Primus Hiagnis in canendo manus discapedinavit, primus duas tibias uno spiritu animavit, primus lævis et dexteris foraminibus acuto tinnitu gravi bombo concentum musicum miscuit.

Pero Plinio (VII, 50) relató que Marsias lo hubo inventado luego de encontrar en un río la flauta tirada por Minerva.

XXI. Flauta travesera («Flauto traversier»)

A la flauta antes mencionada se puede añadir otra, llamada por los alemanes *traversier*. Tiene casi tres palmos de largo y canal de extensión casi igual, siete agujeros hacia donde termina y uno cerca de su inicio, donde se pone la boca para animarla con el aliento; se sostiene como se ve en la figura puesta en este número, que muestra un soldado en acto de tocarla, como suelen usarla los soldados alemanes acompañando el sonido del tambor. Lo mencionó el cardenal Jacques de Vitry (*Orientalis Historia*, III): «*Volebant enim sibi facere nomen cum tubis calamellis, fistula dicitur a nostris, quia in bello etiamnum utuntur Helvetii*», de donde tal flauta es llamada *fistulatorius calamus*.

Suele llamarse derecha o izquierda según como se coloca al tocarse, ya que unos la tienen extendida hacia la parte derecha, otros hacia la izquierda. Giulio Cesare Scaligero, relatado por Rosinus (V, 11), habló de esto. Aldo Manuzio (*De quæstis per epistolam*, I, 4) así lo describió:

Dexteræ tibæ erant quæ dextra histriones spectabant, sinistra scilicet spectatores, sinistræ contra, quæ sinistra histriones dextra spectatores; opinor autem sinistras gravem sonum reddidisse, dexteras autem acutum; sinistræ enim ex ea arundinis parte fiebant quæ proxima Terræ nascitur, quæ enim crassior sit et foramen latius habebat, quam quæ longinquior a radice est, graviorem sonum reddat, necesse est dexteræ autem a superiore arundinis parte fiebant.

Lo mismo afirma Plinio (XVI, 36). También diferían en el sonido por los agujeros, como unas tenían dos, otras tres, de manera que el sonido era a veces más grave, a veces más agudo, y [estos instrumentos] se usaban en el teatro según los sujetos representados. Acerca de tal diversidad se pueden leer Rosinus (*ibidem*), Celio Rodigino y Giulio Cesare Scaligero (*Poetices*, 10).

XXII. Flauta de Pan [o siringa] («Ciufoli pastorali»)

Otra forma de instrumento usado ordinariamente por los pastores es el que se compone de muchas cañas, llamado en italiano vulgar *ciùfolo* y por los latinos *fistula*; Teofrasto y Plinio lo llamaron *siringa*. Tenemos su descripción por Julio Pólux:

Fistula est calamorum compositio, lino et cera coniuncta, aut tumultuario et rudi opere. Tibiæ multæ, singulæ paulatim sub singulis desinentes a maxima ad minimam arundinem, ex altera parte sibi invicem propter inæqualitatem suppositæ, ut res non sit absimilis alæ avis. Quemadmodum enim in ala pennæ superiores sunt longiores [quam] quæ sequuntur, earum ordo semper decrescit usque ad minimam pennam, ita et in fistula plures sunt calami impares, cera iuncti per ordinem: sensim decrescunt, ut inferiores semper breviores sint.

Bartholin nota que al principio los pastores usaron sólo una caña, luego aumentaron a dos, luego a siete, pero desiguales y con proporción, y por tanto Ovidio cantó:

Fistula disparibus paulatim surgit arenis.

Que fuese de siete cañas lo dijo Virgilio (*Bucólicas*, II):

Est mihi disparibus septem compacta cicutis
Fistula.

La descripción más larga por Aquiles Tacio (*Leucipa y Clitofonte*, VIII), se lee en Bartholin (p. 214), el cual también refiere que en palacio Farnese se ve una flauta de Pan con doce cañas, seis desiguales y seis iguales:

Fistula pluribus e tibiis compacta est quæ singulis ex arundinibus constant. Atque arundines ipsæ omnes perinde ex tibia una sonum edunt, inter seque ita collocatæ sunt, ut altera alteri ordinatim adhæreat, facies exterior posteriori similis habetur. Quoniam autem arundinum aliam alia excedit, illud scire

oportet altero ex capite quanto prima secunda superetur, tanto secundam a tertia superari, cæterasque deinceps proportionem eandem sequi. Ex altero autem capite, æquales illas inter se omnes esse, quæ omnium media est, ea longiore dimidio minor est. Eo autem ordine dispositæ arundines fuerunt, ut æqualis effici contentus possit. Nam cum acutissimus sonus in sublime admodum feratur, gravissimus autem contra deprimitur, amboque extremas arundines alter alteram scilicet sortiti sint, interiacentes alias, quæ vocum intervalla moderarentur, constitui necesse fuit. Illæ enim sonos impares, sed tamen pro rata portione distinctos naçtæ, acutaque cum gravibus temperantes in causa sunt, ut inter se congruant, sic ut æqualis demum contentus efficiatur.

Claudiano describió así la forma desigual (*Epithalamium Palladio et Celerinæ*, 34):

Platano namque ille sub alta
 Fusus inæquales cera tenebat avenas
 Mænaliosque modos et pastoralia labris
 Murmura tentabat relegens orisque recursu
 Dissimilem tenui variabat arundine ventum.

Y Aquiles Tacio (*Leucipa y Clitofonte*, III [*recte* VIII]) señaló el modo obligado de tocarla, traducido al latín es como sigue:

Porro fistula hæc si ori eam quis admoverit, eadem prorsus quae Palladis tibia refert, verum hic digiti modos temperant, illic os manum imitatur; hic tibicen foramina omnia, uno dumtaxat excepto per quod spiritus exeat, obturat; illic fistulator arundines alias omnes liberas dimittens, uni tantum quam quidem sonum edere velit, os admovet, qua deinde ommissa ad aliam atque aliam prout ad suaviolem cantum edendum fieri par est transilit eoque pacto circum arundines labra illius identidem feruntur.

Si de tal instrumento se buscan el origen y el autor, hay razón para creer que no sean muy antiguos, ya que en las historias del Viejo Testamento no hay ningún relato. Scacchi (*Myrothecia*, III, 55) estima que en las fiestas públicas, como cuando se coronaban los nuevos reyes, se usaron todos los instrumentos, y se puede creer que entre ellos estuviese el que ahora

describimos, señalado con el nombre de *fistula*; de hecho se dice que en la coronación de Salomón (*Reyes* I, 1): «[...] *et ascendit universa multitudo post eum et populus canentium tibiis*»; en el texto hebreo se dice «*fistulantes fistulis*».

Los escritores que trataron de esto fueron de diferentes opiniones, ya que Apolonio [*recte* Apolodoro de Atenas] (*De los dioses*, III) dice haber sido su autor Mercurio, otros dicen que Fauno, o bien Idi, pastor de Sicilia, o Pan con la autoridad de Virgilio (*Bucólicas*, II):

Pan primus calamos cera coniungere plures
Instituit.

Con una narración más humorística, Lucrecio (V) afirmó haber sido inventado al azar, ya que las cañas movidas por el viento empezaron a silbar y los pastores se pusieron a tocarlas con el aliento:

Et zephyri, cava per calamorum, sibila primum
Agrestes docuere cavas inflare cicutas;
Inde minutatim dulces didicere querelas
Tibia, quas fundit digitis pulsata canentum
Avia per nemora ac silvas saltusque reperta,
Per loca pastorum deserta atque otia dia.

Por lo tanto, aludiendo a estas fabulosas relaciones, se muestra la imagen de un fauno tocando la *fistula* ya descrita, cuando los hombres de tal suerte eran salvajes y habitantes de las selvas.

XXIII. Oboe

(«Oboè»)

Es llamado oboe el instrumento siguiente, cuyo sonido es muy grato y mucho más poderoso que el de la flauta. Suele ser de largo de unos dos palmos y ocho onzas, la cavidad interior es cónica y acaba en pabellón de trompeta; en la parte donde se pone la boca para tocarlo, hay una lengüeta compuesta de dos piezas de caña que están juntas; el tubo es perforado en siete puntos y entre el sexto y séptimo agujero hay otro lateral, que se abre y se cierra con el dedo meñique.

Un instrumento semejante al oboe, llamado *clarone*, tiene dos palmos y medio de largo, acaba con pabellón de trompeta de tres onzas de ancho, va perforado en siete puntos en la parte superior y en uno en la inferior. Además de estos agujeros, tiene dos laterales opuestos, pero no en diámetro, que se abren y se cierran con dos resortes oprimidos por los dedos para variar los sonidos, que son más bajos que los producidos por el oboe.

Quién haya sido el inventor original de tal instrumento no lo encontré relatado por ningún escritor, porque no fue descrito, señal manifiesta de no ser antiguo sino moderno, derivado de las flautas para tener voz más alta y vigorosa, aunque no sea fácil explicarla describiendo tal como la entiende el oído, por la cual el oboe es reconocible, aunque confuso en las sinfonías con los otros sonidos.

Antes de terminar esta narración no se debe dejar de señalar, entre los instrumentos que se tocan con el aliento, aunque no sea muy usado, el que comúnmente se llama *chalumeau*. Suele ser hecho de caña a modo de caramillo, es largo como la flauta y tiene siete agujeros, seis arriba y uno abajo. Otra especie de *chalumeau* es la que los músicos llaman *calandrone*: tiene agujeros como las flautas, y al principio de la embocadura hay dos resortes que, comprimidos, dan el aliento por dos agujeros en los dos lados opuestos; una caña es insertada donde se pone la boca. Produce un sonido ronco y poco agradable y se toca con las mismas reglas de las flautas. Según Eusebio de Cesarea (*Preparatio evangelica*, X, 2) sus inventores fueron Olimpio y Marsias, hermanos nacidos en Frigia en la época de Cadmo; inventores de la *fistula*, como de la *tromba* se dice que fueron los tirrenos. Polibio (*Historias*, IV) lo atribuyó a los antiguos pueblos de Arcadia que lo llevaron a Lacio, donde antes sólo se usaban los caramillos, según Dionisio de Halicarnaso.



XXIV y XXV. Fagot y medio fagot («Fagotto e mezzo fagotto»)

De los instrumentos que aquí vemos puestos en mano de dos músicos, uno es llamado fagot y el otro medio fagot: el fagot no es sino el bajo del oboe, el medio fagot es el tenor. El padre Kircher (*Musurgia universalis*, p. 500) los nombra con la palabra *dulcinum*, que no pude encontrar en ningún autor de lengua latina. Sólo el *Glossarium* de Du Cange registra la palabra *dulciena*, de latinidad bárbara, que él explica diciendo ser una especie *musici cantus dulcioris*. Como soporte de tal explicación, proporciona la autoridad de Aymeric de Peyrac, abad de Moissac (*Vida de Carlo Magno*, manuscrito guardado en la Librería Regia de París, hoja 81) quien escribió los versos siguientes:

Quidam peluim modicam tinniabant
 Baculo sonos properantes,
 Quidam flautos dulcorabant
 Melos suaves concinentes,
 Quidam diaphoniam dissonabant
 A dulci sono discrepantes [...]

Los autores de la Accademia della Crusca registraron la palabra, pero no abundaron más en su explicación, sólo que el fagot es un instrumento de aliento. Su forma es como aparece en el grabado, e igual se ve en el lugar citado del libro del padre Kircher [*Musurgia universalis*] (p.501), quien escribió:

Equidem miror nostros romanos musicos nullam earum curam habere, cum nihil ecclesiasticæ musicæ iis aptius esse possit, præsertim si tres, quattuor aut quinque tibiæ socientur *dulcino* vulgo *fagotto*. Ego certe in maioribus solemnitatibus festivitatisque huiusmodi symphonias subinde fidicino concertui longe præferendas censuerim, præsertim, si stylo iis appropriato, per compositiones exquisitas exhibeantur.

A la opinión de este autor no se puede oponer sino la costumbre mantenida en la iglesia romana de celebrar las fiestas en las iglesias sin la multitud de instrumentos sonoros que son más convenientes para las fiestas

teatrales. Aunque unos sean óptimos, no son usados por todo el mundo, cada nación va guardando ciertas costumbres propias, por eso el empleo de este instrumento es común en Alemania y raro en Italia.

Queriendo observar su estructura, el fagot consiste en un tubo de unos tres palmos de largo, tres dedos de diámetro, y es más ancho en el final que en el principio. Tiene un canal torcido, y por eso el aliento del músico entra, se propaga por todo el tubo y se refleja hacia la boca del músico que, con las manos, cierra o abre los siete agujeros situados en la parte superior y tres más en la parte inferior. Se genera así un sonido bajo pero maravillosamente suave.

XXVI. Serpentón («Serpentone»)

En Francia y en Alemania, sobre todo en los conjuntos militares, se usa también un instrumento de voz muy grave pero que admirablemente se aclopa a las flautas y a los oboes, comúnmente llamado serpentón, porque tiene forma como de media serpiente. Va colgado al cuello del músico, tiene casi tres palmos de largo, pero si estuviera extendido y recto sería de seis pies, como relata el padre Mersenne. Mientras se anima con el aliento, con ambas manos se cierran o se abren sus seis agujeros, con el fin de poder variar su sonido. No se encuentra descrito por ningún autor antiguo, quizás porque fue inventado por los modernos. El padre Kircher (*Musurgia universalis*, p. 505) dijo:

Inter instrumenta musica, maxime eminent illud quod serpens dicitur, in Gallia maxime usitatum, basso sonandum maxime opportunum, quod etsi fagottum superet intensione vocis, dulcedine tamen ab eo superatur. Qui plura desiderat legat Mersennium.

Después el propio padre Kircher añadió (*Phonurgia nova*, p. 135) que si tal instrumento se construyera de diez o quince palmos de largo, produciría un sonido más poderoso, como el de los tubos hechos en forma de caracol.

XXVII. Caramillo («Zampogna»)

En los dos infantes aquí dibujados se muestra su costumbre típica de tocar instrumentos sonoros llamados comúnmente caramillos, hechos de varios materiales, es decir tallos de avenas, ramas de higo, laurel o saúco, extrayendo su médula interior, muy pastosa sobre todo en el saúco. En idioma italiano, dice Ferrari [*Origines linguae italicæ*], se llama *zampogna* y en latín *sambucina*, diminutivo de *sambuca*. Este instrumento se usa para cantar versos humildes, como dice Persio (*Sátira V*): «*Sambucam citius caloni aptaveris alto*»; por su parte Ariosto (*Orlando furioso*, 17) usó el nombre *sambuca* en lugar de *zampogna*:

Escucha en la tarde el sonido de la *sambuca*.

Isaac Casaubon [*Animadversionum in Athenæi Deipnosophistas*] (XIV, 8) escribiendo sobre Ateneo dijo: «*Musicum instrumentum quod sambucam dicebant, Parthis et Trogloditis paulo post assignat Euphorion*». Lo cierto es que los pueblos orientales usaron tal instrumento, desde donde su uso y su nombre pasaron a los griegos. Una descripción detallada se lee en Ateneo el Mecánico (*Sobre las máquinas*), hecha por un tal Damio. De este instrumento *sambuca* tuvo origen, según Ferrari [*Origines*], la palabra *sambucus*, nombre de árbol que, teniendo médula tierna, fácilmente se ahueca y permite fabricar los caramillos, también llamados *sambucina*.

No muy diferente de los caramillos es un instrumento usado sobre todo por los niños, llamado en italiano *fischio* (silbato), palabra originada por *fistula*; de donde, según Papias [*Elementarium doctrinæ rudimentum*], *fistulare* es igual que «*sibillare cum fistula*». Sonido común usado a menudo por los pastores, dice Santo Tomás de Aquino, de donde el canto «*Sæpe sibilus loco fistule est*»; y Plutarco (*Vidas paralelas*, VII): «*Cum in theatro visus esset Otho, illudens populus exhibebat, equites insigni plausu recipiebant, sed rursus populus sibilos augebat*». Siempre fue el silbido instrumento plebeyo, pastoral e infantil, lo cual también fue aseverado por Gilles Ménage [*Origini della lingua italiana*], V.

XXVIII. Silbatos [o chifla] y otro caramillo («Fischi e zampogne diverse»)

Pero los caramillos y los instrumentos de silbar son varios, ya que unos, hechos de metal, son usados por los cazadores para imitar las voces de las aves, otros son hechos de caña como pasatiempo, y otros para enseñar una forma diferente. Tal es aquélla aquí expuesta llevada por un aldeano: se forma de una caña de dos palmos de largo, se toca de manera transversal y termina en ambas partes con pabellones de trompeta. Fue inventada a capricho por personas modernas como pasatiempo.

XXIX. Otros silbatos («Fischi diversi»)

En la narración anterior del caramillo rústico e infantil se ha señalado la variedad de los silbatos que son usados en el campo sobre todo por los cazadores de aves. Dichos instrumentos imitan las voces de los pájaros que, atraídos por tales sonidos y creyéndolos voces de aves parecidas, corren para unirse a ellas, quedando así presos o en las redes preparadas, o también en el muérdago puesto sobre las matas donde se esconde el cazador. Son fabricados de latón, hueso o madera, sirven básicamente para imitar las voces de pichones, alondras, mirlos y tordos, y se tocan con la boca.

Pero otro llamado *quagliere* [en español *reclamo*], que imita la voz de la perdiz griega [en italiano *quaglia*], se toca con las manos, oprimiendo un pequeño saquillo de piel llena de crines de caballo, instrumento tan fácil de tocarse como admirable por el ingenio con el cual fue inventado.

El cazador dibujado en el número XXVIII se ve tocando uno de estos silbatos con la boca, y otro mostrado en el XXIX, aparece en acto de tocar uno con la mano.

XXX. Gaita («Piva»)

Sigue otro instrumento tocado según la costumbre por los pastores y comúnmente llamado *piva* (gaita), por otros *cornamusa*, o bien *ciaramella*. Que fuese descrito por San Jerónimo (*Epístola XXVI a Dárdano*) lo

afirmó Bartholin (*De tibiis*, p. 230), quien relata que en los tiempos antiguos fue hecho de piel: «*Cum duabus cicutis æreis et per primam inspiratur, secunda vocem emittit*»; acerca de ello, Saumaise opinó que se debía leer «*antiquis temporibus dorus quoque simplex pellis, nam dorus Græcis est pellis*». Después fueron añadidos más tubos y fue llamado por los latinos *naulia* o bien *nablia*; la voz *nabla*, que indica un tipo de órgano, es descrita por Suida; otros, como Ferrari [*Origines*], lo llamaron *tibia utricularia* por ser parecido en la forma al ventrículo humano. Cuando se quiere tocar, se tiene que llenar de viento, luego comprimirlo con el brazo y dominar las cañas sonoras con las manos. Se lee por el poeta [Pseudo-Virgilio, *Copa*]:

Copa Syrisca, caput Graia redimita mitella,
Crispum sub crotalo docta movere latus,
Ebria fumosa saltat, lasciva taberna,
Ad cubitum raucos excutiens calamos.

Un músico de gaita llamado Tonio tuvo elegante descripción por el poeta mantuano [*recte* Fray Giovanni Battista Mantovani] (*Ægloga I*), quien dijo:

Et cum multifori Tonius cui tibia buxo
Tandem post epulas et pocula multicolorem
Ventriculum sumpsit, buccasque inflare rubentes
Incipiens, oculos aperit, ciliisque levatis,
Multotiesque alto flatum e pulmonibus haustum
Utrem implet; cubito vocem dat tibia presso,
Nunc huc, nunc illuc digito saliente.

Que tal instrumento fuese antiquísimo se deduce por Suetonio (*Vidas de los doce Césares*, VI, 54), quien hablando de Nerón escribió: «*Sub exitu quidem vitæ palam voverat, si sibi incolumis status permansisset, proditurum se partæ victoriæ ludis etiam hydraulam et choraulam et utricularium [...]*»; tampoco dejó de mencionarlo el padre Kircher (*Musurgia universalis*, p. 505):

Cornamusam multi pro utriculo sumunt. Quid utriculus sit passim notum est, pastorum scilicet rusticorumque solamen unicum. In hoc

instrumento uter inflatus brachioque compressus, e fistulas eidem annexas animat, quæ animatæ pro varia clausura vel apertura orificiorum variam reddunt harmoniam.

Du Cange [*Glossarium*, V] refiere que este instrumento se usa en Irlanda en la guerra, según afirma Richard Stanyhurst:

Musa, instrumentum musicum a *musa* dictum, nostris *cornamusa*. [...] Eiusmodi instrumento musico pro tuba in bellis et præliis utuntur Hiberni, ut testatur Richard Stanihurstus libro I *De rebus in Hibernia gestis*, a quo ita describitur: «Utuntur etiam Hibernici lignea quadam fistula, callidissimo artificio fabricata, cui saccus ex corio compositus et cingulis arctissime complicatus adhærescit. Ex pellis latere dimanat fistula, per quam, quasi per tubum, fistulator, inflato collo et buccis fluentibus, inflat. Cum pellicula ære farcta turgescit: instrumentum rursus premit brachio. Hac impressione duo alia excavata ligna, brevius scilicet ac longius, sonum emittunt grandem et acutum. Adest item quarta fistula, distinctis locis perforata, quam buccinator ita articulorum volubilitate, qua claudendo, qua aperiendo foramina, moderatur: ut ex superioribus fistulis sonitum, seu grandem seu remissum, quemadmodum ei visum erit, facile eliciat. Totius tamen rei prora et puppis est, ut ær per ullam aliam folliculi particulam, præter fistularum introitus, pervadat. Nam si quis vel acu punctum in culeo rimaretur, actum esset de isto instrumento, quandoquidem follis subito flaccesseret. Hoc genus utris apud Hibernos bellicæ virtutis cotem esse constat. Nam ut alii milites tubarum sono, ita isti huius clangore ad pugnandum ardentem incenduntur».

A esto añade Du Cange: «*Eiusmodi γλωσσίδαζ τῶν ἀλλῶν invenerunt Lydi, ut est apud scholiastem Pindari, Olimp. Od. 5* [Píndaro, *Olimpicas*, oda 5]».

XXXI. Musette

(«Mussetta»)

Más grande armonía se produce por medio de otro instrumento similar llamado *musette*, inventado desde hace poco tiempo y usado en Francia. Así lo describió el padre Kircher (*Musurgia universalis*, p. 550):

In hoc instrumento follis insertus, pressus dilatatusque fistulas perpetuo animat, innumeris pene plectris, singulis orificiis fistularum correspondentibus constat, quibus auledus, non aliter utitur ac palmulis in gravicymbalo ad orificia fistularia, vel aperienda, vel claudenda, deficiente vero vento, follis infra brachium annexus distensusque premitur et ita novus utri ventus suppeditatur ad animandum calamos. Organum visu non minus mirabile quam auditu iucundum.

Por otro lado, también lo menciona (*Phonurgia nova*, p. 169) provisto de tres cañas o flautas; su fabricación se puede ver mejor en la figura aquí dibujada. Se toca con los dedos, cerrando o abriendo los agujeros de las tres cañas; el célebre Todino lo tañó con teclas como los órganos, dándole el viento según la necesidad y supliendo con ellas a la acción de los dedos, de modo que el sonido se pareciera al de la musette, pero con un sistema diferente. Más allá de la variedad de sonido que produce, se puede añadir la comodidad al tocarlo: el músico, dando aire al odre con los fuelles, no tiene el esfuerzo de soplar él mismo, como hace el pueblerino con la gaita.

XXXII. Órgano («Organo»)

Entre los instrumentos neumáticos, es decir animados por viento, el más complicado de todos es hoy en día el órgano, usado en las funciones religiosas de las iglesias cristianas y llamado con este nombre, que todos entienden, aunque —según se explicó en otro lugar— órgano puede significar muchos instrumentos musicales, como puede deducirse desde el *Salmo 136*, en donde se recuerda las lágrimas del pueblo hebreo desterrado en Babilonia, «*Super flumina Babylonis in salicibus, in medio eius suspendimus organa nostra*»: es decir, instrumentos diferentes, resultando inverosímil que ellos colgaran a los sauces el instrumento que ahora se entiende con la palabra órgano.

Acerca de esto, surge la duda si ya era usado por los hebreos en el Viejo Testamento; esto no falta quien lo afirme, deduciéndolo del mandamiento que Dios hizo por boca del Santo Rey David, en cuyo *Salmo 150* invita al pueblo a alabar al Creador y acompañar el canto con el sonido aludiendo a muchos instrumentos y al órgano especialmente:

Laudate Eum in sono tubæ, laudate Eum in psalterio et cythara, laudate Eum in tympano et choro, laudate Eum in chordis et organo, laudate Eum in cymbalis bene sonantibus. Omnis spiritus laudet Dominum.

Sin embargo otros opinan que no fue conocido por los hebreos, sino inventado después de la redención del mundo. Al ser nombrado en el mencionado Salmo, repugna luego de que San Agustín explicara así las palabras del Salmo [*Enarrationes*, 150]:

«Laudate Eum in chordis»: et organo chordas habet et psalterium et cythara. Organum autem generale nomen est omnium vasorum musicorum, quamvis iam obtinuerit consuetudo, ut organa proprie dicantur, quæ inflantur follibus quod genus significatum hic esse non arbitror. Quod ergo est in chordis et organo videtur mihi aliquod organum quod chordas habeat significare voluisse.

Y, en otro lugar:

Solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur, sed quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est, quo instrumento utitur qui cantat, organum dicitur.

De la misma opinión fue Isidoro de Sevilla (*Orígenes*, II, 20):

Organum vocabulum est generale vasorum omnium musicorum. Hoc autem cui follis adhibetur alio Greci [nomine appellant. Ut autem organum dicatur, magis ea vulgaris] est consuetudo Græcorum.

Pero, como es cierto que el órgano fue inventado en una edad posterior, también resulta incierta la época precisa de su origen y, como advirtieron sabiamente Monseñor Rocca (*De campanis*, p. 13), y [Polidoro] Virgilio [*De inventoribus*] (III, 8), de muchas cosas no se pueden saber los primeros inventores, y de tal género son las bombardas, los órganos, los relojes y las campanas. Bartholin (*De tibiis*, III, último capítulo) afirmó que «*Habuerunt veteres organa quæ vento animata exprimebant concertum, quoties digitis contingerentur regulæ tibiis concinentes*». Sobre esto existe un epigrama de

Juliano el Apóstata (I, 86). También Manilio (*De emendatione Scaligeri*, V) [*reċte Astronomicon*, V] hace la siguiente descripción:

Hinc venient vocis dotes cytharæque sonantis
 Garrulaque in modulos diversa tibia forma,
 Et quodcumque manu loquitur, flatuve movetur.

Pero, como no se indica la época, también queda incierto a quién se deba creer.

En los *Anales de Francia* de Segismundo (artículo 828) se cuenta que trajeron a Ludovico Pío un cura veneciano nombrado Giorgio, que se jactaba de poder construir un órgano, y el emperador lo envió a Aquisgrán junto con Tenulfo Sacellario «*ut ea omnia ad id instrumentum necessaria præberentur*». El mismo autor (*De translatione Sanctorum Martyrum Marcellini et Petri*, 16) hablando de aquel artífice dice: «*Hic est Georgius Veneticus, qui de patria sua ad Imperatorem venit, et in Aquensi palatio organum, quod Græce hydraulicum vocatur, mirifica arte composuit*». Pero se tiene que atribuir un origen anterior a tal clase de órgano llamado hidráulico, porque el viento necesario para tocar se generaba con agua. Entonces en Eustacio de Tesalónica, escritor más antiguo (*Comentarios a Homero*, 17), se lee que su autor fue un tal Ctesibio de Alejandría, lo que confirmó Plinio (VI, 17), viviendo en el año 68 después del nacimiento del Salvador.

Pero todos ellos se convencieron por el testimonio de Vitruvio, que vivió en el tiempo de César, o sea cuarenta y seis años antes de la llegada del Salvador, según calculó el padre Denis Pétau (*Rationarium temporum*). Vitruvio [*De architectura*] (X, 13) escribió sobre el órgano y díjolo inventado por los griegos, de manera que no vemos con qué fundamento Boulenger, aducido por Bartholin (III, 7), pueda afirmar que la invención fue en el tiempo de Juliano el Apóstata, como escribió también Casiodoro (*De musica*, I) [*reċte* no en *De musica*]. Además de Vitruvio, hicieron mención del órgano Suetonio y Sidonio, citados por el mismo Bartholin. Cabe entonces mencionar que, existiendo dos especies de órganos, uno animado por el flujo del agua, y otro por el viento generado por los fuelles, el origen del primero se tiene que anteponer al del segundo y que, después de su invención, los dos hayan sido mejorados por muchos artífices que añadieron varios caños y registros que produjeran sonidos muy gratos al

oído, y por eso fueron asignados a la música de las iglesias. Se cuenta de ello que su primer autor fue San Vitaliano Papa, que vivió en el año 660, del cual [Bartolomeo Sacchi, conocido como] Platina [*Liber de vita Christi ac omnium pontificum*] escribió: «*Vitalianus cultu divino intentus et regulam ecclesiasticam composuit et cantum ordinavit, adhibitis ad consonantiam (ut quidam volunt) organis*». Pero Ferrari, relatado por Oldoini en la vida de Vitaliano [*recte* Alfonso Chacón, *Vita et res gestæ Pontificum Romanorum*, terminado e integrado por Giovanni Agostino Oldoini], dudó de la utilización del órgano, por su ausencia en la capilla pontificia. Sea como fuere, es cierto que ahora el órgano se tiene en las iglesias con mucha aprobación, pues el sonido mueve los afectos hacia las cosas celestiales, y la melodía terrenal deja imaginar la que, en muchos lugares de la sagrada escritura, se refiere formada por los ángeles.

Queda por tratar acerca de la admirable construcción del instrumento; pero, como nuestra tarea es la de observar solamente la historia, nos hemos sometido a lo que escribieron con erudición el padre Mersenne, el padre Kircher y otros, concluyendo con la descripción tomada por un músico y relatada por Du Cange (*Glossarium*, V), al escribir así sobre el *Salmo 15*:

Organum itaque est quasi turris tubis fabricata; quibus flatu follium vox copiosissima destinatur et ut [eam] modulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiore parte construitur, quas disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes grandisonam efficiunt et suavissimam cantilenam [...].

Por lo cual Giovanni Battista Doni (*Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, 10) afirmó que el órgano es sin duda el instrumento, entre todos, de mayor capacidad por la variedad que se puede hacer oír en la música, considerando el gran número de caños, sistemas y registros que, sin mucha dificultad, se le pueden acomodar. Este autor dijo (p. 20) que ciertamente no hay instrumento más apropiado para los múltiples géneros y tonos del órgano, en el cual, en vez de tantos registros que no producen alguna variedad de armonía, se puede introducir esa variedad, como sabemos por Tertuliano que los órganos antiguos tenían, ya fuesen de viento o de agua, de los cuales, éstos últimos se llamaron *organa hydraulica*, y los primeros yo los llamo *organa physaulica*. Tertuliano comenta en *De anima*:

Speĉta portentosam Archimedis munificentiam. Organum hydraulicum dico. Machinæ tot partes, tot compagine, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tiliarum et una moles erunt omnia.

Los órganos se construyen de tamaño superior a cualquier otro instrumento sonoro y por lo tanto suelen ponerse particularmente en las iglesias, de modo que no se puedan mover de un lugar a otro. En Roma, en la Basílica Constantiniana, se admira uno, fabricado por orden de Papa Clemente VIII por Luca Blasi, perito artífice de Perugia: está compuesto de dieciséis registros, o sea clases de caños, de los cuales la mayor es de treinta y nueve palmos, y recibe el viento de seis fuelles de diez palmos de largo. Hay uno similar en la catedral de Orvieto y otro en Trento, que se dice estar compuestos de treinta y seis registros. De un órgano prodigioso y enorme hay mención en [Lantfredo y] Wolfstano, en el proemio de la *Vita S[ancti] Swithuni*, relatado por Du Cange en los versos siguientes:

Talia, et auxistis hic organa qualia nunquam
 Cernuntur gemino constabilita sono.
 Bisseni supra sociantur in ordine folles
 Inferiusque iacent quattuor atque decem.
 Flatibus alternis spiracula maxima reddunt
 Quos agitant validi septuaginta viri
 Brachia versantes multo et sudore madentes
 Certatimque suos quisque movet socios
 Viribus, ut totis impellant flamina sursum
 Et rugiat pleno capsula referta sinu.
 Sola quadringentas quæ sustinet ordine musas
 Quas manus organici temperat ingenii.

Maravilloso fue sin duda cierto órgano que estaba compuesto de cuatrocientos caños y para insulfar el viento se emplearon veintiséis fuelles y setenta hombres para controlarlos.

XXXIII. Órgano de los señores Verospi («Organo delli signori Verospi»)

[Pie de grabado: Alzado del salón llamado Galería armónica en el palacio de los señores Verospi en Roma, donde se encuentran muchos instrumentos sonoros, contruidos con prodigioso artificio por Michele Todino]

A ún más admirable, según algunos, es el órgano situado en Roma en el palacio de los señores Verospi, construido por Michele Todini, natural de Saboya e ilustre perito en la música, ya que tocado por las manos del organista, genera al mismo tiempo el sonido de un clave y de tres espinetas más, separadas por ello, y con tal artificio que se oye la melodía de una, dos, tres, o también todas juntas, según le guste al músico que las controla con sus manos y pies, artificio prodigioso, ni aun comprendido por los que lo escuchan. Para que se entienda dónde se encuentran [dichos componentes] y cuál es la apariencia exterior del órgano, reproducimos el dibujo tal y como fue publicado por el padre Kircher (*Phonurgia nova*, p. 167), donde relata que el autor tardó dieciocho años en construir esa máquina.

XXXIV. Órgano portátil [colgado al cuello] («Organo portatile»)

P ero otros se hacen de tamaño mucho menor y portátiles de un lugar a otro, aunque grandes y con muchos registros. Tal es el que se usa en la Basílica Vaticana y que se transfiere a donde se quiera con el auxilio de ruedas, construido este año por Filippo Testa, el perito artífice de Roma. No faltan otros mucho más pequeños que pueden llevarse también viajando, colgados al cuello y tocándose por la derecha girando un cilindro provisto con dientes que suple el movimiento de los dedos, como indica la figura aquí representada. En ésta se muestra a un pobre peregrino alemán, semejante a algunos de esa nación que suelen caminar por toda Italia tocando y recibiendo limosnas de los oyentes.

XXXV. Tubo cocleado («Tubo cochleato»)

A esta primera clase de instrumentos sonoros animados por el aliento se puede añadir un tubo que nadie usa, ideado por el padre Kircher, quien (*Phonurgia nova*, p. 110) colocó su figura tal y como la mostramos bajo el número XXXV, afirmando que, construyéndolo de forma elíptica, se potenciaría la voz de quien lo usa. Demuestra (p. 711) que la voz se acrecienta mucho más pasando por tal tubo que por un tubo recto; por lo tanto, en los animales más tímidos la naturaleza ha creado el sentido del oído de la forma como se ve particularmente en liebres, perros y similares, y aporta una demostración que no es aquí el lugar para relatar. Sin embargo añade sabiamente que fabricar tal objeto «*peritum artificem requireret*», no siendo fácil construir un tubo que tuviese una forma perfectamente elíptica. El propio autor observa que, si ese tubo se construyera de tamaño enorme, se podría usar apoyado por tres astas [a manera de trípode], de modo que [estando en suspensión] fácilmente pudiera ser volteado, como muestra el dibujo aquí incluido.

Después apunta una cuestión curiosa (*Phonurgia nova*, I, 3): si la voz o el aliento cerrados por cierto tiempo en canales e instrumentos parecidos, al abrirse el pasaje pudieran ser oídos. La duda, dice, fue propuesta por Giovan Battista Della Porta y Heinrich Cornelius Agrippa, quienes respondieron que así sería. Tal opinión fue recibida con consenso y defendida por Johannes Jacob Wecker, Alessio Pedemontano [Giacomo Ruscelli, *De secretis*] y otros, de quienes se rió Kircher mercedamente, mientras la experiencia demuestra lo contrario y la razón lo rechaza, ya que, siendo el sonido agitación del aire causada por el impulso del músico, parando éste cesa la agitación y con ella el sonido: creer lo contrario es lo mismo que creer poderse llevar el agua con una criba de un lugar a otro.

XXXVI. Trompeta marina [o parlante] («Tromba marina»)

Mientras escribo, se puede oír por las calles de Roma un sonido que antes no se usaba, animado por el aliento como la trompeta. Tal instrumento sonoro, llamado comúnmente trompeta marina o por otros

trompeta parlante, se usa sobre todo en el mar, donde puede comunicar de un navío a otro, aunque esté lejano, porque amplía mucho la voz del hablante. Tiene forma de cono y no hay medidas fijas, pudiéndose fabricar a capricho más o menos largo y ancho. No hace muchos años que fue inventado y, como relata una carta inglesa del Caballero Samuel Morland publicada y traducida en el *Giornale de' Letterati* de Roma en el año 1672, él mismo fue su inventor y mencionó las reglas para construirlo con las debidas proporciones, así como sus varios usos. Pero el padre Kircher (*Phonurgia nova*, VI, 1) afirma que dicha trompeta es una invención más antigua: «*non est huius temporis inventum, cum id ante plurimos annos Romæ ab Auçtore Musurgiæ et huius libri descriptum et impressum fuerit*», y relata cómo fue inventada. Dejando la verdad a otro lugar, lo cierto es que hoy en día, en vez de articular la voz, se anima con el aliento, produciendo así un sonido estrepitoso que, aunque ronco, agrada al oído.

De éste hablaron padre Francesco Lana (*Magisterium naturæ et artis*, tomo II, X) y Altorsio [*recte* Altdorf, la ciudad donde vivía el autor y se imprimió el libro] en el *Prefacio* a Daniel Wilhelm Möller [*Disputationem circularem de Onuph. Panvinio* (?)]. Geminiano Montanari publicó un tratado (*Discorso sopra la tromba parlante*), en Venecia en 1715, y Johann Matthias Hase otro [*Dissertatio de tubis stentoreis*] en Lipsia en 1719, donde se examina con detalle de cuál forma y material tenía que fabricarse el instrumento, de cuyo origen se duda mucho. En las *Annuae litteræ Societatis Jesu* redactadas en 1594 por el padre Sebastiano Berettari e impresas en Roma en 1602, se habla de un instrumento parecido usado por los serranos de Perú. Jürgen Andersen y Volquard Iversen [*Orientalische Reisebeschreibungen*] relataron que era usado por los persas en la ciudad de Isfahán. Si bien resulta incierto cuándo comenzó tal costumbre de proferir voces articuladas, es verdad que en Roma dio inicio un sonido musical producido por un francés y ahora reanudado por un pobre mendigo que después del canto forma con ello ese sonido y, dada la novedad de la voz, gusta mucho al oído. El dicho Montanari hizo un esmerado examen de cuál forma y material tiene que fabricarse para ser perfecto, y después de él, el citado Hase; para los usos que puede ser útil está explicado en el *Giornale de' Letterati* de Roma del año 1672.

XXXVII. Trompa de Alejandro [Magno] («Corno di Alessandro»)

En la tabla siguiente se ha representado un soldado en el acto de tocar un gran instrumento, siendo expuesto por el padre Kircher y nombrado trompa de Alejandro (*Phonurgia nova*, p. 132), donde escribió: «*Alexandrum quoque magnum certum cornu habuisse tam intenti soni, ut illo totum exercitum, quantumvis dispersum, convocatum in praesentem sisterit, ac si singulis praesens loqueretur*». Relatando que, encontrándose en la Biblioteca Vaticana, leyó por azar un manuscrito cuyo título era *Secreta Aristotelis ad Alexandrum Magnum*; entre otras cosas allí registradas, dice haber leído estas palabras: «*Faciebat hoc cornu adeo vehementem sonum, ut eo exercitum suum ad centum stadia, quorum octo unnum miliare Italicum conficiunt, dispersum convocare perhibeatur*». Tenía éste el diámetro de cinco codos, como aparece en el libro y se ve su figura bajo el título *Cornu Alexandri Magni*. Haciendo las debidas reflexiones, menciona que podía ser escuchado a gran distancia por las escuadras de soldados, tomando el ejemplo del sonido del cuerno bovino con el cual los pastores, sobre todo en Alemania, llaman en el campo a las bestias que pastorean a lo lejos, a veces a más de una milla. No explicándose el modo de tocarlo, el autor estimó que era apoyado por tres astas [a manera de trípode], de modo que [suspendido], el usuario pudiera voltearlo hacia el lado más deseado, como aparece en este dibujo.

De dicho instrumento también hizo mención Olaus Wormius en la carta a Fortunio Liceto sobre el *corno danico* (p. *mibi* 21).

XXXVIII. Trompeta de caña («Trombetta di canna»)

El joven dibujado aquí muestra tocar un instrumento hecho con un palmo de caña partido, que produce una voz similar a una pequeña trompeta; en general lo usan los infantes de los pueblos, siendo fácil de hacerse en ellos. Otro parecido se hace con la caña palustre, quitándole una porción a lo largo, de modo que la cavidad quede cubierta nada más por la membrana sutil que esas cañas tienen. Se toca con el aliento, como si quisiera uno tocar una trompeta, y produce una voz aguda y trémula, de modo que parece estar siendo tocado el instrumento llamado comúnmente *sordino*.

XXXIX. Chirimía del aldeano [o dulzaina]
 («Ciufolo del villano»)

También la chirimía es típica de los villanos o aldeanos de Abruzos, que con su sonido acompañan el de la gaita en los bailes con que deleitan a los espectadores, a los cuales, luego de bailar y sonar por algún tiempo, piden una recompensa con la cual sobreviven. Su sonido es agudo y estridente, y por lo tanto es bastante monótono para quien lo escucha.

XL. Trompeta de calabaza
 («Tromba di zucca»)

El aldeano aquí representado toca con el aliento una calabaza de las que llaman largas. Esta clase de personas insertan una *zampogna* o caramillo de caña en la parte más estrecha y sacan una parte de ella por la opuesta más ancha; de este modo toma forma casi de cuerno bovino y produce un sonido ronco y estrepitoso. Los aldeanos de Gaeta la usan a menudo en la caza y en las fiestas.

XLI. Sonido del cántaro
 («Suono della brocca»)

Cuánto gusta el sonido se puede deducir de lo que inventa la gente llana que, no teniendo instrumentos de música ni pericia para tocarlos, supo pues inventar unos y, con ellos, producir sonidos para acompañar cantos y bailes campesinos. Hay quien usa un cántaro: por el canal por donde sale el agua transmite su voz al cuerpo vacío, tapando y destapando con la mano la abertura superior, para que la voz misma varíe y pueda producir una cierta sinfonía grata e idónea para animar el canto y las danzas.



XLII. Sonido del peine («Suono con il pettine»)

Otros producen un sonido similar al de una pequeña trompeta soplando sobre una hoja de papel detrás de la cual se pone un peine, o bien una tableta perforada con muchos agujeros pequeños. En particular los infantes suelen usarla para divertirse.

[Conclusión de la Clase I]

Antes de pasar a otra clase de instrumentos sonoros, no será inútil reflexionar en lo escrito por San Pablo (*Corintios I*, 15, 53 [*reñe* 52]), es decir en la trompeta que en el fin del mundo, tocada por un ángel, hará resurgir a todos los muertos: «*In momento, in iñtu oculi, in novissima tuba: canet enim tuba et mortui resurgent incorrupti*». Puede parecer increíble que la voz de una trompeta se oiga por todos los confines del mundo, pero la duda del padre [jesuita] Cornelio a Lápide [Cornelis van den Steen] es fácilmente resuelta en Mateo 21, 31 [*reñe* 24, 32]: «*Mittet angelos suos cum tuba, imo tubis multis toto orbe personantes, ut omnes mortuos ad vitam evocent et ad iudicium citent*». Con las palabras del Evangelio «*et mittet angelos suos cum tuba et voce magna et congregabunt electos eius a quattuor ventis*» cesa la dificultad, como suplirán muchas trompetas que serán tocadas por los ángeles por todos los confines del mundo.

Más difícil resulta determinar si tal trompeta será una verdadera trompeta o bien con esta palabra deba entenderse un mandamiento divino, por cuyo efecto todos los difuntos se levantarán, así como San Gregorio y luego otros estimaron. Contesta a tal duda el propio padre Cornelio diciendo con San Pablo (*Tesalonicenses I*, 4, 15-16) que será «*sensibilis clangor et vox tubalis formata ab angelo in æris collisione vel potius per realem tubam*», como opinó San Anselmo en *Elucidarium*, entre otros. Por eso Cristo y San Pablo siempre usaron la voz de la trompeta como instrumento idóneo para producir un sonido que pueda oírse en partes remotas, aunque a nosotros no sea manifiesto de qué forma y material deberá ser.

Según el autor citado, otra duda podría surgir, es decir, cómo podrá escucharse la voz de la trompeta si los hombres estarán muertos en los sepulcros. Entonces doctamente respondió el padre Cornelio que «*Audient idest*

sentient resurgendo, ac si audirent vocem Filii Dei, qui vocat ea quæ non sunt quasi ea quæ sunt». Ergo tal trompeta será, como opinan muchos Santos Padres, un instrumento moral por el cual Cristo «*operabitur resurrectionem sicut verba consecrationis sunt instrumenta transubstantiationis*». Por eso lo llama instrumento moral, por lo que «*non necesse videtur huic tubæ tribuere vim physicam suscitandi mortuos*». El padre Francisco Suárez (*De religione*, III, cuestión 55, artículo 1) añade que los muertos, luego de resucitar, oirán la trompeta, ya que el resurgimiento se producirá en un instante mientras esté tocando, de modo que, mientras el sonido continúe, pueda ser oído, o al menos ellos podrán escuchar las siguientes palabras «*venite ad iudicium*». Por lo tanto tal trompeta advertirá y llamará a todos a ser juzgados. Por eso dice la iglesia: «*Tuba mirum spargens sonum per sepulchra regionum, coget omnes ante Tronum*». Todo esto por el padre Suárez.

CLASE II.

De los instrumentos sonoros de tensión.

[Introducción]

Reconocidos los instrumentos que producen el sonido por el aliento, pasamos a la segunda clase de instrumentos, los que crean armonía por estar provistos de cuerdas que, siendo tensadas, producen sonido al ser golpeadas. Por lo tanto recurrimos a la clasificación de Casiodoro (*De musica*, 6):

Organorum [inquit] aliud percutitur, aliud intenditur, aliud inflatur. Percutiuntur acetabula ænea, vel argentea [...]. Tenduntur fides, quæ plectro percussæ mulcent aurium sensum. Inflantur tubæ, calami, organa, [panduria] et cætera, quæ spiritu agitata in sonum vocis animantur.

Entonces detallaremos los instrumentos de la segunda clase, los de tensión. En esta tarea es nuestro buen guía el padre Kircher (*Musurgia universalis*, VI, p. 453) al dividirlos en cinco clases: la primera contiene los que están hechos «*[...] ex abacis manuariis, quæ claviaria vocant, ut clavicymbala, clavichordia, spinetta, manuchordia*». La segunda contiene «*quæ manubriis*

[...] *in oblongi colli morem protensis [...]*», y éstos «[...] *utriusque manus ministerio sonari solitis, ut testudines, thiorbæ, pandoræ*». En la tercera clase hay «*quæ manubriis quidem constant, sed arcu et pennis incitantur, ut violæ seu cheles omnis generis et cytharæ*». La cuarta comprende «*quæ omni abaco et manubrio destituta utriusque manus ministerio immediate sonantur, ut harpæ et psalteria*». Y por último en la quinta se enumeran «*quæ mixtam quandam rationem ex omnibus habent, ut lyra germanica, quæ et abaco constat et loco arcus utitur rota*». Con esta clasificación será más fácil el examinar cada uno.

XLIII. Clave («Cimbalo»)

Comenzando por la clase que contiene los instrumentos tocados por la mano, primero se debe considerar al címbalo, llamado por muchos *gravicembalo* [cémbalo, címbalo, clavicémbalo, clavicímbalo, clavecín, etc.]. De éste hizo mención el Santo Rey David en el *Salmo 150*, donde invitó a alabar a Dios con este instrumento: «*Laudate Eum in cymbalis iubilationis*»; pero, como la palabra *cymbalum* no es muy precisa, se puede dudar de qué instrumento hablaba él. San Agustín [*Enarrationes*] así lo describe: «*Cymbala invicem se tangunt, ut bene sonent, ideo a quibusdam labiis nostris comparata sunt*». Y finalmente Jacob Spon, en *De cymbalis*, I [*recte en Miscellanea erudite antiquitatis*, 6, p. 21], expone la imagen de unas mujeres bailando y tocando cierto instrumento y dice: «*Cymbala esse hæc instrumenta quæ tres istæ saltatriculæ gestant unumque cum altero concutiunt, audacter assero quod ea videam labris assimilari*».

Entonces el instrumento llamado *cembalo* por los antiguos se deberá identificar más adelante. De momento basta entender que los autores modernos trasladaron su nombre al instrumento con cuerdas de metal, que produce el sonido por medio de unos, así llamados, martinetes conectados a las teclas, al ser pulsadas éstas por la mano del músico.

Siendo un instrumento bien conocido no se requiere describirlo tan ampliamente; sólo basta hacer tres observaciones principales: la primera es acerca de la disposición de las cuerdas, la segunda sobre las cuerdas mismas, y la tercera sobre la variedad de los sonidos. En primer lugar hay cuarenta y nueve cuerdas de metal y no de intestinos de animal. [Según Du Cange, *Glossarium*, I, 120] un instrumento cualquiera, provisto de tales cuerdas, fue llamado por Julio Fírmico «*ærenervum, id est nervus æreus instrumenti*

musici cui vice nervorum insunt aerea chordula»; sin embargo tal voz es apropiada asimismo para la lira, que también se suele dotar de tales cuerdas. De hecho el propio Fírmico escribe (Mathesis, VI, 31): «musicos faciunt, qui lyrae aerenervos [recte «qui lyra vel cithara nervos»] dulci semper modulatione percutiant». Las cuerdas no solamente son de metal sino que difieren por extensión y longitud, y en proporción de tales medidas varían también en grosor. De ahí resulta una gran variedad de voces sonoras por lo cual el clave tiene el primer lugar entre todos los instrumentos de su género. Giovanni Battista Doni (Compendio, p. 58) escribió:

Los claves «*clavicembali*», cuando se hicieren de tres sonidos y teclados, se podrán diferenciar de dos maneras: o con cuerdas del mismo material, o de materiales distintos; pero guardando unos sonidos peculiares en los dos casos. Si cada instrumento tendrá cuerdas del mismo material, la diferencia estará no sólo en ser las cuerdas más o menos tensas y largas, sino también más o menos levantadas desde el fondo, con plumas más rígidas o más flojas, golpeadas más cerca o más lejos del puente y otras diferencias de este tipo, que se podrán ajustar a la naturaleza de los modos, dando al registro dórico el sonido básico del *clavicembalo*, etc.

Que el inventor de tal instrumento fue un cierto Niccolò [Nicola] Vicentino, lo afirma Doni (p. 4), así como el hecho de que le hayan agregado muchas teclas y divisiones. Este artesano vivió en los tiempos del cardenal Ippolito d'Este, su mecenas, es decir alrededor del año 1492, bajo el pontificado de Alejandro VI.

XLIV. Clave vertical [o claveciterio] («Cimbalo verticale»)

La misma disposición y calidad de cuerdas se encuentra en este instrumento, que difiere del anterior por el emplazamiento de las partes. Fue inventado para mayor comodidad, ya que es colocado en vertical, entonces la proyección del sonido es mejor, ocupa menos espacio y sirve como ornamento del salón en donde se sitúe. No he podido encontrar quien haya inventado esta disposición. Filippo Leti [*Arcani musicali*] dijo que fue Vicentino el inventor, pero creo que quizá él lo haya perfeccionado únicamente.

XLV. Espineta («Spinetta»)

Los claves «*cembali*» de los que hemos hablado son también de diferentes géneros: en todos se usa la misma disposición de teclas y martinetes, pero con diferente número y disposición de cuerdas. En Italia es común la llamada *spinetta*, que a veces tiene sólo dieciocho teclas y un sonido muy agudo. Las mujeres suelen tocar este instrumento, y por eso el pintor ha representado una en esta lámina. De los varios teclados de la espineta mucho escribió el padre Kircher en su libro sobre la música instrumental (*Musurgia universalis*, VI, 1, parte 2) y también Mersenne, de manera que no tenemos que repetirlo.

Una suerte de instrumento llamado *sordino* se diferencia de la espineta por la calidad del sonido. En éste las cuerdas reciben nada más un golpe ligero por los martinetes, lo que produce una armonía atenuada y suave, que apenas puede escuchar el tañedor.

XLVI. Tiorba

Legando a la clase que contiene los instrumentos compuestos de un cuerpo sonoro —comúnmente llamado *testudo*— y de un mástil provisto de cuerdas, tocados con ambas manos, una controlando las cuerdas sobre varios espacios del mástil en sus trastes, la otra tocando las cuerdas para que emitan su sonido, podemos observar en primer lugar el llamado en italiano *tiorba* y en latín *testudo*, aunque este último sea un nombre genérico, aludiendo al cuerpo vacío del instrumento llamado así por su forma convexa, que en parte se asemeja a una tortuga.

Por lo tanto este instrumento se representa en la imagen correspondiente. Ningún escritor explica por qué se le denomina tiorba; quizá la palabra viene de *barbitos*, voz bárbara según el *Latinae linguae thesaurus*, donde significa una lira de tamaño mayor que las otras. Ovidio usó el género femenino refiriéndose a ella (*Epistulae*, XV):

Non facit ad lacrimas barbytos ulla meas.

El padre Kircher comenta (*Musurgia universalis*, VI, 2) que la tiorba tomó su nombre de un napolitano que agregó cuerdas a una lira, tal instrumento tiene nueve cuerdas dobles y una simple.

XLVII. Archilaúd («Arcileuto»)

De la tiorba nació el archilaúd, un instrumento no usado antiguamente sino inventado por los modernos. Comenzado el uso de la tiorba, el noble alemán Johann Hyeronimus Kapsberger la perfeccionó, agregando un mástil más largo con ocho cuerdas simples y siete dobles, más otra cuerda llamada *cantino*. Estas cuerdas no son de metal sino de intestinos de animal, se diferencian por su grosor y se percuten con la mano derecha, mientras la izquierda pulsa sobre el diapasón de varias maneras. El archilaúd es el instrumento más armonioso de todos los de su género por la variedad de sonidos que puede producir.

Mersenne agregó que es posible encontrar laúdes llamados *chitarroni*, con cuerdas de metal en un mástil y de intestinos en el otro. A veces pueden tener hasta cuarenta cuerdas, y muchas de ellas, aunque ni siquiera se toquen, producen vibraciones que [por simpatía] generan sonido. El mástil de este instrumento puede tener cuatro o cinco pies de largo.

XLVIII. Cítara («Cetera»)

Entre los instrumentos que se tocan con los dedos o con el plectro, quizás el más antiguo es la cítara. De hecho, observando las narraciones de los poetas, su invención y uso se atribuyen a Mercurio. «*Lyræ primum a Mercurio dicunt inventam fuisse*» escribió Isidoro de Sevilla (*Orígenes*, III, 21), porque, como el Nilo regresó a su álveo después de haber inundado Egipto, Mercurio encontró los restos de una tortuga; los nervios secos del animal podrido, con ser golpeados por el viento, produjeron un sonido. De esta forma Mercurio construyó la lira semejante a ella y se la obsequió a Orfeo, quien supo usarla tan bien junto con el canto, que plantas y piedras lo seguían, atraídas por tal armonía; por eso la lira fue enumerada entre las constelaciones del cielo. Todo esto lo trató doctamente el padre Giovanni Battista Riccioli (*Almagestum novum*, I, p. 406). La lira:

Sive Vultur cadens vel Defferens; [...] psalterium sive hæc lyra sit Apollinis, sive Horphei iuxta Ovidii *Met.* 10 continet stellas in Ptolomeo 10, quot videlicet sunt chordæ in psalterio decachordo. At in Baiero sunt 13, in Keplero 11,

quas inter fulgentissima et primæ magnitudinis est illa quæ dicitur Fidicula, seu lucida lyræ. (Et pag. 481), lyram septicornem ad imitationem septem planetarum inventata ab Apolline, vel ad imitationem septistellii Pleiadum a Mercurio excogitatam tradit ab Hygino lib. II, Vitruvius lib. V cap. 4. Ibique Daniel Barbarus et Gulielmus Philander, item Ficinus in *Platonem de furore poetico*, Glareanus lib. II, *Dodecachordi* cap. 8 et 13, Guido Aretinus in sua *Scala Musica*, Petrus Valla in lib. 2 Plinii cap. 22, et c.

Sin embargo, antes de profundizar en el asunto, cabe mencionar que muchos confunden la cítara con la lira y afirman ser ambos el mismo instrumento. Como sabiamente dijo Boulenger (*De theatro*, II, 37): «*Nonnulli autem partim cytharam, lyram, chelim, testudinem idem esse, eo forte quod Xenophon Sympos. dixerit cithara cecinit, lyra cum tibiis consonante et cantavit; et Ateneo lib. 14 accipiens lyram cithara cecinit*». De manera aún más evidente lo hizo Eustacio de Tesalónica [*Comentarios*], citado por el mismo Boulenger [*ibidem*]: «*Testam testudinis ingentem cubito seu manubrio addito et cordis intentis Mercurius lyram aptavit, quam Apollini dono dedit, ut se redimeret, cum aliquot ex eius bobus furatus esset*». Pero Bión [de Esmirna, *Idilios*, III] dijo que la cítara fue inventada por Apolo y la lira por Mercurio.

Todas estas son bellas creaciones de fantasías poéticas, pero de los oráculos infalibles sabemos que el inventor de la cítara fue Jubal (*Génesis*, 4), quien «*fuit pater canentium cythara et organo*». Claro está que con estas palabras no es evidente si Jubal fue el inventor de la cítara, aunque fuera el padre de los que la tocan; pero no se puede negar que en sus tiempos ya se usaran la cítara e instrumentos similares.

Basado en esta autoridad, confirmada por Flavio Josefo, el padre Kircher ofreció una explicación del porqué la cítara podría fácilmente ser el primer instrumento inventado «*Inventum chordarum*», diciendo (*Musurgia universalis*, II, 4):

Uti facile fuit ita quoque vetustissimum esse et primevorum temporum nemo dubitare debet, cum enim nihil adeo necessarium sit quam florum ad omnia compingenda usus, omnis autem quorumcumque florum extensio gratum quemdam sonum excitet, ex varia autem tensione chordarum varii nascantur soni, nihil facilius fuit viris musurgis hac experientia prius

edoctis instrumenta tandem omnis generis adinvenire et quidem cytharam polichordam ante Diluvium fuisse, sacræ nos docent litteræ.

La forma de la cítara antigua no es fácil de definir. Pero se debe estimar como probable que en el transcurso del tiempo haya tomado mejor forma y sonido más armónico por quien la tocaba, también añadiéndosele más cuerdas. San Jerónimo (*Epistula ad Dardanum*) pensó que fue hecha en forma de delta, Vitruvio escribió que tenía el tamaño de una tortuga marina, que a su cuerpo se le agregó un mástil de un codo de largo y que Mercurio le transfirió las cuerdas de una lira formada de dos cuernos de cabra con un travesaño donde fijarlos, como se ve en un sinfín de medallas y mármoles antiguos. Quien desee profundizar en la descripción de las partes de la lira, la encontrará en Boulenger (*De theatro*, 38).

No falta quien escribiese que Mercurio adaptó a la lira nada más tres cuerdas. Isidoro de Sevilla [*Orígenes*] dijo que «*Chordas primus Mercurius excogitavit, idemque prior in nervos sonum strinxit*», y agrega que se le dio el nombre *chorda de cor* (corazón): «*quia sicut pulsus est cordis in pectore, ita pulsus chordæ in cythara*».

Los griegos afirmaron que la forma de la cítara fue creada por Cepión, alumno de Terpanδρο. Otros escribieron que Apolo fue su inventor y que la cítara era parecida al pecho humano. En ella tienen origen varias formas con diferentes cuerdas, como veremos en torno a otros instrumentos, por eso existen la cítara germánica, francesa, inglesa, española, turca, persa; todas están provistas de cuerdas, se tocan con los dedos o con un plectro y se pueden llamar cítaras, como en todas hay la parte llamada *testudo* en latín, está vacía en su interior, aunque con diferente forma, lo que produce variedad en la armonía. Muchos dijeron que la cítara antigua estaba dotada de sólo tres cuerdas que, comenta Diodoro Sículo (I, 2), representaban tres temporadas del año según los tonos producidos, es decir el agudo para el verano, el grave para el invierno, el mediano para la primavera. Giulio Cesare Scaligero (*Poetices*, I, 48) agrega que Corebo, hijo del rey Ati de Lidia, añadió la quinta cuerda. Luego Terpanδρο llegó a siete, y Simónide agregó la octava. Timoteo puso la novena si hemos de creer a Plinio (VI, 4), y lo mismo dijo Boulenger (*De theatro*, 40), añadiendo que San Jerónimo dijo estar provista de veinticuatro cuerdas. Pero en el *Theatro vitæ humanae* [de Theodor Zwinger] se cuenta que Timoteo de Mileto, afamado

músico que vivió en la época de Alejandro Magno, adicionó la décima y la undécima cuerdas. En la cítara que es común hoy en día, se enumeran diecisiete cuerdas que, tañidas con plectro, crean una armonía muy suave.

No será inútil el observar la variedad de las cítaras antiguas como se encuentran en varios mármoles. Son las mismas que hemos puesto en las láminas, como hicieron Mersenne (*Harmonie universelle*, p. 7) y el padre Kircher. También habla de ellas Pignoria (*De servis*, p. 158) enumerando las partes de que se compone la lira, es decir «*latera, cacumina, brachia, humeri, scapula, pectines, modulum et timpanum*».

Entonces no es excepcional que los antiguos dedicados al placer y a las delicias usaran las cítaras. Ellas eran comunes en los convivios, dice Plutarco (*Convivium*, VII, 8):

Cythara iam olim ætate Homeri adhibita est in conviviis et amicitiam consuetudinemque adeo antiquam non licet dissolvere, sed cytharœdis solis utendum est, ut luctum et funebrem complorationem cantilenis summoveant, canentes bene nominata quæque hominibus bene epulantibus accomodata sunt.

No disgustará concluir con lo que refiere Estrabón, VI, o sea que en Gerace, ciudad de Calabria, se veía ya una estatua representando a un ciudadano ilustre, Eunomio, en el acto de tocar la cítara, encima de la cual había una cigarra como recuerdo de un hecho curioso: tocando en competencia con el otro músico Aristón, rompió una cuerda; el animal se posó y con su voz suplió el sonido faltante. Una estatua parecida fue colocada en Delfos con un texto incluido en *Epigramas griegos* [*Antología Palatina*], IV; otro lo publicó la sabia musa del padre Carlo d'Aquino, aquí referido con los versos siguientes [*Carmina*] (I, 22):

Stridula voce nemorum, postquam modulamine dulci
 Supplevit docte fila recisa lyræ
 Hic demum vitam posuit cantumque canoræ
 Ne mortis titulos solus haberet olor,
 Hoc maior; cygnum per longa silentia vitæ
 Credibile est, serum nam didicisse melos
 Hæc contra stridens cum vixerit ante cicada
 Funeribus facta est nunc philomela suis.

XLIX. Pandora («Pandura»)

P*andura* es el nombre usado por los napolitanos para indicar el instrumento que sigue. Su forma difiere poco de la *mandola*, pero es de tamaño mucho mayor; está provista con ocho cuerdas de metal, se toca con un plectro y produce una grata armonía.

L. Cítara alemana («Cetera tedesca»)

A continuación otro instrumento no muy diferente, llamado cítara alemana por el padre Kircher, ya que es usada a menudo en tierras germánicas. Tiene esta forma rara, sólo lleva diez cuerdas y produce un sonido muy suave. Ningún autor refiere quién fue su inventor.

LI. Guitarra española («Chitarra spagnuola»)

Guitarra, o también cítara española, es denominado el instrumento aquí dibujado, quizás por ser usado a menudo en España. Se representó a una mujer tañéndolo, siendo también tocado por mujeres. Tiene cinco cuerdas dobles que suelen golpearse con la mano a tiempo del compás, o una por una con las puntas de los dedos, produciendo un sonido más suave.

Curiosa es la duda que aquí se podría sugerir en torno a la cítara citada en *Apocalipsis*, 5, donde San Juan dice haber visto veinticuatro viejos frente al Trono del Cordero «*habentes singuli cytharas suas*», así como las relatadas por él mismo en *Apocalipsis*, 14, diciendo: «*vocem quam audivi sicut cytharedorum cytharizantium in cytharis suis*». Que en el cielo los beatos usen instrumentos de música no es creíble; más bien se puede concluir que haya una melodía equivalente para cantar las alabanzas a Dios, descrita para nosotros con palabras referentes a instrumentos físicos: entre ellos las cítaras, siendo su sonido sumamente suave y armonioso.



LII. Lira de Apolo («Lira di Apollo»)

Aquí se representa a Apolo, a quien los antiguos idólatras creían un dios, y así solían caracterizarlo, es decir joven, cargando una lira en la mano izquierda, coronado con laureles, vestido de tela de oro o de color celeste. La lira, que simularon ser de su invención, es símbolo de la armonía de los cuerpos celestes. Los poetas imaginaron también que la ciudad de Troya se construyó con el sonido de la lira, como cantó Ovidio en la carta de Helena a Paris [*Epistulae*, XVI]:

Ilion adspicies firmataque turribus altis
Mœnia, Phœbeæ struċta canoræ lyræ.

Pausanias escribió que se mostraba como prodigiosa una piedra sobre la cual Apolo había dejado su lira; desde el contacto se hizo sonora y cada vez que se golpeaba producía un sonido como de lira. Basta mostrar aquí la forma del instrumento, delineada a menudo en mármoles y pinturas antiguas, donde también aparecen los otros tipos aquí incluidos, citados por el padre Kircher, Mersenne y Pignoria. Alguien dijo que unas liras eran dotadas de cuatro cuerdas simbolizando los elementos; otros dijeron que fueron siete, para significar la armonía de los siete planetas.

LIII. Mandola

El pequeño instrumento que aquí se muestra, llamado comúnmente *mandola* en italiano y *mandora* en latín, solamente tiene cuatro cuerdas y produce un sonido muy agudo. Encontré que uno similar fue usado por los asirios, pero era de tres cuerdas y era llamado *pandora*. Giuseppe Laurenti (*Amaltea onomástica*) afirma que el nombre *pandura* se refiere al instrumento llamado por los italianos *rebechino*. Si éste es el mismo recordado por Isidoro de Sevilla desde Varrón y otros, es cosa muy dudosa. Son muchos los términos que los escritores antiguos usaron para nombrar a los instrumentos sonoros, lo que vuelve imposible poderlos distinguir o reconocer, en particular cuando varias formas del mismo son usadas por diferentes naciones.

Es un ejemplo la historia contada por Elio Lampridio en la vida de Heliogábalo, donde dice «*Ipse cantavit, saltavit ad tibias, tuba cecinit pandurizavit, organo modulatus est*» [*Historia Augusta*, XVII]. Mucho más oscura es la que narra Aymeric du Peyrac, abad moisiacense (*Vita Caroli Magni*), registrada en el códice manuscrito 1543 en la Regia Biblioteca, citada por Du Cange [*Glossarium*] en la palabra *baudosa*. A partir de tales palabras bárbaras o incorrectas es imposible entender de cuáles instrumentos se trababan:

Quidam baudosam concordabant
 Plurimas chordas cumulantes,
 Quidam triplice cornu sonabant
 Quædam foramina inclaudentes,
 Quidam choros consonantes
 Duplicem chordam perstridentes,
 Quidam taborellis rusticabant
 Grossum sonum præmittentes,
 Quidam cabreta vasconizabant
 Levis pedibus persaltantes,
 Quidam lyram et tibiam properabant
 Prolixas virgulas sic gerentes,
 Quidam rebecam arcuabant
 Muliebrem vocem confingentes [...]

LIV. Guitarrilla («Chitarrino»)

Ridícula es la imagen siguiente, hecha por el capricho del pintor pero aludiendo a la realidad: se representa a un marinero tocando una pequeña guitarra dotada a veces de cuatro cuerdas, a veces de seis, comúnmente usada por marineros napolitanos cuando, cansados por el trabajo del mar, descansan en alguna playa y recuperan sus fuerzas comiendo. No produce una armonía muy grata, pero sí un sonido agudo, con el cual la gente llana deleita los sentidos

IV. Colascione

La figura que sigue representa a una mujer turca tocando un instrumento de tres cuerdas muy común en Turquía, sobre todo entre las mujeres. En idioma árabe se llama *dambura*, en Italia *colascione*, según los autores de la Accademia della Crusca. También se toca a menudo en el reino de Nápoles, golpeando las cuerdas con un plectro o una pluma. Produce un sonido ronco, siendo las cuerdas muy largas y su *testudo* pequeña, como se ve en esta imagen tomada del libro publicado en París y dibujado en Constantinopla por orden de monsieur Charles de Ferriol d'Argental [*Recueil*], donde fue embajador del rey de Francia. Suele tener hasta seis pies de largo en el mástil, con dieciséis trastes, y a veces está provisto sólo de dos cuerdas.

LVI. Bajo de violón («Viola»)

La imagen que sigue muestra a alguien tocando un instrumento de forma parecida al violín, salvo por su tamaño, siendo llamado *viola*. El mástil tiene de largo la tercera parte de todo el instrumento; lleva cuatro cuerdas como el violín, pero mucho más gruesas, así como el arco es mucho más largo. Cuando se tañe, se recarga en el suelo como se ve representado.



LVII. Vihuela de arco bajo («Violone»)

El instrumento siguiente aquí representado mientras el músico lo está afinando, se toca con la misma postura. Se llama *violone* por ser más grande que la *viola* y tiene seis cuerdas, con las cuales se produce más armonía que con aquélla.

Otro instrumento de la misma especie, provisto con ocho cuerdas, es usado por algunos; fue inventado por el señor Conde de Somerset, inglés, muy buen conocedor de la música, como lo indica el padre Kircher (*Musurgia universalis*, VI, p. 486). El nombre latino de tal instrumento es *vitula*, *vidula* o *viola*, pues sus músicos se llamaban *vitularii*.

LVIII. Lirone («Accordo»)

El instrumento más armonioso de todos es sin duda el *accordo*, no simplemente por ser de mayor tamaño, sino porque está hecho de doce cuerdas y a veces quince, de las cuales el arco toca dos o tres al mismo tiempo. El padre Mersenne lo llamó *lira moderna*.

Todas estas especies de violas «*viola*» son inventos recientes, dado que no encontré alguna en los monumentos antiguos, ni son nombradas en la Sagrada Escritura, que habla de puras cítaras o liras, etc. Después, si con tales nombres se indicaran también las violas, es cosa incierta.



LIX. Lintercolo, o Sordino

En la imagen que sigue se ve tocar con el arco un pequeño instrumento, llamado en latín *linterculus* por su forma, dice el padre Kircher, semejante a un barquito. Los italianos lo nombran *sordino*, y se suele usar para el baile.

LX. Chitarrone

Tal es el instrumento en las manos del pueblerino, que aquí se representa cabalgando un borrico y en el acto de cantar, después de haberse recreado un poco con su música.

LXI. Monocordio

(«Monocordo»)

Así se denomina el instrumento siguiente porque tiene nada más una cuerda, aunque en realidad tenga otra más corta; pero las dos se tocan por separado con el arco. El padre Kircher (*Musurgia universalis*, VI, p. 487) hablando de él, nos dice: «*Quod uti notissimum est, ita supervacaneum esse ratus sum eidem explicando tempus terere*».

LXII. Trompeta [o trompa] marina

(«Tromba marina»)

Habíamos mostrado otro instrumento a veces también llamado con este nombre, aunque fuese de viento; pero el mismo nombre alude al siguiente que es tocado con el arco y provisto con sólo una cuerda gruesa, que el músico presiona a tiempo en diferentes zonas del mango, con el pulgar de la mano izquierda, para producir sonidos diferentes muy parecidos a los de una trompeta: por eso se llama trompeta marina, ya que se usa a menudo en el mar, sin el esfuerzo de tocarla con el aliento. Su forma se ve en el dibujo aquí colocado. Glareanus [Heinrich Loriti] (*Dodecachordon*, I, 17) dijo muchas cosas de él, que su longitud es de cinco pies y su forma típica es triangular, y que a veces tiene dos cuerdas, lo que permite imitar mejor los sonidos de la trompeta.

LXIII. Salterio turco («Salterio turchesco»)

Enseguida se muestra una mujer turca, tomada de Ferriol [*Recueil*], tocando un instrumento cuadrilongo puesto sobre una mesa horizontal, lleno de cuerdas de metal que se tocan con los dedos. Es semejante al salterio usado hoy día, que sólo tiene forma semi triangular y es también usado por los turcos.

Si éste fuera el salterio mencionado en las Escrituras (*Salmo 91*) donde se señala «*In decacordo psalterio cum cantico et cythara*», y (*Salmo 143*) «*Deus canticum novum cantabo tibi, in psalterio decachordo psallam tibi*», podría deducirse que los hebreos usaban también un instrumento llamado salterio, provisto con diez cuerdas, «*propter numerum Decalogi legis*», aludiendo a los Diez Mandamientos dados por Dios a Moisés, como advirtió San Agustín (*Enarrationes*).

Indagando su forma, Isidoro de Sevilla escribe haber diferencia entre salterio y cítara, ya que: «*Lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet et deorsum feriuntur chordæ et desuper sonant; cythara e contra concavitatem ligni inferius habet*». Pero lo que dice parece corresponder al clave y no al salterio. San Jerónimo, refiere Boulenger (*De theatro*, II, 43), lo describió como un escudo cuadrado con diez cuerdas tensas arriba; pero el Santo doctor, aunque confirme que era de diez cuerdas, no explica bien qué forma tenía. El padre Kircher (*Musurgia universalis*, II, p. 49) nombra muchos instrumentos musicales usados por los hebreos; bajo la letra A pone una figura que declara haber tomado de un códice antiguo en la Biblioteca Vaticana y, de hecho, confirma el de San Jerónimo; pero adelante (VI, p. 495) muestra un instrumento de forma triangular diciendo también llamarse salterio, del cual dice:

Psalterium, instrumentum fidicinum, si peritam manum sortiatur, tale est ut nulli alteri sive harmonicarum varietatem proportionum, sive harmoniosi soni insignem amœnitatem spectes, cedere videatur; forma, ut hic vides, est triangularis, chordas habet [...]

Continúa describiendo el orden de las cuerdas, divididas en tres sistemas, donde cada uno puede y suele duplicarse e incluso triplicarse, produciendo

una armonía singular. Afirma también que, mientras él escribía, en Roma había un afamado músico, Giovanni Maria Canario, que tenía y tocaba dicho instrumento.

Doni (*Compendio*, p. 7) afirma haber usado un instrumento cuadrangular con treinta y dos cuerdas de metal equidistantes, de longitud igual y afinadas al unísono; con la ayuda de un puente triangular colocado oblicuamente, cualquier intervalo se puede dividir en cualquier número deseado de partes iguales. A este instrumento, dice, quizás le convendría el nombre de *magadide*, usado por los antiguos, al cual se acerca. Así este autor, cuya opinión no me parece poder aprobar. Buscando el sentido de la palabra *magadide*, encontré que en Du Cange [*Glossarium*], erudito escritor en torno a palabras latinas tanto buenas como bárbaras, observa que es una voz de origen griego, indicando la parte de la lira donde el *plectro* golpea las cuerdas; y cita Pedro Diácono (*De viris illustribus casinensibus*, 28), donde escribió: «*Cantus etiam Beati Mauri composuit, in quibus qui vult artis grammaticae tramitem et monochordi sonori magade reperiet notas*». En el *Latinae linguae thesaurus* se lee que la palabra «*magas magadis, sive magadium*» significa «*instrumentum musicum et e tabula quadrata constans leviter convexa intentis in ea cytharae fidibus*»; y se agrega que, según el parecer de Guillaume Budé, significa también la «*pars lyrae in qua plectrum illiditur, ubi scilicet percussio chordarum fit manu dextera*».

Resulta fácil conciliar tales opiniones, ya que por salterio se puede entender el instrumento con forma de paralelogramo, como el dibujado bajo este número, donde las cuerdas, con la ayuda de dos puentes, forman la figura triangular; produce una variedad de sonidos por la diferente longitud de las mismas, y también se puede fabricar el instrumento para que tenga la figura triangular, como muchos suelen hacer. El salterio se suele tañer pulsando las cuerdas con los dedos como en el arpa y en las tiorbas. En Turquía lo usan a menudo las mujeres sentadas sobre almohadas, como va representado.

LXIV. Otro salterio [dulcema o salterio alemán]

(«**Salterio diverso**»)

Otro modo para tocar el salterio, cuyo sonido no resulta menos suave, es percutiendo las cuerdas con dos baquetas o palitos delgados, de alrededor de un palmo de largo, como en la imagen expuesta bajo este número,

representando a una pobre jovencilla alemana que, mientras esto escribo, se ve por las calles de Roma. Por eso muchos desean aprender el arte de tocarlo, siendo tan fácil como agradable. Se usa a menudo en Alemania y fue utilizado por los antiguos. En Ateneo (IV, 24) se lee que un tal Alejandro Citerio lo mejoró añadiendo muchas cuerdas y que, en su vejez, lo dedicó en el templo de Diana en Éfeso, con el fin de hacer perdurar la memoria de su pericia para la posteridad. Inmortal quedará sin duda la pericia con la cual tañe el salterio el digno sacerdote y ciudadano de Città di Castello, don Florido Ubaldi, quien habiendo sacado deleite por algún tiempo en tocar instrumentos y luego practicando el salterio, al cual añadió muchas cuerdas hasta un número de veintinueve y tocándolo a la manera del arpa, hizo percibir todas la consonancias que se oyen en el clave, o tocando arpeggios con los dedos, o percutiendo las cuerdas con palitos. Tal instrumento no tiene un tamaño determinado, variando según la costumbre de la región o a gusto de quien lo toque. El más común en Italia es de tres palmos de largo y poco menos de dos de ancho.

LXV. Lira alemana [zanfoña o zanfona] («Lira tedesca»)

Se usa sobre todo en Alemania un instrumento llamado por padre Kircher (*Musurgia universalis*, VI, p. 486) *lyra mendicorum*, y por el padre Mersenne lira de los ciegos, ya que a menudo la tocan mujeres pobres y gente llana. Se representa con la imagen de una pobre alemana que, peregrinando por Europa, sobrevive de limosnas ofrecidas por los que la oyen tocar. El instrumento, como se ve en la figura, tiene cuatro cuerdas de grueso diferente, puestas sobre su *testudo* y tensadas por clavijas —*bischeri* en toscano— pasando encima de una rueda de madera dura untada de cera y presionándola; ésta, según Mersenne, remplaza el arco para frotar las cuerdas del violín e instrumentos similares.

Así preparado este género de lira, la mano derecha hace girar la rueda y las cuerdas tensas encima de ella producen sonido; para que varíe, se pulsan unas teclas con la mano izquierda que producen de esta manera sonidos más o menos agudos, lo que genera una armonía agradable al oído. Nadie relata quién fue su autor ni cuándo fue inventada.

LXVI. Arpa

El instrumento aquí representado, de forma triangular y un poco parecida a la letra griega *delta*, se usa poco en Italia, pero mucho más en Alemania, y con razón, ya que ahí tuvo su origen. Nombrado por los latinos *cinnira*, por los alemanes *harpe*, y no por otra razón, escribió Papias [*Elementarium doctrinae rudimentum*], sino porque fue inventada «a gente Harporum» quienes, según Baudrand [*Geographia*], son pueblos de la Misia inferior llamada Meissen, donde se encuentra la capital Arpi, que según Abraham Ortelius se llama Bilograd bajo el dominio del duque de Sajonia.

El arpa suele tener cinco pies de alto y tres órdenes de cuerdas, que en total suman el número de setenta y cinco, como escribió Mersenne. Ménage (*Origini*) dijo ser así denominada el arpa por el antiguo alemán Harpan; por lo tanto en el *Salmo 146*, donde dice «*Psallite Deo nostro in cythara*», en la versión sajona se entiende el arpa. Agrega también que la palabra germánica *haarpan* descende del griego *arpi*, que indica una espada curva a manera de hoz, a la cual se asemeja el arpa.

Los franceses la llaman *lire*, pero Venancio Fortunato [*Carmina miscellanea*] (VII, 8) así las distinguió:

Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa,
Græcus achilliaca, chrotta Britannia canat.

Dante también la describe (*Commedia*, III, 14):

Y como lira y arpa bien templada,
de muchas cuerdas su dulce tintineo [...]

Y dijo la verdad, ya que sus cuerdas son muchas y se tocan con ambas manos en posición opuesta.

Ferrari [*Origines*] se convenció que el arpa era el antiguo instrumento llamado *sambuca*, basado en Adrianus Turnebus [Adrien Turnèbe] (*Leción 29*) que, con la autoridad de Porfirio (*In Ptolemei Harmonica*), escribió: «*Sambuca triangulum instrumentum est quod ex inæqualibus longitudine sicut et crassitudine nervis efficitur*». Pero las cuerdas que se usan hoy suelen ser de metal. Giuseppe Scaligero, escribiendo a Manilio [*recte* en su traducción

de Manilio, *Astronomica*] (p. 425), díjola descendiente de la lira, y algunos estiman que donde se habla del Santo Rey David tocando la lira, se tiene que entender un arpa: por eso a menudo se le representa en el acto de tocar ésta.

El padre Mersenne refiere otro instrumento del mismo género nombrado *cistre*, de forma que difiere poco de la cítara. Dice ser poco usado en Francia y tener once cuerdas de metal y diecisiete trastes: se distribuyen en cuatro órdenes, con tres cuerdas el primero, tercero y cuarto, y con dos el segundo. Ya que no se usa en Italia, se omite su imagen. También otro, poco o nunca usado, lo refiere con el nombre *pandura*, que los autores aplican a varios instrumentos. Tiene forma casi redonda, el puente que levanta las cuerdas es oblicuo, de manera que tengan una longitud desigual; éstas suelen ser de metal, también de plata, y las más gruesas son entorchadas como sogas.

LXVII. Violín

(«Violino»)

Se puede observar otra clase de cítaras, agrupadas bajo el nombre latino de *cheles*, o *viola* que en italiano, según su tamaño, se llama, *viola*, *violino* o *violone*, etc. Las partes que los conforman son el cuerpo o *testudo* y el mástil donde se tienden las cuerdas. Éstas se hacen sonar frotándolas con un arco que tiene crines de cola de caballo, y se pulsan con la mano izquierda en diferentes lugares sobre el diapason para variar su sonido. Resulta también variada la forma y la calidad del instrumento, como diferentes son las costumbres de las naciones: aquí se muestran los más comunes en Europa más algunos otros, tan diferentes como curiosos, usados por otros pueblos. El padre Mersenne, religioso de la Orden de los Frailes Mínimos de San Francisco de Paula, en su libro compuesto en francés y luego en latín [*Harmonie universelle*] trató precisamente de él. Doni, ilustre músico del siglo pasado, escribió un volumen sobre la *lira barberina*, sin embargo no lo publicó.

Empezando entonces por el violín, instrumento muy conocido y muy usado en Italia; representada bajo este número, su figura muestra un hombre tocándolo como hacen todos, mirando los papeles de música para regular bien la sinfonía. Está provisto de cuatro cuerdas y produce un sonido muy agudo.

LXVIII. Viola de amor («Viola d'amore»)

Otro instrumento similar que algunos usan es la viola de amor. No pude averiguar por qué razón le fue dado este nombre. No difiere del violín sino en las cuerdas, porque bajo las fabricadas de intestinos hay igual número de metal que, aunque no sean tocadas por el arco, producen un sonido muy dulce que enriquece la armonía de las demás.

LXIX. Violín turco («Violino turchesco»)

Los turcos usan el tañer, con un arco semejante al de la *viola*, un instrumento equivalente de dos cuerdas. Éstas son tendidas sobre un mástil muy largo, dividido en trastes sobre los cuales se mueve la mano izquierda, y pasan por encima un cuerpo vacío de figura casi redonda pero pequeño, como podría ser un coco grande o una calabaza mediana que, cortada por la mitad, se cubre con pergamino, como se hace en los timbales. Por eso se muestra un turco tocándolo. Para poderlo sujetar firmemente, se apoya en el suelo con un elegante apéndice [o espiga] de hierro labrado. Produce un sonido sordo, pero agradable. En idioma *árabe* se denomina *chemena*. Los persas usan un instrumento parecido llamado *kamaantsich*.

LXX. Salterio persa («Salterio persiano»)

La que sigue es la imagen de un persa que está tocando un instrumento triangular usado en aquel reino, poco diferente del salterio europeo y semejante al antiguo hebreo citado por el padre Kircher. Se toca con la punta de los dedos como el archilaúd, o con el plectro como la cítara. Produce una armonía suave, no inferior a la del salterio usado en Europa. Engelbert Kämpfer lo refiere en la historia de sus viajes [*Amœnitatum*].

LXXI. Violín persa
 («Violino persiano»)

Entre los instrumentos sonoros usados por los persas y relatados por Kämpfer (*ibidem*), está indicado con el número 19 uno pequeño con su caja o *testudo* circular, a la que va unida otra parte aún más pequeña, de tamaño menor a la mitad. El mástil es corto, está provisto de cuatro cuerdas y se toca con arco como el violín.

[C L A S E I I I .]

[*De los instrumentos sonoros de percusión.*]

LXXII. Pandero
 («Timpano»)

Los instrumentos que siguen producen sonido cuando son golpeados o por las manos del músico, o por medio de instrumentos, o entre ellos. No todos juegan un papel en los conciertos musicales, pero sí en la guerra o en las fiestas, unos en rituales sacros y otros en profanos; no todos son usados por todas las personas, sino que son típicos de unas naciones y se usan en ciertas funciones, como veremos acerca de algunos entre los más utilizados. De hecho en este género son tan variados y abundantes que no hay parte del mundo donde no haya algún instrumento familiar. Muchos tienen pocas diferencias entre ellos y no vale la pena describirlos por separado.

Entre todos los instrumentos percutidos, el que algunos llaman *timpano*, otros *timballo*, y otros más *tamburo*, merece el primer lugar. Pero, como asimismo se nombran muchos instrumentos que son distintos, aquí se hablará de aquél que sin duda es el más antiguo, siendo mencionado en el Génesis donde se habla de alegría y de fiesta. «*Cur ignorante me fugere voluisti, nec indicare mihi ut prosequerem Te cum gaudio et canticis et tympanis et cithara*» (Génesis, 31, 27) dijo Laban a Jacob, quienes, según los cálculos de Salian, vivían en el año 2199 desde la creación; así también, luego de que los hebreos cruzaron el Mar Rojo y quedó hundido el ejército del Faraón, María, hermana de Arón, «*sumpsit [...] tympanum in manu sua: egressaque sunt omnes mulieres post eam tympanis et choris, quibus præcinebat, dicens:*

*Cantemus Domino [...]» (Éxodo, 15, 20-21). De esto se deduce que el pandero «timpano» fuese un instrumento propio de las mujeres. Así lo confirman varios lugares de las Escrituras; en particular se lee en *Reyes*, I, 18, 6 [*recte Samuel*, I, 18, 6] que las mujeres cantaron con panderos las victorias del rey David: «*Porro cum reverteretur percusso philisthæo David, egressæ sunt mulieres de universis urbibus Israel cantantes chorosque ducentes in occursum Saul regis in tympanis letitiæ [...]*». Comentando este versículo, el padre Soprani indaga qué tipo de instrumento fuese el *timpano* y concluye ser cosa clara, ya que todavía hoy es usado por las mujeres, por eso llamadas *tympanistria* en el *Salmo 67*.*

Sin embargo, no hay datos suficientes acerca de su forma y tamaño. Isidoro de Sevilla (II, 21), queriendo describirlo, dijo: «*Tympanum est pellis vel corium ligno ex una parte extensum*», y lo mismo señaló San Agustín (*Enarrationes*, 67): «*Tympana sunt ex corio siccato et extenso*»; y esto es lo que entendemos de la materia, porque de la forma no hay representación más fiel que la que se observa en antiguos mármoles y medallas. Pignoria (*De servis*) aporta dos imágenes en donde se ve a Cibeles que lleva el instrumento, cuya forma «*Prima facie cribrum referens, ut non immerito legamus in iudicio Coci et Pistoris. Tympana habet Cybele sunt et mihi tympana cribrum*». Aquí incluimos una figura antigua, tomada del triunfo descrito por Lipsio, con un pandero ornamentado por cascabeles, quizá porque en tal alegría aumentaba el sonido y se le daba mayor aprobación.

LXXIII. Pandereta («Timpano moderno»)

En los festejos, no sólo se le añadían otros instrumentos sonoros a los panderos. Como observó Pignoria (*De servis*, p. 173), se adaptaban alrededor de ellos unas laminitas de metal para que se produjera más sonido golpeando con la mano. Tal costumbre se ha guardado por muchos siglos hasta el día de hoy en toda Italia y al exterior, con la pandereta, comúnmente llamada *tamburo*. La usan en particular campesinos y personas rústicas en bailes y cantos típicos de las mujeres; aquí aparece dibujada una mujer en el acto de tocarla bailando. Por lo tanto, dijo Alessandro Tassoni, relatado por Ménage [*Origini*], este instrumento no es militar sino musical y los antiguos lo usaban en sacrificios, triunfos y

fiestas. Giovanni Boccaccio escribió en la *Metamorfosi* [*recte* en la *Come-dia delle ninfe fiorentine*]:

[...Baco] celebrando su divinidad en su muy querida Tebas con sacrificios, vino a sus templos y aquí, al sonido de *tamburi* y roncacas trompas y tinteantes címbalos, homenajando sus triunfos, se adornó con los cuernos tradicionales [...]

También lo vemos representado en muchas medallas y mármoles antiguos, como el Triunfo de Baco que se ve en un raro camafeo en la colección del cardenal Carpegna. No disgustará que se relate la erudita descripción del senador Filippo Buonarroti, de la noble estirpe del afamado Miguel Ángel [*Osservazioni*] (p. 436): en dicho triunfo se ve una bacante sosteniendo uno de esos instrumentos, llamados *cembali* en Toscana, donde son muy comunes sobre todo en el campo. Eran tocados en orgías y bacanales —véase la centauresa del camafeo y una bacante en el bajorrelieve antes citado—, y eran hechos de una piel tensada sobre un círculo; a veces se les colgaban cascabeles, como es mostrado por [¿Francesco?] Bartoli, que tenía pintado un fondo con un tigre, como se hace aún hoy día. Y como en el círculo había unos orificios o fisuras para colgar unas sutiles laminitas de cobre con un hilo de hierro, para que, sacudiendo la pandereta y golpeándola con la mano, se escucharan la piel y las láminas. Así es la que muestra Leonardo Agostini [*Le gemme antiche figurate*] (I, 12) en una pieza de cornalina.

En otro antiguo camafeo de vidrio de nuestro Museo, reproducido en tamaño real, Baco yace sobre una peña, en el seno de una de sus nodrizas y con una tigresa a él consagrada; abajo, entre dos faunos y en medio, entre dos tirsos, se ve la misma pandereta «*cembalo*» que parece adornada de hojas de pino; o quizá sean pequeñas láminas largas y atadas, ya que para el efecto antes descrito se necesitaban unos cascabeles y otras láminas insertadas de perfil. Según San Agustín [*recte* no está en su *Opera omnia*] los antiguos los llamaban *crepitacoli* [*crepitacula*], y así los llama Ateneo. Pero más bien creo que eran llamados *timpani* [*tympana*]; según se lee, eran usados todavía en las fiestas de Baco y se tocaban con la palma de la mano o con los dedos, como se observa en el camafeo y en el bajorrelieve. Según Catulo (*Carmen LXIV*):

Plangebant aliæ proceris tympana palmis.

Por eso eran ligeros y hechos a partir de un sencillo círculo con una piel estirada encima, según el coro de bacantes en Eurípides:

Este círculo, con su piel bien tensa,
me lo han dejado los coribantes.

LXXIV. Tambor militar («Tamburro militare»)

El que sigue es un instrumento de guerra, aquí tocado por un soldado, siendo usado también para las fiestas y llamado *tamburro* por los italianos. Difiere del pandero, aunque consista en una piel estirada en la parte superior de un círculo, o sea una caja circular de madera, porque es mucho más grande y tiene piel por ambos lados. El *Latinae linguae thesaurus* así lo describe: «*Tympanum est instrumentum ex una parte membrana clausum intus vacuum, quod baculo percutitur*»; sin embargo la descripción resulta incompleta, ya que el instrumento está cubierto de membranas por ambas partes y se percute con dos baquetas y no con una, como todos lo saben.

Tenemos que señalar aquí una rara propiedad de este instrumento, citada por Guido Panciroli (p. 285) [*recte* por Cornelius van der Steen, *Commentaria in Ecclesiasticum*, 13, p. 325], pero dudosa para muchos, es decir, si el tambor está forrado de un lado con piel de cordero y del otro con piel de lobo, si se toca ésta, la de cordero se rompería; si son dos tambores con piel, uno de cordero y uno de lobo, percutiendo los dos se oye el de lobo y no así el otro. La razón no tiene que investigarse en esta obra.

Al contrario, se debe reconocer el origen y la razón de tal nombre. Ferrari [*Origines*] en la voz *tamburro* dice que muchos, con Scaligero, creen que el tambor sea una palabra árabe transmitida a los españoles; de este modo *tambor* y *timpal*, de cuya voz proceden *timballi*, *timpani* y *tamburro*. También Ménage [*Origini*], citando a Scaligero: «*Hispani ab Arabibus magnum tympanum altambor, simul con ipsa arabica appellatione acceperunt*». Por su parte Vossius [Gerrit Janszoon Vos] (*De vitiis sermonis*) dijo:

Tamburinum tympanum, ex gallico *tabarin* vel *tambour*, pro quo Hispani *tamburo*. Videntur Galli et Itali accepisse ab Hispanis, illi ab Arabibus, quibuscum conveniunt in hoc Persæ *tambur*.

El tambor es común entre varias naciones, en particular en la guerra, pero no todos usan el mismo tipo; por ejemplo, en Alemania es más grande y en Italia es más pequeño. También varía el modo de usarlo: algunos lo tocan más rápido, otros más intenso, también según las funciones que su sonido acompañe. Varios son también los patrones y, a veces, tocando muchos tambores al mismo tiempo, el estruendo no permite escuchar al vecino que habla. A esto aluden las *Gesta Ludovici VII Regis*, 8, relatadas por Du Cange [*Glossarium*]:

Clamabant et ululabant et latrabant sicut canes. Tympanis et nacariis et aliis similibus instrumentis horribiliter resonabant.

Lo hacen en particular los turcos cuando, dada la señal de la batalla, se lanzan contra los enemigos acompañando el sonido ronco de las trompetas y el estrépito de los tambores con gritos, creyendo asustarlos de esta manera.

LXXV. Timbal [o atabal] («Timballo»)

El hombre en la imagen siguiente se ve tañendo dos tambores pero muy diferentes de los ya descritos. Éstos no son fabricados de madera sino de cobre, y no tienen forma cilíndrica como los demás, sino semiesférica, cubierta de una piel percutida por dos palos cortos que terminan en nudos, como si fuesen martillos redondos. Producen un sonido opaco y triste; comúnmente se tocan cabalgando y con sus golpes se acompaña el sonido de las trompetas. Por eso se usan en la caballería, a veces es nada más un timbal como acostumbran hacer los soldados llamados dragones, a veces dos como suelen los llamados *corazze*.

Para distinguirlo del tambor usado por los soldados que andan a pie, los autores de la Accademia della Crusca los denominaron *naccara*, y otros *cròtalo*. Pietro Della Valle (*Carta VI*) lo confirmó, pero comúnmente en Italia se llama *timballo*. Marin Sanudo [*Liber secretorum fidelium Crucis*] (II, IV, 20) escribió: «*Sint quattuor tubatores, tibicines, tibiatores et qui sciant pulsare naccharas, tympana seu tambura*». Du Cange afirma que este instrumento fue inventado por los turcos y luego llevado a Italia.

LXXVI. Timbal turco («Timballo turchesco»)

Este instrumento también se puede deducir de una curiosa imagen impresa en París por orden de monsieur Ferriol, ya embajador del rey en Constantinopla, quien hizo dibujar las ropas de los súbditos del Imperio Otomano [*Recueil*]. Allí se ve la escolta de una esposa que se traslada a la casa del esposo, y en ella un turco que percute un timbal cargado por un esclavo, como se representa bajo este número, mientras otra persona toca una flauta larga como la que se mostró en el número XIV.

LXXVII. Tambor de los africanos («Tamburro degli africani»)

Otra especie de tambor muy ridículo se lee descrita por el padre capuchino Fortunato Alamandini en la *Istoria del Congo*. Está formado de un tronco de árbol ahuecado y cubierto de piel solamente arriba. Se cuelga al cuello y se arrastra por el suelo entre las piernas, se percute con un palo o con los puños, y se acompaña tal retumbo obtuso con gritos y mugidos mientras se combate, así como muestra la lámina. El instrumento se llama *ngomba* o *ingomba*.

LXXVIII. Tambor africano («Tamburro africano»)

En las relaciones de los viajes holandeses a las Indias Orientales [Willem Lodewijckz, *Prima pars descriptionis itineris navalis in Indiam Orientalem*] se lee que unos indios en la isla de Batam [en Indonesia] usan tambores inventados por ellos mismos: uno de ellos es realizado de madera ahuecada, otro está compuesto por una calabaza o una bolsa de piel de buey inflada con aire, en la cual ponen varias sonajas y después percuten con un palo para producir un sonido ronco, sin alguna armonía agradable. Las dos imágenes puestas bajo este número representan a ambos.



LXXIX. Tambor persa («Tamburro persiano»)

Engelbert Kämpfer en la relación de sus viajes por Persia [*Amœnitatum*] describió muchos instrumentos sonoros usados en aquel reino, entre los cuales, con el número 12, relata acerca de un tambor con cuello y que es percutido con los puños de las manos, como se muestra en la imagen aquí incluida.

LXXX. Tubo con percusión («Tubo timpanite»)

El padre Kircher llamó de esta manera a un instrumento de guerra ideal, cuyo sonido —según dijo— se pudiese oír a grandes distancias. Puso (*Phonurgia nova*, p. 135) la figura de un tubo con forma de trompeta que se supone de diez palmos de longitud y tres de diámetro, y agregó que se tendría que unir a su boca un tambor cubierto de piel por ambos lados que, como siempre, será percutido. Su sonido se aumentaría hasta ser escuchado a gran distancia, pues de esta manera sería posible enviar señales a muchas unidades de soldados esparcidas en un terreno muy ancho, y al mismo tiempo hacerles combatir.



LXXXI. Tambor chino («Tamburro cinese»)

En los viajes de Gemelli [*Giro del mondo*] (IV, p. 239) hay una hoja en donde se representa la pompa con la cual aparece en público el rey de China. Le preceden muchas personas, entre ellos veinticuatro tambores indicados por la letra C, pero muy diferentes de los usados en Europa. En la figura se ve al músico trayendo el tambor, colgado a sus hombros con un cordón grueso y tomado con la mano izquierda abajo del pecho. Consiste en dos láminas circulares de metal: la de arriba tiene un hueco en el centro, por el cual retumba el sonido cuando se percute con una vara de metal con la mano derecha y, dice Gemelli, que como son veinticuatro músicos, se ocasiona un estruendo muy grande.

LXXXII. Tambor lapón («Tamburro lapponico»)

En el museo del rey de Dinamarca descrito por Oligero Jacobeo [Holger Jacobæus, *Museum Regium*] (II, p. 101) se habla de un tambor mágico usado en Laponia, región de Noruega, descrito del modo siguiente. Está formado por madera ahuecada de forma oval, cubierta de una membrana tensa por nervios pintados de rojo. En la membrana están esparcidas imágenes de falsas deidades y varios animales; la mano izquierda lo sostiene por un mango, mientras la derecha lo percute con un badajo de hueso en forma de T, que llaman martillo, de seis dedos de largo aproximadamente. Encima de tal membrana se agrega una pequeña lámina de metal atada a las esquinas con una cadenilla: cuando se quiere adivinar algo, se golpea la membrana con mucha fuerza, de tal modo que la lámina salte de un lado y del otro; en el lugar donde se pose, ellos suponen que se ha indicado lo que quieren saber, previsto en la membrana.

Se relata que otro tambor muy parecido es usado en el mismo lugar donde pintan con la sangre extraída de las venas del pecho y es muy apreciado en esa bárbara nación. Johan Isaksen Pontanus lo describe de esta manera en su *Rerum Danicarum historia* (p. 691):

[...] si, quando quid in exteris ac remotioribus oris agatur scire cupiant, tympanum ad eum usum paratum sumunt: hoc extrinsecus omne genus

animalia habet depicta. Et æneam imponunt ranam atque igni admotum inconditum edentes boatum, malleo orichalchicis annullis ornato, eousque cantando pulsant donec exanimes decident atque ita horis aliquot, vel die integro, vel subinde diutius pro spatium, quod conficiendum habent, ratione exanimes iacent. Vigilantes cuncta qua ipsi et alii quorum nomine erant amandati intelligere desiderant, exacte ad unguem referunt.

Y después de esta narración agrega que, mientras el músico ya está exánime, quien se atreva a tocarlo quedará muerto, por lo tanto todos se abstienen. De tal instrumento mágico Oligero incluye una imagen, y Wormius habló de ello en su *Museo*.

LXXXIII. Instrumento para las vendimias («Istromento nelle vendemmie»)

El villano aquí representado está tocando un instrumento usado en Italia en la temporada de vendimias. Se hace con una vasija de barro cualquiera, cubierta por pergamino como si fuera un tambor, pero antes de esa adaptación se le inserta un palito, atado bien fuerte al pergamino, que se saca y empuja con violencia hacia el fondo de la vasija, como si quisiera uno triturar en un mortero. Produce un sonido intenso pero ronco, que por lo regular se acompaña con el sonido de un cuerno de bovino. Con ello forman sus bailes los campesinos encargados de cosechar las uvas en la viña. El padre Mersenne también lo describió.

LXXXIV. Sistro

De Italia vayamos a Egipto para reconocer el sistro, un instrumento célebre y misterioso de los antiguos, que ya no se usa. Apuleyo (*Metamorfosis*, I) lo definió «*Æreum crepitaculum cui, per angustam laminam in modum balthi recurvatam, traiecta mediæ pauca virgulæ crispante brachio tergeminos ic̄tus reddebant argutum sonum*». Escribieron acerca de él Casali (*De veteribus Ægyptiorum ritibus*, 24), y aún con más detalle el padre Bernardo Bacchino, monje de San Benedito, en un buen discurso que fue publicado. La figura, tomada de un mármol antiguo, muestra a una mujer que tiene un sistro en la mano, ya que era usado sobre todo por las mujeres

egipcias durante las danzas en honor de la diosa Isis, por eso solían pintarla con un sistro en la mano, como comenta Apuleyo.

El sistro también fue usado por los hebreos; como relata el propio Apuleyo (*Metamorfosis*, XI), era de metal, a veces de plata, e inclusive de oro. Tal costumbre se lee en *Reyes*, I [*recte* en *Samuel*, I] (18, 6): «*Porro cum reverteretur, percusso Philistheo, David, egressæ sunt mulieres de universis urbibus Israhel cantantes chorosque ducentes in occursum Saul regis, in tympanis letitiæ et in sistris*».

El sistro era un instrumento misterioso según los egipcios ya que, como refiere Plutarco [*De Iside et Osiride*], su movimiento indicaba el subir y bajar [de las aguas] del Nilo. Se creía también que, con el sonido del sistro, se ahuyentaban los tifones, y era tocado por sacerdotes rasurados de la cabeza y vestidos de blanco. Marcial (*Epigramas*, XII) escribió:

Linigeri fugiunt calvi sistrataque turba
Inter adorantes cum stetit Hermogenes.

Hay quien menciona que los sistros se usaron también en la guerra; de esta manera Virgilio (*Eneida*, VIII), hablando de Cleopatra en la guerra:

Regina in mediis patrio vocat agmina sistro.

Otros se equivocaron comentando que el sistro siempre tuvo la misma forma; de hecho, como lo notó el padre Bacchino, ésta varió, aunque la parte superior fuera siempre curva u oval, como también observó Pignoria en su libro erudito (*De servis*), o a veces tomó figura de un gato con cara de hombre, y en la parte lateral la figura de Isis; otras veces, en lugar del gato aparecía la figura de una esfinge.

Las varas insertadas en el sistro eran a menudo cuatro, tres en la parte superior y una en la inferior; en otras ocasiones eran nada más tres. El sistro fue también descrito por el padre Kircher (*Cædipus Ægyptiacus*, I, p. 224), donde escribe acerca de las fiestas de Isis:

Sacerdotes die eius sacris peragendis instituto civitatis plateas oberrantes vagabantur summis gemitibus et eiulationibus, mortem Osiridis in memoriam revocantes plangebant, vestiti longa eaque linea toga gestabant

supra caput statuam Anubis, dextra ramum de absinthio marino vel pinu, in sinistra sistrum instrumentum sonorum et perstreperum, quo Ægyptii maxime diebus festis utebantur, vel ad populum in planctu continendum, vel genios malignos avertendos.

Lo usaban también los romanos, que heredaron el culto a Isis de los egipcios. En Elio Lampridio [*Historia Augusta*] se lee acerca de la crueldad de Cómodo, quien obligó al pueblo a golpearse el pecho con el fruto del pino *usque ad perniciem*; a esa bárbara crueldad —estimó el ya citado padre Bacchino— alude el sistro encontrado cerca de la Vía Aurelia y guardado en el museo del erudito monseñor Leone Strozzi, que llevaba arriba una piña, lo que nunca se observó en los sistros egipcios.

De la razón por la cual el sistro tiene terminación curva escribió Plutarco (*De Iside et Osiride*), es decir para significar el cielo de la luna «*sub quo omnia ob generationem et interitum concutiuntur*». Las cuatro varas representan a los elementos: los tres superiores el agua, el fuego y el aire, el inferior a la tierra. Acerca de los otros símbolos se puede leer al propio Plutarco, aquí basta observar una figura de tamaño reducido, y en el tamaño real, la de nuestro [libro del] Museo [*Musæum Kircherianum*](tabla LIX, número 1).

LXXXV. Crótalo [o triángulo con anillos]

(«Crotalo»)

La figura siguiente muestra a una mujer bailando y percutiendo con una vara de hierro un instrumento usado por los antiguos, que pende de su mano izquierda. El nombre original no es declarado por ningún autor, por lo menos no con certeza. Los miembros de la Accademia della Crusca lo describieron como un círculo o triángulo de metal en donde se insertan unos anillos, también de metal, llamado *crotalum* en latín y *nacchera* en italiano; pero, como los mismos nombres también indican otros instrumentos, la explicación queda dudosa. Fue denominado *cimbalo* por Pignoria (*De servis*, p. 162) mostrando dos figuras, una de forma triangular y otra semicircular. La incluída aquí aparece también en Spon [*Miscellanea*], y en otros mármoles antiguos.

Algunos confundieron este instrumento diciendo que era el antiguo sistro hebreo; pero el padre Kircher, en su tratado de los instrumentos de los hebreos (*Musurgia universalis*, II, p. 51), muestra uno que no difiere mucho

de éste y tiene forma circular. Puede dudarse que fuese el mismo llamado címbalo en *Paralipómenos I*, 15, 16, donde se lee: «*Dixitque David principibus levitarum ut constituerent de fratribus suis cantores in organis musicorum, nablis videlicet et lyris et cymbalis ut resonarent in excelsis sonum letitiæ*». Un poco después dice que los címbalos se hacían de metal (*ibidem*, 15, 21): «*Porro cantores Eman, Joseph [recte por Asaph] et Ethan in cymbalis aeneis concrepantes*». Y aunque por címbalos «*cimbali*» se puede entender también tambores «*timballi*», como hemos dicho, hay razón para creer que fuesen instrumentos diferentes los cuales, al ser golpeados, produjesen sonidos para enriquecer la sinfonía, como podría ser éste [triángulo]. Se usa en Sajonia este instrumento, así como en otras partes de Alemania, pero sin los anillos.

LXXXVI. Címbalo antiguo («Címbalo antiguo»)

Si bien resulta dudoso el nombre del susodicho instrumento, no hay duda que el nombre *cimbalo* sea conveniente para otro uso en la antigüedad en bailes y fiestas de las mujeres hebreas y egipcias. Véase esta figura, tomada de Spon, en el acto de batir con ambas manos dos vasijas, o podríamos decir tazones cóncavos de metal, comúnmente llamados *cimbala* por los autores latinos. Pignoria (*De servis*, p. 163) así los describe: «*Erant manubriata vel ansata in extrema convexitate et ambabus manibus apprehendebantur et reddebant tinnitum, qui proprius cymbalorum erat*». Y Catulo de esta manera (*Argonautica*, 65 [recte 64]):

Plangebant aliæ proceris tympana palmis,
Aut tereti tenues tinnitus ære ciebant.

Y Virgilio (*Geórgicas*, IV):

Tinnitusque cie et Matris quate cymbala circum.

Los antiguos solían usar estos instrumentos en los sacrificios en honor a los dioses, dice Arnobio, *Metamorfosis* [recte en *Adversus nationes*] (III, 32):

Etiarne æris tinnitus et quassationibus cymbalorum? Etiarne tympanis?
Etiarne simphoniis? Quid? Efficiunt crepitus scabillorum, ut cum eos

audierint numina, honorifice secum existiment actum et ferventes animos iterum oblivione deponant?

Ya había escrito esto cuando llegó a mis manos un volumen publicado en Utrecht por Friedrich Adolph Lampe [*De cymbalis veterum*], con mucha erudición griega y latina, dedicado todo a los címbalos de los antiguos. Está dividido en tres libros: en el primero advierte que por la palabra címbalo debe entenderse cualquier cuerpo sonoro con el cual se cree algún estrépito, ya sea de metal, madera, hierro u otros similares. En libro II examina su forma y concluye diciendo que los címbalos tenían forma circular y cóncava. Afirma que es un instrumento muy antiguo e investiga a los autores que inventaron varios címbalos, también identificados con las palabras *crotalo* o *scabillo*. En el libro III trata sobre los rituales tanto sacros como profanos, en los cuales los antiguos usaban tales instrumentos, y concluye indagando por qué eran metálicos y de forma circular usualmente. Para no repetir aquí lo que escribió, bastará aludir a otros más, incluidos bajo el mismo nombre de címbalo.

LXXXVII. Otros címbalos

(«Altri cimballi»)

Las mujeres encargadas de tocar los címbalos se llamaron *cymbalistris* y se ven en muchos mármoles antiguos en donde se representan las fiestas en honor de Baco. No hubo solamente una forma para ellos, sino varias; por lo tanto se añade aquí una *baccante cymbalistris* con un instrumento muy distinto del anterior. Pignoria (*De servis*, p. 166) contribuye con tres variantes, todas compartiendo sus formas esféricas y cóncavas. Se tañen percutiéndose uno contra otro, como lo describió Amalario Fortunato [*recte* San Agustín, *Comentarios al Salmo 150*] (III, 3): «*Cymbala invicem tanguntur ut sonent, ideo a quibusdam labiis nostris comparata sunt*».

LXXXVIII. Címbalos de los armenios

(«Cimballi degl'armeni»)

Del uso profano de los címbalos tocados en honor de Baco y Cibeles derivó el uso sagrado, sobre todo en Armenia, en donde, al celebrar los obispos católicos la Santa Misa, los asisten unos ministros vestidos con

sayos blancos que acompañan la música de los otros percutiendo dos címbalos, como se ve en la figura. Estos difieren bastante de la forma antigua, ya que son más similares a dos platos de mesa, aunque más anchos en su circunferencia y menos cóncavos hacia la mitad. Se toman con dos cordoncillos o cintas insertadas en el centro y se percuten entre ellos con golpes distribuidos en el tiempo, más o menos graves: y con esto el sonido se hace variado y grato al oído. Dijo San Agustín (*Enarrationes*, 150): «*Cymbala invicem tanguntur ut sonent*»; y por eso siempre son nombrados en plural y con la palabra *Æra*, como en Petronio Árbitero [*Satyricon*, 22], «*Intrans cymbalistris et concrepans æra*»; y Catulo [*Carmen* 63]: «*Leve tympanum remugit, cava cymbala concrepant*». Casiodoro [*De musica*, 6] afirma que solían hacerse también de plata, para que el sonido fuese más agradable.

Otros muy parecidos son usados por los persas, como refiere Kämpfer (*Amœnitatum*, p. 740), donde pone su imagen y los describe así: «*Cymbala perampla sindisii dicta, quibus in mensis utimur figuram referentia, sed minori disco maiori margine et gibba facie manubrio instructa quo teneri et ad invicem collidi valeant*». Por lo tanto, estos instrumentos difieren en tamaño y forma de los utilizados por los armenios.

Habiendo representado los címbalos como los describió Isidoro de Sevilla (*Orígenes*, III, 21), es decir que «*erant manubriata et ansata in extima convexitate et concussa sonitum edebant, qui tinnitus proprie dicitur*», no se tiene que olvidar una observación acerca de la palabra *cymbalum* que, como observó Du Cange, fue usada para indicar la campanilla con la que antiguamente lo monjes eran llamados a la mesa, misma que estaba colgada cerca de refectorio. Acerca de ello citó Guillermo Durando (*Rationale divinatorum officiorum*, I, 4, p. 11), y Rodolfo abad de San Trudone (*Cronica*, IX, p. 643). Por su parte Lanfranco (*Decreta pro ordinis Sancti Benedicti*, 1) dijo:

Cantata nona exeat Prior ad percutiendum cymbalum. Hebdomadarii coquinæ et cœteri qui servituri sunt ad iniuncta sibi officia [...] Qui nona cantata pulsato cymbalo a Priore, pergant omnes ad refectorium.

Tales instrumentos son también llamados *scabilli*, como en Suetonio (*De vita Cesarum*, IV, 54), interpretándose a veces como *crepitacula*, es decir dos cuerpos que, golpeándose entre ellos, producen un sonido. Pero este nombre es demasiado genérico como veremos.

LXXXIX. Crótalo [o sonaja] de los maronitas y de los armenios
 («Crotalo delli maroniti, e armeni»)

Sipontino [*recte* Mario Nizolio, *Thesaurus Ciceronianus*] relata de un instrumento sonoro usado por armenios, maronitas de Líbano y otros pueblos orientales: «*Quod manu pulsatur laminis quibusdam ex ære rotundis sonum ex collisione reddentibus*». Es llamado *tipia* por los sirios, que también lo usan, y es variado en cuanto a su forma, ya que algunos se componen de una lámina circular, en cuya circunferencia hay unas sonajillas de metal, puestas una sobre la otra, las cuales, agitándose, producen una grata armonía. Lo usan los católicos sobre todo cuando se muestra en la misa la Santa Eucaristía, y los ministros del sacerdote van vestidos con sayales, asistiendo al celebrante por ambos lados, del modo representado en la imagen.

XC. Instrumento sacro de los armenios
 («Istromento sagro degl'armeni»)

En las funciones sagradas, los armenios acompañan las sinfonías de sus címbalos con el sonido de un tazón metálico o de una campana, semejante a las que, por lo regular, están en los relojes hogareños, percutido por una vara de hierro con golpes más o menos fuertes e intervalos de tiempo, de manera que se forme una sinfonía no menos agradable que devota. Es posible que su invención haya llegado desde Egipto, donde tales instrumentos se usaban en honor a la diosa Isis. Se utilizaban unos similares en honor a Cibeles, a quien se atribuyen címbalos y cuerpos sonoros similares.



XCI. Instrumento africano («Istromento affricano»)

Los africanos del Congo usan una variedad de címbalos, como lo relata el padre Fortunato Alamandini [*recte* revisor de Giovanni Antonio Cavazzi, *Istorica descrizione de' tre regni Congo, Matamba ed Angola*] (I, p. 157) que los llama *longa*. Este instrumento es parecido a dos campanillas de hierro que se asemejan a cuernos. Se tañen percutiéndolas con un palito y son utilizadas por los oficiales de guerra, en particular por los pueblos llamados Ginghi. Ellos las usan supersticiosamente y las fabrican mezclándoles sangre humana.

XCII. Otro similar («Altro simile»)

Semejante al instrumento anterior es otro usado por los mismos bárbaros, referido y dibujado en la misma fuente, como muestra la figura aquí incluida. Se ve el hombre percutiendo con un palo una especie de cencerro como los que se cuelgan al cuello de los bueyes en Italia, pero de forma cuadrada, del cual se produce un sonido estrepitoso pero ronco.

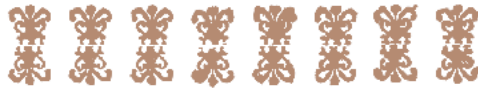
XCIII. Castañuelas [o castañetas] («Castagnole»)

Otra especie de instrumentos fue usada por los antiguos: eran parecidos a los címbalos pero de tamaño mucho menor, como aparece en los mármoles, en una figura de bacante aquí tomada de Spon. Ella tiene en ambas manos dos tazoncitos de metal que se chocan uno con otro, y a tal sonido se unían las danzas en honor a los dioses. Eusebio, autor griego citado por Boulenger (*De theatro*, II, 19), llama este tipo de sonido *crembalizeiin*, que significa «*testas et conchilia et ossa simul impellere in saltatione et sonitum quendam gestu ac rithmo carentem reddere*». Ferrari [*Origines*] y Suger de Saint Denis los denominaron *naccare*; los españoles lo llaman castañetas «*castagnetas*», y todas están comprendidas bajo el nombre de *acetabulum*. Pero no es tan fácil descubrir la razón, si investigamos el sentido del término *acetabulum*, encontramos que en Isidoro de Sevilla (*Origines*, II, 4),

citado por Du Cange, significa «*scutellam acetariam*», y que «*Acetatorium, quod acetum ferat*» indica también una especie de medida. Las sagradas escrituras dicen que la glosa en *Éxodo*, 25, significa: «*Vas rotundum ubi vinum iuxta altare asservabatur*». El *Latinae linguae thesaurus* cita a Plinio diciendo que tal palabra indica una unidad de medida, es decir la cuarta parte de una *emina* (*Naturalis historia*, XI, 34), y también que «*Acetabula sunt veluti quidam caliculi in iis piscibus, qui molles appellantur, ut in polypo*» [*ibidem*, IX, 30]. Pero, como tales definiciones no se refieren a instrumentos, debe concluirse que los antiguos eligieron ese nombre por error o por no sé cuál similitud que vieron. Como observó Quintiliano [*Institutio oratoria*] (VIII, 6), muchas veces la similitud «*non habentibus nomen suum accommodat quod in proximo est*», y luego agrega: «*mille sunt hæc, et acetabula quidquid habent et pixides cuiuscumque materiae sunt*».

XCIV. Instrumento de los coptos («Istromento delli cofti»)

En Egipto los sacerdotes coptos cismáticos y rebeldes a la iglesia romana celebran sus sacrificios usando instrumentos no muy diferentes, ya que acompañan el canto de las oraciones con el sonido, o mejor dicho, con el estrépito provocado por ciertos platillos de metal, tan anchos como la moneda romana llamada *piastra*, y atados por medio de una tira, uno al pulgar y otro al índice de la mano. Se percuten uno con otro y, sin melodía alguna, se llena la iglesia de este sonido, siendo muchos quienes los usan. En idioma árabe este instrumento es llamado *inucì*.



XCV. Castañuelas de los turcos («Naccare delli turchi»)

Explicando la palabra *naccara*, Ferrari [*Origines*] escribió: «*Veterum cymbalum, sphaera scilicet dimidiata, quae allisa coniungebatur et sonitum ciebat, quale instrumentum etiam apud Turcas hodie vigere accepimus*». Y dijo la verdad, ya que la figura expuesta a continuación muestra a un turco bailando y sosteniendo tal suerte de instrumentos en ambas manos. Pero éstas son muy diferentes de las comúnmente usadas en Italia donde se llaman *castagnole*, quizás por ser parecidas a las castañas. Otros las llaman *gnaccare*, o si son como las que usan los españoles denominadas *castagnetas*. Tal instrumento se compone de dos plaquillas de boj, una asida al pulgar y otra al dedo medio de la mano, mismas que, al bailar, se hacen chocar entre ellas.

Si se busca su origen, resulta certero que provengan de los címbalos antiguos ya descritos. Otros agregan que fueron introducidos en Italia por las muchachas de Cádiz. Petronio [*recte* otro autor] dijo: «*Gaditanae mulieres crotalistræ hunc sonitum edebant*»; y Juvenal [*Sátira II*]:

[...] expectes, ut Gaditana canoro
Incipiat prurire choro.

Muchos son del parecer que tal sonido se originó al batir entre ellas las conchas recogidas a la orilla del mar, de donde se volvió costumbre en los niños el hacer ruido con instrumentos similares.



XCVI. Instrumentos infantiles («Istromenti fanciulleschi»)

Como se ve en las figuras siguientes de dos jovencitos, uno golpea con la mano derecha dos pedazos de loza «*maiolica*» y el otro responde percutiendo a tiempo dos piedras entre ellas. Otros, en vez de loza, suelen usar pedazos de conchas, huesos descarnados o algo semejante. Algunos los llamaban *crumata* según Spon [*Miscellanea*] (tabla 44), donde expuso la figura de un joven percutiendo ciertos huesos con la mano. También agregó que esto lo hacían por lo regular las jovencitas españolas en la playa de Cádiz. Por ello Marcial [*Epigramas*, VI, 71]:

Edere lascivos ad Bætica crumata gestus.
Et Gaditanis ludere docta modis.

Con dicho nombre se indicó todo lo que, golpeándose con ambas manos, produjera cualquier sonido, aunque los instrumentos usados no fuesen sonoros por sí mismos. Que esto era costumbre no sólo de los niños sino de los hombres en Milán, sobre todo durante el carnaval, lo dice Ferrari [*Origines*]: «*Turbæ personatorum incedunt, qui uni carmen præunti cæteri succinunt testisque, sive naccaris et crotalis cymbalisque adstrepunt, quæ cipollatæ appellantur a cymbalis, quasi cimbalatæ*».

El chocar piedras una con otra fue costumbre antigua en la navegación, como afirma Jenofonte, XI, citado por Johannes Scheffer (*De militia*): «*Lapidum concussionem hortatorum pro voce ait*», e indagando si tal estrépito se produjese también con las manos, Denis Godefroy (I, p. 4) dijo que sí, y luego lo confirmó Andrea Alciato [*Emblemata*] (I, 44).

XCVII. Birimbao [trompeta gallega o trompa de París] («Spassa pensiero»)

En la clase de los címbalos e instrumentos semejantes se puede incluir uno no muy usado y por lo tanto típico de niños y aldeanos, dado que tiene un sonido poco grato y su uso no requiere mucha habilidad. El padre Mersenne no dejó de describirlo en su *Harmonie universelle*:

Hoc instrumento multi satis feliciter utuntur, cuius brachia semicirculo iuncta lingulam includunt, quam ubi digito in puncto C percusseris, bombum sis auditurus, qui bombos apum, vesparum, atque crabronum æmulatur. Galli hoc instrumentum vocant *trompe et rebube*. Dentibus illius brachia solent apprehendi, ut lingula digito percussa oris cavo resonet.

Dicho escritor lo denominó *cymbalum orale*. En Italia es llamado *spas-sapensiere* [o *scacciapensieri*], y agregó también que, empleándose muchos de diferentes tamaños, se podría producir una rara armonía, pero siempre con un sonido opaco y trémulo, causando más sueño que deleite. Su forma se ve en la tabla adjunta con la figura de un pueblerino tocándolo.

XCVIII. Zilórgano [o Xilórgano] («Xilorgano»)

En la figura siguiente se ve un hombre percutir con una vara unos pequeños cilindros colgados por dos cordones y dispuestos con proporción, para que dado su mayor o menor tamaño se obtengan sonidos diferentes. Percutiéndolos a tiempo, producen armonía muy grata, más o menos según su número y el material con el que fuesen fabricados. De hecho, como escribió el padre Kircher [*Musurgia universalis*] (VI, p. 518), se pueden construir de madera dura, metal, barro e incluso vidrio. Él mismo publicó la figura de un zilórgano compuesto de doce cilindros reducidos con proporción, según requiera un triángulo agudo cuya base corresponda al tamaño del cilindro máximo. Es un instrumento antiguo, ya que se ve reproducido en unos mármoles; sin embargo, no lo encontré indicado con un nombre particular. El propio padre Kircher lo denominó *zylorganum*, vocablo nunca usado por un escritor latino, y estoy convencido que quiso decir *xyloorganum*, que significa órgano de madera, ya que habló de ello. En Toscana, donde se usa, se llama *timpano*, nombre muy general como se ha observado.

XCIX. Instrumento para las abejas («Istromento per l'api»)

De la armonía producida por los instrumentos expuestos hasta aquí, pasamos a otros que pueden llamarse más bien estrepitosos que sonoros, pero todos inventados para algún fin superior al mero deleite del oído.

Tal es el fragor que los aldeanos generan golpeando una jarra de cobre para inducir a las abejas a detenerse en las colmenas preparadas para ellas, cosa tan alegre de verse, como difícil de explicar. Que la música resulte agradable y atractiva para animales sin intelecto no es nada nuevo en la naturaleza. Que los peces son atraídos y llamados por el sonido lo escribió Plinio, referido por el padre Kircher (*Phonurgia nova*, VI), y en el mar de Mesina se experimenta cotidianamente con el pez espada. De muchas aves lo relató Isidoro de Sevilla (*Origenes*, II, 16), y quien más lo desee puede leer todo un capítulo sobre este asunto en el tratado de Bartholin (*De tibiis*, II, 17). Aquí sólo basta decir que con el sonido ruidoso de una jarra de cobre se reúnen las abejas en las colmenas. Virgilio (*Geórgicas*, IV) aconseja al campesino el hacerse escuchar con tal sonido para que sus abejas no se alejen.

Tinnitusque cie et Matris quate cymbala circum.
Ipsæ considet medicatis sedibus, ipsæ
Intima more suo sese in cunabula condent.

Si bien es verdad que con ese sonido las abejas retornan a las colmenas de donde se marcharon, resulta incierto si son inducidas a ello por el gusto del sonido o por el temor al ruido. Diferentes son las opiniones de los autores en torno a esta duda: Aristóteles (*Historia de los animales*, IX, 40) estimó que se debe a un efecto de placer y alegría concebido por las abejas: «*Gaudere etiam plausu atque sonitu apes videntur, qua propter tinnitus æris aut fictilis convocari eas in alveum aiunt*». Varrón (*De re rustica*, III) fue de la postura opuesta: «*circum tinniendo ære perterritas, quo voluerit, perducet*». Lo mismo dijo Columella [*De re rustica*] (IX, 8), hablando de un enjambre de abejas: «*Cum eruperit æris strepitu coercentur, nam statim sono territum vel in frutice vel in editiore sylvæ fronde considet et a vestigatore præparato vase reconditur*». De esta manera fue descrito por Claudiano (*De sexto consulatu Honorii Augusti*):

[...] qualis Cybeleia quassans
 Hybleus procul æra senex revocare fugaces
 Tinnitu conatur apes, quæ sponte relictis
 Descivere favis [...]

Se opuso a este parecer el padre Juan Luis de Lacerda (*Comentaria in omnia opera Virgilii*, I, 4), quien dijo que tal efecto se debe atribuir al temor y al miedo. Es cierto que las abejas temen a los relámpagos, a cuyo estruendo se esconden en sus celdas, pues regresan a ellas cuando oyen el retumbar del metal, entonces se debe creer que se oculten por la misma razón y que por eso Virgilio usó la palabra *condent*, significando miedo y no alegría.

Pero ¿cómo podremos llegar a la verdad en torno a ese efecto prodigioso? Creo que se puede decir con San Agustín (*Sermones ad fratres in eremo*, 15); mientras el filósofo Aristodemo dijo: «*Annis multis insudavit, naturam apis investigare, nec finaliter potuit*». Basta reflexionar con Plinio (XI, 5) que en las abejas «*principatus et iure præcipua admiratio debetur*»; y con razón porque, como lo notó Aristóteles (*De generatione et corruptione*, III, 10): «*Non vides quanta subtilitas sit apibus ad fingenda domicilia quanta laboris obeundi concordia*». Pequeño animal pero muy útil al hombre, y por eso San Juan Crisóstomo (*Comentario al Salmo 50*) lo antepone al pavo real:

Quid ape abiectius? Ecquid pavone pulchrius? Uter autem præstantior? Apis an pavo? Non dubium quin apis. Pavonem de medio tolle, et nihil detrimenti attuleris. Apem de medio tolle, et ingens utilitas adempta erit.

Otras cualidades de las abejas se podrán leer en el padre Daniello Bartoli (*La povertà contenta*, 7) [*recte* en *La ricreazione del savio*, I, 12]. Bástenos aquí concluir con lo que admiró el teólogo Gregorio Nacianceno (*Oratio in theologia*), es decir que las abejas en sus celdas trabajan sin manos, y exclamó maravillado: «*Quis Euclides lineis, quæ nusquam sunt contemplandis intentus et in demonstrationibus sollicitè laborans, hæc posset imitari?*» [citado por Bartholi, *ibidem*]. Por eso, el instrumento sonoro acabado de exponer, aunque pastoral y pueblerino, se tiene que estimar en mucho, resultando tan útil al hombre.

C. Instrumento de Batam («Suono di Batam»)

[Pie de grabado: Tambor de Batam («Tamburro di Batam»)]

No menos estrepitosos son tres instrumentos que se usan todavía en la Batavia, en toda la isla de Java, colonizada por los holandeses desde el año 1619, como refiere [Michel-Antoine] Baudrand (*Geographia ordine litterarum disposita*). Aquellos bárbaros campesinos, cuando deben hacer pública alguna orden de su príncipe, usan el percutir una gran bacía de metal sonoro, como en Europa se hace con el tambor, pues retumbando el sonido por las calles, el pueblo se reúne para oír lo que se le ordena. Si los golpes se daban con arte y a tiempo de música bien regulada, no lo dice el historiador que describió los viajes holandeses a la isla.



CI. Otro diferente («Altro diverso»)

[Pie de grabado: Instrumento de Batam («Istromento in Batam»)]

En la misma relación se ve dibujada la figura de un *indiano* sentado, que sigue percutiendo con ambas manos armadas de bastones nudosos, cuatro bacías de metal colocadas horizontalmente sobre una mesa. Éstas son descritas con las siguientes palabras: «*Delineatio pelvium quos pulsant omnemque musicam simili harmonia tundunt et in hisce regionibus sit in turribus et campanis resonantiam optimam dantes, quia ex cupro fusi sunt*».

CII. Otro diferente («Altro diverso»)

[Pie de grabado: Otro en posición vertical («Altro in sito verticale»)]

Todavía mayor debe ser, por supuesto, el estruendo ocasionado por cuatro bacías aún más grandes que penden de una viga, libres de contacto con otras cosas, cuando son percutidos con bastones nudosos con toda la fuerza de los brazos de aquellos bárbaros, como muestra es la figura aquí expuesta. Tal sinfonía se usa en lugar de tambores y trompetas en la guerra, o en los triunfos y fiestas más solemnes.

CIII. Campanilla en el cuello del reo («Campanello al collo del reo»)

Entre los instrumentos sonoros y estrepitosos, destacan las campanas usadas hoy en Europa y en otras partes del mundo en diferentes funciones, sean éstas tanto sacras como civiles y profanas. Y como su variedad es tan grande que no puede medirse, siendo fabricadas según las variadas ideas de los hombres, no es fácil de saber su origen; para tener unas noticias claras las vamos a dividir en dos clases, incluyendo en una las pequeñas y en otra las grandes.

Que el uso de las pequeñas existiera entre los antiguos hebreos no puede dudarse, siendo contado en *Éxodo*, 28, cuando Dios prescribió a Moisés

fabricarlas de oro como misterioso ornamento de los trajes sacerdotales; lo que se confirma en *Eclesiásticos*, 45: «*Cinxit eum tintinnabulis aureis plurimis in giro: dare sonum incessu suo*». Después la costumbre se difundió a todas las partes del mundo, existiendo infinitas relaciones. Apolodoro (*De diis*) cuenta que eran usadas por los sacerdotes de Proserpina y por los de Siria; también lo dice Luciano en sus *Diálogos*. Augusto las puso en la cumbre del Templo de Júpiter Capitolino, lo que es relatado por Suetonio, y dice Plinio (XXXVI, 13) que fueron puestas en el sepulcro del rey Porsena para que sonaran al ser sacudidas por el viento.

Hojeando los años posteriores de los anales más sagrados, encontramos que el uso de las campanillas fue común entre los monjes antiguos. Mersenne [*reçte* Edmond Martène] (*De antiquis monachorum ritibus*, I, p. 17) refiere que, entre las maneras de despertar a los monjes para que fueran a cantar las alabanzas a Dios, había el uso de una campanilla nombrada [en italiano] *squilla* o *campànula*, «*qua fratres excitabant ut habetur in vita Sancti Benedicti abbatis Anianensis*»; en los *Rituales de San Gregorio* (II, 1) se dice que: «*Resti autem inseruit parvum tintinnabulum, ut ad eius sonum vir Dei cognosceret quando sibi Romanus panem præberet*». En la sección IV de la *Instructio preliminaris pro deliberantibus de religione Benedictina* [por Rupert Presinger] se lee: «*Primitus quam signum horis nocturnis pulsetur in fratrum dormitorio squillam tangere iussit, ut prius monachorum congregatio orationibus [fulti] propria residerent per loca*». Y así dice Mersenne [*reçte* Martène]: «*In Fontanellensi monasterio, ad matutinas vigilias de præfato apostolo Andrea persolvendas noster perretarius, nolam pulsavit pro fratribus excitandis*».

Se podrían llenar muchos volúmenes si se quisieran mencionar los usos de las campanillas entre los gentiles así como entre los fieles cristianos; su fabricación por los antiguos no era de una sola forma. Véase la lámina adjunta [no numerada] donde están dibujadas unas campanillas antiguas guardadas en el Museo del Colegio Romano, y se entenderá lo que estamos diciendo. También el tamaño ha variado siempre en los tiempos modernos. Baste señalar aquí algunas campanas de medida extraordinaria, como la referida por monseñor Rocca (*De campanis*, p. 53), donde dice que en París, en la iglesia de la Beata Virgen, hay una de cuarenta mil libras de peso, que para ser tocada requiere del esfuerzo de veinticuatro hombres, y cuando hay silencio se escucha a siete millas de distancia. Pero una de

tamaño muy grande es la que monseñor Maioli refiere en su obra *Dies caniculares*, bajo la palabra *Metalla*. Cita al padre Fernandino Méndez de la Compañía de Jesús, que en el año 1554 escribió haber en Pegú [ciudad hoy en Myanmar] una campana de bronce de cuarenta y cinco palmos de circunferencia y diecisiete de diámetro. Su tamaño fue estimado por Maioli como el mayor de las de toda Europa: pero erró si se considera la campana de la que habló Jan Janszoon Struys en el libro de sus viajes [*Drie aanmerkelijke en feer rampfædige Reysen*], es decir que situada en una torre de Moscú, capital de Moscovia, hay una campana de 394000 libras de peso, veintitrés pies de ancho y dos de espesor; para tocarla se necesita de cien hombres, cincuenta por lado, y no se toca sino en ocasiones solemnes y en las apariciones de los embajadores.

Entre los modos en que este instrumento es manejado, basta mencionar uno profano que pocos conocen: es referido por Girolamo Maggi en un opúsculo [*De tintinnabulis*] que él mismo escribió en la prisión donde fue encerrado por los turcos después de la caída de Rodi, donde vivía. Allí cita a Zonara, un autor griego que en su historia dijo que antiguamente era costumbre conducir al culpable al patíbulo con una campanilla colgada al cuello, para que caminando entre el pueblo, nadie lo tocara por accidente, ya que se consideraría contaminado. Por lo tanto, escuchándose el sonido de la campanilla, todos podían alejarse y abrir paso al miserable que la llevaba, tal como muestra la imagen.



CIV. Campanilla del clero («Campanello del clero»)

Al uso profano de la campanilla se le puede añadir otro sacro, que el clero de unas basílicas de Roma hace en las procesiones solemnes. Aparece en cierto orden tras un estandarte hecho como un pabellón de guerra, precedido por un hombre en traje blanco que enarbola una campanilla y la toca todo el tiempo. Cuándo empezó su uso en la Iglesia Romana no es fácil de definir ya que, con todo y que examiné los antiguos rituales, solamente he encontrado uno que fue practicado en 1570. Francesco Maria Torrigio refiere en torno a un antiguo códice de la Basílica del Vaticano, donde se narra una de la procesión hecha el día de las Rogaciones con las siguientes palabras: «Primero entró la cruz, después el conopeo con la campanilla, los cantores, etc.». Otra relación se lee en *Ordine Romano* escrito por Pietro Amelio, sacristán de Urbano V, donde se habla de la canonización de Santa Brígida, en los tiempos de Bonifacio IX, cerca del año 1390: «*Papa descendit ad ecclesiam Sancti Petri cum toto clero cum cruce pluvialibus et campana processionaliter [...]*». No encontré memorias más antiguas.

El motivo de tal costumbre se podría deducir de lo que escribió el muy erudito durante en la explicación de las palabras *martyria et ecclesia*, donde dijo que el pabellón sugiere el antiguo tabernáculo, mismo que se transfería de un lugar a otro, mientras que el pueblo hebreo peregrinaba por varias regiones. Los sacerdotes estaban distribuidos en el tabernáculo, cada uno tenía su lugar. Por su parte Leonardo da Fivizzano (III, 15) observó que la Iglesia militante en la tierra se compara a un ejército que continuamente combate contra sus enemigos infernales, para luego encontrar el descanso en la Patria Celeste. Por eso una campana precede la procesión, en lugar de las trompetas usadas por mandato de Dios por los sacerdotes de la Ley mosaica, con las cuales enviaban señales a todo el pueblo hebreo.

Se expone aquí la figura del hombre que precede al clero con dicha campanilla, la cual está llena de misterio, aunque los herejes y enemigos de la Iglesia Romana se mofen de ello.

CV. Carroccio

Al uso de campanillas le agregamos otro de una campana grande, ya practicado en Italia y hoy extinto. En el siglo pasado era costumbre el transportar una campana en un carro móvil para dar las señales a los soldados, como hoy se hace con la trompeta. Esta costumbre es relatada por Girolamo Maggi (*De tintinnabulis*, 13), donde dice:

Est igitur sciendum superioribus sæculis, nec admodum vetustis temporibus exercituum Imperatores in castris, quasi in quadam civitate ambulatoria, aut turricula campanaria ex ligno identidem ambulatoria, uti consueviste, e qua tintinnabulum admodum magnum penderet, cum in hostem progrediendum acieque confligendum esset.

Este carro [campanario] llamado *carroccio*, fue descrito por Frans Swertz de Amberes en las notas sobre *De tintinnabulis* [*Notis in Magium*], (13), de esta manera:

Anno Christi 1081 Cremonenses Carroccium instituerunt; erat illud carrus amplior his atque sublimior quos communi in uso invenere Longabardi, primique ómnium, secundum aliquos, Mediolanenses usurparunt, ornabatur id a quibusdam panno rubro, ab aliis albo, a Cremonensibus vero mixtim rubro et albo, denique pro colore quo cuiusque civitatis insigne. Sed et seni boves a quibus trahebatur, simili panno teñti. In medio autem erat antenna cum vexillo, sive labaro præter Crucem rubram, cœtera alba cuiusmodi in supplicationibus hodieque nonnullis in locis gestatur, ab eadem antenna de penduli funes, quos validi robustique iuvenes manibus tenebant, inque eius summo campana appellata Nola. Nefas autem educere, nisi publico decreto, nec minus mille quingentis ad custodiam eius militibus strenuis et panoplia, ac bipennibus egregie munitis, prope etiam duces omnes, ac militiæ præfecti, tibicines octo multique ad rem divinam sacerdotes [...].

Ponemos aquí la figura del *carroccio* dibujada por Maggi y por Macri (*Carroccium*, p. 130). Giovanni Villani en su historia de Florencia (VI, 27) [*recte* en su *Nova cronica*, VII, 78] también lo describe y dice que la campana era llamada *Martinella*.

Faltaría hablar del origen y redescubrimiento de las campanas grandes, ya que hay una larga controversia entre los escritores en torno a los autores y a la época de su invención, siendo en particular usadas en las iglesias para el culto divino y por los magistrados para avisar al pueblo de sus leyes. Para no ser redundante en el asunto, baste señalar lo que escribió Baronio (año 885), es decir que el uso de las campanas grandes empezó entre los griegos, cuando Orto Patrizio, dux de Venecia, envió como regalo al emperador Miguel doce campanas que fueron colocadas en la torre de Santa Sofía; pero de ello no se deduce quién fue el inventor. [Polidoro] Virgilio [*De inventoribus*] dijo que fue Papa Sabiniano, de quien Panvinio [*Epitome pontificum Romanorum*] escribió: «*Hic Papa campanarum usum invenit iussitque, ut ad horas canonicas et Missarum sacrificia pulsarentur in ecclesia*». Pero eso sólo prueba que el uso eclesiástico fue introducido por Sabiniano.

Muchos historiadores coinciden en el afirmar que San Paulino, en la iglesia de Nola, fue el primero en ponerlas de tamaño extraordinario y de forma tomada de los antiguos. Pero el cardenal Bona [*Psallentis*] lo niega y dice que no hay fundamento cierto para creerlo. Walafrido Estrabón, que vivió en el tiempo de Carlo Magno, es decir cerca del año 800, cuatro siglos después de San Paulino, dice [*Libellus de exordiis*] que las campanas tomaron su nombre de Campania, región de Italia donde se inventaron, y por eso también dichas *nolae*, es decir de la ciudad de Nola, en Campania, donde se fabricaron las primeras; y el cardenal Baronio (p. 116), dice que el nombre *campana* empezó a usarse para indicar a las campanas mayores en el año 700, lo que prueba que en ese tiempo ya se fabricaban y estaban en uso.



CVI. Órgano de campanas [o carillón] («Organo di campane»)

El sonar de las campanas es tan abundante y misterioso que para explicarlo se necesitaría un volumen muy grande. Léase a monseñor Rocca, que escribió un largo y erudito tratado [*De campanis*]. Aquí basta observar brevemente lo que se lee en el capítulo 5, es decir, que las campanas por antigua y loable costumbre, se bendicen y consagran según la regla prescrita en el antiguo orden romano; por eso, como subrayó Rocca, no deberían tocarse sino por los clérigos vestidos de sobrepelliz. Si se permite tocarlas a los laicos, sólo es porque las más grandes no se podían mover, siendo su peso superior a las fuerzas de los clérigos, que a menudo son jovencitos y no robustos.

Por lo tanto se debe censurar el abuso de quien se sirva de las campanas consagradas y ungidas con el Sacro Crisma para usos profanos o fiestas teatrales, pero no si no hubiesen sido consagradas y nada más tengan forma de campana. Por eso es loable la sinfonía que en algunas partes de Alemania y Flandes se toca mediante los relojes, cada vez que se cumple la hora, con la ayuda de ruedas y pesos de los que reciben el movimiento. Véase a Rocca, quien refiere acerca de la armonía del reloj de Lieja, así como del órgano compuesto por treinta y tres campanas movidas por un teclado como de órganos o de clave, y dispuestas como él enseña; también lo relatan Maggi y Mersenne, y aquí nosotros lo ponemos.

CVII. Cencerro del aldeano («Campanaccio del villano»)

En imitación de las campanas instaladas para fines sacros y razonables, fue inventada una especie de instrumento hecho no de metal [precioso] sino de fierro, y en consecuencia de sonido ronco y opaco, llamado comúnmente cencerro. Tal variedad de campana se suele colgar al cuello de bovinos y búfalos, y en el tiempo de carnaval el pueblo la usa para aplaudir o burlarse de los enmascarados. Aquí se muestra la imagen de un joven plebeyo en el acto de hacer ruido con tal instrumento, del cual el oído no toma algún deleite, ya que produce un sonido muy fuerte y nada grato.

En el siglo XVIII dicha campana era usada, en particular en Roma, por las personas que iban por la ciudad en coche acompañando a los doctorados

en la universidad llamada «La Sapienza». Tal costumbre anunciaba a todos los de dicho título, pero también permitía, a los que conocían al doctor, reírse de él. Por qué se practicaría este ridículo uso de las campanas y de dónde tendría su origen, no lo pude encontrar, pero sí hallé su abolición por motivos razonables, siendo que el otorgamiento de un doctorado requiere aplausos más nobles y respetuosos. En los edictos publicados para el buen gobierno de dicha universidad se lee:

Ítem, se prohíbe que alguien se atreva a traer y tocar cencerros u otros instrumentos similares tras los recién doctorados, bajo pena de 50 escudos de oro y de serle retirado el privilegio de doctor a quien consintiere tal vergüenza, con otros castigos para los violadores al albedrío de dicho señor doctor.

CVIII. Vara de metal («*Verga di metallo*»)

Al sonido de las campanas se puede unir lo que sin una campana se puede escuchar con artificiosa invención referida por el padre Kircher (*Phonurgia nova*, p. 155). Se cuelga una lámina o vara de metal a una cuerda de *violone* y con dos dedos se insertan las extremidades de la cuerda en las orejas, de tal modo que quede pendiendo en medio de ellas. Luego, si se percute la vara con algo de hierro, retumbará en las orejas un sonido como si se oyera una campana grande, a mayor tamaño sea la vara, mayor será el sonido. De tal efecto no se puede dar otra razón sino la vibración del cuerpo sonoro que se transmite a la cuerda y de ésta al tímpano del oído, donde los músculos, percutidos con velocidad e impulso extraordinarios, producen un efecto prodigioso. La imagen muestra la manera de hacerlo.



CIX. Campana de los griegos [o agiosimandro] («Campana delli greci»)

Siendo frecuente el uso de las campanas grandes y pequeñas por los católicos, también es detestado en los reinos sujetos al Imperio Turco, desde que el sultán Saladino entró a Jerusalén y todas las campanas fueron bajadas no sólo en la ciudad sino en todos los lugares donde se usaban. Esa impía resolución, explica Rocca [*De campanis*], 1, fue tomada porque es fácil convocar al pueblo con las campanas y procurar rebelión, o por no hacer lo mismo que los cristianos. Semejante costumbre es imitada por los herejes, escribe Durante (*De ritibus*, I):

Hugonotti et cæteri huius seculi hæretici campanis bellum indixerunt. Eas enim frangunt et comminuunt, Saracenos imitantes qui ut Platina in Urbano III scripsit, capta Hyerosolima campanas in primis à sacris turribus deiecerunt [...].

Pero como se dieron cuenta de la necesidad de dar señales al pueblo y marcar las horas del día, fueron puestos unos hombres que gritaran desde la cima de las torres para anunciar las funciones públicas.

Los griegos sujetos al Imperio Otomano remplazaron las voces humanas por un instrumento de madera, relatado por Maggi, mismo que golpean con dos martillos de hierro que llaman *simandro*; o por una lámina de hierro tocada por un martillo, también de hierro, llamado *hagiosidero*, que significa fierro santo, y con su sonido llaman a la gente a la iglesia. Esta costumbre es confirmada por monseñor León Alacio (*De templis Græcorum recentioribus*), donde describe el instrumento de esta manera:

Sacerdotes Græci ligneo instrumento ad Græcos in ecclesiam convocandos utuntur, idest lignum binarum decempedarum longitudine, duorum digitorum crassitudine, latitudine quattuor, quam optime dedolatum non fissum aut rimosum quod manu sinistra medium tenens sacerdos, vel alius dextra malleo ex eodem ligno cursim hinc inde trascurrens modo in unam partem modo in alteram prope, vel eminus ab ipsa sinistra, ita lignum diverberat, ut ita ictum nunc plenum, nunc gravem, nunc acutum, nunc crebrum, nunc extensum edens perfecta musices scientia auribus suavissime moduletur.

Obsérvese la imagen del tratado de Maggi aquí expuesta. El propio Alacio comenta que existió otro instrumento similar de tamaño enorme —a veces seis palmos de alto, uno de grueso y treinta de largo— que se cuelga en las torres con cadenas y se percute con un martillo pesado.

CX. Otra similar («Altra simile»)

Otro instrumento más pequeño y usado a menudo por los griegos es citado por Maggi y aparece en la siguiente imagen. No fue invención novedosa de los griegos, porque, como advirtió el cardenal Bona [*Psallentis*], era usado en tiempos muy antiguos: aparece en el Concilio Niceno (*Acta*, II), y en el *Libro de los milagros de San Anastasio Mártir*, donde se lee que, acercándose sus reliquias a Cesárea, todos los ciudadanos «*ligna sacra pulsantes obviam facti sunt*»; y en la *Vida de San Nicón Metanoite* se lee: «*et ligni pulsatione omnes fratres convocat*». La época del inicio de esta práctica es incierta, ya que los antiguos cristianos usaron otras maneras para convocar al pueblo. Baronio estimó que los obispos se sirviesen de mensajeros pero como se acabó la persecución de la iglesia desde Constantino, se usaban otras señales públicas. San Pacomio (*Regla*, capítulo 3) mandó a que convocasen a los monjes con el sonido de la trompeta, tal como Dios mandó a Moisés: «*Cum audierit vocem tubæ ad collectam vocantis statim egrediatur [...]*». La misma costumbre refiere San Juan Clímaco [*Scala Paradisi*] (grado 19).

CXI. Palo de los coptos («Legno delli cofti»)

De esta antigua tradición conservaron unos vestigios los coptos cismáticos, habitantes de Egipto y países circunvecinos, que asisten a la misa con una vara de madera dura, de alrededor de cinco palmos de largo y cuatro dedos de grueso, o con una de un palmo de largo, que sujetan con la mano izquierda por un mango insertado en medio, formando la letra *tau* y percuten con un martillito con golpes interpolados. De esta manera en sus iglesias se hace un gran ruido, ya que muchos, entre los presentes, usan tal instrumento, tanto laicos como sacerdotes y ministros de lo sagrado. El

instrumento se llama *nacus* en lengua árabe, y así los armenios llaman a las campanillas que percuten cantando en la iglesia, como supe por el fiel relato del padre Gabriele, sacerdote y monje maronita que vivió mucho tiempo en Egipto. A los instrumentos de madera que suplen la falta de campanas de metal se pueden añadir las campanas de piedra que los abisinios suelen fabricar, como cuenta Abraham Ortelius.

CXII. Crepitáculo de madera de la iglesia latina [o matraca] («Crepitacolo di legno della chiesa latina»)

No sólo en las iglesias orientales se percute la madera, también se hace en la latina, pero sólo en ciertas temporadas y no en todas las funciones, sino de viernes a sábado de la Semana Santa cuando, como se sabe, la iglesia hace callar las campanas.

Investigando las razones de tal costumbre, Monseñor Rocca (*De campanis*, 25) encontró las mismas aducidas por el obispo Guillermo Durando (*Rationale divinatorum officiorum*, VI, 72) cuando dijo: las campanas guardan silencio representando a los apóstoles, que en el tiempo de la Pasión callaron, según las palabras «*In omnem terram exivit sonus eorum et in fines orbis terra verba eorum*» [*Salmo 18*, 5] ya que, retirados en el huerto «*pre tristitia dormitaverunt*». Pero se dan señales golpeando las mesas para significar la humildad de Cristo. Segundo, porque con tal sonido se provoca temor. Tercero, la madera colgada se percute con un martillo también de madera para significar a Cristo subido en la cruz, ya que él fue la madera «*plantatum secus decursus aquarum*», y pendió de la madera de la cruz; se percute con pura madera porque sólo Cristo predicó estando en la cruz. Cuarto, se percute con madera simbolizando a la madera [del árbol] que causó el error de Adán. Quinto, se callan las campanas y no las maderas, significando el silencio de los apóstoles y, en los demás instrumentos de menor sonido, las mujeres que durante la Pasión no se escondieron, sino que siguieron a Cristo hasta la cruz, según Durando.

Por lo tanto, son varios los instrumentos de madera para provocar ruido durante esos días. La figura aquí expuesta tiene uno en la mano, hecho de una tabla donde son puestos unos hierros para percutirla, mientras que con la mano se voltea de un lado y del otro: práctica introducida contra la razón porque el instrumento comúnmente llamado *tric trac* —*crepitaculum*

de los latinos— debería ser solamente de madera por los motivos expuestos. De tal variedad lo usan los padres capuchinos todo el año, cuando son llamados en la noche al coro para cantar maitines.

CXIII. Otro diferente («*Altro diverso*»)

Mejor es el de pura madera que aparece dibujado bajo este número: girándose un cilindro armado con dientes, éstos levantan unos martillos de madera unidos a una vara también de madera que, una vez levantada, queriendo regresar a su lugar, golpea con violencia una caja vacía. El resultado es un sonido estrepitoso que, desde lejos, se oye muy parecido al de los martillos de madera armados de hierro, pegando en las tinas de las papeleras donde se macera la pulpa para el papel.

CXIV. Matraca («*Matracca*»)

Aún mayor estrépito es el que genera la máquina siguiente, usada en España y en el reino de México en dichos días en lugar de las campanas, y puesta en lo alto de los campanarios, se escucha por toda la ciudad. Es llamado matraca y consiste en una rueda de unos diez palmos de diámetro; su circunferencia está provista de martillos de madera móviles, de modo que al girarse, percutan en secuencia unas placas de madera fijas, como dientes en la circunferencia de la rueda. Se puede entender mejor mirando el dibujo, que mediante una larga descripción. La rueda es girada por un hombre robusto, aunque estos instrumentos sean para una función sacra, ya que se debe tocar únicamente por los clérigos y sólo en traje clerical, siendo el tocar las campanas oficio de los ostiarios [porteros investidos con las órdenes menores], como lo citó el cardenal Bona [*Psallentis*] (p. 191): «*Quos decet superpellicio indutos esse, dum signa pulsant quia munus sui ordinis exercent*», así como en el Antiguo Testamento pertenecía a los sacerdotes «*ut tuba clangent ad convocandum populum*».

CXV. Rueda flamenca («*Ruota fiaminga*»)

En Flandes, para la diversión de los niños, se usa un instrumento ruidoso que en su lengua llaman *het upelspel*, es como decir «juego de la esfera». Se compone de un círculo de madera alrededor del cual se cuelgan muchas campanillas o sonajas; en el centro hay un canutillo de más o menos medio palmo de largo, sujetado por unos cordoncillos a la circunferencia, como si fuera una rueda de carro. En el canutillo se inserta un bastón de poco más de tres o cuatro palmos de largo, que se lleva con la mano y sostiene la rueda para que gire en el piso. De esta manera los niños, corriendo en competencia como para ganar un premio, hacen girar el círculo y las campanillas produciendo un sonido continuo. Lo usan a menudo para divertirse en calles públicas o en sus hogares.

CXVI. Mortero («*Bacioccolo*»)

En unas partes de la Toscana, jóvenes y campesinos usan un instrumento de madera torneada que llaman *bacioccolo*. Consiste en un mortero o tazón que, tomado con la mano izquierda, recibe golpes distribuidos a tiempo con la mano derecha armada con su *batocco*, también de madera torneada en forma de pistón, parecido al de los morteros de bronce, y tiene de largo más o menos un palmo. Aunque el sonido no sea armónico, sin embargo le gusta a la gente de costumbres toscas, no existiendo en el mundo cosa deforme que no le guste a alguien.



CXVII. Carraca

(«Fanciulli con il trich trach»)

En los días de Pasión, los jóvenes adiestrados en las costumbres eclesiásticas suelen usar diferentes martillos de madera para provocar ruido fuera y dentro de las iglesias, y no por motivo de dicha ofrenda y piadoso respeto de las funciones de la iglesia, sino para divertirse con intolerable abuso. La figura aquí expuesta representa uno de ellos.

CXVIII. Otra semejante

(«Altro simile»)

En este número se muestra otro muchacho que con la mano izquierda sujeta un martillo y con la derecha hace girar un instrumento ruidoso y nada grato al oído, comúnmente llamado en italiano *raganella* (ranita). En ello una rueda con dientes, girando, levanta una lengua de madera que, queriendo regresar a su sitio, golpea el diente y así sigue con los demás, y produciendo su ruido.

CXIX. Mujer [nodriza] con carraca

(«Donna con fanciullo»)

Bajo este número se representan otros dos instrumentos sonoros, pero menos estrepitosos y muy gratos a los niños; las nodrizas suelen calmar su llanto al agitarlos. El que sostiene el niño tiene figura de un tamborcito cubierto por ambas partes de piel de cordero y lleno de piedrecillas. Según se agite, las piedrecillas percuten la piel y se produce un sonido muy agradable al oído de los niños. Asimismo el otro que el infante muestra tomar de la nodriza. Éste es como un globo hecho de ramillas delgadas encerrando una sonajita de metal, que siendo sacudida con la mano, provoca en el niño una agradable sensación y admiración, ya que no se da cuenta de dónde proviene el sonido.

No es novedad que con tal arte se haga cesar el llanto y se contente a los niños; de hecho sabemos que para tal efecto los antiguos usaban el sistro y otros instrumentos semejantes. Dice Marcial (*Epigramas* XIV, 54):

Si quis plorator collo tibi vernula pendet,
Hæc quatiat tenera garrula sistra manu.

Con estas palabras el padre Jouvancy observó que *vernula* significa niño hijo de esclava.

Instrumentos similares fueron tal vez llamados *crumata*, como dice Spon (p. 44), donde expone la figura de un joven en el acto de percutir unos huesos.

CXX. Instrumento de africanos [de Batam] («Istromento d'affricani»)

De los instrumentos para el recreo de los niños pasamos a uno que los bárbaros nativos de la isla de Batam usan en las danzas que celebran. Éstas se conforman por una cantidad de hombres y mujeres repartidos en coros: mientras unos hacen estrépito con varios sonidos, otros saltan y revolotean con varias actitudes, emitiendo gritos más de gente poseída por espíritu, que de gente de razón. El instrumento que aquí se muestra se ve dibujado en las relaciones de los viajes holandeses hacia oriente [Lodewijckz, *Prima pars*]. No se dice cómo se llama; solamente existe la siguiente descripción:

Delineatio tripudii cum virorum, tum mulierum ad sonitum aliquarum arundinum supra quas lamella calybea posita est organi modo, aut clavicymbali quibus in cantu utuntur, brachia et pedes extendendo totumque corpus habeas contorquendo more canum.

Cabe advertir que las cañas dispuestas a modo de órgano, es decir descendiendo de largas a cortas, son de un grosor extraordinario, mayor que las de Europa, ya que el diámetro de muchas es de medio palmo; su nombre es *bambú*. Sirven para muchos usos, y por su robustez soportan grandes pesos, tal como en Italia son usados los postes de las camillas.

CXXI. Marimba

Pero entre todos los instrumentos usados en África por los bárbaros del Congo y otros, y luego transmitidos al reino del Brazil en América, el más suave es el llamado *marimba*. Así lo describió, en la historia de aquel reino, el capuchino padre Alamandini [*recte* Giovanni Cavazzi, *Istoria del Congo*] (I, p. 332). La marimba se compone de catorce o quince pequeñas

calabazas dispuestas en consonancia, bien sujetadas bocabajo entre dos varas y tapadas por una delgada corteza. En el lado opuesto, hay por cada una, una tablita de madera, de unas dos onzas y palmo de largo, y siendo tocada por el músico con los dedos, mientras se sube y baja, forma una agradable armonía que no disgusta. Algunos, en lugar de los dedos, las percuten con baquetas. Esta manera de tocar se ve en la imagen aquí expuesta de un negro «moro» brasileño tocando su marimba que trae colgada al cuello y tiene muchas calabazas colocadas como caños de órgano, porque, como éste se construye en Europa uniendo más o menos caños, así se hace la marimba en Brasil.

CXXII. Instrumento de la India («Istromento indiano»)

Un curioso instrumento es referido por el padre Mersenne [*Harmonie universelle*] (p. 228 de la edición francesa; p. 111 de la latina), pero sin nombre. Afirma ser usado por gente de la India «indiani» sin decir cuál. Ellos toman una caña gruesa y larga, vacía en el interior, y a su extremidad unen dos calabazas grandes, abiertas en el fondo, que, como la caña, se pintan y ornamentan con arabescos, incluso de oro. Sobre la caña se distribuyen cinco clavijas para tender otras cuerdas de nervio. Así preparado, el instrumento se lleva sobre el hombro por estos *indiani*, que, con los dedos armados con puntas de hierro, percuten las cuerdas con debidos espacios de tiempo, de manera que retumbe el sonido en las calabazas y produzca una armonía que mucho deleita a esa gente.



CXXIII. Triccheballacche
 («Trich varlach»)

Con este nombre los napolitanos se refieren a un instrumento inventado por la gente del pueblo. Como se muestra en la presente tabla, está compuesto de tres martillos de madera, algo sumidos del lado que se suele percutir. Están insertados en dos travesaños, para que el martillo central siempre esté fijo y los dos laterales sean movibles aunque insertados en el travesaño inferior, para que, sacudidos por las manos del músico, lleguen a percutir el martillo colocado al centro firmemente. Éste se percute con los otros dos, con los debidos espacios de tiempo y con golpes más o menos pesados, según lo que necesiten las sonatas, en general hechas por otros instrumentos; a estos se une el estruendo de los martillos y, para que la sinfonía sea más grata, se le añaden unas sonajas, generando un sonido caprichoso que, si se escucha en la noche, no podría deducir de qué instrumento proviene.

CXXIV. Indio bailando [o africano en las Indias bailando]
 («Indiano in ballo»)

[Pie de grabado: Instrumento de africanos («Istromento di affricani»)]

El *moro* aquí dibujado, ciudadano de África [pero llevado a las Indias Occidentales], se ve en acto de bailar y al mismo tiempo hacer sonidos, o más bien ruido con dos calabazas, girándolas y sacudiéndolas de varias maneras; y como éstas suelen estar llenas de sonajas o piedrecillas, producen un estrépito más ingrato que armonioso. Sin embargo, no teniendo aquellos hombres salvajes conocimiento de algún instrumento mejor, usan éste que les fue sugerido por su fantasía.

CXXV. Mujer brasileña bailando
 («Donna brasiliana in ballo»)

Las mujeres moras que viven en el reino del Brasil se deleitan en bailar y acompañar sus movimientos con el sonido de un instrumento hecho por la naturaleza. En las Indias Occidentales crece un fruto llamado *ahovai*, parecido a las almendras y con una corteza durísima. Los campesinos suelen

usar su pulpa, llena de un humor venenoso, para matar a quienes odian. De la corteza fabrican manijas y collares ensartadas con cordones de algodón retorcido y se las atan a los brazos y piernas, de modo que, saltando y moviéndose en el baile, los frutos se golpeen entre ellos, tal como en Italia que se ponen sonajas de metal en las patas de caballos o en los pies de bailarines, y así gozan del ruido producido por los choques de dichos frutos. Esto fue expuesto por Michael Robert Besler (*Gazophylacium rerum naturalium*, tabla IX), donde apuntó:

Fructus arboris *ahovai* dictæ mirabiles, nucleus præsentissimum est venenum, quod indorum incolæ in odio coniugali viri uxoribus infensi et contra uxores viris indignatæ propinare non verentur; exempta medulla fructus filo xylyno annectunt, unde ex mutua collisione nolarum, ac tintinnabulorum instar sonitum edunt, hinc in saltationibus ad maiorem animi hilaritatem cruribus et brachiis testuram hanc secundum naturalem magnitudinem delineatam alligare consuevere.

CXXVI. Instrumento sonoro del Maduré («Istromento sonoro del Maduré»)

Del reino de Brasil pasamos al ya nombrado de Maduré. Aquí observamos un instrumento parecido, usado por aquellos paganos en sus danzas, y compuesto no de frutos sino de sonajas de metal. Con estos forman casi una corona o mejor dicho, un collar; teniéndolo reunido en una mano y bailando, lo echan de una mano a otra, de modo que las sonajas, golpeándose entre ellas, produzcan cierta armonía grata a los oídos de aquellos bárbaros, acostumbrados a tal sonido. Obsérvese la figura en el acto de bailar y se entenderá mejor lo que aquí va escrito.

CXXVII. Scabellum de los antiguos («Scabillo degl'antichi»)

El estrépito que se suele producir agitando con la mano el instrumento ya descrito se solía hacer antiguamente con el pie, en particular por los músicos de teatro, ya que debajo de sus zapatos agregaban una suela de madera y también a veces de hierro, y golpeando el suelo daban las señales a los músicos

y bailarines, así como hoy en día el director suele darlo con la mano, lo que se dice comúnmente “dar el compás”. Esto lo tenemos en Plinio (II, 14): «*Hoc infiniti clamores commoventur cum mesochorus signum dedit*».

Según Saumaise, esos zapatos de madera eran llamados por los latinos *scabella*, y también *scabilla*, ya que eran puestos bajo el pie, como el escabel para quien esté sentado. Lo mencionó Cicerón (*Pro Caelio*): «*Fugit aliquis e manibus deinde scabella concrepant, aulæum tollitur*». Pero existe gran controversia entre los autores, si con este nombre se debe entender el objeto mencionado o un instrumento de aliento. Bartholin (*De tibiis*, III, 4) examinó esta discusión. Sin embargo no puede dudarse que se usara, ya que en las estatuas antiguas se ve su forma, la cual está publicada por Filippo Rubenio [Philip Rubens], y por el propio Bartholin (III, 2).

CXXVIII. Crótalo del mendigo [o tablillas de San Lázaro] («Crotalo del mendico»)

Entre los instrumentos que son más estrepitosos que sonoros, hay una clase llamada por los latinos *crotala*, palabra que alude a la voz del ave llamada *onocrotalo* [pelicano], ronca y no muy grata. Se hicieron de varias maneras, pero propiamente, según afirma Spon (tabla 43), «*Crotalum est arundo scissa constructa studio ut sonet, si quis ipsam quatiat manibus. Crotalis utentes fœminæ crotalistriæ vocabantur*». Se usaban durante fiestas y juegos públicos. Alguien refiere que hubieron sido inventados en Sicilia para imitar la voz del crótalo. Aristófanes llamó *crotalo* al hombre locuaz e importuno.

La imagen aquí incluida representa a un mendigo en el acto de golpear un pedazo de madera quebrado, cuyo ruido refuerza la voz con la que exhorta a ser ayudado en su pobreza. En Italia usan a menudo este instrumento los mendigos que piden limosna por amor de San Lázaro en las iglesias dedicadas a este santo.



CXXIX. Despertador de los frailes («Religioso svegliatore»)

Otra variedad de crótalo tiene uso religioso por los padres menores observantes de San Francisco, para despertar y llamar al coro a quienes duermen. Es un trozo de madera cortada por lo largo muchas veces, de modo que, usándolo para golpear las puertas de las celdas, provoca estrépito y despierta a quien duerme. Tal uso no es nuevo entre las religiones; el padre Mersenne [*recte* Martène] (*De antiquis monachorum ritibus*, I, 1) refirió varios modos para despertar a los monjes para que fueran a alabar a Dios en el coro, y dice (número 15) que muchos eran despertados «*ligneo crepitaculo*», pero no dice qué forma tendría. Confirma su narración diciendo:

Hinc Leo Imperator in *Panegyrico de Sancto Joanne Crisostomo*: «*His adhuc dubitantibus excitantur ad Matutina cantica ligni pulsibus*», nostri quoque Einsidlenses monachi ad sonitum ligni surrexisse leguntur in *consuetudine German.* n. 4.

De este rito antiguo sin duda derivó la costumbre del palo roto que sirve como despertador a dichos religiosos, también usado por los padres capuchinos, cuando se les llama al coro por la mañana, como lo demuestra la imagen aquí expuesta.

CXXX. Capuchino percutiendo una tabla («Capuccino, che percuote una tavola»)

Otras formas de señales diferentes fueron practicadas por los monjes antiguos para despertar con el sonido a los que duermen para que se uniesen al coro. Fueron referidos por el ya mencionado padre Mersenne, pero no será inútil repetirlos. Dice en el libro citado que los superiores solían a veces despertar haciendo ruido con su persona, como se lee en San Juan Crisóstomo (*Omilia 59* al pueblo de Antioquía). Así lo hacían Santa Austreberta [virgen y] abadesa, San Corbiniano [de Frisinga] y otros. Segundo, eran despertados por alguna voz (*Regla de San Pacomio*). Tercero, con el ruido de alguna madera golpeada. Cuarto, con golpes dados a las puertas con un martillo, como se lee en *Historia lausiaca*, 104 (*Vida del*

abad Adolio): «*Excitatorio malleo pulsabat cellas omnium, eos congregans ad oratoria*»; y también en Juan Casiano (*De institutis*, IV, 12). Quinto, con el sonido de una campanilla. Sexto, con el sonido de la campana mayor de la iglesia. Séptimo, con el golpeteo de pies hecho por el superior [del convento] (*Reglamento del monasterio floriacense*). Oçtavo, con los golpes de una baqueta (*Reglamento del monasterio corbejense*). Y último, con unos delegados a despertar, cantando *Domine labia mea aperies*, primero llamaban al abad, que luego, levantándose, llamaba a los otros monjes y con ellos se dirigía al coro.

En torno a estos antiguos usos monacales, los capuchinos, muy amantes de la pobreza voluntaria, para convocar a sus alumnos a la mesa, suelen percutir una tabla con un palo nudoso, como demuestra la imagen aquí incluida. La misma era usada también cuando llegaban forasteros al convento, para que unos comisionados les pudieran ofrecer actos de caridad piadosa, como alivio de lo sufrido durante su viaje.

CXXXI. Látigo del cochero («*Frusta del cocchiere*»)

De los golpes dados sobre una mesa de barro pasamos a los que suelen darse al aire con un largo látigo, usado también para manejar un coche tirado por cuatro o seis caballos. Es algo que hacen los jóvenes por diversión y para escuchar el ruido que se produce en el aire. No por eso se debe considerar instrumento infantil, mientras no se puede creer cuánto excita a los espíritus de los animales, pero usado con tal fin y no para pegarles. Tuvo su origen por lo menos cuando Rómulo fundó Roma, y el Circo Máximo en el lugar asignado por el rey Tarquinio, según refiere Panvinio (*De circo*, I, 9), mientras se competía con coches tirados por dos caballos, como los inventó Clístenes de Sición, «*qui primus binos equos iugavit, eosque singulos ex utraque parte vinculo applicuit*», dijo Plinio (VII, 58), o por cuatro, según contó el mismo Plinio, agregados por Ericñtonio, rey de Atenas, citado por Virgilio (*Geórgicas*, III):

Primus Ericñtonius currus et quattuor ausus
iungere equos, rapidisque rotis insistere victor.

Después Rómulo mostró este acompañamiento en Roma, como dijo Tertuliano, citado por [Onofrio] Panvinio (*De circo*, 9), donde muchos corrieron, incluso emperadores, refiere el propio Panvinio (*ibidem*, 12). Y como cada uno intentaba ganar y conseguir las ovaciones del público, se usaba tal instrumento para pegar a los caballos en la competencia. Virgilio aludió a ello escribiendo (*Geórgicas*, III, 103):

Nonne vides, cum præcipiti certamine campum
Corripuere ruuntque effusi carcere currus.
Cum spes arrectæ iuvenum exultantiaque haurit
Corda pavor pulsans, illi instant verbere torto,
Et proni dant lora, volat vi fervidus axis.

O también (*Eneida*, V, 144):

Non tam præcipites biiugo certamine campum
Corripuere ruuntque effusi carcere currus,
Net sic immissis aurigæ undantia lora
Concussere iugis, pronique in verbera pendent.

No sólo se usó el látigo para pegar a los caballos, sino también para estimularlos a correr por el puro ruido provocado en el aire. A este efecto aludió el propio Virgilio en la *Eneida* (V, 577), donde describió la orden que Eneas dio a Epítides, maestro de su hijo Ascanio, para que celebrara con otros jóvenes un torneo a caballo en honor a su difunto padre Anquises:

Vade age et Ascanio si iam puerile paratum
Agmen habet secum cursusque instruxit equorum
Ducat avo turmas et sese ostendat in armis.

Donde tal orden:

Postquam omnes læti consessum oculosque suorum
Lustravere in equis signum clamore vocatis
Epytides longe dedit, insonuitque flagello.

Luego, por qué tales golpes y estallidos generados en el aire incitan a los caballos a correr, no es fácil decir, así como tampoco la razón por la cual la trompeta incita los soldados a la batalla.

CXXXII. Campanil usado en la iglesia
 («*Sonagli adoperati nelle chiese*»)

A los instrumentos mencionados se puede agregar uno más, que se tendría que enumerar junto con las sonajas o campanillas. Se compone de una rueda que en su circunferencia tiene muchas sonajas o campanillas, y suele usarse en las iglesias cuando se expone al pueblo el Santísimo Sacramento en el sacrificio de la misa. Está colgado al muro de la iglesia, el clérigo lo toca haciéndolo girar con una cuerda que baja desde el centro de la rueda, así como se hace girar con el pie la rueda que los herreros usan para cortar los fierros, lo que produce una grata armonía. En Roma la usan sobre todo los frailes mínimos franceses y los franciscanos descalzos de Irlanda.

CXXXIII. Cucharas de madera
 («*Cuchiare di legno*»)

Instrumento ruidoso usado en el campo por los aldeanos, sobre todo en tiempo de vendimia. Toman tres cucharas de madera; dos están unidas y se sostienen con la mano izquierda, la tercera va en la derecha, y se percuten a intervalos de tiempo y con golpes más o menos fuertes produciendo un ruido que, aunque poco sonoro, es grato a la gente llana que no sabe usar otro sonido para acompañar el canto usual en esa temporada.

CXXXIV. Tambores persas [o de halconero]
 («*Timballi persiani*»)

El ya citado Kämpfer refiere que en Persia, además de los mencionados tambores, se usan dos tamborcitos de metal cubiertos de piel bovina colgados al cinturón, mismos que se percuten con golpes regulares produciendo una grata armonía. Se llaman tambores del halcón, ya que en la cacería se suele llamar de esta manera al halcón que haya capturado un ave para dejarla en el puño del cazador, como se hace en Europa con ciertos silbidos.

CXXXV. Espada percutida
 («Spada percossa»)

El soldado aquí dibujado se ve percutiendo con los dedos de la mano derecha una espada desenfundada que sostiene con la izquierda. Para que el filo no lo dañe, los dedos van armados con puntas de hierro en forma de dedal. El sonido producido con golpes regulares e intervalos de tiempo establecidos, es muy agradable al oído. Aunque se haya representado a un soldado armado, se tiene que saber que en Nápoles la gente del pueblo usa tal instrumento por las calles, sobre todo en la noche, cuando mejor se oye la armonía.

CXXXVI. Instrumento chino
 («Istromento cinese»)

En el relato de sus viajes, Gemelli [*Giro del mondo*] describe un instrumento con cuyo sonido los chinos acompañan el estruendo de los tambores en el desfile en honor del rey cuando lleva a cabo una aparición pública. Está formado de unas pequeñas láminas de metal que, percutidas según el compás, producen una grata sinfonía.



[Epílogo]

Habiendo decorado los muros del Gabinete Armónico [en el Museo del Colegio Romano] con todas las mencionadas imágenes de tañedores, dejé de hacer mayores investigaciones; pues termino mi relato agregando la descripción de los instrumentos con que concluye en el último capítulo la *Descrizione del Museo Settaliano* del doctor Paolo Maria Terzago, donde refiere todos los instrumentos que fueron en su mayoría inventados y construidos por el señor Manfredo, escribiendo así:

Están en el primer gabinete cuatro *sordelline* con cañas [o tubos] con revueltas de marfil en forma de rosa, con cuarenta teclas como varillas, todas de plata dorada, y cada una de las teclas con cabezas de león, otras con cañas de ébano, otras de cuerno de búfalo y similares, hechas por dicho señor. Para tocar estas *sordelline*, tiene bajo el brazo derecho un odre cubierto de terciopelo negro [adornado] con trinas de oro y, bajo el brazo izquierdo, un pequeño fuelle bordado de plata. De este modo, levantando un brazo y bajando el otro, se hace producir sonido a las cañas, mientras, al mismo tiempo, pulsa con las puntas de los dedos y varias partes de la palma de la mano, muchas de las teclas o varillas de plata, con tal movimiento y proporción que ofrecen al oído una armonía singular y, fuera del usual delicado concierto, una sinfonía muy grata, subiendo hasta la cuarta alta. La sexta y última es perfectísima: tiene cuatro cañas cargadas con cincuenta y seis teclas, y la cuarta de dichas cañas, que produce la segunda octava, fue invención original del señor Manfredo, encontrando la manera de dar con ella un no sé qué de armonía inexplicable al instrumento de la *sordellina*, con lo cual parece que ésta no puede alcanzar mayor perfección.

El ojo sigue viendo más variedad de instrumentos musicales curiosos, es decir, dos *ciaramelle* según el uso de Nápoles, que también se tocan con fuelles.

Otras dos al estilo de Puglia, con el bajo «contrabasso» a la izquierda, el triple «soprano» a la derecha, y otra en medio a la tercera, cuarta y quinta, con fuelle.

Dos *biflauti* con octava y tercera.

Un *biflautino* o *fiasoletto* con octava.

Tres flautas más: con una hace la octava baja, las otras hacen la quinta y la tercera. Instrumento extravagante, invención y fábrica del señor Manfredo.

Ocho flautas muy grandes a concierto, celebrada obra de Grassi.

Otras catorce flautas grandes a concierto, con su caja también labrada por un connotado artífice.

Otras diez flautas a concierto, al igual con su caja con la cuarta más baja.

Un concierto corista de flautas, obra del señor Manfredo, que en todo quiso dar prueba de su arte.

Algunos *fiasoletti* dobles a la francesa, de cuarta alta.

Una flauta de Pan «*zampogna*» con cinco cañas de boj, todas de sonidos diferentes y muy caprichosos, que tienen la regla principal en cuarta, quinta, tercera y octava, es obra del mismo señor.

Otra flauta de Pan de ocho cañas, que se unen en una sola más grande para bajo continuo, de proporción admirable.

Un concierto de diez musicales gaitas «*musicali conamuse*» con tenor y soprano, que en Francia se usan todas juntas, con las cuales se produce un concierto armonioso.

Un gran serpentón «*serpentone*», de dos brazas de alto y en la extremidad casi un palmo de ancho, que produce un bajo tan retumbante, que parece sacudir a los muros de la sala.

Tres cornetas «*cornetti*», entre las que hay una de marfil de absoluta suavidad.

Cuatro conciertos de flautas traveseras «*concerti di traverse*», o más bien *pifferi* a la manera inglesa, uno de los cuales es de corista, otro de «*legno indiano*» madera lisa y olorosa, con bajos partidos y armados en hoja de plata, el tercero con todas las partes divididas en voces con tono más bajo, el último es de voz más alta. Todos de mano de Grassi, insigne artífice.

Se ve otro, de mano del señor Manfredo, de *contrabassi* y *contrabattitori* de boj.

Tres fagotes, o queremos decir *dulcine*: uno corista, el otro de cuarta alta y el último de cuarta baja, muy dulces.

Un concierto de *piffari*, o sea dos sopranos, dos tenores, un bajo, los otros van declinando hasta el centro, de manera que formen una pirámide, y estando estos *bastoni* unidos entre ellos a poca distancia, al ser golpeados con un martinete de madera, generan tal consonancia, que produce mucho placer al oído.

Un címbalo «*cembalo*», a la manera africana, provisto circularmente de rueditas de latón de dos en dos y de sonajas de plata, mismo que al ser volteado y golpeado con la mano, produce un no sé qué de alegre.

Otros instrumentos más comunes se omiten para no aburrir al lector.

Hasta aquí Terzago, concluyendo con las palabras de Horacio [*Ars poetica*]:

Segnius irritant animos demissa per aures
quam quæ sunt oculis subiecta fidelibus.

Pues los instrumentos musicales no pueden gustar si solamente son descritos con palabras, no obstante dejan satisfecho al oído cuando son animados por el aliento y con la mano.

LAUS DEO

ÍNDICE DE LAS MATERIAS [...]

A N E J O

CXXXVII. Tambor tocado por un turco («Tamburro sonato dal turco»)

No es tanta la variedad de colores que se reconocen en el arcoíris, que según Virgilio (*Eneida*, VIII, 701):

Mille trahens varios adverso sole colores.

Como se ve en la multitud de los instrumentos hasta aquí introducidos, en particular en el tambor que ahora proponemos, que entre muchos otros, varía nada más en la forma de tocarlo. De hecho los turcos lo tocan como en el grabado, teniéndolo colgado de la cintura de manera horizontal, y percutiéndolo con un bastón en la mano derecha y con una vara en la izquierda.

Antes de pasar a otro, no será malo saber lo que relató el padre Nicola Giampriamo, nuestro misionero [jesuita] mandado por el emperador de China a Italia para negocios secretos. Él dijo entonces que en la ciudad de Pekín existen dos torres muy amplias de más o menos doscientos palmos de alto. Éstas son utilizadas para el gobierno político de las estaciones nocturnas y por eso sólo se usan en la noche. En una hay una gran campana tocada por gente elegida para ello, en la otra un tambor de casi dieciocho palmos de diámetro con lo cual se produce un gran estruendo, y el mayor artificio es que la piel del instrumento es tan grande, que se compone de muchas partes unidas de modo que parece ser una sola piel.

CXXXVIII. Tàm kìm

Entre los sonidos usados en China y señalados por al antes mencionado padre Giampriamo, proponemos algunos más nobles y curiosos para Italia. Tal es el llamado *tàm kìm*. Ponen en la boca, para animarse con el aliento, un pequeño y corto tubo unido a una caja redonda, que en la parte de arriba cuenta con doce, quince o veinte agujeros alrededor de ella; dentro de éstos se alzan otros tantos tubos tan delgados como una pluma de escribir, y de corteza gruesa, que imitan los caños del órgano. El sonido se controla al abrir y cerrar las rendijas de dichos tubos.

CXXXIX. Otro instrumento chino
 («**Altro istromento cinese**»)

Hemos puesto en el número C tres instrumentos de Batam compuestos de bacías, que sólo se diferencian en la manera de colocarlos. Ahora representamos uno muy diferente, usado en China. Al interior de un cofre quedan suspendidos, en tres o cuatro juegos, doce bacías de cobre pequeñas y planas que, golpeadas a tiempo con un palito, producen un grato sonido al oído.

CXL. Tiè zù

Así llaman los chinos a dos tazas de cobre que, bastante agujereadas de en medio, transmiten el sonido por el aire a dos esferas de material parecido que, una vez soldadas, quedan colocadas detrás de ellas como mangos. En aquellos pueblos, estas tazas son tocadas sobre todo por las mujeres *indiane* de malos negocios, que las chocan entre ellas, como las bacantes tocaban los címbalos [antiguos] mencionados en el número LXXXVI.

Se ha dibujado a una de ellas en su traje muy curioso, del cual será bueno dar unas noticias. Ellas portan un corpiño de manga corta, largo hasta los costados, en torno al cual está ceñido un paño atado con un nudo. Se adornan la mitad del brazo con alhajas, los dedos de los pies con anillos y con una perla el labio inferior, así como ambas orejas.

CXLI. Otro instrumento chino
 («**Altro istromento cinese**»)

Se porta colgado sobre el pecho y respaldado por dos tablas como reglas un cilindro que, conformado de unos travesaños en distancias iguales, al ser girado mueve con estos el badajo de una campanilla, que la mano izquierda tiene suspendida más arriba. Léase la historia de la embajada de los holandeses en China.



CXLII. Otro címbalo antiguo («Altro cembalo antico»)

El címbalo representado bajo este número era usado por los antiguos en las danzas celebradas en el campo en honor a Baco. Está compuesto de una lámina de cobre redonda y cóncava; siete campanillas están colgadas por anillos alrededor de ella. Cuando se desea tocar, se mete la mano en la abertura circular en el centro de la lámina. Un ejemplar se conserva en el Museo del Colegio Romano. Pietro Santi Bartoli reporta la figura sacada de un antigua lucerna (lámpara), que representa a un joven desnudo con un odre de vino encima del hombro. Lleva en su mano derecha el presente instrumento, aludiendo a la antigua costumbre de campesinos de reunirse en un prado y, colocados al centro varios odres de vino untados por fuera con aceite, brincar al sonido de este címbalo; todos se reían de los que se caían al brincar, y quienes danzaban con destreza sosteniéndose encima del odre, lo ganaban como premio. Según Virgilio (*Geórgicas*, II):

Præmiaque ingeniis pagos et compita circum
Thesidæ posuere, atque inter pocula læti
Mollibus in pratis unctos saluere per utres.

Otra imagen de este címbalo usado por las bacantes, es reportada en una lucerna por Giovan Pietro Bellori en sus notas; otra la tenemos por Girolamo Mercuriale (*De arte gymnastica*, III, 8). Pirro Ligorio afirma haber recabado una figura similar de un antiquísimo sepulcro de un poeta cómico en la Vía Tiburtina, cerca de Roma.

CXLIII. Trompeta de la Florida («Tromba della Florida»)

Se representa aquí a un bárbaro de la provincia de Florida, en América del Norte, con una especie de trompeta que aquellos pueblos usan en sus fiestas más solemnes. Se conforma por un tubo de unos tres palmos de largo, con corteza de árbol que retuercen muchas veces rizándola en espiral con tal arte que poco a poco va ensanchándose, pero sin tomar la forma de nuestras trompetas en la extremidad. Sus únicas aberturas son las dos

extremidades entre las que cuelgan por hilos a todo lo largo, láminas de oro, plata y bronce de forma oval para que con su movimiento y resonancia produzcan mayor armonía. Véase Jacques le Moyne de Morgues (*Brevis narratio eorum que in Florida*).

CXLIV. Marimba de los cafres («Marimba de' cafri»)

Se relatan tres sonidos usados por gente de la Cafrería, que es parte del reino de Monomotapa, a quince grados del hemisferio antártico. El primero es una clase de marimba que, aunque no del todo diferente de la expuesta en el número CXXI, así ha sido descrita por un padre de la Compañía de Jesús que estuvo muchos meses en aquella costa y fue escuchada muchas veces en Goa [*recte* Angola] por los catecúmenos cafres en la fiesta de algún santo. Es increíble la destreza con la que estos pueblos la usan en sus bailes, representados al natural en la figura aquí propuesta. Forman una cajita de madera ligera de tres dedos de alto y cerca de un palmo de largo con su rosetón en medio. En el cabo está el puente, formado por dos piezas que se unen en ángulo; encima de él, para que estén levantadas, quedan siete o nueve láminas de hierro que, alineadas hacia la mano del músico, en su extremidad se ensanchan en forma de unas lengüetas. Si se oprimen con los pulgares de ambas manos, tremolando producen un grato sonido.

CXLV. Arco de los cafres («Arco de' cafri»)

El segundo es un instrumento tan diferente a todos los demás, como deleitoso, al igual que cualquier otro. [Los cafres] adornan con flores los dos cabos de un arco y entre éstos tienden una o más cuerdas, colocadas una encima de la otra; luego, enlazadas con otra cuerda en medio, las tocan con la punta de una pluma de cisne llena de plomo o madera en su parte gruesa; a menudo va adornada con flores, sonajas y láminas. Preparado de este modo el instrumento, con la mano izquierda toman el arco, de manera que el pulgar dé las debidas consonancias pulsando la cuerda de en medio, oprimiéndola más o menos fuera del arco, y arman la derecha con

la pluma que, mientras golpea las cuerdas en diferentes partes según el tono deseado, junto con la armonía de las cuerdas, provoca un agudo sonido en las sonajas y láminas que la adornan. Así lo confirma quien ha visto y escuchado tal instrumento.

CXLVI. Violín de los cafres («Violino de' cafri»)

El tercer instrumento lo llamamos violín por alguna similitud que tiene. [Los cafres] sierran por en medio y a lo largo, una calabaza larga y gruesa, la vacían y tienden una piel que atan a su circunferencia. A la calabaza le unen una larga vara de unos dos palmos, para que sirva como mástil. Encima de ella tienden una cuerda por toda la piel con una clavija, la atan bien cerrada a la extremidad de la calabaza y la levantan con un pequeño puente. El arco con el cual tocan este instrumento no es muy diferente del de nuestro violín, como se ve en la imagen.

CXLVII. Calabaza («Zucca»)

En *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* [versión latina *De commodis et incolarum ritibus Virginiae*] (p. 17), Thomas Hariot relata que aquellos pueblos usan una calabaza como instrumento sonoro. La describe así:

Magno aliquo periculo liberati mari vel terra vel bello defuncti, in lætitæ signum ingentem struunt ignem, circum quem assident promiscue viri et foeminæ manu gerentes fructum quemdam instar peponis aut cucurbitæ rotundæ quem pulpa et granis exemptis, lapillis aut crassiusculis quibusdam granis implent, ut maiorem strepitum edant; bacillo deinde aptatum tenentes atque canentes suo more sibi congratulantur.

La usan aún para las fiestas solemnes, donde se reúnen los pueblos circunvecinos vestidos de la ropa más rara posible, tal como se representa en la imagen aquí puesta. En la Florida acompañan el sonido de esta calabaza con la percusión de una maza sobre una piedra, cuando celebran las fiestas

de alguna victoria según Jacques le Moyne [*Brevis narratio*] (p. 16), quien reporta la ceremonia y describe el sonido con estas palabras:

Ex adverso ad areæ extremum tres viri, genibus flexis, sedent, quorum unus clavam utraque manu tenens planum lapidem percutit, ad singula magi verba respondens: eius latera claudunt alii duo, singulis manibus fructum herbæ cuiusdam cucurbitæ aut peponis instar crescentis, tenentes quem, siccatum, superne et inferne aperiunt, medullaque et seminibus exemptis, lapillis aut granis implent baculoque transfixo agitantes tintinnabulorum modo crepitant, patrio ritu canentes post magi murmura.

CXLVIII. Bala de bronce («Palla di bronzo»)

Conservada entre muchas e ingeniosas máquinas del señor don Andrea Chiarella, hay una antigua bala de bronce dorado. Monseñor Leone Strozzi, dudando en torno a su función y no teniendo quien supiera dar noticia cierta, ordenó que se cortara de en medio, siendo soldada con plata. Está compuesta por tres balas de bronce: una, entera, es la primera exterior **a** que sostiene la segunda y, por medio de ésta, la tercera con un pequeño perno en ambos lados. Éstas van divididas en otras dos partes y cada una de ellas en más dientes **b**, **c**, y todas incluyen una pequeña bala **d**, que al golpear los dientes produce un grato sonido. Son expuestas las partes de este ingenioso instrumento, para que resulte más fácil poderlo comprender. Y con esto queda cerrado nuestro *Gabinete*.

FIN

ERRATAS Y
CORRECCIONES [...]

GABINETE ARMÓNICO

de Filippo Bonanni (Edición Castellana).

Se encuentra en formato digital PDF en la página de la
Biblioteca Histórica José María Lafragua.

El cuidado de la edición, diseño y producción
estuvo a cargo de Artegraf,

Cerrada 4^{to} retorno 3D Sur N° 2, Col. Loma Bella, Puebla,
Pue. CP 72490

Nombre del archivo: Gabinete_Armonico_Traduccion.pdf

Peso del archivo: 4,7 megabytes


BIBLIOTECA
JOSE MARIA
LAFRAGUA

