

1890 -
Adolfo Salazar

Las Grandes Estructuras de la Música

El Templo - La Escena - El Pueblo



La Casa de España en México



muy cordialmente
para

Rodrigo Villaseñor

de su oficio.

R. Patricio ✓
México
VI
1940.

LAS GRANDES ESTRUCTURAS DE LA MUSICA

Primera edición, 1940

Queda hecho el depósito que
marca la ley. Copyright by
La Casa de España en México

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

por

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. Madero, 32

Adolfo Salazar

✓ Las
Grandes Estructuras
de la Música



La Casa de España en México

A Daniel Cosío Villegas

Todo el mundo ve los materiales que tiene ante sí: solamente el que tiene algo que decir descubre su contenido, mientras que la forma sigue siendo un secreto para la mayoría.

GOETHE

ME siento obligado a advertir al lector, desde esta Introducción, que no ha de hallar en el presente volumen ningún hecho peregrino; nada que no haya sido anteriormente objeto de estudio y consideración por parte de los especialistas; y que, por lo tanto, no son insólitos frutos de laboratorio los que aquí expongo, sino, antes bien, hechos sabidos y comprobados, aunque enfocados, esta vez, bajo un ángulo que les presta diferente sentido.

Porque no se trata de volver a presentar una serie de hechos seguramente conocidos para todas las personas de cultura general, sino que lo que me propongo es interpretarlos, hallar su significado desde el doble punto de vista del sentido humano en su tensión hacia la efusión lírica y de la interna organización de este sentido merced a la influencia del espíritu de la Música.

Mi intención es exponer en estas páginas los antecedentes de las grandes estructuras,¹ de las organizaciones fundamentales del arte sonoro desde sus tiempos más remotos hasta el momento preciso de la aparición de los primeros documentos sobre los cuales es posible ejercer ya una discriminación crítica. Es, pues, la función musical dentro de las sociedades primitivas lo que me interesa. Un fondo general mantiene esa función en todas las sociedades: el solar humano, la común base inalienable a toda sociedad organizada, de la cual emanan las aspiraciones que conducen hacia las formas de arte a través de las más elementales—por lo radical de sus elementos—organizaciones sociales: la magia primitiva, la religión, el pueblo.

En todas ejerce la música una función sustancial, una función tan inequívoca que sin ella esas tres grandes líneas de la estructura social parecerían mudas. El templo: bien la escena abierta a la encantación mágica, bien el sacro recinto donde una casta sacerdotal venera al Espíritu que, como el Dios de Abraham, ha hecho un pacto con su pueblo elegido; el teatro: la escena donde se representa el divino drama ritual, escena religiosa claramente unida por sus reminiscencias a la anterior etapa mágica; en fin, el pueblo, escena e intérprete, a la vez, de su propio drama, y que es una organización

¹ El lector encontrará que el vocablo *estructura* no está empleado en este libro en la corriente acepción de tectónica, de *construcción* de una obra, de disposición de sus partes integrantes, sino en el sentido mucho más vasto y sistemático con que se ordena la función musical en un tipo de sociedad.

social más tardía de lo que se supone, pero cuya raíz ha bebido la savia de los terrenos sociales que ha precisado atravesar: el plano mágico y el plano religioso.

Lo que intento describir en este libro es ese solar humano, el alma primitiva sobre la que se vierte el espíritu de la Música antes de la Música, en íntima conjugación con la palabra y el gesto: trinidad y unidad que viven en todas las culturas, en todas las civilizaciones, como inmediata manera de hacerse presente el Espíritu, el dios que llevamos dentro de nosotros mismos y al que creemos fuera porque las cosas nos ofrecen de él un eco sonoro.

No es una historia, ni una prehistoria de la Música lo que presento aquí, sino más bien una introducción a esas disciplinas concretas. Es el alborear de lo que en ellas se estudia; los largos tanteos anteriores a la concreción de las formas, a su definición dentro de un concepto de obras de arte. El concepto arte, la palabra arte, no habían nacido todavía en esas épocas tempranas: pero la ansiedad que lo presentía latía ya inequívoca en el alma de la Humanidad. La Humanidad, a través de sí misma, de sus propias experiencias, buscaba el arte; inquiría la vasija donde insuflaría lo mejor suyo: su espíritu; ese aliento que recibió directamente de la divinidad y por el cual son inmortales los humanos.

Se me ha indicado la conveniencia de añadir al final del volumen una bibliografía sucinta que pueda orientar a quienes deseen penetrar más a fondo en las materias descritas. Creo poco en la eficacia de las bibliografías, las más veces, puro y fácil aparato de erudición

basada por turno en otras bibliografías que, como dice un escritor alemán, el especialista no ha menester y el lego no puede utilizar. Sin embargo hay dos libros que yo he consultado abundantemente y que pueden ser de utilidad real al lector interesado por subsiguientes profundidades: es uno el de Jules Combarieu: La Musique et la Magie (Etudes de Philologie Musicale. III. París, 1909) cuyas principales doctrinas se condensan en su muy conocida Histoire de la Musique (Vol. I. París, 1913). El otro no es sino la admirable serie de volúmenes sobre la Magia y la Mitología de todos los países, singularmente los clásicos y los del Oriente anterior de Sir J. G. Frazer; volúmenes cuya sustancia se encuentra en la edición en uno solo de The Golden Bough, (A Study in Magic and Religion), publicado en Nueva York en 1922. El manual de Curt Sachs sobre La Música en la Antigüedad (Barcelona, 1927), aunque breve, es muy sustancioso y puede completar al lector con detalles precisos que yo no he creído oportuno traer a este libro mío donde me ocupó principalmente de la idea general latente en grandes ciclos de cosas o hechos.

Las ilustraciones insertas al final de ese librito son recomendables, pero el lector que sienta este interés arqueológico e iconográfico debe consultar el espléndido volumen de Georg Kinsky, A History of Music in Pictures (en alemán, Leipzig, 1929; o en inglés, Londres, 1930-37) al que me remito con frecuencia. Finalmente, por lo que se refiere a la música popular, o mejor dicho, al Folklore de los pueblos primitivos y de los pueblos de alta cultura del Oriente remito al lector a la contri-

bución de Robert Lach al Handbuch der Musikgeschichte de Guido Adler (Berlin, 1930) y al tan breve como precioso estudio de Robert Lachmann sobre Música de Oriente (Barcelona, 1931).

México, mayo, 1940

SUMARIO GENERAL

PRIMERA PARTE

LA MUSICA EN EL TEMPLO

Sentidos receptivos y sentidos comunicativos. La Música y la Danza en las representaciones prehistóricas. Lo sobrenatural sonoro. Los espíritus y su servidumbre a la Magia. El encantamiento. Fórmulas de conjuro. La imitación mágica. Danzas y cantos mágicos. Proceso ritual. Evolución de la Magia. Proceso religioso. Mago y sacerdote. Vinculación de los instrumentos musicales a las divinidades. Culturas guerreras o varoniles. Culturas agrícolas o femeninas. Sus ritos. Su organización musical. Danza y gesto. Palabra cantada y poesía en la Grecia primitiva. Canto y encanto. Mímica ritual. La *cheironomía* en el templo egipcio.

La Música en el templo israelita. Supervivencia y superstición. Los salmos y su procedencia mágica. Hacer-hechizo. La invocación en la religión judía y en la cristiana. Mover y conmover. Fórmulas ternarias: primer proceso de construcción melódica. Conjuro y oración. El ritual cristiano y su simbolismo. El agua. El fuego. El incienso. El altar: tumba y mesa. Transmisión de las divinas sustancias. Banquetes rituales. Mitos cereales y mitos solares. Sentido humanista de la evolución mística y religiosa. La Música en los templos egipcios, babilonios y asirios. Siria y Palestina. Sus instrumentos y su simbología. Literatura y música en la Biblia. El canto responsorial y antifonal. Su permanencia en los ritos judaicos y cristianos. La música del templo de Jerusalén. Su sistema modal y los modos griegos.

SEGUNDA PARTE

LA MUSICA EN LA ESCENA

Teatro, ara, altar. El mito de la muerte del año y de la muerte del dios. Pasión, muerte y resurrección. Simiente. Descenso al Hades. Resurrección floreal. Imitación mágica en la re-presentación de la vida del dios. Las divinidades cereales: Osiris, Thamuz, Adonis, Attis, Adonai, Cristo. El *sparagmos*. La sustancia divina es ingerida por los fieles. El mito de Osiris. Los árboles-dioses. Culto sacerdotal y popular de Osiris. Fiestas para su enterramiento. La Semana Santa. Los jardines de Osiris. Isis-María. El ritual de Adonis. Palestina y Chipre. Las Santas Mujeres. Trenos y lamentaciones. Astartea, Isis y Afrodita. Flores para Adonis. Los animales representativos del dios. El buey Apis. El Minotauro. La *taurokathapsia*. Creta. Animales bíblicos. El cordero pascual. La fiesta del carnero. El chivo de Dionysos. El culto de Dionysos y los albores del teatro en Grecia. Pasión, muerte y resurrección de Dionysos. Su simbolismo vegetal. Las dos formas del teatro dionisiaco. Tragedia o historia del *sparagmos* del chivo-Dionysos. Comedia, o fiesta de la resurrección y la fecundidad. Rito y estructura del drama primitivo. El ditirambo. Acción y lirismo. Lo que se ve y lo que se oye. El treno, junto al sepulcro. *Ai Linos*. El peán, jubiloso. Su papel resucitador. El estribillo, persistencia de la fórmula mágica invocatoria. El cortejo del dios. Sus danzas.

Acción y lirismo. El culto a Dionysos y el culto a Apolo. Concursos líricos en honor de Apolo. Música para cítaras. Fiestas apolíneas en Delos y en Delfos. Los *nomos*: de Terpandro y Sakadas. Los juegos *píticos*. Juegos en honor de otros dioses. *Agonos* en honor de Palas. Las *Panateneas*. Carácter religioso y político de los *agonos*. Desarrollo de la música lírica. Esplendor y decadencia.

Las grandes fiestas dionysias. Partes del teatro griego. Escena y orquística. Extensión del drama dionysiaco. Otros argumentos. Los coros y su organización. Cualidades atribuídas a los modos y a los ritmos. Las danzas corales y unipersonales. La *cheironomía* en la danza griega y oriental. Instrumentos helénicos. Su origen y desarrollo de su arte. Técnica de la escena. Desarrollo de los géneros dramáticos. La máscara y su significación. Los juegos pre-romanos. El influjo de la cultura griega en el Lacio. El histrión y el juglar. Géneros del teatro latino. La comedia de Plauto y el espíritu popular. La *cantica*, suprimida por Terencio. El mimo. Divorcio en-

tre la palabra, la danza y el canto. Su evolución específica. Las pantomimas. El títere como intérprete. Antigüedad de las marionetas. El teatro religioso medieval. Aportaciones populares. Decadencia del teatro romano. La nueva Era. Cambio paulatino en las costumbres y en la conciencia social. La Iglesia y el Imperio. Persistencias paganas. Teatro monástico en lengua vulgar.

TERCERA PARTE

LA MUSICA EN EL PUEBLO

Agente y autor en el arte popular. Creación colectiva. Formación colectiva del idioma. La etimología. Jeroglífico, numeración y alfabeto. Sentido figurado de los nombres. Persistencia por medio de la escritura. La tradición. El Folklore. Distinción entre el área popular y lo folklórico. Los conocimientos sistemáticos. Arqueología y folklore. La *invención*. La extensión del arte en zonas populares. Lo popular en la Edad Media. Cronología aproximada del folklore en las épocas prehistóricas. Residuos folklóricos en la cultura moderna. Proceso del canto colectivo. El rito. El canto mágico. El canto religioso. El canto popular. Carmen y carmina.

Primitiva fusión de la palabra: el canto y la danza. Qué se entiende por *pueblos primitivos*. Doble método de estudio en el folklore. Condiciones constantes en el canto folklórico. Distancia vocal e intervalo armónico. Grupos melódicos. Escalas defectivas. Génesis de los *modos*. Construcción melódica. Esquema de la danza. La repetición en la música eclesiástica. Ejemplos de construcción en las fórmulas mágicas. Ethos de los modos y ethos de los ritmos en la Edad Clásica. Su persistencia en la Edad Media. En Salinas. En la *Pléyade*. Orfeo en el Renacimiento italiano. Géneros líricos secundarios. Las canciones de oficios. El *refrain* o estribillo. Vocales invocativas o mágicas. Etnología e historia. Sus deducciones. Adherencias sucesivas en el folklore. Su eliminación. Cómo pervive la canción folklórica.

APÉNDICE: Nota sobre los límites y contenido del Folklore.

PRIMERA PARTE

LA MUSICA EN EL TEMPLO

Cuando tendemos nuestra mirada por la faz del ancho mundo o cuando con otra forma de mirada más aguda e intensa recorremos idealmente el inmenso paisaje de la Historia encontramos que, tanto en el mundo de hoy, con su diversidad dentro de la unificación que la cultura moderna impone, como en la multiplicidad infinita de culturas pasadas, aparece persistentemente un agente sin el cual no es posible comprender forma alguna de sociedad ni aun de organización humana. En un mundo que desarrolla su existencia bajo la luz solar, habrá de existir, incuestionablemente, un sentido que sirva de órgano de percepción, sentido sublime entre todos y por el cual la maravilla del mundo en la inagotable variedad de sus formas nos llega a la inteligencia. El mundo, en la belleza o en el horror de sus objetos plásticos, nos entra por los ojos, todo él bañado en un fluído luminoso que recoge para trasmitirlo a nuestra conciencia el sentido de la vista.

Mas el mundo no está inmerso solamente en el océano luminoso. Un nimbo sonoro vibra en derredor suyo y se ha supuesto que todos los mundos que la vista alcanza a ver se bañan en análogas atmósferas sonoras. Si la vista es el sentido de percepción por excelencia, el oído es el sentido de comunicación: sentido de función doble, porque recibe la minuciosa combinatoria del mundo sonoro para enviarla a nuestro yo profundo y

alimenta, además, la facultad que está en nosotros de hacernos sonoros, de retorno. Basta a las cosas estar sumergidas en la luz para que nosotros las percibamos, si no nos aqueja el mal tremendo de ceguera. Pero no nos basta con no estar ciegos del oído, con no estar sordos, para comprender los mil matices del mundo sonoro, salvo los ruidos más elementales que se producen en la Naturaleza. Las cosas hablan por sí mismas, en el lenguaje de sus formas. El lenguaje sonoro supone, precisamente, esa capacidad de simbolización y de coordinación de símbolos abstractos que es lo que eleva al ser humano sobre el animal y aun al hombre sobre el hombre. Las cosas, se ha dicho, tienen su lenguaje; pero el lenguaje es lo propio del mundo de los sonidos en sus especies diversas. Por un sutil arte combinatorio al que se inyecta el misterioso fluído psíquico de la *significación* los sonidos combinados entre sí, tras de milenios de afán, ascienden a la doble cima en donde culmina el sentido del oído, el sentido *comunicativo* por antonomasia: el lenguaje de las sílabas articuladas y el lenguaje de los sonidos llamados musicales. Aquel crea los idiomas; este otro, las músicas. O, si se quiere: *el Habla* y *la Música*: doble aspecto de la estructuración sonora empapada de *significación* espiritual que constituye el lenguaje.

Junto a los sentidos de la vista y del oído cuyo venir del mundo a nosotros y cuyo ir de nosotros al mundo establece su corporeidad material y espiritual en sus tres dimensiones, los otros también llamados sentidos apenas parecen pasar más allá de una servidumbre de la que sólo comienzan a redimirse cuando *gusto, tacto y olfato* dejan de ser estrechos subalternos de la Fisiología por una convención amable que presta a sus nombres cualidades modestamente eudemonológicas. Pero no es por este subterfugio por lo que el gusto, el olfato y el

tacto refinan su gruesa calidad de sentidos *inferiores*, sino mediante el ejercicio inteligente de su propia facultad vinculada a valores que se estiman superiores a otros obviamente vulgares: alquitaramiento éste, de los sentidos, que alcanza no menos a aquellos otros dos sentidos *nobles*, pero por caminos tan prolijos de definir que, como por otra parte son harto conocidos, hacen inútil en este momento un análisis más ceñido.

Porque el propósito de este introito no es sino el de reconocer la evidencia y no lo sorprendente del fenómeno que los antropólogos encuentran cuando se topan con los primeros signos de la organización social en los estratos más viejos de la Prehistoria; a saber: la presencia de un lenguaje *musical*, esto es, de una simbolización del sonido producido por instrumentos (que se han encontrado: lo cual induce, sin riesgo, a pensar que el hombre utilizaba asimismo los sonidos que puede emitir con boca y garganta) y aun más, de una coordinación de los sonidos estrechamente paralela a movimientos corporales: tanto más simple sea esa coordinación, tanto más rudimentaria sea esa sucesión de movimientos, tanto más clara y más firme será su euritmia, y esta simplicidad estructural va de par con las primeras apariciones del sentido plástico creador: o se trata de imitaciones de un modelo vivo o se trata de combinaciones regulares de líneas abstractas; doble manifestación que inequívocamente conduce a la doble faz de toda música en todos los tiempos, desde estos por tal modo remotos: la música como expresión de algo y la música como puro goce combinatorio. En un principio: la danza con un significado especial y la danza como estética del movimiento. Otro tanto cabría decir de la música de sonidos producidos con instrumentos o con la boca. Prescindamos del segundo aspecto, por ahora:

veamos, por ser mucho más elocuente y por existir testimonios fehacientes, el primero.

Cuando las mujeres que danzando en torno de un mancebo en las pinturas rupestres de Cógul, en Lérida,¹ admiran su virilidad preponderante, no puede decirse que dancen para imitar nada. Su propósito se muestra, asimismo, con suficiente evidencia. Pero, ¿por qué no atraerse cada una de aquellas al favorecido doncel, ya merced a lo convincente de sendos encantos ya por

¹ En algunas localidades de Levante español, especialmente en Alpera (Valencia) y en Cógul (Lérida), aparecen pinturas al fresco en el interior de cuevas. Su mayor importancia consiste en que presentan escenas de la vida social en tres aspectos: 1º, danzas. 2º, escenas guerreras y de cacería. 3º, recolección de frutos.

Se piensa que estas escenas datan del período final de la última época glacial (de ocho a diez mil años atrás). *Vid.*, COSSIO y PIJOAN: *Summa artis*. J. PIJOAN: *An Outline History of Art*.

“Las danzas ^{prehistóricas} históricas consisten en el deseo de inspirar el amor por el simulacro del amor. Están ejecutadas ya por mujeres solas (*Hula-Hula*, de los indígenas de Hawai) ya por hombres solos (*Kaoro*, de los australianos) en la época de los matrimonios”. (J. COMBARIEU: *Histoire de la Musique*. Vol. I. Cap. III. *La danse magique*.) “Las danzas alternativas de hombres y mujeres han sido, probablemente, en el origen de las sociedades, un poderoso auxiliar de la selección sexual”. (DENIKER, Cit. por COMBARIEU.) Sobre la danza mágica guerrera véase el mismo capítulo. Se la encuentra tras de la era mágica en Egipto (MASPERO), en Grecia (con el nombre de *pírrica*) y TÁCITO la menciona como el único espectáculo de los germanos. Hoy existe en numerosas tribus indias de América y como *folklore* en varios sitios de Europa, como en España (Vieja Castilla, País Vasco, Cataluña, como danzas de espadas o makilas (palos).

Las dos primeras partes del libro de CURT SACHS: *World History of the Dance* (Nueva York, 1937) están dedicadas: la primera, a estudiar los movimientos, temas y tipos de las principales danzas prehistóricas y de las primeras épocas históricas así como sus formas y coreografía. La segunda parte estudia las danzas de las épocas paleolíticas y de las culturas tribales en los períodos neolíticos y de la edad de los metales.

otros ardidés que la mujer de la edad de piedra debió de conocer al dedillo como la mujer de las restantes edades, y por qué la fiesta o el rito de una danza en corro? Hay, de fijo, en este simple hecho algo sorprendente: que existe una organización *artística* de movimientos y que se esperan determinados productos de su exhibición. ¿Había en esta exhibición algo más que movimientos coordinados?; es decir, ¿aquellas mujeres, con sus faldas pudorosas, intentaban llamar la atención del mancebo hacia escondidas bellezas? Es muy posible, puesto que la danza de todos los tiempos ha venido haciéndolo de este modo. Pero, ¿por qué hacerlo en plural, en serie y a ritmo? Dejemos a un lado la técnica del amor: lo que nos importa sobre todo, es comprobar que la danza tiene ya, en esta etapa tan primitiva, una función ritual.

Ritual y no solo imitativa, como ciertas danzas que imitan el juego, los coqueteos, la anhelada satisfacción de una pareja de amorosos danzantes. Mientras que, cuando los varones se disfrazan con el pelaje, la cornamenta de los animales que desean cazar, danzan también, imitan en su disfraz. Su danza, en cambio, aunque simple, es de la misma cualidad que la de las féminas en corro, y tan específica. Quizá las mujeres puedan conseguirse al varón (por turno, bien entendido) tras de caer rendidas y al cabo de haberle excitado mostrándole la variedad fugaz de aquella rueda de encantos. Pero, ¿habrían de dejarse cazar mejor los ciervos y los bisontes por el hecho de que los contrahechos flechadores les ofreciesen un atractivo espectáculo? Sabemos bien que estas danzas, que todavía persisten en pueblos de culturas primitivas no estaban destinadas a exhibirse ante públicos tan poco curiosos de saltaciones como asustadizos o agresivos. La razón de la danza está, pues, en otra parte.

Pronto la encontraremos. Por ahora, vamos a preguntar a los arqueólogos por la música de esas danzas. Pues que está claro que la había, ya que los dos sentidos *comunicativos* no se avienen a la soledad, sino que requieren su mutua compañía. Y es sabido que entre los útiles más primitivos han aparecido algunos, muy simples, pero que no por simples dejan de ser instrumentos musicales: cuando en el día de hoy Frobenius se encontró en el corazón de Africa con un melancólico soñador que se hacía música a sí mismo tañiendo con los dedos o con un arquillo una laminita vibrante que sostenía entre los dientes, muchas gentes se admiraron al presenciar el descubrimiento de tan simple, tan elemental instrumento. No sabían, desde luego, que el aparatillo es viejo como el mundo y que entre mil nombres tiene el muy difundido de *arpa del judío* y el menos vulgar y más organológico de *guimbarda*.

Palitos o huesos que se entrechocan y que producen diferentes sonidos según que estén macizos o huecos. Huesos agujereados al soplar por los cuales ese soplo humano se convierte en sonidos especiales más o menos roncós o silbantes, tanto como cuando se sopla en cañas huecas. Mandíbulas de animales que frotadas entre sí dejan oír un ruido áspero, irritado, se diría. Laminillas de hueso delgadas que sujetas por una extremidad con una hebra silban si se las imprime un movimiento de rotación. El silbido es tanto más penetrante cuanto que el movimiento es más rápido: principio de emisión sonora que el hombre primitivo observa conjuntamente con el hecho de que el sonido que producen huesos y cañas está en relación con las dimensiones del tubo. Más tarde observa que lo está también con la posición del agujero en ese tubo, y unas veces lo perfora en sentido longitudinal y otras en sentido transversal: el camino para los instrumentos de soplo está abierto así; pero

cuando de una caña seca se desprende una hebra y la pulsa, estando en tensión, un nuevo sonido se produce: el arpa va a nacer de allí a poco. Ya no es el viento susurrante que agita los cañaverales y hace mugir temerosamente los bosques o el agua que resuena gentil o profunda en el fondo de las cavernas: es él mismo, el hombre, el que va a saber despertar a esos agentes misteriosos que duermen en el seno de los objetos, va a convocarlos y a conseguir emular, a su albedrío, los ruidos ominosos de la Naturaleza, la Gran Misteriosa.

Ninguno de nuestros sentidos, aunque haya algunos más lentos y perezosos que otros, es solamente receptivo. A través de todos ellos, y de muy diferentes maneras, podemos también nosotros hacernos presentes en el mundo. Los sentidos no nos sirven sólo para percibir el vasto mundo (mucho menos vasto cuando la humanidad era joven, pero quizá más agudo, como los sentidos mismos, según observamos hoy en los animales), sino también para hacernos presentes en él. Emitimos una proyección olfativa, un retrato carnalmente perfumado que solivianta al animal en celo; promesa gustosa de la cual conserva metafóricas expresiones el lenguaje moderno (*dulce y sabrosa Melibea...*) y ante la turgencia de senos o caderas, la vista ansiosa adelanta los placeres del tacto: aquellas féminas provocantes que danzan ante el púber novicio en la cueva de Cógul no hacían, a buen seguro, otra cosa. Pero esas proyecciones hechas elocuentes por su significado sensual no pasan de un grado simple de mera emanación sensorial. Sólo la vista y el oído pueden organizar las suyas en un grado superior porque esa organización está dictada por la inteligencia y porque su significación está elevada a una segunda potencia: un olor es solamente un olor, aun cuando el instinto interprete: manzana, o sexo; pero un gesto puede alejarse considera-

blemente ya de su origen corporal. Las mujeres de Cógul no sólo transmiten al joven varón sus efluvios sino que los envolvían en una serie de movimientos los cuales, aunque tuviesen un primer sentido de oferta, estaban combinados en una serie, por razón de cuya sucesión organizada cobraban un nuevo valor. El gesto comienza a estilizarse; de la pura mímica con significado directo se asciende a una perspectiva más dilatada en la cual ese primer significado no es ya el fin, sino simplemente el origen. Ese fin va a recaer más lejos, en una órbita nueva y trascendente. Con tanta mayor razón que el lenguaje de los gestos estilizados, lo hará el lenguaje de los puros sonidos, cada vez más lejanos de su original sentido de hambre, pavor o complacencia.

Es nuestro yo íntimo quien los emite, según el imperativo del momento. Mas, a veces, ¿somos en realidad nosotros mismos? ¿No emitimos gritos, sollozos, lamentos, no saltamos y brincamos sin saber netamente por qué? ¿No nos desdoblamos en el sueño? (Ignoro si los psicólogos se han hecho la pregunta de si soñaba el hombre primitivo.) ¿No habrá algo dentro de nosotros que nos hace producir sonidos roncós, o aflautados, amables o repulsivos, sin que nosotros intervengamos directamente en esa cualidad? ¿No habrá algo o alguien dentro de nosotros que será el agente de todo ello de la misma manera que hay algo o un alguien dentro de los huesos agujereados y de los carrizos huecos? El hombre primitivo no danza, no organiza la sucesión sonora todavía por placer. Danza, sobre todo, cuando está *poseído*, y el ser extraño que lo posee debe de ser pariente cercano del que habita en su pecho o en el seno de los objetos que producen sonidos singulares. Hay, pues, una tercera persona que no es ni el yo que produce el sonido o el gesto, ni el tú a quien ambos van disparados. Hay un *él* incomprensible y misterioso, que tiene di-

versas maneras de mostrarse: amigable o irritada, favorable o adversa. Y este descubrimiento de esa tercera persona invisible y presente en todos los actos de nuestra existencia es una de las más sublimes fechas en la historia de la humanidad. Fecha inmensamente remota y, con todo, aún presente. A la altura de hoy, casi mediado el siglo que denominamos xx, ese tercer agente invisible sigue exigiendo presentes, holocaustos, sacrificios, acciones de sumisión y de alabanza; aún se nutre con los corazones palpitantes de la juventud en flor y sus sacerdotes se estremecen aún voluptuosamente cuando sienten correr sobre sus omoplatos la sangre perfumada por la Primavera.

¿Dónde reside ese ser aéreo y sin sustancia aprehensible? Está claro. Reside dentro del propio objeto. Es él quien lo hace resonar cuando lo despierta nuestro soplo. Si yo soy tan hábil que sé convocarlo cuando me place, agitarlo en diversas modulaciones cuando lo deseo, está claro, asimismo, que seré su dueño. Puedo dominarlo, domesticarlo, guardármelo en el bolsillo. . . Mas no; aunque yo pueda convocarlo a voluntad, él sigue siendo un ente respetable por su propio misterio. A veces se resiste al conjuro. Tiene, de seguro, voluntad propia. Es tan peculiar de él poseer esas cualidades excelsas, que yo le debo todo género de respetos. Deberé guardar cuidadosamente el objeto *medium* dentro del cual el espíritu reside (pues que espíritu es, ya que todo lo que podemos saber de él es que se compone de aire y movimiento). Colocaremos el objeto en un sitio especial, resguardado. Nadie sino quienes saben convocar al espíritu deben tener acceso a ese recinto, que de este modo pasa a ser un recinto sagrado. Nuestra capacidad de hacer hablar al espíritu, de conjurarlo, representa un alto mérito. Debemos cotizarlo, hacer que los demás seres lo valoren y lo respeten. Si hay una clase

de hombres que tienen semejante privilegio es que, evidentemente, son seres privilegiados a quienes el espíritu prefiere y distingue sobre el resto. Hay, no cabe duda, una casta superior que tiene por misión en la sociedad conjurar al espíritu, obligarle a que ponga en acción ciertas potencias, que, poco a poco, hemos ido descubriendo: porque hemos observado que hay espíritus que residen en los árboles y en las piedras, en las nubes y en lo profundo de la tierra fértil. Soplar por una cañavera y despertar los varios humores del espíritu no es cosa fácil ni a todos permitida: menos lo es, todavía, hacer que los espíritus que residen en objetos lejanos como en las nubes o en las cumbres humeantes o nevadas, en el seno de las cavernas o en lo inextricable de la selva lleguen a obedecernos. Saber por qué modos sutiles esos seres remotos nos obedecen es cosa profunda. A veces, ni siquiera los espíritus residen en objetos determinados, porque son entidades vagas que alivian los dolores, hacen parir con felicidad, hieren de muerte a un enemigo lejano. Pero siempre será posible residenciarlos en un objeto que, aparentemente no tiene ninguna relación con la cosa deseada: es lo que tiempo después se llamarán amuletos, pero su virtud es escasa, sorda, solamente precautoria. Cuando sea menester poner a prueba la acción de un espíritu, habrá que convocarlo en forma, atraerlo mediante la virtud de un lenguaje que sólo él y nosotros—ciertos seres privilegiados—conocemos. Esta acción para conjurarlo es por demás importante en la etapa precaria y tan ruda del hombre primitivo. Ningún otro acto hay tan sublime, salvo el de la caza del animal y la caza de la hembra. Todo lo que contribuye a ese acto revestirá una máxima importancia social: el acto mismo, la persona que lo ejecuta, el sitio en que se verifica, aquel *sancta sanctorum* donde se custodia celosamente el objeto penetrado por los efluvios del espí-

ritu que lo habita. El templo, el sacerdote, el rito nacen así en sucesión casi simultánea. Pero debió mediar un lapso de tiempo entre la simple acción de conjurar al espíritu, la formulación de este conjuro y su organización sistemática con fines de utilidad pública y de jerarquización de una clase privilegiada. La acción, crecientemente compleja, de convocar a los espíritus ha sido conocida por el nombre de *magia*. El hombre que la pone en práctica es el mago. Su escenario suele acomodarse a las circunstancias: noche de luna, osario de calaveras, cueva sombría o, simplemente, nada. Apenas hay aparato, suntuosidad alguna alrededor del rito. El rito mismo es simple: lo que importa en él es la presencia de algunos objetos y la entonación de una cierta fórmula imprecatoria. Ni aun los objetos mágicos son necesarios en muchos casos: la imprecación basta. Mas, si todas esas fases del conjuro mágico se organizan socialmente; si el mago no es un simple particular que convoca por su cuenta a espíritus vagamente conocidos; si se concreta su número y esencia; si se crea paulatinamente una Teogonía; si hacemos residir a los espíritus en determinados lugares donde se les hace objeto de homenaje por parte del vulgo y de preces por parte de los magos organizados en una jerarquía; si se codifican y reglamentan los procedimientos de conjuro, una nueva, colosal creación aparece en la sociedad. La magia se convierte en religión; la fórmula en rito; el mago en sacerdote. La religión es, pues, en sus primeras manifestaciones, la estatificación de las relaciones del hombre con las potencias superiores, invisibles y presentes. Este trato con las potencias que, concretadas en formas sensibles, constituyen las divinidades, se contrae al privilegio de una clase jerárquica, el ingreso en la cual llegará a dificultarse prodigiosamente: tanto como será prodigioso su poder, ya que si la potencia de tratar frente a frente

con la divinidad está vinculada en esa sola clase, ¿cómo no ha de ejercerla sobre el resto de la humanidad miserable? Puesto que gobierna lo invisible, bien podrá gobernar lo visible. El sacerdote aspira a la regencia. Todas las ramas de la sociedad que manejan útiles pacíficos se someterán a su voluntad dominante. Mas frente a ellos se levanta otra casta no menos poderosa, no porque intervenga en asuntos propios de espíritus, negocios espirituales, sino porque maneja instrumentos dotados de gran poder agresivo, poder que aumenta considerablemente con la organización de sus agentes. Proviene esto de aquellos hombres enmascarados que danzaban para propiciarse una buena caza. El objeto de la caza pudo ser la de otros hombres incomprensibles en su lenguaje y en sus maneras que vivían en otras regiones, hombres de otra tribu. Las mismas danzas preludiaban no ya la caza del reno o del bisonte, sino la caza del extranjero. No siempre para comérselo: siempre para esclavizarlo o desposeerlo. Voltaire decía que "en todas las guerras no se trata sino de robar". En su tiempo no se había organizado aún la ciencia de la Economía, cuyo primer postulado expone que la riqueza se obtiene merced a la guerra. Todas las guerras son guerras de conquista, aun cuando la civilización moderna se valga de subterfugios para disimular ese fin primero y último. Mientras escribo estas líneas, Europa entera ofrece ejemplos inequívocos de una tradición no interrumpida desde la Edad de Piedra, cuando las armas mortíferas eran alígeras flechas de pedernal, hasta la Edad del Aluminio que vuela sembrando el fuego y el espanto por las ciudades indefensas.

La nueva casta descendiente de máscaras danzantes y mortíferas se enfrenta con la casta de máscaras danzantes y pacíficas. Si esta negocia con el poder divino, aquella negociará con otro poder, estrictamente

humano, pero tan eficiente: la riqueza. La casta sacerdotal y la militar convendrán en que la riqueza conviene singularmente a sendos fines y, cada cual por su lado, atenderán a procurársela. Al poder espiritual y al poder militar se conjugará el poder económico. Cuando se descubre que la riqueza no sólo se obtiene y se disipa, sino que existen medios especiales de acrecentarla en el interín de dos guerras, surge una nueva casta: la de los administradores que, enseguida, engendrará la de los poseedores. La fuerza social de la Economía se vinculará en éstos del mismo modo que la fuerza mortífera irá vinculada a la casta militar y la fuerza sobrenatural en los sacerdotes. De sus convenios mútuos, de sus pactos recíprocos, logrados tras de incesantes luchas, nace la última de las grandes creaciones sociales: el Estado moderno.

* * *

Nos interesa examinar ahora uno de los más importantes, eficaces ingredientes que pone en juego la casta sacerdotal, desde su aparición embrionaria con el mago, hasta su máxima potencialidad en la Iglesia. Este factor imprescindible, eterno, es la Música. Y es de un interés extraordinario comprobar que, a través de las innumerables formas exteriores que la Música ha revestido a lo largo de los tiempos, desde los cimbalillos de los sacerdotes heteos a las sublimes construcciones polifónicas de Machault, Dufay, Palestrina o De Lasso, el principio espiritual es idéntico, de tal manera que cuando aquel flaquea, la aérea arquitectura se estremece a su vez, y se derrumba. ¿De qué elementos está formado ese principio espiritual? Lo hemos visto nacer de su embrión mágico en las épocas primitivas de la humanidad hasta aquellas en las que la imaginación, suficientemente apoyada en datos suministrados por la ciencia, puede

dilatar su perspectiva. Analicemos, primeramente, ese embrión para contemplar con asombro el mundo de convenciones que, soportado por el encanto sonoro, por la virtud de la Música, arrastra su pompa por toda la longitud de la Historia, llegando, terne y sin flaqueza hasta este instante mismo en que vivimos.

Si la posibilidad de sacar sonidos de objetos corporales es una primera causa de admiración, la modulación de la voz asumirá caracteres de asombro que perduran hasta hoy, cuando a un cantante de gran mérito se le adjudica la categoría de *divo*, de *divino*. Vincular determinados instrumentos a un dios es tan viejo como la historia misma y determina el proceso ritual por el que precisa adorar a un dios a través de la música delicada que emana de un determinado instrumento. El hecho de que antiquísimas arpas egipcias lleven como adorno representaciones simbólicas de Isis, Thot u Osiris no es fortuito, sino debido a la intuitiva conexión de esas divinidades con el instrumento en el que intervenía la caña del papiro, sus fibras, el cuerpo seco de alguna fruta como la calabaza, utilizado como caja de resonancia. Ya esa simbolización supone un punto avanzado de organización religiosa. Antes, los instrumentos estaban relacionados con los caracteres rudimentarios de la sociedad. Algunos antropólogos consideran que instrumentos como la flauta y la trompeta, que pueden llamarse *varoniles*, iban unidos a la idea de masculinidad. A sus sonos resucitaban los muertos todavía miles de años después de aquella conexión elemental propia de las culturas totémicas y reaparecía el sol nublado, mientras que otros instrumentos como el tamborcillo en sus múltiples variedades iba unido a la idea de fecundación llevada a cabo por el palillo que arranca el sonido del parche, en culturas agrícolas en las que predomina la idea femenina de la Naturaleza fecundada. En plena ci-

vilización helénica, la lira es el instrumento propicio a Hermes u Orfeo; la cítara a Apolo; la flauta a Athena; a Pan, la siringa. En la India existe análoga dedicación de la vina a Nareda; a Saraswati, diosa de la elocuencia, la ancestral guitarra, tan semejante a la actual según se ve en relieves hititas viejos de tres mil años;² y a Ganesa, dios filósofo, el laúd de largo cuello, engendrador por línea directa de nuestros instrumentos de su tipo, elegantemente mostrado, junto a flautas y arpas y liras, en pinturas de las tumbas tebanas. Pero la voz humana es el eco directo de la inspiración divina. Esta vez es el espíritu del dios el que desciende sobre el mortal inspirado. El pájaro Foung-Hoang, en China, canta en la oreja de Fohí, el hijo del cielo, tan propiamente como en el manuscrito de St. Gall, donde se ve la paloma mística que introduce el pico en la oreja de San Gregorio *inspirándole los pneumas* de su canto, vocablo este de pneumas que no es otro sino el que denomina en griego al Espíritu Santo; espíritu que debe entenderse como soplo, aliento: así, determinados acentos de su prosodia. Cuando Palestrina salva, según la tradición popular, la música polifónica de la condenación del Concilio de Trento, son los alados mensajeros del Señor quienes le inspiran aquella música que él transcribe en la Misa del Papa Marcelo.

Para Homero y Esquilo, la mejor definición del hombre es la de la voz articulada. Su poder es tan decisivo como el de la espada, según la Biblia atestigua en repetidos pasajes. Es el poder de la voz humana, sobre todo, lo que conjurará a los espíritus invisibles y los hará dóciles a la voz del mago. No sólo con la voz desnuda. No sólo en una actitud inmóvil. Relieves de Sak-

² Relieve en el muro que rodeaba al castillo real hitita de Ujuk. Hacia el año 1000 a. C. (Museo Otomano de Constantinopla.) EN G. KINSKY: *A History of Music in Pictures*. Londres, 1930.

karah que datan de 15 siglos antes de Jesucristo, dejan ver que la imprecación se hacía mientras sonaban instrumentos, quizá en una simultaneidad de ritmos. A estos ritmos, iría unido solidariamente el gesto articulado en danza, pues que tal fusión es consustancial a la idea misma de la magia que opera esencialmente a través de la imitación, esto es, de la mímica gesticulada. La Filología clásica ayuda a esta suposición al mostrarnos reiteradamente la identidad de los vocablos que en griego designaban a cantantes y danzantes, y en Homero, la palabra *coros*, está frecuentemente empleada con este doble sentido,³ mientras que designa el canto

³ El vocablo χορεύειν, significa tanto *cantar* como *danzar* y la palabra ορχέβις, que designa a la danza, engendra la denominación de *orquestra* que es el lugar donde se coloca el coro de danzantes-cantores en el teatro griego. Inversamente la danza trágica llamada εμμελεία, *emmeleia* quiere decir exactamente: *estar dentro de la melodía*, así como *Emmanuel* significa *estar en Dios* (entendido: *Dios está con nosotros*).

Las formas elementales de equilibrio entre las partes componentes de la poesía cantada y que provienen de la repetición simple, se originan, precisamente, en las figuras de la danza. El trozo repetido, la *estrofa*, y cuya repetición simétrica es la *antiestrofa*, proviene del verbo Στρέφω, dar la vuelta, cuya raíz es Στραφ, girar (de donde *stromphos*, el torbellino y el caracol, que engendran trompo, trompa y tromba; trópico, que es el punto de la Eclíptica donde el Sol *da la vuelta*, etc. Al equilibrio elemental de forma, consistente en la repetición, acompaña la simetría de la repetición de movimientos, euritmia que más tarde se hace idea abstracta.

Del mismo origen danzable provienen los *acentos* de la poesía y de la medida musical, las partes de que se compone el *pie métrico*: *arsis*, que significa *levantar el pie* (acento débil) y *tésis*, golpear el pie (acento fuerte).

Esta repetición organizada es el germen estructurador tanto de la danza como de la poesía y de la música. "Los poetas griegos (COMBARIEU: *Hist. de la Mús.* Vol. I, p. 117) no se contentaban con dar a las estrofas generales el mismo corte y la misma organización métrica, sino que se tomaban, además, el cuidado de seña-

con la palabra *μολπή* (*molpé*). Esos exégetas de Homero, como Aristarco, explican el vocablo en un sentido de gesticulación o mímica danzada.⁴

El hombre que canta la fórmula invocatoria imita doblemente: con la música de la palabra y con el gesto que la acompaña, y esa imitación es la base de toda la magia. El aéda griego, que es primeramente el hombre que canta las palabras, trasladará más tarde el vocablo que le denomina al campo de la invención poética. *Aoidós*,⁵ al aéda significa en Homero, indisolublemente, cantor y poeta. Ahora bien, todavía para Platón y Aristóteles toda poesía no es sino una imitación de estados

lar el paralelismo y su exacta simetría por artificios tales como la repetición de ciertas palabras, el retorno de consonancias y lo que se ha llamado *rimas líricas*.”

Esta regularidad tectónica comienza a adquirir libertad con EURÍPIDES, en quien prospera una lírica sin paralelismo en las estrofas ni simetría rígida de las frases, dando creciente amplitud a la cantinela y plasticidad dramática.

En la *Biblia* se encuentra asimismo esta identidad entre cantores y danzantes, por ejemplo: *Primer Libro de Samuel*, Cap. XVIII, v. 6 y 7. *Segundo Libro de Samuel*, Cap. VI, v. 5.

⁴ *Molpé*, *μολπή*, es el canto unido a la danza. El vocablo procede de *μελπω* derivado *μελος*, la *melodía*. Pero *μελος* que proviene de *μελ*, *ajustar*, y significa exactamente *articulación*, miembro. La palabra *melodía* implica ya, pues, una articulación, un ajuste, que no puede ser sino a la palabra y al ritmo; aquella, cantada; este otro, danzado. Sonido musical, palabra y ritmo, pues, indisolublemente unidos.

⁵ *Αοιδή* significa en la *Iliada* tanto un canto como una fórmula de invocación mágica. *Aoidós* significa *cantar*; pero, lo que importa en este vocablo es la raíz *Αοί*, *oír*, de donde *audio* y *oído*. *Oda*, pues, viene a equivaler a *lo que se oye*, lo destinado a ser oído; y *Αοιδή* sería, en un aspecto mágico, como el imperativo *oye*, *óyeme*, general a todas las invocaciones mágicas y religiosas. Más tarde se verá la importancia de esta invocación en el nacimiento de los géneros líricos.

afectivos que por eso puede expresarse, cantarse. Pero toda esta teoría, que Aristóteles expone en su *Poética* y Platón en su *Cratilo* no son sino la reproducción racional de muy viejas ideas populares, tradicionales en Grecia. En Aristóteles, la música con que se expresan las palabras imita los estados afectivos que las determinan. La persona real vale tanto como su imagen imitada. Imitar el tono, el timbre de voz, los gestos típicos, las maneras de andar o comportarse de una persona es cosa grave, porque lo que se ejecute sobre la imitación quizá repercuta sobre la persona imitada. Fórmulas sonoras y plásticas pueden retratar fielmente a personas, a animales, a divinidades invisibles que aparecerán atraídas por esa imagen suya. Todo *hechizo* proviene del verbo *hacer*, contrahacer. Reproducir, imitar simbólicamente un hecho aplicándolo sobre un retrato simbólico de una persona puede acarrear, por el fenómeno de paralelismo en que se basa la magia, por un fenómeno típico de *simpatía* o reproducción contagiosa, aquel mismo hecho, esta vez real sobre la persona viva. La imagen, tan simbólica como se quiera, reproduce a la persona, multiplica la existencia de la divinidad indefinidamente. Toda imagen de un dios, de un santo, poseen algo o todo él, empapado en su materia: una hostia, un cáliz, el cordero sagrado, la paloma mística, el madero de la cruz se llenan del espíritu original tan pronto media la formulación mágica de la consagración, realizada por el sacerdote. La misma melodía que acompaña al ritual mimico hereda el poder propio del acto mágico completo, porque los sonidos que la componen son capaces de evocar tanto aquellas palabras, como los gestos que las acompañan. Por eso hay divinidades ocultas en los sonidos, en las notas, y la constitución de una escala es una operación mágica que del Oriente anterior se extiende a India y China y trae al Occidente griego to-

da una teoría en la que las ideas de música, divinidad y astronomía se reúnen, porque la idea de Música, Dios y Astro se confunden en el sentido ascensional, en la idea de una tercera dimensión proyectada en el espacio por donde ruedan los planetas, regidos por armonías cuyos sonos se representan, en Grecia, por letras del alfabeto que, simultáneamente, designan el astro y el sonido que le corresponde, así como el día de la semana que le está dedicado. Mas no sólo los astros habitan los espacios etéreos sino las cortes de serafines, querubens, tronos y demás potencias de la angeleología judía y cristiana a cada una de las cuales corresponde una nota en la escala, que es tanto la escala musical como la escala de Jacob. Dramáticamente, la tierra es el lugar del silencio en esa angeleología armoniosa que trasmite sus ecos hasta la Edad Media avanzada, entre monjes orientales y sabios mahometanos, ahogando sus sonos en los monasterios cluniacenses.

Es muy cierto que los ritmos musicales despiertan movimientos musculares sincrónicos. La cabeza, los pies, las manos siguen dócilmente la *cadencia* de la música. Mas como lo propio de la magia es la reversibilidad de los fenómenos, los gestos rítmicos nacidos o estimulados por la música pueden heredar el poder mágico de la fórmula de conjuro. Por lo pronto, la voluntad del mago puede ejercerse sobre el poder íntegro de la fórmula a través de los movimientos con que las manos van siguiendo la inflexión melódica. Tan unido está el sentido plástico y el vocal en los egipcios que, según ciertas autoridades, *cantar* se denomina en su idioma con un vocablo que literalmente quiere decir *hacer música con la mano*, (Sachs) y en su escritura jeroglífica, *cantar* está representado por una mano unida al antebrazo. Todo un arte de interpretación nace de este hecho, y

la *cheironomía*,⁶ ya perfecta en el cuarto milenio, gobernaba los movimientos de la música, su intensidad, su velocidad relativa y, como todo acto mágico es contagioso por simpatía, los cantantes reunidos en el coro que seguía al mago o sacerdote, lo hacían como hipnotizados, sugestionados por aquel mover de sus manos, ni más ni menos que hoy lo hacen los músicos o cantantes bajo la *cheironomía* de un director, bien que se ayude o no con la batuta, esa *varita mágica*, según lo quiere una imagen cursi. Efectivamente, la *cheironomía*, si primeramente fué mágica, siempre tuvo un notorio poder didáctico, pedagógico. Aquellos pneumas que el Espíritu Santo susurraba al oído de San Gregorio en el manuscrito de St. Gall nacieron, históricamente de la doble influencia de las letras astronómico-musicales griegas y de los arabescos trazados en el aire por las manos del sacerdote hebreo o cristiano que dirigía el canto imprecativo de los salmos a los fieles.

En los Salmos, en efecto, encontramos ya una de las muestras más antiguas históricamente, y más perfectas, de la música en el Templo, que a la vez denota claramente su descendencia directa de las costumbres propias de lo que pudiera llamarse la Era Mágica (en contraposición con la Era Religiosa, que la sigue) y, al mismo tiempo que marca una transición hacia la época más moderna de esa Era Religiosa, que es la que todavía vivimos, nos deja ver cuántas hechuras, que suponemos propias de ésta, no son sino supervivencias de la Era Mágica: supervivencia, que quiere decir lo mismo que superstición, *super stare*, estar sobre la superficie de la tierra, o *super vivere*, vivir sobre ella, hollándola levemente, como los espíritus deben de hacerlo con

⁶ Entre los griegos, la *cheironomía*, o arte de mover las manos, significará otra cosa. Véase más adelante.

su pie ingrávigo. Este tipo de supervivencias náufragas de ciclos culturales desaparecidos hace miles de años, es propio del conjunto de conocimientos conocidos por el nombre de *folklore*. Entre sus muchas ramas hay una, como se ve, que conserva con gran abundancia de hojas esas supervivencias, supersticiones ancestrales: es la Iglesia. El estudio de las religiones desde el punto de vista de archivos folklóricos es pródigo en enseñanzas; dentro de ese círculo, las iglesias cristianas son como una cantera pródiga en fósiles y desde este punto de vista nos interesa examinarla.

Como en otros muchos casos, los nombres dados a cosas propias de la religión hebraica en la traducción griega de los textos, nos las presentan más cerca de nuestro sistema de cultura que del que era propio a los viejos tiempos en que nacieron esos textos semíticos. El vocablo *salmo* proviene del verbo griego *psallein* por el que se indica la acción de tocar, de *pellizcar* un instrumento de cuerdas.⁷ En efecto, muchos instrumentos musicales figuran en el texto hebreo de los Salmos, y el examen de su tradición es un tema de alta ciencia musicológica, pero importa recordar que el nombre hebreo de los Salmos no tiene ese significado, sino que por *Thebillim* se entiende sólo la acción de invocar al dios a fin de tributarle alabanzas. Este dios bíblico es aún una divinidad ruda, áspera, variable en sus humores, y tan susceptible de benevolencia cuando los mortales le ofrecen sacrificios culinarios que halagan sus narices, fuentes de donde nació la vida, como propende a la cólera,

⁷ *Psallein* proviene del verbo griego ψαλλω, tirar por pequeñas sacudidas, exactamente, *pulsar* la cuerda de la lira, del arpa o de la cítara. En hebreo se distinguía entre el *mizmor*, el cántico salmodiado y el *sir* o cántico cantado. San Pablo, que había recibido las enseñanzas rabínicas, sabe distinguir los dos géneros en *Efe-sios* (Cap. V, v. 19) y *Coloss* (Cap. III, v. 16.)

furibunda y espectacular, en sus fuegos de artificio sobre la cúspide de alguna montaña; caso, este, conocido asimismo por otras religiones que pueden exhibir el lujo de montes ignescentes más respetables que el Sinaí. Es un dios al que hay que invocar sabiendo de antemano su nombre, porque este tipo de invocaciones es sobremañera importante y la magia hace cuestión fundamental del conocimiento exacto del nombre de las cosas y personas a fin de que los conjuros tengan feliz resultado: conocer el nombre de una cosa, de una persona, de un espíritu supone ya la mitad del camino para su posesión o para ejercitar nuestra influencia sobre él. No es, pues, conveniente que todo el mundo tenga libre acceso al conocimiento de los nombres. Gran parte de esta ciencia es lo propio del sacerdote o del mago. Por eso, el nombre del dios de Israel deberá quedar guardado en el misterio, será inefable para el vulgo. Los magos, sabios o sacerdotes apenas se atreven a señalarlo por las letras místicas o mágicas: JHWH, que dan la pronunciación hebraica de Jahweh, dicho por nosotros Jehová.⁸

⁸ "Y aparecí a Abraham, a Isaac y a Jacob bajo el nombre de *Dios Omnipotente*, mas en mi nombre de *Jehová* no me notifiqué a ellos (*Exodo*, Cap. VII, v. 3). El libro del *Génesis* no menciona a Jehová por este nombre hasta el capítulo II. Anteriormente y aun cuando se trata nada menos que de la creación del Mundo, sólo lo conoce por el apelativo general de *Dios*. Ahora bien, *dios* no es un nombre, sino solamente el genitivo griego de Zeus, el padre de los dioses, del que proviene toda *teogonía* o historia (generación) de los dioses. El Viejo Testamento se dirige a Jehová ya por su nombre ya simplemente como *Señor* (*Adonai*), que es como lo conoce el Nuevo Testamento. Jesucristo sólo lo invoca como Padre, y cuando en el Calvario y en las ansias de la muerte clama en su idioma vernáculo, en arameo, el nombre de *Elí*, sus coetáneos desconocían o habían perdido memoria de lo que este nombre significaba. (Los hebreos descienden de los arameos, semitas de Mesopotámia.) Mas los libros hebreos no mencionan a Jehová por este nombre textual,

El desdoblamiento del mago en sacerdote data, es fácil comprenderlo, de los albores de la época histórica. Primeramente, según los testimonios de Esquilo y de Suidas, el nombre de magos correspondía al vocablo locativo por el que se significaba una tribu de Medas, gentes de alta cultura sometidas a la Persia por Ciro en el siglo VI antes de la época cristiana. Mas en Strabon los magos son ya sacerdotes venerables representativos de un pueblo o de una tribu, en general. Los magos o sacerdotes de Persia, de Etiopía, de Egipto o de las diversas comarcas del Oriente anterior son según Plinio los depositarios de la sabiduría antigua y ese autor nos informa que Pitágoras, Empedocles, Demócrito y Platón habían visitado a los magos de aquellas comarcas, por lo cual Cicerón (*De Divin.* I, 23) advierte que los magos son los sabios de la Persia, sabios no sólo por sus conocimientos, especialmente astronómicos e históricos (hoy diríamos folklóricos, en buena parte) sino también por su sensatez, su cordura, en el sentido doble que tienen en la lengua francesa, las palabras *sage* y *savant* y en la inglesa el vocablo *wise*. Así se denomina en inglés como *wise men* a los tres magos que nosotros consideramos reyes y que desde las profundidades del Asia y del Africa van guiados por una estrella para ofrecer sus dádivas y rendir pleitesía al nuevo Dios-Rey nacido en una aldea israelita. Curiosamente, los magos van a perder tempranamente su prestigio, precisamente a causa de la magia, porque Eurípides los considera ya como *hechiceros*, esto es, *hacedores* de conjuros y de recetas medicinales, que fué una de las artes más fecundas y dilatadas de la magia. Sófocles, más que sabios, los cree astutos y socarrones, tanto como hoy diríamos de los saludadores, y como cualquier viajero por tierras de

sino por su símbolo inefable escrito en el tetragrama JHWH. (*Vid.* I. ABRAHAMS: *The legacy of Israel*. Oxford University Press.)

cultura primitiva ha podido observarlo de los magos o sacerdotes actualmente vigentes. Horacio, poco susceptible a este tipo de tradiciones, apenas distingue entre los filtros de los magos y las hechicerías de las brujas. En Juvenal, mago era ya todo: médico, sacamuelas, funámbulo. Un rasgo general, permanente, une a todos ellos entre sí a través de tantos siglos de historia y de prehistoria: el hecho de que todos sean musicantes, mejor dicho, cantores, porque no hay encantamiento, hechizo, invocación mágica sino a través del canto, que, por regla casi general es canto danzado, gesticulado a lo menos.

Tenemos idea a través de los escritos de Plutarco sobre Isis y Osiris de cuáles eran las doctrinas de los magos o sacerdotes egipcios, cinco mil años antes de la guerra de Troya y sabemos por Herodoto (Cap. I. 101.) el ritual que los magos persas ejecutaban dentro de una función musical precisa. *Un mago, nos dice ese historiador temprano, se coloca junto al sacerdote que oficia y canta la teogonía, es decir, la historia del dios,⁹ que es como los persas denominan al canto litúrgico. Sin este mago y sin este canto, la ley no permite que se haga ningún sacrificio.*

David, o los anónimos colaboradores de los Salmos, sabían todo eso y se daban cuenta exacta del valor mágico de sus invocaciones altamente musicales ya, y acompañadas por una música instrumental muy evolucionada (por lo menos desde el punto de vista melódico, en el canto y en la técnica instrumental). Su tradición mágica era mucho más antigua que la magia persa, y el Éxodo¹⁰ reconoce los orígenes egipcios de esa magia

⁹ Estrictamente, generación o nacimiento del dios.

¹⁰ *Exodo*. Cap. VII, v. 11: "Entonces llamó también Faraón a sabios y encantadores; e hicieron también lo mismo los encantadores de Egipto con sus encantamientos". (*Ibid.*, VII, 22.)

que habría nacido en Egipto y Caldea pasando después a los judíos para penetrar en la civilización griega y, más tarde, en todas las naciones cristianas del Occidente europeo.

Si los Salmos se cantan¹¹ es, sobre todo, porque están integrados por fórmulas de invocación al Espíritu y porque el lenguaje propio para ponerse en comunicación con lo alto es, sistemáticamente, en todas las culturas, la voz humana emitida en sonidos musicales. Esto, sustancialmente, y más si va doblada por instrumentos cuyo sentido mágico estaba descubierto desde los albores de la humanidad. Lo mismo que se invoque a Jehová para alabarlo, para predisponer su ánimo favorablemente a la estipulación de convenios, para desarregar su ceño, o bien que se invoque a no importa cualquier dios de secreta denominación, con el fin de que riegue de lluvia un suelo sediento, o, al revés, para que haga cesar diluvios enviando de nuevo el sol fecundante, tanto en Egipto como en la India, en la China como entre los indígenas americanos, en Tehuantepec tanto como en Sevilla, la invocación, las rogativas están sometidas a un ritual minucioso. Porque no son las nubes las que derraman su precioso o excesivo líquido, sino el dios que habita en las altas regiones. El impersonal de nuestro verbo *llueve* presupone esa tercera persona que en francés se explica por *il pleut*, invisible tercera persona a cuyo descubrimiento trascendental hemos aludido antes y que en la mente primitiva va unida a la idea de

Génesis. Cap. XLI, v. 8: "... y envió e hizo llamar a todos los magos de Egipto y a todos sus sabios, y contóles Faraón sus sueños".

Las proezas de estos magos pueden leerse en *Exodo*. VIII, v. 7: (plaga de ranas); *Ibid.*, 18 (de piojos); *Ibid.*, IX, 11 (de sarna, etc.

¹¹ Ver nota anterior sobre el *mizmor* (salmo salmodiado) y el *sir*, (salmo cantado propiamente).

divinidad. *Zeus llueve*, decían los griegos, y la idea de un dios acuario prosigue viva hasta nuestros días, por más que la superstición estuviese ya reprochada desde Séneca.

Moisés, inspirado por el aliento del dios bíblico, conocía asimismo el arte mágico de hacer brotar agua de las piedras al conjuro de su varita (*Exodo*, xvii, 6).¹² Esa varita mágica (*Exodo*, iv, 17) ha pervivido a través de los tiempos y todavía hoy hay sabios alemanes que disertan con gran aparato científico sobre la varilla higrofílica de los zahories. Lucano conoció en su tiempo a los zahories intermedios, y habla de cierta maga de Tracia que desencadenaba diluvios. Sabido es que la fórmula contraria se había perdido ya en tiempos de Noé, pero es cierto que Noé no fué ni mago ni profeta.

Más cerca de la música sinfónico-coral de los Salmos están los procedimientos empleados por los árabes para lograr que Alah llueva. Un libro anónimo escrito por un árabe del Cairo en los primeros años del siglo xiv, explica cómo hay que proceder: siete hermosos muchachos que conozcan bien la fórmula, un *cierto aire*, y su ritmo propio, la cantarán con bella voz durante tres horas, acompañándose incesantemente con el laúd. El arte de la música, o, mejor dicho, el placer de la música ha progresado mucho ya en esa época. Alah exigía para derramar sus dones tanto la hermosura de la música de los laúdes, como la hermosura de la voz y aun la de los mismos muchachos. La música de los Salmos es ya hermosa, mucho tiempo antes que la del árabe cairota. Hermosa es también su poesía. David, que pasa por ser el autor, fué, bien se sabe, un hermoso mancebo. En las

¹² El canto de Israel (*Núm.* Cap. XXI, v. 17-18). *Brota, ¡ob manantial!*, que algunos autores consideran como neta canción popular tiene un origen invocativo innegable, ya extendido líricamente.

primitivas fórmulas invocatorias ninguna hermosura era necesaria y es materia harto discutible si la hermosura musical entró en el canto eclesiástico y aun si no fué recibida con desconfianza. La primitiva invocación mágica nació en tiempos en los que ya era bastante sublimidad el hecho de emitir sonidos modulados y saber articularlos de forma que produjesen maravillosos efectos, para que además pudiese sospecharse que existía una calidad estética en todo ello. El canto mágico, tanto como el primer canto eclesiástico, no tienen por fin la belleza, sino otro fin mucho más necesario a los asuntos espirituales. La música de la Iglesia primitiva tan ligada a sus tradiciones estaba que ni aun reparaba en su procedencia hebraica; al contrario, esa procedencia certificaba su eficacia, reiterada en muchos siglos de adoración a un dios común a judíos y a cristianos. Ni en la Sinagoga ni en las primeras reuniones cristianas era el canto obra de arte o de placer estético. Como el canto mágico, tenía un objetivo práctico, y no constituía un fin en sí mismo; así ocurría que San Juan Crisóstomo considerase superfluos los instrumentos y que San Jerónimo dijese con toda claridad que *el cantor no agrada a Dios por su voz ni por su talento, sino por lo que hace y por lo que le dicta su corazón*. Cuando San Gregorio, en el siglo VII, realiza su famosa reforma del canto litúrgico, no es la belleza del canto lo que le preocupa, sino razones muy profundas de ritual y de política. Si sus *scholae* van a crear un mundo de belleza es por razones aparte: el mundo marchaba. Nuevos horizontes de cultura se abrían y, entre ellos, volvía a alborear un mundo perdido en las sombras del primer milenio: el mundo de la belleza sensible.

Menos aún es la belleza moral, la capacidad de *conmover* de la música lo que dicta el primitivo canto eclesiástico. Entre el *mover*, el poner en movimiento al

espíritu invisible por medio del conjuro mágico y el *conmover* por medio de la música el espíritu que nos alienta, media todo el proceso de la civilización moderna. Cuando el Salmista invoca a Jehová, cuando el sacerdote cristiano invoca al Señor pidiéndole que escuche sus oraciones: *Domine, exaudi orationem meam*, adornando la última sílaba con un florido melisma de tres docenas de notas, se halla tan cerca de la invocación mágica, aunque no lo sospeche, como cuando en el más temprano ritual griego del cristianismo se invocaba por tres veces al Señor en el Trisagio: *Agios, O Theos, Oh señor Dios; Agios ischiros, Señor fuerte; Agios Atánathos, Señor inmortal*. Fórmula tres veces repetida como en el Kyrie, mezcla de griego y de latín que reproduce estrechamente la estructura ritual de las fórmulas mágicas. *Kyrie Eleison, Señor, ten piedad de nosotros, o como dice otra exégesis de un comentarista cristiano: Señor, espíritu de la luz, ten piedad de mis tinieblas; Señor, espíritu de la fuerza, ten piedad de mi debilidad; Señor, espíritu de la Santidad, escúchanos, otórganos tus gracias*.

El por qué de esta repetición triple había ya chocado en el siglo VI al Concilio de Vaison (523) que resolvió el problema diciendo que era para llegar mejor así a compungir el corazón de los fieles. Santo Tomás explica que tres *kyries* están dedicados al Padre, tres al Hijo y tres al Espíritu Santo. La idea de la Trinidad lo explica bien, pero no, en cambio por qué en los *kyries* sólo se invoca a dos personas: al Señor, *Kyrie*, y a Cristo, *Christe*. Mas cualquiera que sea la explicación teológica, la causa de la repetición triple es mucho más antigua, más radical, ya que ella es como la semilla de toda construcción musical con parte alternativa, es decir, la fórmula AAA-BBB-CCC que se contrae a esta otra A-B-A fuente de la arquitectura musical más dilatada,

y que constituye la base de las fórmulas mágicas: simples, cuando la repetición es de un único grupo melódico, como AAA; doble cuando está seguida de un segundo grupo BBB. Rara vez esta fórmula más compleja se resigna a la mera yuxtaposición de esos elementos (como se observa en algunos cantos populares) mientras que un elemental sentido eurítmico que asciende a la ley de equilibrio en las líneas decorativas del dibujo ornamental primitivo, exige la nueva presentación del grupo AAA. Pero ¿por qué tres veces cada miembro de frase? La idea mágica del número tres es la primera que se presenta al hombre primitivo que no siempre tiene idea del número uno. De tal manera, que hay tribus de cultura rudimentaria donde el grupo más simple está compuesto por el número dos, base de la numeración duodecimal: así, en guaraní, donde *uno* no es sino la expresión *sin compañero*. La pareja es el núcleo de la sociedad y la idea elemental de cantidad. No otra cosa, en el fondo, implica en nuestro vocabulario el término *impar*, sentido que tiene ya el número uno, con lo que se indica que el sentido numeral ha comenzado por el número dos, el par por antonomasia. *Numero Deus impare gaudet*: Dios se complace en los números impares. El tres es la primera agrupación mágica. El Viejo Testamento siente predilección por el siete, mientras que el nueve no es sino la triple repetición del número tres. *Tertia omnia*, todo es ternario, se decía en la Edad Media, y la Iglesia ha recogido en su notación mensural la división ternaria como perfecta, denominando imperfecta a la división doble. Las fórmulas mágicas de alivio o curación de males son triples. Conocemos muchas de ellas contenidas en un escrito (*De Medicamentis*) del mago, curandero, hechicero o como quiera denominársele, Marcellus, (*Vid.*, Combarieu, *Op. cit.*, cuarta parte, Cap. I) y nuestro dicho popular

asegura que *no hay dos sin tres*. Este papel jugado por la magia en el arte de curar enfermedades es tan importante como ella misma, porque ¿qué cosa hay más importante en el cotidiano comercio, después de procurarse mágicamente el alimento atrayendo a las víctimas por medio de fórmulas irresistibles, sino aliviar los dolores que la humanidad padece desde su aparición en el planeta? *Ter dico, ter incanto* dice el sepulturero, una vez fracasada la fórmula curativa, conforme golpea los clavos de la caja funeraria.

La Iglesia ha abandonado la costumbre existente antiguamente de cantar por tres veces el introito, pero no la de invocar por partida triple, tres veces repetidas, al Señor. Y en efecto cuando se identificó a Hermes Trimegisto, Hermes el tres veces grande, con Thot, el dios de la magia en Egipto, se dijo de él que era *solus et ter unus*, y así Ovidio nos informa que Hécate trimorfa, que reina sobre el cielo, la tierra y los infiernos, presidía todas las operaciones de magia y se la invocaba siempre por tres veces. Al hablar del canto folklórico volveremos, con más puntualidad sobre este asunto.

Que no es sino un detalle, entre muchos más, de las supervivencias mágicas en el cristianismo cuya magna función, la Misa, recoge infinidad de ellas. Las principales, las que se refieren a la Pasión, Muerte y Resurrección divinas quedarán esbozadas al hablar del drama religioso en la antigüedad griega. Apuntaré ahora solamente lo que se refiere a su ritual, no a su esencia. Este ritual, preciso y minucioso, es propio de toda idea de religión organizada, pero deriva de la precisión indispensable que es preciso desplegar en el acto de la invocación mágica para que surta el efecto apetecido, y, al mismo tiempo, para que produzca sobre el profano la necesaria impresión de secreto y de misterio. Por lo general, esto ocurre así porque la ceremonia se verifica

a beneficio de tercero, es decir, del fiel o cliente; pero puede existir por sí sola cuando el mago o sacerdote invoca a la divinidad por puros motivos de religiosidad o conciencia. En tales casos, el oficiante se dirige a la divinidad murmurando una fórmula cuyo valor estético se le escapa o le es indiferente, pero a la precisión de la cual sabe que la divinidad invisible es muy exigente, razón por la que cuando la fórmula se convierte en *oración*, al haber evolucionado la magia en religión, se exige la repetición exacta de un determinado texto, minuciosamente compuesto, como el Credo lo fué por turno por cada uno de los Apóstoles, y asimismo el resto de nuestras oraciones, que fueron sujeto de numerosas controversias en diversos Concilios.

Incluso el sentido inmediato del texto de la invocación puede escapar al invocante. Esto añade secreto y misterio a la fórmula que, del idioma extranjero de donde suele provenir, degenera en mera sucesión verbal sin sentido preciso, como ocurre en muchas tribus fetichistas actuales, en el *vu-du*, en las ceremonias ñáñigas, etc., y de una manera general en el latín de la Iglesia cristiana, que muy pocos fieles comprenden; de tal modo, que ha sido materia de larga discusión el hecho de si debe decirse la misa en latín o en el idioma vulgar de cada país, ya que el latín es sólo la lengua oficial de la Iglesia de Roma, mientras que otras iglesias orientales, como la copta, la siria, la armenia, la bizantina o la eslavona emplean, bien el griego, bien sus lenguas semíticas, reminiscencias de alguna de las cuales han penetrado hasta la lengua ritual de la Iglesia cristiana, especialmente en ciertas expresiones interjectivas que han perdido su sentido gramatical y que dan origen a melopeas floridas o meramente a estribillos, punto, este, del mayor interés en el estudio de la melodía folklórica.

La minuciosidad en el ritual de la Misa es tan gran-

de que un autor, Th. Bernard, detalla hasta noventa y cuatro faltas en las que fácilmente puede caer el sacerdote o su acólito en el acto de la celebración, antes o después, por ejemplo: apoyarse en el lado izquierdo al decir *Domine, non sum dignus*; levantar los ojos en el Gloria, el Credo o los Mementos, o no levantarlos en el *Munda cor meum*; no tocar el libro cuando se lee la Epístola; separar los dedos cuando se tienen las manos extendidas; no cruzar los pulgares cuando se juntan las manos, el derecho encima del izquierdo; tocar las hojas del Misal al volverlas; pronunciar con demasiada lentitud; tener la mano colgando y no puesta sobre el cáliz; no decir el número exacto de *Kyries* y de *Christes* o invertir el orden; decir *Jube, Domne* en lugar de *Jube Domine* y otras más que derivan evidentemente de la formulación verbal mágica o de las prácticas mágicas de la cheironomía; mientras que algunas, como el hecho de pasar primero el brazo izquierdo de las mangas del alba antes del derecho; besar ciertos ornamentos como el alba y la casulla y no besar otros como el amicto, manípulo y estola; levantar el alba, la sotana, con una mano al andar; comenzar la Misa antes de que el monaguillo haya encendido los dos cirios; decir *oremus* antes de haber llegado al centro preciso del altar y de colocar en él las dos manos juntas, son claras reminiscencias de la parte mímica o gesticular del rito mágico.

La oración primitiva se cantaba. Ya se ha dicho por qué; así el canto va solidariamente unido al sacrificio. Pero hay *misas bajas* donde la ceremonia mímico-gesticular se admite en sustitución del canto, como se dijo de ciertas imprecaciones mágicas cuyo origen debía de estar demasiado fresco en los primeros tiempos cristianos como para que se disputase sobre la posibilidad de las *misas bajas*, cuya legalización no parece llegar hasta el siglo VIII. Todas las oraciones tienen un objeto

muy preciso, tanto las de la Misa como las que pueden emplearse *in quacumque tribulatione*, así, por ejemplo, la ya mencionada de las rogativas, que pertenece al grupo de oraciones fuera del templo *pro variis necessitatibus publicis*, tanto la *ad petendam pluviam* como su contraria, *ad petendam serenitatem*.¹³ Dos cantores desarrollan las letanías oportunas, después de lo cual se dice el *Pater* y se canta el Salmo 146 donde taxativamente se explica que se deben cantar y tocar instrumentos al dios que interviene en las nubes del cielo y depara la lluvia sobre la Tierra:

Praecinite Domine in confessione: psallite Deo nostro in cithara: Qui operit coelum nubibus et parat terrae pluviam.

Fuera de este empleo metereológico y municipal, el agua desempeña un papel importante y reiterado en la liturgia, tanto como antes en la magia, y no sólo el agua, que a veces escasea, sino su sustituto, la saliva. En reiterados casos de magia curativa la saliva opera el efecto milagroso que normalmente procura el agua en las simples infecciones; y en otros casos, cuando se trata de arrojar espíritus malignos albergados en las interiorida-

¹³ Según el folklorista y etnólogo LUMHOLZ (*Unknown Mexico*, Nueva York, 1903), los indígenas de la zona lacustre del Estado Federal de México y más hacia el sur, en el istmo de Tehuantepec, rendían homenaje a los dioses metereológicos denominados Tlaloques, cuyo jefe es Tlaloc. En el litoral oriental, el dios de la lluvia entre las tribus Nonoalcas se denomina Nonoalcatl. Una imagen suya que se conservaba en el antiguo Museo del Trocadero, en París, lo muestra con muchos dientes agudos, como imitando la lluvia. En Teotihuacán se conserva todavía según COMBARIEU (de quien procede la mención anterior) la *cruz de la lluvia*, y este autor describe el proceso ritual de los indígenas para invocarlo, así como entre los indios Zuñis, de los Estados Unidos o bien entre los chinos, indúes, egipcios y en varios países europeos.

des orgánicas, el conjurador escupe tres veces, *imitando* así la salida del espíritu a quien, a veces, golpea con el talón, como en prácticas folklóricas del Levante español. Por eso se lava el sacerdote las manos antes de comenzar la misa, simbolizando una pureza fácil de comprender para nuestras prácticas higiénicas, pero no enteramente redundante en tiempos y países lejanos. En la magia, como en el ritual religioso, todos los gestos están determinados por este principio (Combarieu): la imagen material (aproximada) es equivalente a un hecho moral que, *imitado* provoca su realización. Así dice el sacerdote: *Da, Domine, virtutem manibus meam, ad abstergendam omnem maculam, ut sive pollutione mentis et corporis*. Y, en efecto, las aspersiones que el sacerdote hace sobre los fieles congregados, primero con sus manos impolutas, después con un haz de ramillas de hisopo, limpian las almas, expulsan los demonios de donde se esconden y son, en los fieles, como las lágrimas del arrepentimiento. El sacerdote rocía el altar por tres veces y enseguida el diácono, el subdiácono y el pueblo recitan el *Miserere mei Deus* a fin de que el Señor acceda a esta expulsión mágica de los demonios. El Salmo 50, el versículo 4º, capítulo XIV del Levítico, recogen ya esa operación netamente mágica que se canta hoy en la iglesia los domingos fuera del tiempo de Pascua. *Más que la nieve seré albo*, dice el texto bíblico: *super nivem dealbabor*. Y para que en el tiempo pascual no falte esta purificación, el domingo de Pentecostés se canta la antífona *Vidi aquam egredientem* mientras que a la octava de la Epifanía corresponde la oración *Aqua comburit peccatum hodie*.

Las aguas del bautismo, las que el devoto pone sobre su frente al entrar en el templo, responden al mismo punto de vista. Al agua como objeto instrumental de la magia va unido con frecuencia otro líquido recono-

cidamente sedante y que tiene en la magia medicinal una aplicación fácil de comprender: el aceite, al paso que en el simbolismo religioso tiene un alto valor de consagración mediante la acción de *ungir* al elegido. Agua, aceite, vino: todos los países de la cuenca mediterránea están unidos por esos elementos líquidos. Si se recuerda que la literatura bíblica une a ellos otros productos de la tierra: la sal, la oliva, la almendra y la miel, tendremos descrito el panorama gastronómico mediterráneo en sus sustancias más acentuadamente locales, mientras que la harina y la leche, en sus variedades, alcanzan a todos los países.

Las virtudes mágicas del agua y del óleo puestas en juego por virtud de la fórmula oportuna son, como se comprende, las primeras en aparecer a la inteligencia del hombre y se han transmitido íntegramente hasta los tiempos cristianos. El dominico Mgr. Cabrol cita en su obra del más alto interés sobre *La prière antique* una oración (p. 340) transcrita en un manuscrito griego encontrado entre los monjes de Monte Athos y que data del siglo IV. Su texto está tan cerca de las primitivas fórmulas invocatorias que creo útil traducirlo: *Benedicimos—dice—en el nombre de tu Hijo único Jesucristo, a estas criaturas—el aceite y el agua—: invocamos el nombre de Aquel que sufrió y fué crucificado, que resucitó y está sentado a la diestra del Increado, sobre esta agua y este óleo. Otorga a estas criaturas el poder de curar: que toda fiebre, todo espíritu malo y toda enfermedad sean puestas en fuga por el que beba estos brebajes o que esté ungido por ellos, que sean un remedio, etc.*

Al lado de esas sustancias y con una importancia equivalente existe otro elemento, en cierto modo antagónico de ellas, pero complementario: el fuego, sobre cuyo valor simbólico apenas será necesario insistir. La

ley de imitación mágica se cumple al quemar aquel objeto que mejor represente la pasión que desea provocarse. Si el laurel es el árbol representativo del ardor amoroso, se quemarán sus hojas a fin de encender un fuego análogo en el corazón recalcitrante. El humo que ascendía hasta las narices de Jehová en el ara de los sacrificios en un *olor suave* a carnero asado, tiene su sucesor directo en el incienso que el turiferario derrama en perfumadas volutas al marchar tras del sacerdote que se dirige al altar. Mas no es eso sólo, sino que el incienso tiene un significado profundo, según ciertos comentaristas, pues que expresa los deseos de los patriarcas y profetas antes de la venida del Mesías, así como las brasas del incensario son expresión simbólica de los serafines que precedían al Salvador en su ascensión. Siguen al turiferario los acólitos llevando hachas encendidas, las cuales, según aquellos exégetas representan a los Profetas, al Precursor y a los Apóstoles, que anunciaban la presencia de Jesús *verdadera luz del mundo*; pero basta recordar las antorchas flamígeras de las ceremonias dionisiacas para comprender que el simbolismo del fuego es anterior al rito cristiano, el cual sucede a aquel en parte de lo esencial tanto como en los detalles exteriores.

Que el diácono y el subdiácono representen al Antiguo y al Nuevo Testamento y que la marcha del sacerdote al altar reproduzca la del Salvador entrando en el mundo, no son sino interpretaciones de época muy posterior, como alguna de las mencionadas, pero su presencia en los ritos mágicos persiste hasta hoy mismo en las ceremonias político-mágicas de los jerarcas europeos, según ha podido verse en *films* documentales concernientes a las grandes paradas militares, o sea la gran danza del Estado, celebradas anualmente en Alemania ante los altares dedicados a los difuntos que explota la

nueva modalidad religiosa, muertos trágicamente todos ellos, como lo requiere la más antigua tradición según la cual Osiris, Dionysos, Adonis, Orfeo y Cristo han de morir en suplicio. Así, el soldado desconocido.

Pero el altar, más que tumba, es mesa. Cristianamente, es la trasmisión directa de la mesa en la que Cristo se despidió de los Apóstoles en una última cena; mas, esta comida, a su vez significa algo más antiguo. Jesús había ofrecido pan y vino a sus discípulos diciéndoles: *Comed, este es mi cuerpo. Bebed, esta es mi sangre.* Y cada vez que en la Misa se celebra como en extracto y de una manera simbolizada la historia de la divina tragedia, el oficiante toma, en efecto, y de una manera material vino y pan, representado este en una hostia de harina que se halla penetrada místicamente del ser mismo de Cristo. A la manera de los banquetes religiosos de añejo abolengo, Cristo y los apóstoles cantaron en su comida; luego se dirigieron cantando, *himnizando*, dice el texto evangélico de San Marcos y San Mateo.¹⁴ Sus himnos, los Salmos *Laudate Dominum* y el *Confite-mini* siguen siendo cantados hoy mismo por los israelitas como acción de gracias tras de la comida pascual, cuando el padre de familia, que ya había bendecido el pan ácimo y el vino, entona la lectura de esos salmos, a los cuales responden los comensales con *alleluias* de rica ornamentación melismática.

La música intervenía normalmente en estos banquetes. Homero nos presenta al mismo Apolo cuando buscando oficiantes para que celebren su culto les enseña el ritual que han de seguir: encender fuego; ofrecer harina; porque la harina, símbolo de la cosecha, del alimento en general, significa permanentemente el ritmo de las estaciones que traen de nuevo la fecundi-

¹⁴ Cit. por A. GASTOUÉ: *L'Eglise et la Musique*. Paris, 1936.

dad, tras de la esterilidad del invierno y, por extensión simboliza la renovación de la vida, la resurrección de los muertos, final tanto de la Misa como de sus antecedentes egipcios y griegos en las celebraciones de la pasión, muerte y resurrección de Osiris y Dionysos. Enseguida de ello, oraciones en torno del altar; banquete ritual con libaciones en honor de los dioses que habitan el Olimpo y finalmente, canto exultante en honor de Apolo, llamado aquí Paeon, *io-paeon*, dios fecundo, luz que brilla para los mortales, imagen del sol como la patena que brilla sobre el sagrado cáliz y como la hostia misma, en una sucesión simbólica: sol y cosecha, luz y vida, gracia y resurrección.

En la *Iliada*, cuando Ulises va a ver a la bella Briseida, el *peán* se canta asimismo tras del banquete ceremonial, y en el Canto VIII de la *Odisea*, Homero nos detalla la sucesión de inmolación, comida y canto de estos festines celebrados bajo el suave resonar de la *forminx* (la cítara apolínea). Estos usos religiosos y semireligiosos perduran en Jenofonte. El libro del *Eclesiástico*, de Jesús Ben Sirach (c. 180 a. C.) testifica su boga entre los hebreos. El *Talmud* (Sotah 7, v. 2) manifiesta que las canciones se hacían en griego. (La influencia de la música griega se extiende por Palestina con Herodes el Grande (siglo I). Las canciones de bodas se llaman, como en griego, *himenaia*. Quintiliano, en los albores del cristianismo, declara que el mismo sentido y proceso tenían entre los antiguos romanos, acentuándose cuando las costumbres griegas invadieron Roma. Liras y flautas acompañaban el rumor de las conversaciones, mas cuando los banquetes pasaron a ser privilegio de los ricos, la música llegó a ser tan profusa que estorbaba las disertaciones finales, donde, según Plinio y Marcial, los comensales improvisaban poesías al ritmo de las flautas que, por eso mismo se hicieron pura fórmu-

la de cumplido a la vez que se ofrecían coronas de flores a los invitados. Pero en reuniones menos delicadas, los convidados preferían que se uniese al vino y a la música el espectáculo de la danza. Bailarines varones, según se desprende de algunos textos, llegaban a Roma procedentes de Cádiz y de Siria, acompañándose sus voluptuosos mimetismos con el chocar de los crótalos. Una última reminiscencia de las danzas en las ceremonias rituales procedentes de las comidas religiosas es la danza de los *seises*, el día del Jueves Santo, en la catedral de Sevilla ante el *monumento*, o sea al altar encendido como una hoguera de holocausto, danza que miles de años antes había ejecutado David ante el arca de la alianza y que a su vez organizaban los sacerdotes salios, según Horacio y Cicerón, en sus *axamenta*, o banquetes sagrados con cantos y danzas donde los dioses estaban invocados por su nombre.

No ya para obligarlos, casi podría decirse, por la fuerza mágica que deriva del conocimiento de sus nombres, sino para saludarlos predisponiéndolos favorablemente. Es este cambio de actitud del hombre invocador, lo que inicia la transformación de la magia y aviva el proceso religioso. Cuando la humanidad ha progresado considerablemente en la transformación de su conciencia moral, la oración sucede a la invocación y al conjuro primitivo. El hombre ahora *ruega*, implora a su divinidad, y se posterna ante ella, humillándose, en una actitud *piadosa*, no desafiante. Este hecho profundamente psicológico, profundamente impregnado de sentimiento *humano* es lo que, en sustancia, diferencia la religión de sus antecedentes mágicos. Como en todos los tiempos desde que el mundo nace, sus oraciones, sus plegarias, van unidas a la música si aquellas se verifican en el templo. Mas esta vez, la música no es una simple fórmula coercitiva: es un himno, una acción de gracias,

un agasajo, o bien aún, un modo de expresar los sentimientos religiosos más fervientes en que, por el camino del tiempo, se transforma la Música: lenguaje del espíritu, voz de lo profundo, exuberancia cordial que dicta sus acentos a la palabra en éxtasis.

* * *

Hasta la destrucción sistemática de los templos por el rey persa Cambises en el siglo VI antes de J. C. los sacerdotes egipcios celebraban pacíficamente su culto a Isis y Osiris entonándoles cantos de movimientos reposados que se acompañaban por una música de arpas, flautas de gran longitud y una especie de clarinetes, según muestran los relieves del primer Imperio.¹⁵ Su número parece que era bastante nutrido y junto a los instrumentistas figuran los cantantes, sentados sobre sus talones, que baten palmas, bien para acentuar la medida, bien para subrayarla con una elemental percusión que ha perdurado en toda la cuenca mediterránea hasta nuestros días. Asimismo parece poder deducirse de esos relieves que el procedimiento de emisión de canto era asaz semejante al que se ha conservado en ese litoral, por ejemplo, la boca apenas abierta, el cuello rígido, la mano colocada en portavoz junto a la mejilla, acaso para imprimir un movimiento vibratorio a determinadas notas...

La vieja tradición de la música en los templos egipcios se debilitó considerablemente en el Imperio Medio, hacia el año 2000 a. C. cuando Egipto se pone en contacto con el oriente asiático y los nómadas sirios pene-

¹⁵ *Vid.*, reproducciones en Kinsky y Sachs. *Op. cit.*, así como fotografías de instrumentos existentes en diferentes museos arqueológicos.

tran en el hierático país acompañados de sus liras.¹⁶ Los faraones de la 18ª dinastía, hacia el año 1500 dominan el Asia menor hasta la Mesopotamia y, como influencia de retorno, la música siria, producto de alta moda, se apodera de los palacios reales y destierra los instrumentos vernáculos salvo el arpa, que acaso sufrió modificaciones para adaptarse a los nuevos usos y juntarse a las pequeñas arpas triangulares asiáticas, a los laúdes, liras y tamborines o panderillos en una música sin duda más viva que lo hasta entonces tradicional y que acompañaba danzas movidas, según el testimonio elocuente de los bajos relieves tan finos de líneas como exactos en sus detalles.¹⁷

Por esencia conservadora, la casta sacerdotal egipcia inició un movimiento reaccionario en la época saita, en el primer milenio anterior a Cristo, contemporánea de la nueva época babilónica, todavía dentro del apogeo de la cultura siria, y, por lo menos en los templos, se procedió a una expulsión de elementos extranjeros, de tal manera que según Herodoto, que floreció al finalizar la época saita, tras de las violencias de Cambises los sacerdotes de su tiempo, refiriéndose a costumbres que habían vuelto a hacerse tradicionales, no permitían más cánticos que los vernáculos. Platón, que estuvo en Egipto, dice estaba prohibido crear tipos nuevos musicales (*nomos*) y que los jóvenes egipcios sólo podían aprender la música que los sacerdotes permitían, lo cual le sirvió a él de precedente para implantar un sistema semejante en Grecia; pero en la época de Herodoto y de Platón, su coetáneo, hacía más de mil

¹⁶ Véase en KINSKY, *Op. cit.*, p. 6, un beduino sirio con su lira (semejante a la cítara griega) que tañe mientras va en pos de un asnillo. (Año 1900 a. C.)

¹⁷ *Idem.*

años que la influencia asiática se había extendido en Egipto.¹⁸ Lo vernáculo, pues, había tenido tiempo para cambiar de aspecto. La estrechez de criterio de aquella casta sacerdotal debió ir acentuándose, porque cinco siglos después, en el primer siglo cristiano, ya refiere Estrabón que los instrumentos musicales estaban desterrados de los templos, y Diodoro Sículo pudo creer que la música en general estaba considerada en el Egipto de su tiempo como un arte afeminado, de dañosos efectos. Sin embargo, arqueólogos como Curt Sachs creen que dos instrumentos, a lo menos, prosiguieron en los templos según parece deducirse de los relieves.

¹⁸ *Advertencia relativa a la cronología anterior a la Era Cristiana*

Siglo	I.	Años	99 - 98 - 97	4 - 3 - 2 - 1	a. C.
„	II.	„	199 - 198 - 197	104 - 103 - 102 - 101 - 100	
„	III.	„	249 - 248 - 247	204 - 203 - 202 - 201 - 200	
„	IV.	„	399 - 398 - 397	304 - 303 - 302 - 301 - 300	

etc.

Algunos autores estiman como *comienzo de un siglo* anterior a la Era Cristiana el andar natural del tiempo, o sea, de lo más antiguo a lo más moderno. Según ellos, el principio del siglo iv, por ejemplo, serían los años 399 - 398. Esto se presta a confusiones. Nuestra manera de indicar momentos no precisos de un siglo se hace en el orden de la progresión numérica: de menos a más. Así por ejemplo: *Comienzos del siglo iv* se entiende: años 301-302. *Fines del siglo iv*: años 398-399.

De la misma manera:

Primer milenio a. C.: Comienza en el año 1 a. C. Termina en el año 999.

Segundo milenio: Comienza en el año 1000. Termina en el año 1999.

Tercer milenio: Comienza en el año 2000. Termina en el año 2999. etcétera.

Primer siglo del primer milenio a. C. Se entiende: del año 1 a. C. al 99.

Ultimo siglo del primer milenio a. C. Se entiende: del año 900 al 999, etc.

Uno de ellos sería una especie de carraca, mientras que el otro, el sistro, remonta su origen a los primeros siglos del Imperio Medio, es decir, a unos 1800 años antes de Cristo. Ese instrumento de sonajas vinculado primeramente al culto de Hathor, era agitado para alejar a los malos espíritus, y cuando su culto fué sustituido por el de Isis, el sistro se convirtió en símbolo de esta divinidad. Acaso por la expansión de este culto en todo el litoral mediterráneo pasó el sistro hasta su extremo occidental. Aún perdura en Andalucía en los llamados *campanilleros*, por la región entre Córdoba y Sevilla, y los negros americanos los emplean (sonajas y campanillas) en sus ceremonias religiosas de Navidad, junto a las voces bien disciplinadas, banjos, ukuleles, instrumentos de arco y alguno que otro Steinway.

Si en tiempos del Imperio Romano, cuando Egipto era sólo una lejana provincia, la música tradicional se había debilitado notoriamente, su desaparición ocurre al desplomarse el Imperio. El cristianismo, extendido por los coptos, destierra a las milenarias divinidades. Pero no enteramente a los viejos instrumentos a ellas vinculados, y la larga flauta transversal se convierte en instrumento pastoril de la nueva civilización. Quizá con él se deslizó algún eco de sus melodías. Mas la persistencia del influjo asiático sobre los primeros tiempos cristianos no necesitaba de esta precaria rendija para mantenerse en el nuevo mundo que nacía con la Fe.

En los milenios anteriores al Imperio Medio (2000 a. C.) coexistieron en el Oriente Anterior, en los deltas del Nilo y del Eufrates, sendas culturas acerca de cuya mayor antigüedad discuten los sabios. Aunque la cultura babilónica sea quizá anterior a la egipcia,¹⁹ el arte

¹⁹ Sobre la antigüedad de la cultura babilónica, su influencia sobre la egipcia y en general para las culturas mesopotámicas, véase

de los constructores de las Pirámides, 3500 años anterior a Cristo y representativo de una civilización muy vieja ya y en extremo refinada, supera considerablemente a las reliquias encontradas en Mesopotamia. Sin embargo, los primeros instrumentos musicales y las primeras representaciones grabadas de escenas donde la música interviene proceden de este territorio. Menos aislados que los pueblos egipcios, los del valle de los dos ríos estuvieron visitados por diferentes influencias culturales. Las más tempranas fueron las de los súmeros, gentes no aborígenes y al parecer procedentes de lugares de donde luego procedieron los turcos y de cuya lengua súmero-altáica quedan testimonios escritos de fórmulas mágicas, cánticos e himnos dedicados a las divinidades representadas en relieves que dan a indicar que sus motivos totémicos originaron representaciones simbólicas, especialmente de animales, que han perdurado en todas las culturas mediterráneas hasta época reciente. Eran gente afeitada y de cabezas rapadas cuyos sacerdotes hacían desnudos sus ofrendas a la divinidad. Más tarde cubrieron la parte inferior del cuerpo con faldellines, pero los acádios, raza semita que sucedió a los súmeros en su propio terreno y que se distinguían por sus largas barbas, aún hacían sus ritos desnudos, ritos consistentes en ofrecer agua a los dioses, aparentemente en súplica o conjuro para que enviasen lluvias. La Biblia conoce a ambos pueblos y Abraham fué un acadio, discrepante de la religión oficial, que se había asimilado ya la religión súmera, alguno de cuyos mitos pasan al Pentateuco, a través de ese patriarca. En recientes excavaciones en el enclave de lo que fué la ciudad de Ur han aparecido tumbas súmeras con instru-

el sustancioso librito de FRITZ HOMMEL: *Historia del Antiguo Oriente* (Barcelona, 1928).

mentos musicales de increíble belleza y perfección. Es una tumba real que contiene el arpa que quizá tocaba la reina Subad, preciosamente adornada con grabados representativos de mascaradas mágicas con fines cinegéticos.²⁰ Este arpa y otra representada en dichos grabados, más rudimentaria, rematan en un buey, quizá en la vaca Hathor, posterior simbolización de Isis y que ya figuraba en los jeroglíficos egipcios del primer Faraón, Menes, 3500 años antes de Cristo.

Las tumbas de Ur datan del milenio comprendido entre esa fecha y el año 2500. Otro relieve súmero conservado en el Louvre muestra un arpa, semejante a la últimamente mencionada, por bajo de una procesión sacerdotal. Estas arpas son instrumentos de un tipo mucho más perfeccionado que las que se muestran en otra teoría de sacerdotes en el relieve de Bismayah, al que se le asigna una fecha de unos 3000 años antes de Jesucristo. Parece que esta sea la más antigua imagen que se conozca en la iconografía musical. El mundo había tenido tiempo de afinar sus músicas tras de la danza de las mujeres de Cógul, que había precedido a los rituales arpistas babilónicos en cinco mil años largos, por lo menos. Terminaba por ese tiempo el último período glacial y la pobre humanidad prehistórica comenzaba, quizá entonces, a calentar sus huesos al tibio sol levantino.

En la gran Babilonia, los ritos religiosos, basados en motivos suméricos, habían adquirido magnífico despliegue en el templo dedicado a la diosa Istar, la Venus mesopotámica. Cuatro sacerdotes ricamente vestidos y con largas cabelleras y abundantes barbas bien trenzadas nos muestran en un bajo relieve babilónico (según Luschan) dos tañedores de liras pequeñas y de diferente

²⁰ J. PIJOAN: *An Outline of History of Art*. Chicago, 1938. Vol. I. pp. 120-121.

hechura, y dos tocadores de tamborines o panderetas de mediano tamaño.

Otros tipos de cultura fueron desarrollándose en la depresión desértica que separa la Mesopotamia de Egipto, hasta la costa del Mediterráneo. Fueron la cultura siria, en el interior, cuyo florecimiento data de la fecha aproximada de dos milenios antes de Cristo en cuya época sus nómadas pastores llegan al país de los Faraones, y la cultura fenicio-hebrea pasa la mar. La cultura babilónica engendra el período asirio, de pueblos más al norte, y desaparece, a su vez, tras de la conquista por Ciro de la capital, en el año 539 a. C. Por esa época se inicia la decadencia de la cultura siria y de la hebrea, cuyas zonas habían sido conquistadas por el Imperio Asirio en donde las arpas triangulares que los siriacos importaron en Egipto al comenzar el Imperio Medio se habían hecho ya comunes. En un bello relieve asirio, varios personajes, al parecer sacerdotales, tañen sendas arpas triangulares de gran tamaño mientras llevan el compás con el pie, conforme avanzan rítmicamente, y otro instrumentista toca una doble flauta u óboe de caña.²¹

El apogeo de esa vieja cultura musical del Oriente anterior culminó en Siria y Palestina, región ésta, habitada por pueblos semitas: cananeos, hebreos y fenicios, a más de los hititas o heteos, que no pertenecían a ese grupo semántico.²² De la música efectiva, de la música como fenómeno sonoro o como arte vivo apenas podemos hacer sino conjeturas, tras de examinar cuidadosamente la estructura de los instrumentos, reales o representados. Pero tenemos una idea bastante fidedigna

²¹ Reproducido en KINSKY, *Op. cit.*, p. 3. (Palacio real de Kuyundshik, ruinas de Nínive. VIII y VII siglos a. C.)

²² *Libro primero de los Reyes*. Cap. IX, v. 20.

de la música siria (a lo menos de la Siria posterior) y, sobre todo, de la hebrea. Se da amplio crédito, en efecto, a las investigaciones que el profesor israelita Abraham Z. Idelsohn, de Jerusalén, ha hecho por todos los países musulmanes. Este musicólogo y folklorista ha encontrado cánticos practicados en la actualidad por comunidades judías en Siria, Palestina y el Yemen que presentan caracteres, casi podría decirse, de identidad, con músicas vocales conservadas por la Iglesia católica. Aquellas comunidades hebreas estuvieron separadas del resto del pueblo de Israel desde los tiempos del primer éxodo, es decir, hacia el centro del primer milenio anterior a Cristo, o sea a fines de la época saita y de la conquista de Babilonia por Ciro. Desde entonces, se afirma, aquellos monjes silvestres no volvieron a tener contacto con judíos ni cristianos, lo cual permite asegurar una antigüedad respetable a dichas melodías. Su interés, sin embargo, no consiste solamente en ese hecho, sino además en que su estructura melódica muestra estar basada en el sistema tetracordal desarrollado con perfecta sistematización por los griegos, al mismo tiempo que su parecido con ciertas melodías gregorianas es notorio.²³ Si esto es así, efectivamente, y no se debe al influjo que la cultura helénica ejerció sobre todos aquellos países en la época de su decadencia es cosa que pertenece a la pura discusión de los arqueólogos musicales. En el período inmediatamente anterior al de esa decadencia, en efecto, entre los años 500 y 1000

²³ A. Z. IDELSOHN: *Parallelen zwischen gregorianischen und hebraischorientalischen Gesangsweisen*, en los *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Vol. IV, 1922. C. SACHS: *La Música en la Antigüedad* (ejs. 1 y 2). A. GASTOUÉ: *L'Eglise et la Musique* (p. 26ss.) JULES FRANCK: *La Liturgie israelite*. *Encyclopedie du Conservatoire de Paris*. Segunda parte. Vol. IV. EUGÈNE CIGOUT: *Musique Liturgique et Religieuse Catholique*. *Ibid.*, pp. 2319 y 2325.

a. C. es cuando, correspondiendo al período de los reyes israelitas, alborea la cultura de la Hélade, que asciende sobre las ruinas culturales de egipcios, sirios y hebreos y florece hasta cinco siglos después de Jesucristo.

Fuera de esos paralelismos, lo que sabemos es lo que se refiere estrictamente a la música instrumental, esto es: que la lira nació en tierras sirias y que se propagó a todas sus vecinas. En Egipto llega en tiempos del Imperio Medio, dos mil años antes de Cristo, y cinco siglos después el óboe sirio, el *ambubab*, compite con la larga flauta transversal egipcia (Sachs). Los músicos sirios invaden no sólo el país de los Faraones, en tiempos de Amenophis IV (o Akhenaton, el reformador) sino la Hélade y llegan hasta Roma, a las colonias fenicias del norte de Africa, a las Galias y a España: música, aquella, que en el primer milenio precristiano estaba ya considerada como producto de decadencia, de refinamiento y de relajado sensualismo.

Músicos heteos en estatuillas y relieves aparecieron en las excavaciones de Carcamish. Los heteos o hititas eran conocidos ya de Tutmosis III, el gran Faraón de la XVIII dinastía que reconquistó (por poco tiempo, porque los asirios estaban a la puerta) el imperio asiático perdido por sus inmediatos antecesores, en una época, hacia el año 1500 en la que los cananeos-fenicios se instalaban en España. Esos músicos hititas tocan cuernos, grandes panderos—acaso un gran tambor o gong de cobre como el que los súmeros y asirios empleaban en los ritos lunares y otros dedicados a Marduk su divinidad principal—címbalos de buen tamaño, óboes dobles y laúdes de largo cuello y pequeña caja sonora. Todos ellos parecen sacerdotes en algún acto procesional, conducidos por un jovencito que gesticula con las manos. Ese laúd, que tanto juego iba a dar en la música

del mundo a través de la historia entera aparece en un bajo relieve de la Babilonia antigua, en tiempos súmeros, unos 2500 años antes de Cristo y se asemeja a la *pan-dura* de los asirios, que los sustituyeron en el mismo terreno, instrumento conocido más tarde como *tambur* o *sitar* y del que va a salir la acreditada familia de instrumentos de cuerda con mástil.²⁴

Los asirios, con todo, fueron musicalmente un pueblo receptivo más bien que creador, aunque en las artes plásticas alcanzaran magníficas realizaciones. Reducido por Babilonia a una condición subalterna, lograron convertirse en un imperio fastuoso entre los años 1300 y 1100 a. C. Sus soberbios templos, dedicados a dioses de estirpe súmera, poseían ceremoniales minuciosos donde lo más importante consistía en celebrar la fecundación de las plantas y abluciones de agua sagrada con ese fin utilitario, sin duda. En los más viejos tiempos babilónicos, la música, a lo menos aquella de la que se conserva mención, era exclusivamente religiosa. En ellas intervenía como instrumento mágico y simbólico el *lilisú*, el gran gong metálico, y enormes panderos de piel, tocados por mujeres: este hecho va vinculado a la cultura mesopotámica, eminentemente agraria, cultura de caracteres femeninos frente a las guerreras y de pastoreo. El protocolo sacerdotal en la antigua Babilonia era complicado, con sacerdotes de varias clases destinados a cantar al son de instrumentos las músicas funerarias o, al contrario, las destinadas a alegrar a las divinidades: ellas mismas eran cantantes o musicantes y se ponían en comunicación con los sacerdotes produciéndoles un enajenamiento o frenesí que se contagiaba a los congregantes; estado de trance que heredaron los profetas de la Biblia, verdaderos neuróticos que recorrían alu-

²⁴ KINSKY: *Op. cit.*, p. 1.

cinados todo el país gesticulando en filas de *hozès* o *na-bis* y cantando al son del arpa a la que precedían liras, tambores, cítaras, címbalos y tamborines, prediciendo el porvenir, y haciendo adivinaciones de varia índole (*Primer libro de Samuel*. Cap. 10, v. 5).

Pero más tarde la música profana adquirió en las culturas babilónica y asiria un desarrollo muy grande merced a la importación de cantantes extranjeros que eran botín codiciado tras de las conquistas guerreras. Algunas orquestas privadas en Babilonia llegaban a contar hasta ciento cincuenta individuos entre cantantes e instrumentistas. La orquesta real asiria celebraba conciertos públicos y la del rey caldeo Nabucodonosor II, que sucedió a los asirios dejó memoria al través de los relatos bíblicos. Algún arqueólogo como Curt Sachs asegura haber descifrado una especie de tablatura o cifra de música para arpa que acompañaba a un poema súmerico, vigente todavía en tiempos del Imperio asirio, y ese autor asegura que en las mencionadas civilizaciones mesopotámicas los músicos, por su carácter mágico y sacerdotal estaban situados en la jerarquía social tras de los dioses y los reyes; dioses cuyas voces estaban comparadas al sonar de los instrumentos a los que estaban vinculados.²⁵ El espíritu creador parece, en cambio, flaquear, en comparación; debilidad que pasa a medas y persas, sucesores de asirios y caldeos, y en quienes se funden todos los estilos tradicionales en el oriente anterior en una síntesis robusta que busca asimilaciones aun más dilatadas.

* * *

Dos hechos de singular trascendencia histórica traen hasta nuestra época con suficiente viveza el conoci-

²⁵ C. SACHS: *Op cit.*, p. 59.

miento de la música israelita: la literatura bíblica y los cánticos religiosos que han persistido tenazmente a través de una nueva era cultural. Los primeros libros del Viejo Testamento datan, en su más antigua compilación de unos 940 años antes de Cristo. En ellos se da por supuesta una cultura musical que había pasado ya al dominio de la población civil. Si se tiene en cuenta que Palestina fué poblada por tribus semíticas procedentes de Babilonia por la época central del antiguo imperio egipcio (hacia 2500); y que entre el año 1000 y el 1500 se les unieron arameos semitas de Mesopotamia de donde descienden los primeros clanes hebreos, será posible conjeturar que sus hábitos musicales no habrían de diferir mucho de los que acaban de indicarse, muy esbozadamente. Pero hay que añadir que las gentes que habitaban la primitiva Palestina, en la costa mediterránea eran de muy distinta extracción racial, predominando los cretenses, hasta donde llegó la influencia musical siria, que, lo más probablemente habría de pasar por Palestina. Lo más cierto es que cuando Moisés, que fué el organizador del culto a Jahweh, al conducir a la *tierra de promisión* a la tribu israelita sacada de Egipto, Miriam, hermana del gran sacerdote Aarón dirigió pandero en mano los coros que alternadamente, esto es, en forma responsorial contestaron al cántico de gracias de Moisés por haber atravesado felizmente el Mar Rojo.²⁶ Se desprende de este y de otros hechos análogos que la organización musical israelita estaba, como entre los sumeros y babilónicos, regida por mujeres. Ellas son las que salen a recibir con cánticos y danzas al son de tambores, cítaras y címbalos a David victorioso de los fi-

²⁶ *Exodo*. Cap. XV, v.1 a 21. Véase en el *Libro de los Jueces*, Caps. IV y V, a Déborah, profetisa que gobernaba a Israel, en su cántico juntamente con Barac. *Vid.*, Salmo 68, v. 25.

listeos (*Primer libro de Samuel*, Cap. XVIII, v. 6) mientras que le reprochan ásperamente por haber danzado ante el Arca de la Alianza (*Ibid.*, Cap. VI, v. 16-20). Los instrumentos varoniles, trompetas y cuernos de animales, resuenan en el servicio divino y junto a los cánticos de los guerreros. Todo el pueblo de Israel, preocupado por sus afanes guerreros, canta himnos de alabanza al Señor de los Ejércitos. Los profetas entran en delirio y el gran sacerdote cumple los ritos mágicos de predecir el porvenir al rey.

Con los Reyes, al comenzar el primer milenio, sincrónicamente con la dinastía saíta en Egipto y el renacer de la nueva Babilonia, tras del imperio asirio, se reorganiza la música oficial en la religión israelita. David²⁷ y Salomón codifican minuciosamente la composición de las orquestas y de los coros de cantantes. En la consagración del primer Templo de Jerusalén ciento veinte sacerdotes oficiaron junto a cuatro mil levitas músicos.²⁸ Instrumentos y voces entonaron al unísono los cantos de alabanza al Señor y la reputación de esa música se extendió de tal manera que Flavio Josefo, en los primeros años cristianos, creyó que llegaron a intervenir no menos de doscientos mil cantantes, otros tantos trompeteros, cuatro mil tocadores del arpa israelita y cuatro mil sonadores de sistros: no es menester que los arqueólogos nos adviertan de que la cifra les parece algo exagerada.

La música israelita sufrió diferentes reorganizaciones según las vicisitudes de aquel pueblo reducido al cautiverio y combatido en su propio templo. La alter-

²⁷ Primer libro de las *Crónicas*. Cap. XV, v. 16 a 29. Cap. XVI, v. 5. Cap. XXIII, v. 5. Cap. XXV, v. 1 a 8.

²⁸ Segundo libro de las *Crónicas*. Cap. V, v. 12 y 13.

nación responsorial o antifonal parece haber sido una de las hechuras distintivas permanentes en la música religiosa hebrea, persistiendo en la Sinagoga tanto como en la Iglesia cristiana, en los ritos orientales como en el bizantino y el romano hasta nuestros días. Sus instrumentos, perfectamente enumerados en los Salmos y en otros Libros del Viejo Testamento, han sido materia de difícil identificación a causa de que las traducciones los asimilaban a los instrumentos en uso en el país traductor, pero se sabe cuáles eran y su origen, por más que se afirme que la música vocal, al acompañamiento de la cual estaban destinados, se hallaba en sus primeros tiempos libre de influencias extrañas y era de neta inspiración israelita.²⁹

Esos instrumentos, que no puedo sino mencionar escuetamente aquí eran los siguientes: el arpa de David, o *kinnor*, con la cual se acompaña el canto el rey músico, y el *nebel* que corresponde a la época de Saúl. Este instrumento de cuerdas, que fué verosímelmente una lira con cuerpo resonante es el que los griegos tradujeron por *psalmos* o *psalterion*, asimilándolo otras veces al *kinnor* o *kinyra* de donde se pasa a *kithara*, fértil vocablo cuyas consecuencias recorren toda la historia y las cuales estamos viviendo plenamente. Instrumentos de viento suaves, o de *música baja* como decían nuestros escritores medievales fueron el *ugah*, especie de flauta larga transversal semejante a la egipcia, y el *chalil* que era el óboe doble sirio que guardaba su carácter mágico y bajo la acción del cual Saúl se ponía en trance profético. Pero *kinnor*, *nebel* y *chalil* eran los instrumentos adecuados para las libaciones, según el enojado testimonio de Isaías.

²⁹ Sobre la influencia hebraica posterior, Vid., W. O. E. OESTERLEY: *The Music of the Hebrews*, en el volumen de introducción a la *Oxford History of Music*.



Más rudos, instrumentos de *música* alta eran el *schofar* el cuerno de carnero, descrito por Moisés: instrumento rudimentario, de sonoridad triste y penetrante, fácil de percibir desde lejos y de neta procedencia mágica y ancestral, mientras que la *chasosrah* era una trompeta recta de plata que los sacerdotes tocaban por pares y eran indispensables en el campo de batalla. Los platillos metálicos tienen varios nombres: con los *mesiltajim* sale David a recibir el Arca de la Alianza; con los *schalischim* salen las mujeres al encuentro de David vencedor; al paso que los *menaanim* eran los sistros egipcios. Curiosamente, y a pesar de la proximidad, los competentes afirman que el arpa siria tan prodigada en Egipto no pasó, en cambio, a los hebreos. Menos la música babilónica, odiada a través de dos cautiverios. En los últimos tiempos de la decadencia de los pueblos sirio e israelita—o sea en los cinco siglos anteriores a Cristo—pudo unificarse el carácter de la música religiosa de la Sinagoga, tal como aparece en los viejos cánticos de las comunidades aisladas que menciona Idelsohn. Los cantos ortodoxos, los que los rabinos del mundo entero siguen entonando por tradición no interrumpida desde los grandes días del Templo y tras de la dispersión de los pueblos de Israel por la haz del planeta se remontan, se dice, a los tiempos en que los cinco libros de Moisés fueron recopilados. Mas en toda la música judía se observa una construcción melódica basada en un sistema modal enteramente semejante al de los griegos y con características estéticas que estos repiten tras de darles nombres específicamente orientales.³⁰ Un

³⁰ “La estructura de los cantos israelitas se aproxima a la de sus vecinos los griegos. Sobrepasan raramente el espacio de una cuarta y muestran de manera muy pronunciada la estructura tetracordal que después fué convertida por los griegos en un sistema fijo. A esta estructura pertenecen los modos que en la teoría griega



nuevo mundo, una nueva cultura que desde diez siglos atrás venía gestándose, asciende a su zenit, para asombro de las Edades.

son designados con los nombres de dórico, frigio y lídico: las melodías se mueven dentro de estos modos como en los inmediatos: hipodórico, hipofrigio e hipolídico. Clemente de Alejandría observaba por el año 200 que en la música judía dominaba el modo dórico. Con esto se puede sentar el prevalecimiento de un carácter severo y solemne en la antigua música de los israelitas. No es posible ya dudar de que los caracteres con que los griegos definían cada uno de los modos fueron comprendidos por los judíos en muy parecida manera. Un ligero examen de melodías religiosas judías antiguas nos enseña lo siguiente: las piezas épicas son en su mayoría dóricas; los extáticos salmos son frigios y los alegres cantos de alabanza, lídicos. Esto no significa de ningún modo que los griegos dependan musicalmente de los judíos; pero sí que su música tuvo sus raíces en el suelo del arte oriental". CURT SACHS: *La Música en la Antigüedad*. p. 47. (Barcelona, 1927.) Véase sobre este punto: Rev. W. O. E. OESTERLEY: *The Music of the Hebrews*. Volumen de introducción a la *Oxford History of Music*.



SEGUNDA PARTE

LA MUSICA EN LA ESCENA

El hombre ha descubierto a Dios antes que a sí mismo; pero el descubrimiento lo hizo a través de sí mismo. Y cuando se descubrió, lo hizo a través de Dios. Lo primero que hizo Dios, al crear el mundo, fué una labor de definición, de aclaración: separó la luz de las tinieblas y puso nombre a las cosas, que es una manera de iluminar las cosas mismas.¹ Habló a la mente del hombre a través de la vista y del oído y, desde el primer día en que el hombre de arcilla roja recibe en su nariz el soplo de Jehová, comienza para él el sin par espectáculo del mundo, con Dios por autor y el hombre por espectador. Teatro, que exactamente quiere decir: *lo que se ve*.² Lo que se ve alrededor del ara; y este ara es el

¹ El Creador nombró al Día y a la Noche, al Cielo y a la Tierra; enseguida creó las lumbreras en la expansión de los Cielos para alumbrar sobre la Tierra (*Génesis*, I, v. 5 a 17), pero fué Adán quien puso nombres a toda bestia y ave de los cielos y a todo animal del campo (*Ibid.*, II, v. 20).

² Θέατρον, *teatro*, sitio de una acción (Plutarco), asamblea, proviene del verbo Θέαμαι, *ver*. La terminación τρον pudiera proceder de la raíz Στραφ, *girar*, de donde βρόμζος, *strombos*, dar la vuelta al rededor, con la partícula sustantiva. Acaso esa terminación "tron" no sea sino contracción de dos sufijos de sustantivo.

Por lo que se refiere a *ara*, véase más adelante la etimología del vocablo *thimelé*, que designa el *altar* central en el teatro griego.



altar de los sacrificios en donde el hombre de gracias a Dios y le ofrece con sus mejores dádivas. El espectador aplaude al autor.

Como en el caso de los mejores dramas, el autor es biógrafo de sí mismo. Dios hace al hombre, su primera tragedia, a hechura propia y a su más fiel semejanza. La primera tragedia que el hombre exhibe en su primer teatro, el teatro de la Naturaleza, es la tragedia de Dios. La historia trágica del dios muerto violentamente. Resucitado, después. El dios, que es vida, luz, fecundidad y sin cuya presencia todo languidece: la espiga teologal, tras de haber cuajado sus granos; las vides cargadas de racimos que rezuman sangre. El pan y el vino, cuerpo y sangre del dios. Comed y bebed: un nuevo ser habrá nacido en vosotros. El dios mismo resucita de entre los muertos: es un dios nuevamente nacido, dos veces nacido: *dio-nysos*.³

Muere el dios, como el año, después de haberse de-
rramado en dones. El desnudo invierno sucede al otoño
ubérrimo para renacer, como Dios, en la Primavera flo-
rida, por los días de la Pascua, que quiere decir, el tiempo
en que los prados reverdecen; *pascua*, la tierra jugosa;
pasco, *pastum*, *pascere*, el pasto, el alimento. Si el tea-

En cuanto a ella misma, la palabra *ara* es sinónimo de *altar* y de *boguera*. *Altar* es, simplemente, *lo alto*, como *altatus*, lo elevado. Véase ya esta identificación en la *Biblia*, Primer Libro de los Reyes, Cap. III, v. 2 y 4.

³ El nombre de Dionysos pudiera, en efecto, ser considerado bajo esa etimología, quizá más poética que real. La etimología más prosaica lo hace derivar de Διός, dios, genitivo de Zeus, es decir; "hijo de Zeus". Según el poeta griego Nonnus, Dionysos era hijo de un rey de Creta así llamado, como el Padre de los dioses, quien más tarde resucita al joven dios-rey después de haber sido descuartizado y comido por los gigantes. La estrecha vinculación de Dionysos con el teatro^o observa en la locución "ἐν Διονύσῳ", que significa: *en el teatro* o *en la asamblea* o *en el templo de Dionysos*.



tro de los primeros tiempos históricos, es decir, la *representación*, la vuelta a ocurrir de una acción, de un suceso, de una historia, hubiese nacido entre los trópicos o más allá de los círculos polares, la historia plástica de la Humanidad, de sus ritos, la magia, las religiones; la de su primer lirismo, la de sus epopeyas, la historia de sus héroes puesta enseguida *de bulto* en el teatro ante el público que *contemplaba alrededor*, hubiese sido muy diferente a cuanto ha sido, históricamente, la proyección en el espacio de la conciencia que el hombre tiene de lo transcurrido, es decir, la historia, de la tradición o la fábula, que es lo mismo (porque en nada importa, en este sentido, el hecho en sí, sino la conciencia que el hombre tiene del hecho, haya transcurrido en la realidad objetiva del mundo, o en la realidad subjetiva de su imaginación); proyección que se hace sobre una escena que, en su más pristino significado es la sombra de un bosque.⁴

Como las líneas en perspectiva, todo se junta en el horizonte histórico. Discernir, seleccionar, separar es la obra del hombre que ve y que piensa. Poesía, canto, danza, evocación, carmen y carma, canto y encanto, rito mágico o religioso, drama, que quiere decir una *cosa hecha*: templo, que significa el lugar donde se examinaban los augurios, el vuelo de las aves, también el lugar del supulcro;⁵ teatro, lo que se ve alrededor del altar, que es, propiamente, una mesa. Todo se une en

⁴ *Escena* proviene de *ἔκκηνή* cabaña, tienda, lo cual indica un avance material sobre el simple *templo* al *aria aperta*. El vocablo *templo* no deriva en griego de ninguna raíz anterior, con lo que se comprende así su primitividad, su sentido original.

⁵ Un ejemplo de templo al aire libre, con altares de sacrificios y con consulta sacerdotal o profética de augurios puede verse en la *Biblia*: Números, Cap. XXIII y Cap. XXIV, v. I.

Altar, en el sentido de elevación de terreno al aire libre donde

el origen de esa larga perspectiva. Osiris, Thammuz, Adonis, Attis, Jesús, llamado el Cristo:⁶ simbolizaciones solares y cereales que mueren y resucitan como el año mismo; muerte trágica, bajada a los infiernos, transfiguración. Perduración de las especies en lo inmortal del tiempo. La tierra madre recibe los miembros dispersos, como los granos de la espiga; *disjecta membra* del dios descuartizado en el *sparagmos*, que es una condición precisa para el rito y el drama; diosa fecunda que devuelve multiplicadas infinitamente las divinas simientes. El hombre, en su microcosmos, despedaza simbólicamente al dios y se lo ingiere, asegurándose así la inmortalidad. Cuando los conquistadores de la Nueva España, acostumbrados en su fe a romper la Santa Hostia en el acto del sacrificio de la Misa llegan a México, se encuentran con otro dios cereal, el dios azteca Huitzilopochtli, cuya imagen de pan, fragmentada, pasa, con su espíritu, al estómago de los fieles en tránsito. *Yo soy el pan de la vida*: decía Jesús, y debe recordarse que la aldea de Belén, significa en arameo (o en hebreo): *la casa del pan*.

Osiris, esposo de Isis (según Herodoto), hermano, además, según Plutarco, o hijo (según Lactancio) de la diosa pródiga bajo cuya advocación festejaban los egipcios la crecida fecundante del Nilo, eran las divinidades coetáneas de Adonis y Afrodita celebradas en Amantunta, la famosa ciudad chipriota. Los ritos con que se

se celebraban los sacrificios, se encuentra en Gonzalo de Berceo, como interpretación directa del texto bíblico:

Quando corrie la ley — de Moysen ganada
del cielo de Dios mismo — escripta e notada
sobre altar de tierra — non de piedra labrada
fazie sus sacrificios — la hebreá mesnada.

(*El Sacrificio de la Misa*. Estrofa 3^a)

⁶ Cristo, el unguento, del verbo $\chiραιω$, *verter*.

festejaba a estas últimas divinidades semitas—que pasaron a Grecia setecientos años antes de Cristo, conforme Isis y Osiris eran honrados en la Roma imperial, dentro aún de los primeros tiempos cristianos—, coincidían en Biblos con los que en Egipto se tributaban inmemorialmente a Osiris. El mito sirio de Adonis y Afrodita o, mejor, Astartea se confunde con el mito frigio de Cibeles y Atis, y con el de Dionysos en distintas localidades helénicas. Osiris, Thammuz o Adonis eran venerados por el mismo tiempo en el Imperio antiguo egipcio y la vieja Babilonia, en la Creta minoica, que abarca desde la época de las pirámides hasta los primeros tiempos helénicos, después en Siria, en la época de su esplendor: divinidades cereales que simbolizaban la muerte y resurrección del año, el ciclo eterno de las Estaciones.

Osiris era un dios popular y a su cuenta el pueblo egipcio fué cargándole multiplicidad de atributos. Hijo del dios de la tierra (Seb) y de la diosa del cielo (Nut) causó al nacer una conflagración astronómica, porque el furioso esposo legítimo de esa diosa, que era Ra, el dios-sol, la condenó a parir fuera de los días normales al año y a los meses; cosa aparentemente imposible de no haber mediado Toth, el Hermes griego, quien jugando a los dados con la luna la fué entreteniéndole de tal modo que el año normal lunar llegó a extenderse hasta 365 días. Osiris nació, pues, el día 25 de diciembre, el primero de los cinco días suplementarios del calendario egipcio.

Suceso extraordinario, en efecto, y resonante, de tal modo que a su nacimiento una voz se extendió por todo el orbe diciendo que el dios de todos los nacidos acababa de nacer. El magno sacerdote del templo de Tebas oyó esa voz en su oído, que le decía que el Rey

del Mundo era nato. Osiris, en efecto, descendió de los cielos, reinó sobre los egipcios y les enseñó el modo de adorar a los dioses, mientras que Isis, su hermana y esposa, les adiestró en el arte de cultivar el trigo y la cebada haciéndoles cesar en sus hábitos de canibalismo. Osiris, además, recogía los frutos de los árboles, los racimos de las vides y comenzó a hacer fermentar el vino. Después viajó por todo el mundo, divulgando sus enseñanzas y allá donde las cepas no maduraban bajo un sol débil enseñó a sus tristes moradores el otro arte subalterno de brasear la cerveza, a más de ilustrarlos con su palabra, tan preclara que Osiris fué conocido como el de la *palabra verdadera*, esto es, *evangélica*.

Osiris volvió a Egipto cargado con las riquezas que sus enseñanzas le habían granjeado por todos los países que había recorrido, y desde entonces comenzó a elevarse como un dios. Pero su hermano Set sintió envidia y tramó un complot contra él, encerrándole con engaños en un cofre que arrojó al Nilo. Isis, desesperada, se convirtió en un milano y comenzó a buscar el cuerpo de su hermano-esposo. En esa forma volátil concibió un hijo, el niño Horus.

El cuerpo de Osiris fué flotando por el río hasta que arribó a Biblos en la costa fenicia. Un árbol magnífico creció al punto y encerró en su tronco el cuerpo del dios-rey. Este hecho de un árbol vinculado a la muerte de un dios es importante. Ciertos espíritus benévolos aparecían alternativamente en una forma vegetal o humana y Attis, el Osiris frigio, estaba encerrado dentro de un pino cuya adoración ha pasado, por los países del norte de Europa, a la humanidad cristiana. La pasión, muerte y resurrección de Attis simboliza la dispersión de las semillas, la sequedad aparente y enseguida el reverdecimiento del mundo vegetal en formas folklóricas que llegan hasta nosotros en los *mayos* o *may poles*, pa-

los floridos alrededor de los cuales se celebran danzas rituales en varios países de Europa, y, en España, en diferentes regiones. El pino, sin embargo, es un árbol siempre verde, pero no siempre fructífero. Su verdor perenne, aunque sombrío, se parece al de la hiedra, cuyas hojas se ofrecían en homenaje a Attis y cuya forma lobulada servía para tatuar a los servidores de su culto que, ellos también, como los sacerdotes de Cibele, la gran madre Tierra, podían parecer verdes y frescos pero eran infecundos. La castración sacerdotal constituye, asimismo, una larga y dolorosa historia hasta que, transformados los ritos mágicos en un alto simbolismo religioso por la virtud del sentido ético creciente, esa castración pasó, a su vez, a ser una alegoría de la pureza moral; mas vestida, siempre, con los colores más sombríos.⁷

Cuando Cristo, el ungido, muere en un árbol seco, el lugar del drama es un monte estéril.⁸ Por su costado abierto brota la sangre redentora de la Humanidad creyente, polen fecundante de la Fe. Cristo y su patíbulo se unen en tan estrecho simbolismo que la simple forma de la cruz implica todo un mundo de significados espirituales, y las dos ramas del árbol de la cruz se convierten en los brazos que brindan a los fieles un cobijo eterno. Del dios que hace renacer a quienes lo beben en las vides de Dionysos al espíritu de inmorta-

⁷ Proviene de los sacrificios humanos para remediar la esterilidad de la tierra (todavía en la *Biblia*, Samuel: Lib. II. Cap. XXI). Los sacerdotes *expían* en sí mismos el mal que se hace a la tierra madre (Cibele) hiriéndola (con el arado) y le sacrifican en holocausto su propia semilla, sus propios órganos fecundantes, por un principio elemental de magia imitativa.

⁸ Algunos pueblos agrícolas del Mediterráneo ofrecían a Adonis víctimas humanas sobre un tronco seco en el campo árido que bebía la sangre propiciatoria para la resurrección de las cosechas.

lidad que transfieren las sustancias cristianas, la capacidad de simbolización mítica de la humanidad parece haber cumplido enteramente su ciclo.

Osiris fué el primer dios, al parecer, que sufrió el despedazamiento, el *sparagmos* capital en la divina tragedia, aunque en la suya, la dispersión de sus miembros se verificase después de haber quedado encerrado su cuerpo muerto en el tronco de aquel brezo gigantesco. Una noche de luna, Tifón, es decir, Set, el mal hermano, descubrió el cofre, sacó el cuerpo y lo cortó en trozos que desparramó por todo Egipto. Isis levantó un templo allá donde encontró uno de los miembros, aunque alguno hubo que no pudo servir de base para esa piadosa arquitectura, de no haber sido submarina, porque el miembro en cuestión se lo tragó un pez: símbolo grave, pues que se trataba de un órgano directamente relacionado con la reproducción. Aquel órgano que los sacerdotes de Cibeles la próspera, y de Attis, ofrecían en holocausto a esas divinidades, fecundas pero exigentes. El mítico toro que en la civilización minoica estaba dedicado al Dionysos cretense, no fué, en Egipto, sino un buey, el buey Apis, dedicado al culto de Osiris. Dócil animal, que con su colega Mnevis abren el surco donde las semillas esperan su resurrección.

Osiris, despedazado como Adonis, fué, igual que él, sonoramente lamentado por sus hermanas, que lanzaron al viento sus ayes, pronto acompasados en el treno, juntamente, a su vez, de los géneros líricos, y aun de los cánticos que deploran la muerte anual del Redentor de los cristianos. Mas aquellos cánticos llegaron al Cielo. El Sol padre envió un delegado suyo a Isis, que, con otras piadosas mujeres, envolvieron los trozos de Osiris en suaves lienzos, siguiendo la tradición egipcia con los muertos, mientras que Isis, abanicaba los yertos despojos. Osiris revivió, siendo bienvenido con los nombres

de Señor de lo Profundo, Señor de lo Eterno, Juez de los Muertos. Bajo este aspecto, reunió a los grandes sacerdotes de todo Egipto y comenzó a pesar los hechos buenos y los malos de todos los difuntos, adjudicándoles su merecido para la Eternidad.

Solemnes ceremonias fueron organizadas en honor de Osiris y de Isis. En primer término, la resurrección de Osiris se extendió a todos sus creyentes y, para ello, se practicó con todos los difuntos el piadoso ritual que evocaba el que las mujeres de Osiris tributaron a su cuerpo lacerado. Enterrado en Abydos se hizo de este lugar, al finalizar el viejo Imperio, un santuario tan venerado como lo es el Santo Sepulcro de Jerusalén a varios millares de años de distancia, aunque el sitio no esté muy lejano en el espacio. Aquel lugar se convirtió en tierra sagrada para los enterramientos, y los que no eran suficientemente ricos para disfrutar de tan grande privilegio lograron extender su benéfico efecto al recinto de los templos.

Como en las religiones oficialmente establecidas, tal la católica, el culto de Osiris tenía dos maneras de celebrarse, una de carácter hierático, sacerdotal, en el recinto del templo, y otra, popular, en calles y plazas o en lo que equivaliese a ellas en las ciudades egipcias. Esta última, que reviste generalmente la forma de procesiones, cuando interviene en ellas la masa de fieles, o tipos especiales de adoración casera, (imágenes ingenuamente decoradas, altarcillos, candelillas) daba lugar a fiestas movibles, como las de la Semana Santa, reguladas por un código cuyas razones dependían principalmente del calendario. Las ceremonias rústicas en honor de Osiris estaban relacionadas con su calidad de dios cereal, y queda una reminiscencia de ellas en la bendición de los campos todavía celebrada en algunos puntos de España. El rito mágico del agua derramada iniciaba

aquellos ritos campestres, así como, en este otro caso, el agua bendita que el sacerdote asperje por los prados en flor con el hisopo no tiene ya nada que ver con el significado de purificación que tiene en la Misa. Los *jardines de Osiris*, también existentes en el ritual de Adonis llegan hasta Andalucía en las proximidades de la Semana Santa. Consisten en sembrar en un plato, que contiene tierra húmeda, semillas de fácil germinación como trigo y cebada, cañamones y lentejas. La imagen de Osiris, encerrada en un féretro rodeado de luminarias (que se dedicaban a todos los difuntos) era conducida al sepulcro donde esperaba el momento de su resurrección. Ante sus ojos se colocaba la *crux ansata*, la cruz con mango, que era el símbolo egipcio de la vida eterna. El sentido esotérico del desmembramiento del dios como desparramamiento de semillas se observa en otros ritos en los que Osiris era enterrado con granos de trigo y cebada, que se aventaban a la resurrección del dios; o bien, los granos se introducían en una imagen de Osiris hecha de tierra húmeda, y la germinación pronosticaba la prosperidad de la nueva cosecha. En otros casos, un niño recién nacido simbolizaba la resurrección de Osiris y el eterno comenzar de la vida.⁹

Isis, que como Cibeles era también una divinidad relacionada con la abundancia, con la fertilidad, fué objeto de cultos similares en distintos países y a través

⁹ Como el niño Dios en la religión cristiana y el niño Baco en el mito dionisiaco. Muy tempranamente, un niño era sacrificado al dios que representaba. Los sacrificios humanos para propiciar al dios abundan en los ritos primitivos y la castración sacerdotal cuyo producto se arroja a los campos yermos tiene un sentido análogo. Una supervivencia de esas costumbres míticas se encuentra aún en la *Biblia* Segundo Libro de Samuel, Cap. XXI y aún probablemente Cap. I, v. 21 y de una manera posible en el *Nuevo Testamento*, Evangelio de San Mateo, Cap. 27, v. 8.

de multitud de siglos. Sus sacerdotes, afeitados y tonsurados la celebraban con cánticos de madrugada y anochecer, como maitines y vísperas. Los segadores egipcios la invocaban con lamentos al cortar las espigas, creyendo que herían a Osiris. Su imagen llena de joyas y en doliente actitud era sacada en procesiones en las que se derramaba agua santificada. El niño Horus mama en su seno como Jesús infante en el de su madre María.

Algunos intérpretes de los viejos mitos prefieren considerar a Osiris como un dios solar, y la reminiscencia de la vinculación astronómica a ciertos aspectos del cristianismo se observa en las tinieblas que suceden en el monte Calvario a la muerte del Cristo-Sol, así como la luna sobre la cual pone su pie la Virgen-Madre, que responde a toda una larga serie de simbolizaciones. Pero esa interpretación parece desechada desde el momento en que autoridades como Herodoto y Plutarco aseguran la identidad de los ritos de Osiris, Adonis y Dionysos, principalmente, como símbolos del ritmo de las estaciones; no por su marcha astronómica, sino por su sentido utilitario de la alimentación, mucho más primitivo. En Biblos, en la costa fenicia, el ritual en honor de Adonis era tan semejante al de Osiris entre los egipcios que algunas gentes aseguraban que era realmente a Osiris a quien reverenciaban. Uno de los aspectos comunes consistía en las lamentaciones corales de las mujeres (aunque pudiera también haber hombres y muchachos) que deploraban la muerte de Adonis, en torno del sepulcro donde el hermoso dios yacía envuelto en lienzos, unas veces para ser conducido al sepulcro, otras para ser arrojado al mar y para resucitar, en algunos casos, al siguiente día. Vamos a ver enseguida la trascendencia que tiene este treno ritual en el nacimiento de la tragedia y cómo esa lamentación coral es el núcleo sustancial de la música que la acompaña. Trenos y lamenta-

ciones pasan al Viejo Testamento y continúan hoy, con ese nombre, en las fiestas de la Semana Santa dentro del templo. A la música de flautas tristes (así las denominaban todavía nuestros viejos fundadores del teatro nacional en sus primeros bocetos dramáticos) se unían los lloros, ayes y golpes de pecho que, unos, continuaron largo tiempo en la Sinagoga y establecieron una forma de lectura de los libros sagrados.¹⁰ Otros, a la vez que en ella, perduran entre los católicos como señal de contrición, (así las prosternaciones), mientras que el afeitado de las cabezas se ha guardado solamente como distinción de la clase clerical. Un punto curioso sobre el que no puedo extenderme se refiere a este rito depilatorio en las mujeres que veneraban a Astarté, la Isis fenicia y la Afrodita chipriota-helénica. Esas mujeres debían ofrecer sus trenzas a la divinidad en signo de aflicción por la muerte de Adonis del cual se consideraban esposas por delegación, y es sabido el sacrificio de sus crenchas que a la hora de encerrarse en el claustro conventual hacen hoy todavía las doncellas advocadas a ser *esposas del Señor*.

Las fiestas fenicias ocurrían en la primavera, cuando la rosa carmesí y la anémona escarlata brotan de la sangre de Adonis. El nombre de esta flor que aparece en Siria por nuestra Semana Santa deriva de Naaman, un nombre afectuoso dado a Adonis que los árabes conservan todavía, y el persa Omar también recuerda que la rosa roja está teñida con sangre prócer y que el jacinto adornó quizá alguna cabeza amable.

La presencia de la rosa, como flor dedicada a Adonis, indica lo avanzado de la estación, en algunos casos, pero debe recordarse la floración prematura en aquellos

¹⁰ Véase la nota relativa al treno o *Ailinos*, en relación con el *Ai lanu* fenicio, más adelante.

climas suaves, desde Andalucía a las costas de Palestina. En Cerdeña, Sicilia y Calabria las fiestas de Adonis se celebraban en junio, pasándose insensiblemente a confundirlas con las fiestas de San Juan. El árbol de la mirra estaba asimismo dedicado a Adonis, al que se le ofrecía en forma de incienso, según un rito que los hebreos idólatras de Astartea, la reina del Cielo, tomaron de Babilonia.

La conexión de estos dioses cereales no ya con el grano aventado de la espiga, sino molido en forma de harina se muestra en las fiestas equivalentes que los árabes celebraban en el mes de julio en honor de Tammuz (Ta-uz) acompañadas de los consiguientes lloros y lamentos; pero su rito, desprovisto de sentido trascendente, les lleva a no ingerir esa harina, sino que al contrario hacen prohibición de ella mientras duran las fiestas. Entre los árabes, la adopción de este culto tiene un significado histórico, que no desdeñan los comentaristas, a saber: que marca el fin de su época trashumante, muy posterior, por lo tanto a los ritos mediterráneos; mas la persistencia de la veneración a Adonis es tan radical en la costa¹¹ que algún escritor cristiano menciona la confusión que se hacía en el propio solar de Judea. Según eso, Jesús niño habría derramado lágrimas en el vallecito próximo a Belén donde las mujeres plañían la muerte de Adonis.

El buey Apis, vinculado al culto de Osiris era, entre los cretenses, tan viejo como ellos; toro fabuloso que, conocido como Minotauro, hacía estragos entre la juventud de los primeros tiempos helénicos. Pero diré enseguida por qué: ahora quiero señalar tan sólo de pa-

¹¹ En tiempos de Teócrito, la fiesta de Adonis tenía en Sicilia el aspecto popular que tienen hoy en Sevilla, en Elche, en otras cuidadas del sur y levante de España, fiestas religiosas bien conocidas.

sada que a los árboles sagrados entre los pueblos de culturas agrícolas, también llamadas femeninas por algunos arqueólogos y en las cuales, como en los coros de plañideras a la muerte de esos dioses cereales, la música ritual estaba dirigida por mujeres, corresponde el respeto a animales propiciatorios entre las culturas pastoriles, nómadas, o en aquellas donde la caza era la principal fuente de alimentación e industria. Como el egipcio que cantaba lamentaciones por la muerte de Osiris mientras segaba la mies, el cazador respeta al animal que sacrifica, buscando, merced a ceremonias de desagravio, el desenojo de su espíritu irritado por la persecución. Los animales ofrecidos en holocausto a la divinidad llegan hasta los tiempos históricos de la Biblia, y perduran, entre los israelitas, en el carnero pascual cuyo festín tiene caracteres rituales. El símbolo, dulcificado en carácter, pasa a la oveja del Buen Pastor y al cordero cristiano.¹² Símbolos pecuarios, correlativos al animal

¹² Quando por los senores — que el pueblo mandauan
querien fer sacrificio — toro sacrificaban
por el pueblo menudo — cabrones degolauan.

Pero en los cabrones — fazien departimiento
adocien dos al tiempo — auien tal mandamiento
degolauan el uno — per fer su sacramiento,
enbiauan el otro — alas sierras aluiento.

La casa ant el uelo — esa auien por choro
hi offrecien el cabron — e carnero e toro,
tortolas e palombas — panes, plata e oro.

Todas estas offrendas — las aues e ganados
traen significança — de oscuros mandados;

El cabron que mataua — la gent sacerdotal
a el significaba — la carne mortal. [a. J. C.]

El corderillo simple — que non faze nul mal,
a Cristo demostraua — ca el fue atal.

adjudicado al culto dionisiaco, el cual, modestamente no es ya el toro cretense, que es un animal caro, sino el rústico chivo o macho cabrío cuya principal simbolización, la potencia sexual, puede bien ser comparada a la del toro. El mito es, sin duda, anterior a la pérdida de aquellos órganos de Osiris que hicieron más propia la dedicación del buey y, junto a aquel mito, se observa otra circunstancia que puede agradar a los escritores que piensan en un origen festival y deportivo para las sociedades modernas, teoría que se enlaza inmediatamente con el establecimiento del teatro como fiesta pública nacida en los ritos religiosos de la pasión, muerte y resurrección de los dioses cereales o ampelíferos.

En una isla de no muy grande extensión, como son las del Mar Egeo, aunque Creta fuese la más dilatada de ellas, el mar es el camino normal para el mundo exterior y un depósito tan natural de riquezas alimenticias como lo era el silo o montón de trigo para los constructores de las pirámides. Animales como el toro tenían que parecer, por decirlo así, excesivos dentro de aquel limitado recinto, y su fuerza combativa, su furor, desproporcionados. Sin fauna mayor, el toro había de parecerles fácil símbolo de la fuerza, de la agilidad agresiva, en una relación más próxima que la del león de los desiertos sirios y mesopotámicos que probablemente ellos no vieron nunca, pero que utilizaron decorativamente como guardianes de sus ciudades, colocándolo en sus puertas (así los minoicos en Grecia, mientras que el toro quedó con los de Creta). Aquel toro minoico, el Minotauro, consumía, —era la tradición— la flor de la juventud prehelénica cada vez

La palomba significa — la su simplicidad.

La tortora es signo — de la su castidad.

GONZALO DE BERCEO: *El Sacrificio de la Misa*, estrofas 4 a 21.

que la primavera rebrotaba. ¿Por qué? ¿Es que esas juventudes en flor eran sacrificadas en holocausto al Minotauro? Hasta hace poco, poco se sabía de él y de los cretenses, pero un fresco recientemente descubierto en las excavaciones realizadas en el palacio de Minos, cerca de la aldea de Knossos, nos proporciona una clave a todo evento, basada en ese concepto festival y deportivo de cuya extensión a la sociedad griega va a nacer el arte del teatro.

No es este arte, precisamente, el que muestra el fresco del palacio de Minos, sino otro apenas cultivado hoy en algunos países del extremo Mediterráneo y, mucho más allá, llevado por ellos, al país entre dos mares, entre Atlántico y Pacífico. Este arte ha sido denominado por los sabios arqueólogos como una *taurokathapsia* o sea, más claramente, el salto a través de las astas del toro; suerte practicada por medio de una garrocha allá donde la lidia de toros es un deporte más que un rito, aunque entre considerablemente en ella una minuciosidad ritual.¹³

Un joven y una doncella colaboran en ese fresco con el mancebo que ejecuta el arriesgado número. El toro embiste alargando el cuello y echando por delante las patas enteramente según lo acostumbrado, y el muchacho saltador cae, tras de hacer un semicírculo en el aire, en los brazos de la esbelta joven que lo esperaba. Fácilmente ocurriría que el saltarín quedase mal herido, a poco que no ejecutase con limpieza su suerte, la cual, dadas las circunstancias, la habilidad de los lidiadores y la capacidad del toro para ser *toreado* (cosa que no existe con otros animales) no habría de ser la única; todo lo cual nos lleva a la conclusión asimismo arries-

¹³ J. PIJOAN: *An Outline History of Art*. Chicago, 1939. Vol. I, p. 167.

gada, pero no improbable, de que las fiestas del Minotauro fuesen un anticipo de la lidia de reses bravas, y que los adolescentes arrebatados a sus hogares prehelénicos no se distanciaban mucho de los que hoy abandonan los suyos con idéntico objeto, en Camas y Gelves... arrabales de Sevilla, varios miles de años después. Conviene no olvidar que en los propíleos del mismo palacio se almacenaban los jarros de aceite y trigo que se embarcaban para Africa y España y que quizá alguno de sus cargadores o marineros poseería cierta experiencia en aquel arte peligroso, del mismo modo que otros la poseían en el manejo de las *crusmata* o castañuelas y en el de la danza que llevaron hasta los prostíbulos gaditanos. Los arqueólogos hacen notar que en Knossos existía ya el sistema de un patio central con habitaciones circundantes que reciben la luz de él, según es típico de la arquitectura andaluza.

Puestos a hacer conjeturas podemos imaginar que los torerillos que pereciesen entre los opulentos cuernos del Minotauro serían lamentados con análogo sentimentalismo al que hoy sucede a semejantes hechos en las plazas españolas y que, de acuerdo con los principios religiosos de aquellas épocas, la víctima sería estimada como sacrificio propiciatorio hecho al dios cornudo. El sacrificio de víctimas humanas en las fiestas de Adonis, Attis o Dionysos identificaba a éstas con el propio dios inmolado y, de este modo, el planto del coro de fieles espectadores podía ser entonado más a lo vivo.

Cuando esos cánticos han adquirido ya un puro valor ritual y la historia representada del divino drama comienza a tener perfiles espectaculares, lo que fué magia y religión después, se convierte en arte. Es el arte de la escena en sus albores. El drama griego, tanto como los *ludi scenici* que pasaron de Etruria a Roma en tiempos posteriores, tuvo en sus comienzos un propó-

sito utilitario, suficientemente claro en el primer caso tanto al referirse al treno por la muerte de Adonis como a las dos formas de las representaciones conmemorativas de la pasión, muerte y resurrección de Dionysos. En todo caso se trataba de atraer algún beneficio a la comunidad, ya bajo el magno simbolismo desarrollado por milenios en el Oriente mediterráneo, ya, más circunstanciadamente en Roma para conjurar la extensión de una epidemia, es decir, con claros antecedentes mágicos; razones por las cuales los *ludi romani*, las *Megalesia*, solamente eran permitidos en aquella ciudad en ocasiones solemnes.

* * *

Tras de lo dicho acerca de la simbolización agrícola de los ritos de Osiris y dioses parientes, la doble forma que el drama griego afectó desde que comienza a tener cierta estructura en el Atica, parecerá clara. De la anémona primaveral se pasa a la rosa del verano y a las vides septembrinas. El proceso puede ser simplemente geográfico, ya que la primavera retarda conforme se asciende de latitud y porque parece más lógico llorar la muerte del dios en el instante en que todo en la Naturaleza se prepara para morir, mientras que al estímulo del jugo de los maduros racimos es fácil pensar con optimismo en que el dios ha de renacer de sus despojos. En todo caso, Dionysos pasó a Grecia desde Creta, que conoce la nieve en sus más altas cimas, y en donde se le celebraba dos veces al año en alternativas de desesperación y regocijo, núcleo de las dos formas de las fiestas dionisias. Cuando el poeta griego Nonnus relata su historia le hace hijo de Zeus, pero es más bien porque lo era del rey cretense de ese nombre. Y tan impulsivo era, tan iracundo, que desde niño se le representa con unos cuernecillos. Su herencia real, muy discutida, le obligó

a transformaciones diversas. Finalmente, bajo la forma de un toro fué lidiado, muerto y despedazado por los Titanes que se comieron los trozos cocidos con yerbas aromáticas. De su sangre brotaron rojas granadas. Las sonajas, a cuyo rumor adormecía Juno al niño Dionysos, enmudecieron. Pero sus huesos, enterrados en el monte Parnaso, según unos, o según otros en Tebas, donde el titanesco banquete tuvo lugar, revivieron al tragarse Zeus el corazón del joven dios-rey, que, resucitando de su sepulcro, subió a los cielos, donde, aún malherido, yacía en el seno del padre de los dioses.

Diferentes versiones narraban la vida, la muerte, el descenso de Dionysos al Hades y su retorno al mundo, feliz suceso que se acompañaba con música de flautas y pequeños cimbares. Las fiestas en su honor variaban en la época de su celebración y en sus detalles, según la tradición local, así como el animal simbólico, que del toro pasó a ser un cabrito en otras, mientras que en Atenas era reconocido por *el dios con la piel de chivo negro*, disfraz, éste, que acreditó su permanencia en las leyendas de brujerías a través de toda la Edad Media y que aún persiste en el fetichismo negroide del *vu-du*. Sus imágenes caprinas, rodeadas de hojas de vid, presidían las danzas de los coribantes cubiertos con pieles de chivo, al paso que agitaban en sus manos tirsos rematados en la piña fecunda, venerada ya entre los asirios, y símbolo del Attis fenicio.

Las dos formas aludidas en la representación del drama dionisiaco eran la *tragedia* y la *comedia*. Tragedia no es sino el *tragos oidé*, la oda, el poema o la canción del buco simbólico. Comedia, es la *kômos oidé*, entendiéndose por *kômos* un despertar, un renacer. Los relieves de los vasos griegos muestran asociada a la *comedia* con el *gamos*, esto es, con la unión de los sexos, y parece que la *comedia*, en este sentido de orgía, seguía

ritualmente a la tragedia, pues que ocho de entre las once obras conservadas de Aristófanes terminan con un *gamos* que para nada deriva del sentido dramático de la obra.¹⁴ En tiempos clásicos, sus participantes llevaban falos artificiales, reiterando de este modo el simbolismo tradicional de la fecundidad, mas conforme el interés literario va entrando en las comedias ese realismo lindante con la obscenidad va paliándose de tal modo que Aristófanes puede decir que las suyas asumen considerable decencia. De hecho puede decirse que los ritos fálicos estaban muy disimulados en las comedias del siglo v, salvo en aquellas en donde los coros imitaban animales, como en algunas, bien conocidas, del propio autor citado, para desaparecer enteramente en tiempos de Menandro.

La tragedia, la *tragos oidé* parecía responder a una etimología misteriosa hasta hace poco tiempo, en que los estudiosos del folklore místico-religioso han aclarado completamente su sentido. Lo importante en ella era el *pathos*, la pasión violenta del dios y su muerte por *sparagmos*, con el consiguiente despedazamiento y banquete—tan próximo aún a las prácticas mágicas—, del animal representativo del dios o del héroe celebrado. El chivo al rededor del cual danzan los Icaros, según Eratostenes, al celebrar a Liber (Dionysos), es un cerdo cuando se honra a Ceres, así como otros animales menores cuyo *nessrüsein* está narrado por Esquilo. Sus sufrimientos, su *pátea* remeda la del dios mismo mientras que el coro comenta, en la tragedia, ese dolor físico tan a lo vivo: ya al ser mimada la tragedia de Dionysos

¹⁴ Un episodio de la vida de Dionysos consiste en su enlace con una reina, ceremonia que se celebraba en Atenas, unas veces entre personajes humanos y otras con un muñeco o marioneta en sustitución del dios. (Sobre estos *gamos* rituales, Ver FRAZER *Op. cit.*, p. 142-143).

despedazado por los Titanes, ya la de Penteo por las Ménades, la de Orfeo por las Bacantes, la de Licurgo o Hipólito por caballos, la de Acteón por perros u otros casos análogos. Tales sucesos estaban representados a la vista de los espectadores en los *drómena*, o cosas hechas, y en los *deikela* o cosas vistas, lo cual supone ya un estadio avanzado en el arte de la representación, llevada a cabo por actores profesionales que, por su derivación de los ritos dionisiacos, se llamaban *Dionyson technitai* (de *technes* o *teknes*, el artificio, la técnica).¹⁵

El mismo vocablo *drama* significa propiamente una cosa hecha o sucedida o vuelta a suceder, es decir, representada y, en el caso de Dionysos, la historia se llevaba a cabo en el teatro especialmente levantado para sus fiestas, los *sacer ludus* dionisiacos, bajo la dirección de un sacerdote que le estaba especialmente consagrado. El hecho de que existiesen dramas *oudèn prós tón Diónyson*, o sea que nada tienen que ver con Dionysos, explica la extensión a otros campos de esas representaciones sagradas o bien, más probablemente, que las danzas de las cuales derivó la organización del drama dieron origen a representaciones más o menos esquemáticas, extendidas por todo el Mediterráneo. Homero las menciona como si fuesen instituciones ordinarias en su tiempo, y en tiempos de Platón eran, como la tragedia misma, cosas ya muy viejas. El primer esquematismo fué complicándose posteriormente con la introducción de *deikelas* o cuadros plásticos, por decirlo así, (no sólo en las representaciones dionisias), hecho, éste, de suma importancia porque al repetirse siempre que de representación se trata, es decir, de apelación a la lenta imaginación del

¹⁵ *Drómena*, cosas hechas, viene de *δράω* contraído en *δρω* hacer. *Deikela*, plural neutro *δείκηλον*, cosas vistas, engendra *δείκνυμι* mostrar y espectáculo mimado.

espectador, origina todo el mecanismo propio de la escena, del teatro.

El ditirambo, o sea (según toda probabilidad) la representación de la historia de Dionysos, llega a convertirse, como la de Adonis u Osiris, en cosa tan conocida que no es menester presentarla ya con todos sus detalles al público ateniense. Bastará, pues, que un recitador la recuerde en el curso de la acción que va a representarse. De este modo se cumple con lo ritual y se abre campo libre para la imaginación, extendiendo la *aition*,¹⁶ la explicación de un hecho o tradición, a otros héroes. Hay ejemplos muy abundantes en el teatro griego. La trilogía de Prometeo explicaba la razón de los festivales dedicados a ese personaje raptor del fuego divino; el *Ajax*, el ritual de la Atlanteia; las *Eumenides* es la historia de su veneración en el Aerópago; la *Ifigenia en Taurida* presenta el ritual con que se celebraba a Artemisa en Brauron; en el *Hipólito* son las doncellas quienes rinden homenaje a este héroe alrededor de su tumba, como en los casos de Alceste, Neptolemo, Eurysteo, etc., ya que la historia desarrollada en la *aition* es por lo general la de una muerte seguida del ritual con que se celebra al héroe caído.

Otras veces, la acción proviene de fuentes épicas, más bien que religiosas, como en *Los siete contra Tebas* o en la trilogía de *Orestes*, aunque pueda encontrarse en esas obras el entronque con el rito anual, pero lo característico de esas narraciones históricas o épicas es que tienen como núcleo la tumba sagrada, el monumento funerario, el altar, el ara alrededor de la cual gira la acción y las evoluciones de coristas y danzantes.

Tal es el caso, en su mayor grado de esquematismo,

¹⁶ *Aition*, de αίτιο el autor o causa de una cosa, el *argumento* o sustancia de la narración.

del ceremonial para Adonis, que importa mencionar, porque si del doble ceremonial de Dionysos nacen comedia y tragedia, de aquel nacen los diferentes géneros líricos. Hemos de volver sobre este punto cuando nos refiramos concretamente a la poesía lírica, pero precisa ahora su mención, aun muy ligera, por lo que se refiere a uno de los ingredientes esenciales de la tragedia: el papel jugado por el coro, en este caso adónico, en su calidad de cantor de endechas.

Tragedia y poesía lírica alcanzan una gran perfección en Grecia entre los siglos sexto al quinto antes de nuestra Era; pero, como queda indicado, su gestación había sido larga y los testimonios de la primera lírica popular helénica alcanzan una antigüedad de mil años antes de Cristo, por la época en que comienzan a dominar en Egipto las dinastías de los Ptolomeos, de origen griego que, radicados en Sais, comienzan la época llamada *saita*, época que coincide con el nuevo imperio babilónico y con el de los Reyes bíblicos. Entre los diversos géneros de ese lirismo primitivo de los que tenemos relativo conocimiento figura en lugar eminente el *treno* (*trenoi*) o canto de duelo,¹⁷ término empleado por Esquilo en un sentido cuya ironía deja comprender que se trataba ya en su tiempo de un género viejo, al que se le había perdido en cierto modo el respeto. En sus *Coéforas* nos lo presenta como cántico de lamentación alrededor de un sepulcro, parte indispensable del rito fúnebre. Cuatro partes componían el *treno*: una recitación entonada por un cantor o recitante a la que seguía el canto de todos los asistentes; después, un diálogo alternativo entre el solista y el coro; por fin, un

¹⁷ Trenos o endechas se encuentran de un modo ritualmente organizado en la *Biblia*: Primer Libro de los Reyes, Cap. 13, v. 30. Segundo Libro de Samuel: Cap. I, v. 19 (David a la muerte de Saúl y Jonathan). *Ibid.*, Cap. 3, v. 33 (David a la muerte de Abner).

duo. La manera de estar redactado el texto permite discernir estas formas, ya viejas en tiempos de Moisés (las primeras del canto responsorial) aun sin la música, que corría a cargo de una flauta sola. Es que esa flauta fué adoptada (inventada) por Atenea a causa de que en ella se imitan bien los sollozos, según Agamenón nos informa. El planto por la muerte de Adonis continuaba celebrándose en Pompeya, en Alejandría, donde tenía gran brillantez, y en Siracusa, donde era ya una fiesta popular y municipal de lo que sirve de testimonio el famoso *idilio* de Teócrito.¹⁸

La anémona de Adonis se trueca en un jacinto, en Laconia. En las fiestas jacintas, el primer día es el día del treno. Al día segundo, el coro de adolescentes celebra la resurrección del dios efebo con música de cítaras y flautas. Otro sustituto de Adonis y, como él, representante de la Primavera, Hylas, que renace en las violetas tiene asimismo su treno especialmente dedicado; y otro más, el aeda o poeta-cantor de Tebas, que fué el maestro de Orfeo, Linos, tenía un treno muy extendido por Chipre y Fenicia, los lugares que más entrañadamente lloraron la muerte de Adonis. Tan popular se hizo ese treno, que el nombre de Linos pasó a designar un género común, según el proceso trófico que lleva de lo específico a lo genérico y ese vocablo designa ya en Homero una canción de tipo rústico. Mas en griego la interjección *jay!* tiene el mismo sentido con que nosotros la reconocemos todavía. El *linos* era una canción con ayes, como en el *cante flamenco*, y el *jay!* era una especie de estribillo, de vocales melismáticas, como las

¹⁸ TEÓCRITO: *Las siracusanas en la fiesta de Adonis*, traducción en verso castellano por D. Genaro Alenda. Biblioteca Clásica. Madrid, Hernando, editor. En esta colección se encuentran asimismo las obras mencionadas del teatro griego y latino.

que numeraban los Salmos. El *linos* se convirtió en el *ailinos*, que es su equivalente.¹⁹

La alternación del solo y el coro en el treno aparece descrita en la *Iliada*, con motivo de la muerte de Héctor. La forma está notablemente trabajada y algún autor ve en ese trozo una especie de sinfonía fúnebre. Andrómaca, Hecuba y Helena dejan oír sucesivamente sus lamentos, seguidos, en cada caso, por la respuesta, el *responso* del coro. Del mismo modo que en el ditirambo, un *exarkon*, o canto inicial, comienza el treno y el coro responde. La parte a duo se observa en Esquilo, en *Los siete contra Tebas*. Es este autor quien opone al treno otra forma especial: el *peán* que, como el *ailinos* se distingue principalmente por su sílaba melismática *ie*, así dicho: *iepaian*, *iepeán*. Sin esa sílaba de reminiscencias mágicas el peán pierde su valor, según la autoridad de Ateneo y era sin duda más viejo que el treno adónico, puesto que en Esquilo aparece mencionado con una

¹⁹ Al escribir Herodoto sobre la música de los egipcios, dice en su libro segundo. (79): "Tienen, entre otras piezas extrañas, una canción que se canta en Fenicia, Chipre y en otras partes, pero con distinto nombre en cada caso. Corresponde a lo que los griegos cantan con el nombre de *Linos*. . . Me parece que lo emplean desde tiempo inmemorial. *Linos* se llama *Maneros* (Menes) en lengua egipcia y fué, según dicen, el único hijo del primer rey de Egipto, cuya muerte temprana fué llorada en endechas". Herodoto se refiere a una leyenda que estuvo muy difundida entre los pueblos de la Antigüedad, porque el planto por *Linos* fué la endecha por Adonis, por Tamuz, Attis, Osiris, Lisyerses, conocida y cantada en Siria, Babilonia y Frigia, tanto como en Egipto y Grecia. *Linos* o *Linus* es una forma abreviada de *Ailinus* que es, en realidad el grito de deploración *Ai lanu* (¡ay de nosotros!) que los fenicios exhalaban cuando hacían duelo por Adón (Señor) o Adonis. En varios lugares del Viejo Testamento se comprueba que los Hebreos observaron este duelo anual en el cual cantaban el *planto por Linos*. W. O. E. OESTERLEY: *The Music of the Hebrews*, Cap. II del volumen de introducción a la *Oxford History of Music*.

significación de curación mágica, como fórmula de conjuro. Así se dice *remedios paeonianos*, *mano paeoniana*, como mano de santo, aludiendo a la imposición mágica de las manos para curar, hecho personalizado por Homero al hacer de Paieon, Peán, un mago curandero. Dionysos, Apolo, Atenea, invocados en los momentos de dolor físico, se ven adjudicados en el epíteto paioniano. Apolo convertido en resucitador de muertos es Asklepios Paieon; el nombre de Asklepios, otorgado en un sentido semejante al de Alexikakos, es el que rechaza el dolor o lo ahuyenta.²⁰

Cuando Esquilo lo opondrá al treno deja ver la novedad relativa de éste haciendo decir al coro de *Ifigenia en Taurida* (Taurida era una ciudad de Crimea, al otro lado del Ponto). *¡Oh señora! Vamos a entonar un cántico responsorial, un himno asiático de bárbaros sonos: la melodía de los trenos, agradable a los difuntos, música del Hades, sin que cantemos el peán!*

Porque, quizá por su significado mágico de vencedor del dolor, el peán ya en Tucídides se ha convertido en un canto de victoria, mientras que el Apolo Paieon, a quien se acudía para curar los males, va a ser invocado en lo sucesivo en el peán para que conceda no importa qué clase de favores triviales.

Pero ditirambo, treno o peán no eran sino *nomos*, es decir *melodías* en abstracto,²¹ que cambiaban de nombre según el dios a quien estaban dedicadas o según su función litúrgica. Otros *nomos* eran el dedicado a Démeter

²⁰ "En mi nombre [en el del Señor] echarán fuera demonios; hablarán nuevas lenguas; quitarán serpientes y si bebieren cosa mortífera no les dañará; sobre los enfermos pondrán sus manos y sanarán" (*Evangelio de San Marcos*, Cap. XVI, v. 17 y 18).

²¹ Sobre el origen mágico y formación de los *nomos*, así como de los *modos* o escalas hablo detenidamente en mi libro próximo a publicarse: *La Rosa de los Vientos de la Música Europea*, Cap. II.

(*iúlos*), el dedicado a Artemisa (*úpingos*), las *prosodias*, que eran las marchas que entonaban los cortejos al dirigirse al templo, las *hiporkémata* que eran cantos que acompañaban a las danzas rituales, etc.

Cincuenta cantores y danzantes (ya hemos visto que el término "χοροί" designa en el griego preclásico indistintamente a los cantantes y a los danzarines) se colocaban en círculo en torno del altar, para entonar el ditirambo, cuyo proceso rítmico iba acompasado por el doble instrumento vinculado a Marsias,²² el sátiro despellado por Apolo cuando este dios hizo de crítico. Como en otros casos de cánticos evolucionados de una primitiva fórmula de encantación, el ditirambo sólo legó a la posteridad su estribillo invocatorio: *ió Bakké*, análogamente al *ai-linos* del canto para Adonis. La imaginación y la creación poética complican la fórmula inicial y la extienden en términos de arte consumado según lo muestran los fragmentos ditirámicos de Píndaro y Sófocles (en la *Antígona*) o según los textos de Baquílides descubiertos más recientemente. A pesar de la extensión literaria de esos cantos, en los que los poetas de fines del siglo VI y comienzos del V se prodigaron, la parte musical (que se desconoce por completo) era al parecer, muy moderada, ya que, al ir doblada por el doble aulos (con cuatro agujeros) no podría pasar de la extensión de una quinta.

Los cantores-danzarines del ditirambo iban vestidos de sátiros en atención al chivo advocatorio de Dionysos. Un *exarkos* dirigía el ditirambo y a sus intérpretes, que significaban ser el cortejo del dios. Un ritmo precisamente especificado (el tetrámetro trocaico) se mantenía en toda su duración, mientras que las danzas se sucedían en un orden fijo: moderado-vivo-grave, seme-

²² *Vid.*, más adelante la especie instrumental a la que pertenece el *aulos*.

jante a la overtura francesa del siglo XVIII. (*Sikinnis*, o danza de sátiros; *Tyrbasia*, o danza tumultuosa y *Emmeleia*, la danza *que está en la melodía*, de un carácter grave.) Por lo menos se organizaba el ditirambo ya en esta forma en el siglo VII a. C. en Corinto de donde pasó a Atenas en un momento en que los concursos de música coral e instrumental de cítaras, dedicados a Apolo, se encontraban en pleno esplendor en otras partes de Grecia.

* * *

En Atenas se desdobra la parte estrictamente dramática: la *aition*, antes señalada, en donde paulatinamente los poetas van dando rienda suelta a su fantasía, engendrando así el teatro, con la parte puramente musical, con sus danzas y cantos que perduran en las festividades religiosas propiamente dichas y cuyas novedades relativas o la excelencia de su ejecución, puestas de relieve en aquellos certámenes, dan origen a rivalidades y concurrencias entre los músicos-cantores-poetas de las diversas regiones ya desde el siglo VI.

Si el culto a Dionysos se organiza, pues, bajo la forma de representaciones simbólicas, relativas a la vida del dios, el culto a Apolo revela otra forma en la cual la música lo es todo (la música-poesía, o la poesía cantada, no se olvide). Esta forma, de un tipo netamente democrático, es ese concurso o certamen que parece como la organización municipalizada del simple acto de ofrecer dádivas líricas a un dios resplandeciente. La tesis, muy aceptada desde Nietzsche, que consiste en aceptar una doble tendencia en el genio poético-musical de los griegos parece mostrarse en esa doble manera de honrar a Dionysos y a Apolo, más plásticamente, dramática, escénica, en el caso del dios vitícola; más líricamente, más musicalmente en el caso del dios so-

lar. La disyuntiva,²³ tan sugestivamente desarrollada en *El origen de la Tragedia, basado en el espíritu de la Música* por el entonces joven filósofo en trance de preparar una tesis filológica, consiste en mostrar un proceso de diferenciación específica tras de un inicial punto de partida religioso.

Y, en efecto, si de las fiestas dionysias procede todo el desarrollo de lo teatral, de lo escénico, los géneros poético-musicales en los cuales el lirismo interior es el principal foco dinámico proceden de los concursos-homenajes a Apolo, aunque no fuese este dios sólo quien recibiese semejantes agasajos. Diré, incidentalmente, que el término de *lirismo* aplicado a Apolo, y que no evitaré, ya que está tan generalizado, es, filológica e instrumentalmente un error, porque Apolo no tocaba la lira, sino la cítara. Apolo es el *citaredos*, mientras que la lira, más temprana y rudimentaria que la cítara, es el instrumento consagrado, precisamente, a Dionysos, con lo cual puede sacarse como primera consecuencia la mayor antigüedad del rito dionisiaco, cosa, por lo demás comprensible ya que la organización de la liturgia dejó atrás a las simples prácticas de conjuro mágico *a secas*, es decir, sin mitografía. De estas, que es de donde proceden los homenajes a Apolo, han de nacer tiempo después los géneros líricos, o por decirlo así apolíneos (frente a los géneros dramáticos o dionisiacos) pero al carecer de materia *plástica* para organizarse ante la masa de espectadores, quedan pendientes, para evolucionar, de la pura fuerza interior de su sentido, es decir, de su lirismo intrínseco, en el sentido aceptado a este vocablo. Por eso los *concursos* que son la forma civilmente accesible para los homenajes a Apolo tienen, en com-

²³ De sensualismo frente a intelectualismo, según otra interpretación más apurada.

paración con el drama dionisiaco, una apariencia más pobre, a lo menos no tan atractiva y vistosa.

De la antigüedad de esas prácticas como religión de Estado puede darse una idea al ver descritos en el primero de los Himnos homéricos los concursos que se celebraban en Delos en honor de Apolo, es decir,²⁴ que ya estuvieron minuciosamente organizados mil años antes de Cristo en aquella pequeña isla en la parte norte

²⁴ He aquí una cronología aproximada (y en buena parte mítica) del desarrollo del arte poético-musical en los primeros tiempos griegos:

Antes del siglo x (a. C.) Invención del metro hexámetro (en el que están escritos los poemas homéricos) atribuída a Olen, 1400 años (A. C.) Olen (*Vid.* HUGO LEICHTENTRITT) fué el promovedor del culto musical a Apolo y el autor más antiguo de himnos apolíneos en Delos. Crisotemis y su hijo Filamón, cretenses, vencedores en los concursos de Delfos hacia la misma época. Se atribuye a Filamón la música de los himnos citaréticos.

Lino, inventor de la lira de tres cuerdas, autor de música funeral o trenódica y de cantos populares.

Tamyris, hijo de Filamón, compuso música para la lira, sin canto.

Su discípulo Himeneo componía este género de cantos.

Piero, hijo de Lino llevó a Grecia desde Tracia el culto a las Musas.

Orfeo, de Tracia fué nieto de Piero.

Entre 1200 y el siglo ix, Epopeya. Poemas de Homero y Hesiodo recitados con acompañamiento de lira o cítara.

Siglo ix. Hacia el año 800 Hyagnis introduce en Grecia la escala frigia (Re-re). Este músico fija el sistema diatónico del *aulos*.

Marsyas, hijo de Hyagnis, mejora la técnica de los instrumentos de aliento.

Siglo viii. Olimpo, de Frigia (733), hijo de Marsyas introduce el modo lidio (Do-do) y crea el *nomos* clásico de la música aulética.

Terpandro, su contemporáneo, crea en Esparta el *nomos citarético*. Introduce en Grecia la escala eólica.

Siglo vii. Progreso de la poesía lírica; nuevos metros y ritmos. Calino inventa la elegía.

del mar Egeo y en cuyo monte Cynthus se hallaba el santuario de Apolo. Hasta después de la tercera guerra messenia, treinta años después de haberse trasladado el tesoro de la Confederación desde Delos al Acrópolis ateniense no se decidieron estos a organizar en Atenas las fiestas conmemorativas del nacimiento de Apolo, mientras que hacía ya dos siglos que se celebraban resonantemente en Esparta, por el tiempo en que el diti-rambo tomaba su forma definitiva en Corinto. Antes de eso, Atenas enviaba a la isla apolínea coros de muchachos y de doncellas conducidos por un representante de la ciudad. En traje de fiesta se dirigían ordenadamente al templo, ceñida la frente con diademas y coronas de flores y cantando himnos peánicos. Los juegos se componían de tres partes: gimnástica, o juegos y danzas desnudos; juegos hípicas y finalmente musicales, cantando y danzando al son de las cítaras. Homero y Hesiodo tomaron parte en esas fiestas en honor del dios

Arquíloco desarrolla la música dramática, mezclando metros dobles y triples.

Alcman. Música coral en Esparta.

Estesícoro. Cantatas corales.

Arión. Se le atribuye el estilo diti-rámbico.

Siglo vi. Tháletas de Creta descuella en el estilo aulético de canto con acompañamiento de aulos.

Sakadas, de Argos, se hace famoso con su *nomos* pítico.

Pitágoras sienta las bases de la teoría musical griega.

Alceo y Safo, en Lesbos.

Anacreonte se acompaña sus cantos sobre el *magadis* lidio de veinte cuerdas.

Lasos de Hermione desarrolla el acompañamiento instrumental y observa las vibraciones de los sonidos.

Simónides, llamado *melicertes*.

Píndaro añade la lira al acompañamiento aulético.

Siglo v. Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes.

Decadencia, a mediados del siglo con Melanípedes, Phrynis y Timoteo de Mileto.

a quien aquel nombra como Febo Apolo, el dios solar. Las fiestas apolíneas de Delfos rivalizaron en importancia con las Panateneas y en ellas empleaba Terpandro, en el siglo VIII, una forma de composición a la cítara que parece haber inventado, pero que se había convertido en un tipo clásico en su tiempo. Esta forma, que Combarieu considera, un tanto entusiásticamente, como una especie de *sonata* helénica se integraba por siete fragmentos de los cuales el primero era un preludeo y el último un epílogo (o *salida*, *exodion*, o *epílogos*). Entre ellos se intercalaba el comienzo propiamente dicho, un trozo-puente o de transición, un *climax* o punto de máxima elevación lírica más otro pasaje conductor, esta vez para retroceder al punto de partida seguido de un final. La composición presenta un alto sentido estructural y merecería la pena de que los artistas actuales intentasen resucitarla.

Al lado de ese cuadro formal netamente *sinfónico* en el sentido de tectónica abstracta, había otro que respondía a un sentido poético más *objetivo*, por decirlo así más plástico o descriptivo. Es el trozo tan conocido bajo el nombre de *lucha de Apolo con la serpiente Pitón* y en él se siguen los episodios del singular combate, más tarde repetido por San Gabriel, San Jorge o Sigfredo con una minuciosidad digna de Kuhnau en sus *Sonatas bíblicas*.²⁵ Si aquella especie de sonata se ejecu-

²⁵ Este *Combate entre Apolo y la Serpiente Pitón* está lejos de haber sido una invención del auletista Sakadas, ni la importancia que asume en calidad de juegos *píricos*—juegos mágico-religiosos—es un hecho circunstancial. Todo lo contrario, se trata de la persistencia de un proceso ritual procedente de la cultura babilónica. Una de las leyendas más antiguas y más extendidas en el Oriente Anterior se encuentra escrita en una de las lenguas babilónicas, en babilonio-asirio, que es un idioma semita. Esa leyenda es la de Merodaj, el dios-Sol de la primavera, llamado luego Marduk, y antecesor de Apolo. Merodaj o Marduk-Baal, es el dios

taba en la cítara, esta especie de poema sinfónico se desarrollaba, íntegro, en el . . . aulos; pero no hubo después instrumentista alguno que no se presentase para mostrar sus habilidades sin que incluyese el *nomos pítico* en su repertorio. El plan del *poema* no difería mucho de las sonatas descriptivas antedichas u otras de su tiempo: una introducción; pasaje en el que Apolo desafía al monstruo; la lucha, con rechinar de dientes, de la fiera, para mayor naturalismo; cantos del pueblo para celebrar la victoria de Apolo y finalmente cánticos de este mismo celebrando sus propias proezas. La composición se atribuye a Sakadas, a fines del siglo VII o comienzos del VI, pero los aulistas que le sucedieron modificaron considerablemente el plan, bien que lo conservaran en sus líneas esenciales. De tal manera se tomó en consideración este *nomos*, que el instrumento empleado en los concursos, sin duda más perfeccionado que el cotidiano, tomó el nombre de *pítico* y el auleda concurrente, el de *pitaulo*. Las fiestas mismas recibían el nombre de *píticas*.

Los cantos litúrgicos dedicados a Apolo en Delfos se mantuvieron cierto tiempo en aquél santuario con un carácter protocolario, como los de la iglesia católica de los siglos medios, según Combarieu observa. Más tarde pasaron a Esparta, donde hacia el año 675 a. C. se instituyeron las fiestas en forma de concursos, según ya queda indicado.

Las fiestas de Esparta alcanzaron una importancia solar parejo a Osiris-Dionysos, la simbolización del dios cereal. Marduk es el creador del mundo y tuvo que luchar para ello con la gran serpiente Tihamat a la que parte en dos mitades con las que construye el Cielo y la Tierra. Después crea el mundo vegetal, luego el animal y por fin al hombre. La leyenda pasa desde Ur en Caldea a los hebreos y forma en sustancia los tres primeros capítulos del Génesis, donde aparece, además, la serpiente, como enemiga del primer hombre.

capital. Las danzas de muchachos o *gimnopedias* se desarrollaron en el teatro; otras danzas y marchas se unieron a ellas y los coros se mezclaron en sus tres voces de niños, hombres y viejos, en composiciones debidas a Tirteo. Alcman, uno de los compositores más fecundos del momento colaboró sobre todo en las fiestas apolíneas de Esparta, que se extendieron posteriormente por toda Grecia con mayor o menor brillantez, en general menor que las fiestas dionisias. Las inscripciones que las recuerdan llegan hasta el siglo IV a. C. pero ya en el siglo III habían descendido del Norte de Europa tribus bárbaras que se arrojaron sobre Delos. Apolo libró a su isla favorita de aquella invasión prematura y el triunfo se conmemoró en fiestas de un esplendor correlativo con la importancia del suceso, con concurso de citaristas, de poetas líricos, de danzas masculinas y de representaciones dramáticas. Apolo y Dionysos conviven en el mismo terreno.

No solamente ellos: si ambos estaban celebrados, con determinada preferencia por uno u otro en el continente, en las islas del Archipiélago o en las comarcas del Asia menor, Zeus tenía sus fiestas en Olimpia y en Argos, mientras que en otras villas las compartía con Dionysos. Poseidón, dios marino, era celebrado en el Pireo; Atenas festejaba a Palas y las fiestas de Eleusis en honor de Démeter son conocidas. Las Gracias mismas tenían sus fiestas en determinadas localidades, así como las Musas. Concursos de variadas clases y dedicados a deidades menores se celebraban por doquier en la Hélade o en los territorios colindantes.

De todos esos *agonos* los más importantes, con mucho, eran los dedicados en Atenas a Palas. Ya eran populares en el siglo VI y tuvieron un punto de máxima brillantez en tiempos de Pericles. Su organización estaba regida por un protocolo tan minuciosamente li-

túrgico que apenas cabía discrepar un ápice de él, so pena de incurrir en heretismo. La involución del principio religioso en el desarrollo del concepto del Estado, de los principios políticos, acarrea una intervención de la música en todos esos puntos de vista que la sociedad toma en su camino. De este modo, las instituciones musicales de Grecia asumían un carácter entre religioso y político, como tiempos después las creadas por la Iglesia romana en su ambición de conquistar espiritualmente el mundo. Tan vinculada estaba la música a esos conceptos estatales, y, por ende, tanta importancia tenían en este sentido los *agonos* o concursos religioso-políticos que constituían las Panateneas, que se lee en uno de los *Diálogos* de Platón, atribuyéndola a un músico famoso, la afirmación de que *el estilo musical no cambia nunca sin que los principios constitucionales del Estado no se modifiquen de la misma manera*. La sentencia tiene un alcance grave, pero dejó la exégesis de su sentido implícito a quienes se percatan de que la *función* de la Música es un valor social condicionado por las transformaciones de éste.

Pese a tanta severidad de principio, la rigidez en la organización de los certámenes debió de ejercerse más sobre la parte puramente ritual de ellos que sobre el sentido lírico en progresivo avance de las músicas que los concurrentes hacían oír al dios, en primer término, a los jueces del concurso, en segundo, como representantes de aquél y en último lugar a los fieles-auditores, a la grey. Si el ditirambo fué transformándose por razón de las aportaciones *literarias*, engendrando los géneros teatrales, el teatro *libre*, puede decirse, la música de este otro orden, la música *lírica*, fué transformándose asimismo en un sentido de paulatina liberación del concepto religioso, es decir, en un sentido de independencia, de *arte* específico. Los nombres de Simónides, que

creó entre mediados del siglo VI a mediados del V infinidad de trozos de música en los cuales se celebraba ya su cualidad de música suave, letificante; el de Píndaro, poco más joven que Simónides y cuyas odas llamadas *idilios* (es decir, cuadritos) parecen tener, musicalmente hablando, un sentido estético moderno; Baquílides; Melanípides, el modernista del siglo V a quien ya se acusaba de corromper el gusto; Phrynis, que se atrevió a modular y a cambiar de ritmo dentro de una citarodia; Timoteo, para quien el ditirambo era ya un pretexto para hacer valer su habilidad, su *filotímia* (φιλοτιμία) su *virtuosismo* instrumental . . . todos esos nombres van marcando la evolución del sentido lírico y su aproximación a nuestro concepto del arte de la Música en un proceso donde es fácil reconocer los pasos tradicionales en la transformación del sentido estético y su influencia en la modificación de las formas. A pesar de los reproches de filósofos como Platón, teóricos como Aristógenes, comediógrafos como Aristófanes, de políticos reaccionarios que de vez en cuando obligaban a una marcha atrás, el arte musical iba enriqueciéndose constantemente de sentido humano, de sentido expresivo, justamente como su género parejo: el teatro. El músico, por razón de la técnica creciente del arte instrumental va separándose del poeta y tiende a convertir su función en un oficio, aún paralelo a la línea mágico-religiosa de donde procede, pero cada vez más independiente en todos sentidos incluso en el estrictamente sindical, como es el caso de los cómicos dionisiacos que formaron asociaciones profesionales o *colegios*, de los que dan noticias inscripciones que datan del siglo tercero para los territorios adyacentes a Grecia y aun anteriormente para la propia Atenas. Los instrumentos se perfeccionan, las formas se complican, se enriquecen en técnica y sentido, el proceso modal se hace más elaborado y la melodía

más *torturada*, según lo expresa un reproche propio de nuestros días, los instrumentistas no se resignan a fundirse en la masa del coro e incurren en graves faltas de personalismos, gratos a las muchedumbres entusiasmadas; los coros aumentan hasta una exageración berlioziana: procesiones hay en honor a Dionysos que reúnen hasta trescientos coristas y trescientos tocadores de cítara, casi como en los tiempos de David al transportar el Arca de la Alianza. . . . Un hecho trascendente va ocurrir en el curso del siglo III: trascendente porque acarreará la emancipación de la poesía *lírica*, es decir, cantada en la lira (o en la cítara, mejor dicho) desdoblado el texto y la música. Ese hecho es de la fijación de la poesía por medio de la escritura. Los nobles rapsodas, los aédas, guardianes de la tradición oral van a verse paulatinamente suplantados por los lectores de poesías. La poesía *lírica* va a convertirse en *poesía escrita*. El músico, libre del yugo que le une al poeta va a caminar por su cuenta. Se le llamará el *melógrafo*, el escritor de melodías: un nuevo mundo, el de los documentos, se aproxima, anunciado aquí y allá por débiles testimonios cuya traducción a nuestros usos es motivo de sutilidades eruditas:²⁶ mas éstos eran tiempos de *decadencia*. Vamos a reanudar la tradición.

²⁶ Los que pueden considerarse como *documentos* musicales de la antigüedad helénica son, en resumen, los siguientes:

1. Comienzo de la primera *Oda Pítica* de Píndaro (publicado en 1650 por A. Kircher, siglo V a. C.)
2. Un fragmento del *Orestes* de Eurípides, siglo V, a. C. (?)
3. Algunos fragmentos de música instrumental, (publicados por Bellermann).
4. Dos himnos a Apolo encontrados en Delphos (mediados del siglo II a. C.)
5. Inscripción en la piedra tumbal de Seikilos, en Asia Menor (melodía popular del siglo I de la Era Cristiana. (?))
6. Tres breves himnos de Mesomedes de Creta (siglo II de la Era Cristiana).

La manera de llevarse de par la tradición litúrgica en la música coral y su función dentro del Estado se revela elocuentemente, de una manera *exterior*, en la organización misma de los coros, en sus cantos y movimientos. Socialmente, el coro constituía ya por sí una entidad que podría compararse en cierto modo a las capillas o escolanías de cantores desde la época de San Gregorio, más de mil años antes de estas, porque la institución de la coregia helénica data de unos 500 años antes de nuestra Era. Un rico ciudadano, el *corega*, debía encargarse, por imposición estatal, de sostener y organizar el grupo de cantantes-danzarines, en un número de veinticuatro para la comedia y de doce para la tragedia (más tarde ampliado a quince por Sófocles), tanto como el flautista que los acompañaba. Los coreutas debían elegirse entre los ciudadanos libres, como los infantes de coro, siglos después, debían probar su *limpie-*

7. Papiro, llamado de Berlín, con un peán a Apolo (siglo II Era Crist.).

8. Un himno cristiano del siglo III de nuestra Era en notación griega (llamado Papiro de Oxyrhincos, Egipto).

La transcripción e interpretación de estos documentos es materia de alta erudición entre los paleógrafos musicales y está muy sujeta a controversias. Pueden encontrarse casi todos ellos en notación moderna en la mayor parte de las Historias de la Música, por ejemplo en el capítulo "Antike" (por H. ABERT, en el *Handbuch der Musikgeschichte* de Guido Adler (Ver Bibliografía, al final de este volumen), en el Manual de la "Colección Labor" de Barcelona: *La Música en la Antigüedad* de CURT SACHS; en la *Historia de la Música* de J. WOLF publicada por la misma editorial española; en los volúmenes sobre *Historia de la Música* de HUGO RIEMANN, etc. La brevedad y lo fragmentario de esos documentos apenas permite darse una idea, ni aún aproximada, de la música griega como fenómeno estético y acústico, y no pasan de ser, por lo tanto, más que puntos de apoyo para las conjeturas o inducciones de índole especulativa.

za de sangre, es decir, estar libres de contaminación judaica o morisca. Como el culto estaba estrechamente vinculado a la ciudad, los extranjeros, mal iniciados en ese culto, no podrían formar parte del coro, núcleo religioso de la función. El corega cuya tarea, en calidad de *impuesto* a su riqueza, se denominaba en Grecia *liturgia*, colaboraba, si gustaba en ello, con el poeta y era recompensado con honores oficiales. El mismo poeta no pasaba de ser considerado en los viejos tiempos sino como un mero bailarín, *orkestrai*, maestro de baile. Sus honorarios eran también puramente honoríficos: él organizaba la *didascalia*, la parte hablada, juntamente con la intervención del coro, y, puesto que el corega no tenía que hacer otra cosa sino pagar, sería bueno permitirle que metiese baza en la composición poética. El mismo Sófocles tuvo que admitir esta colaboración, no siempre bien venida. Si el *didascalos*, el *comediógrafo*, (en estricta etimología *el que enseña*, puesto que la *aition* era siempre un hecho histórico y *enseñaba deleitando*) cobraba algo era por su calidad de actor, no en su calidad de escritor de los versos, compositor de la música, organizador de las danzas y regidor del espectáculo, o, como si dijéramos, *director de escena*. Estas sutilezas no son tomadas en consideración hasta más tarde, cuando Sófocles, que tenía una voz aflautada, no servía para intérprete de sus obras. Pero Esquilo y aún todavía Eurípides, interpretaban sus piezas y cumplían con aquellos deberes que no eran precisamente deberes religiosos ni ciudadanos (como el corega) sino simplemente económicos, pues que ese poeta-cantor era una especie de empresario que contrataba con el municipio o la entidad análoga en la ciudad griega todos los servicios necesarios para llevar a cabo la representación ritual; razón por la cual los plagios, refritos, etc., se multiplicaban, enteramente como en los primeros tiempos del teatro en len-

gua vulgar y aun posteriormente cuando la triple actividad de escritor, cómico y director se reunía en una sola persona, ya en los albores de nuestro siglo de oro, ya con Shakespeare, ya con Molière. Naturalmente se produjeron abusos y consiguientes protestas: para evitar unos y otras, el arconte, el alcalde, podríamos decir, terminaría por elegir las obras que mejor le pareciese, previo concurso. Los jóvenes ambicionaban un puesto en ellos; alguno, desconocido en su tiempo y para la posteridad, se vió un día preferido a Sófocles ya viejo. Vieja historia, también.

Las partes constitutivas del drama se organizaban de este modo: un *prólogo*, cuyo significado etimológico ha llegado intacto hasta nuestros días, comenzaba la pieza sin entrar todavía en materia, pero anunciándola, como las *loas* de nuestro teatro clásico. El coro entraba entonces formado de dos en dos en una especie de procesión ritual, precedido del corifeo y acompañado por el tocador de *aulos* que subrayaba el ritmo anapéstico, (dos breves y una larga), de las palabras cantadas por el corifeo; aire de marcha que los coristas escandaban con sus pisadas (de ahí el nombre de *pie* como medida métrica y rítmica) alzando acompasadamente el pie (*arsis*) y dejándolo caer en un acento fuerte (*tesis*).²⁷ La procesión daba la vuelta (*strefo*) a la orkéstica y se colocaba junto al altar central, el *thimelé* cuya raíz *thyo* (**Thyo**) que expresa el acto de humear, indica a las claras el primitivo origen de ese altar como ara de los sacrificios.²⁸

²⁷ "Febus-Apolo toca la cítara y camina levantando el pie alto y con gracia". (HOMERO: *Primer Himno*, v. 148). Compárese con el relieve asirio al que se ha hecho referencia anteriormente, reproducido en KINSKY, *Op. cit.*, p. 3. (Siglos VII y VIII a. C.)

²⁸ La terminación *μελε* no tiene nada que ver en este caso con *μελ* melodía, sino que es una desinencia sustantiva.

Una vez instalado, el coro callaba mientras se desarrollaba cada episodio, mas apenas terminado cada uno de estos el coro entonaba una *stasima*, un nuevo canto. No de una manera inmóvil, sino que tras un cambio de posición, daba una nueva vuelta (seguramente sobre el lugar, o sea sobre el propio eje de cada corista); esta *antiestrofa*, equilibraba en forma a la estrofa o vuelta inicial. Una última vuelta o estrofa final se denominaba *épodo*, vocablos que, como designaban una triple yuxtaposición de canto, poesía y movimiento, pasaron más tarde a denominar, por exclusión, la estructura poética.

A pesar de algunos documentos conjeturales nada sabemos de esa música cantada y danzada. Pero como estaba tan íntimamente unida a la poesía y ésta nos ha llegado, felizmente, en multitud de casos, podemos a lo menos saber que su estructura rítmica estaba prolijamente estructurada y aun sabemos, por otra clase de testimonios, que en esa organización entraba muy en cuenta el sentido, el *ethos*, que se daba tradicionalmente a cada modo rítmico, tanto como a cada uno de los modos melódicos sobre los cuales se construían las melodías, a tono de las cuerdas de la lira.²⁹ Tras de veinticinco siglos corridos todavía se supone hoy, por pertinaz reminiscencia, que los dos modos, *mayor* y *menor*, que han llegado hasta nuestras costumbres musicales poseen análogas cualidades éticas. Cierta pianista³⁰ famoso en las últimas décadas del siglo pasado divisó en la primera fila de butacas, mientras daba un recital, a un amigo largo tiempo perdido de vista. Estaba tocando un *preludio* de Chopin, de melancólica expresión; pero el hallazgo hizo sonreír de placer al virtuoso. “¡Yo sonriéndome, —decía más tarde al explicar el ca-

²⁹ *Vid.*, más adelante.

³⁰ En anécdota narrada por el maestro Arbós.

so—, sin darme cuenta de que estaba tocando en *menor!*”. El bueno de Waldimir von Pachmann no sabía que estaba parodiando a Eurípides cuando, en cierta ocasión, increpaba a uno de sus coreutas diciéndole: —“¡Si no fueses un ignorante, sin el menor sentido estético, no te reirías cuando se canta en modo mixolidio!”

Por lo que se refiere a las danzas del coro apenas sabemos otra cosa, fuera de la mera nomenclatura, sino lo que nos muestran las pinturas de los vasos griegos y algún que otro testimonio plástico: esas danzas debieron de ser tan ligeras de movimientos como de ropaje, y de una expresión, en ciertos casos, elocuente sin lugar a dudas. Los timoratos pueden sonrojarse ante algunas de ellas. Combarieu habla de *music-ball* y de llamar a la policía. Pero su origen mágico, en estrecha relación con el atractivo del sexo, ya inequívoco desde las pinturas de Cógul, mientras el universo comenzaba a deshelarse, ha permanecido latente, invariablemente, en toda especie de danza.

¿Había, por lo menos, un *arte* en ellas, una *technes* en aquellos *Dionyson technitai* como se denominaban los actores del drama dionisiaco? Poco sabemos de ello. Por lo que dicen autores como Plutarco y Ateneo cabe deducir que la danza griega, a lo menos la empleada en el teatro ritual, carecía de solistas y de *virtuosidad*, lo cual es interesante de señalar, ya que las danzas fenicias llegadas hasta el extremo atlántico de la Península Ibérica y otras practicadas en todo el litoral mediterráneo son, desde que hay memoria de ellas, danzas unipersonales, tanto masculinas como femeninas (en ciertos casos danzas de marineros en los prostíbulos de puerto).³¹ Estas danzas parecen haber te-

³¹ Las danzas sagradas en Babilonia, Egipto y Asiria eran danzas plurales, pero David danzó *solo* delante del arca, desnudándose ante el pueblo. (*Segundo Libro de Samuel*, Cap. VI, v. 20.)

nido un rasgo común que hoy mismo puede observarse desde el lejano Oriente, en las danzas de Siam y Java, al extremo occidente europeo en determinadas danzas andaluzas, a saber, la casi inmovilidad del cuerpo, en el sentido de que no hay traslación, mientras que sus movimientos son ondulantes, desde el extremo de las manos en alto a los pies: unas y otras con movimientos sabiamente complicados. (En América, en México, por ejemplo, son frecuentes las danzas en las que la inmovilidad del torso es total, danzándose solamente de cintura para abajo.) El movimiento de las manos, tan minucioso en las danzas orientales y en las andaluzas, existía asimismo en Grecia con el nombre (que en el viejo Egipto tenía otro significado afín con este) de *cheironomía* y, los que la practicaban, *cheirosophos*. Combarieu, que adjudica al metro dactílico un origen manual, de los dedos, añade que el nombre de *cheironomon* dado por Juvenal al danzarín Batilo indica ya la pantomima por sí sola: el gesto, en una palabra, ya emancipado de sus originales compañeras a las que, sin embargo, no desmiente.

Las manos debieron tener un papel expresivo en los movimientos del coro griego. Bien jugadas habrían de producir gran efecto plástico en sus movimientos colectivos, pausadamente organizados al ritmo de la palabra cantada. Con estos movimientos, *kinémata*, κινήματα, se estructurarían las figuras, *eskémata*, σχήματα, de que habla Ateneo, y que, al parecer, debieron de poseer un sentido plástico tan variado como elocuente.

Por lo que a la parte instrumental se refiere, los griegos—que poseían cantidad de instrumentos, procedentes los más de sus próximos vecinos del Oriente asiático y africano, y otros del norte continental—, solamente empleaban en el teatro los *aulos* o *auloi*, término que designa toda una familia numerosa y en la cual

algunos autores incluyen la mítica siringa, ya la de una simple caña, ya a la de varios carrizos, siete, por lo regular, conocida como *flauta de Pan*. Bien que se haya querido asimilar el *aulos* al *ugab* bíblico, nada tienen de común: El *ugab* fué, al parecer, una flauta larga, de embocadura,³² cuyos descendientes quedan relegados, como la flauta de Pan, a los pastores y campesinos así como el cuerno (*keras*) y el caracol (*stromphos*) y la trompeta recta o *salpinx*. Pero los *auloi* formaban un género instrumental distinguido, con numerosas especies que nada tenían que ver con las flautas. El examen de los testimonios de que disponen los musicólogos dedicados al estudio de los instrumentos hace ver inequívocamente que el *aulos* era un doble óboe, cuyas dos cañas se unían en la embocadura, la cual se sujetaba (no siempre) a la boca con una correa, o *forbeia*, quizá para ayudar a los labios a hacer fuerza sobre la embocadura. Su sonido era penetrante, agudo, como el de una zampona, y la técnica, que en un principio se limitaba a las notas del tetracordio se complicó posteriormente con notables mejoras instrumentales. No se sabe con exactitud cuál era la razón de los dos tubos del *aulos* doble: bien era para duplicar la melodía y hacerla más audible, bien uno de los tubos ejecutaba esa melodía y el otro una nota tenida (más aguda) u otras notas en una rudimentaria armonía. El *aulos* llega a Grecia con instrumentistas frigios en el siglo VII y aunque empleado primeramente con timidez por los griegos se hace protocolario tras de la guerra con los persas.

No era ese instrumento el único que los griegos

³² Puede verse su similar egipcia, juntamente con las bailarinas *cheirónomas* y mujeres que baten palmas en KINSKY, *Op. cit.*, p. 4 (pintura en una tumba de Daschour, Cuarta dinastía 2825 a. C.)

habían tomado a sus vecinos asiáticos. De esa procedencia son otros que se empleaban principalmente como acompañamiento de la poesía lírica: así el *pectis*, de alto diapasón, favorito de las mujeres lidias y singularmente de Safo; la *magadis*, instrumento de cuerdas en octavas (de donde *magadizar*, cantar a la octava); la *sambuca* cuyo nombre conservan todavía los países musulmanes; la *phoinikon* o lira fenicia, que también tenía cuerdas en octavas; el *barbitos*, especie de lira atribuida a Terpandro, de tonos graves; el *trigono*, que parece haber sido el arpa triangular siria, extendida por Egipto y los pueblos semíticos; en fin, salterios de muchas cuerdas; estos, ya en plena época de decadencia, entrados los primeros siglos cristianos.

Pero los griegos poseían dos instrumentos en los que cifraban su orgullo de grandes didáctas: dos instrumentos de sentido profundamente griego, pero que tampoco lo eran de origen. La *lira*, en efecto, era de origen tracio. Un caparazón de tortuga cubierto por una piel tendida iba montado con dos mástiles recurvados, o dos cuernos unidos por un travesaño en el que se sujetaban las cuerdas de tripa, recogidas en el extremo inferior de la *testudo* (*chelis*) o caparazón.³³ La *cítara*, más evolucionada, era de procedencia asiática, derivada del instrumento similar utilizado largos siglos atrás por egipcio, sirios y babilonios.³⁴ Consiste en una caja de madera como cuerpo de resonancia, de la que emergen dos brazos laterales de cuyo travesaño parten las cuerdas que van a parar en un puente inserto en la panza de la caja. La lira, más rústica y simple que la cítara, tuvo

³³ Que servía para la resonancia. A veces se reducía a dimensiones mínimas, produciendo ya una especie de laúd. Véase la ilustración de KINSKY, *Op. cit.*, pp. 11 y 21.

³⁴ En estos casos los musicólogos denominan *lira* al instrumento más parecido a la cítara griega. *Vid.*, KINSKY, *Op. cit.*, pp. 5 y 6.

desde sus comienzos conocidos las siete cuerdas mágicas. La cítara, que comenzó por cinco, llega a veces hasta once y doce. La técnica es idéntica en ambas: la mano izquierda pulsa las cuerdas cuyas notas dan la melodía, mientras que la derecha, con un plectro de madera, golpea rítmicamente una cuerda para acentuar el metro poético-musical, o bien rasga del mismo modo todas las cuerdas, como los guitarristas populares de todos los tiempos. (*Música golpeada* se llama al rasgueo en nuestros tratadistas españoles del siglo XVI.) La música puramente instrumental de la cítara recibía el nombre de *citarística* y ya hay concursos instrumentales de cítara en el siglo VII a. C. Si se empleaba como acompañamiento del canto, recibía el nombre de *citarodia*.

No hay que hacerse ilusiones acerca de tal acompañamiento. Este tema incitó a largas discusiones entre los musicólogos de hace algunos años que, o se empeñaban en que los griegos hacían oír sólo un sonido cada vez, o bien sostenían que conocían la armonía, la simultaneidad sonora, y por lo tanto *armonizaban* sus *melodías*. Ni los unos, ni los otros se percataban de que el hecho de conocer la consonancia de dos intervalos no supone la existencia de un estilo *acompañante* ni de un sistema armónico, en el sentido que hoy tiene esta palabra. La feliz invención del vocablo *heterofonía* ha resuelto esa pugna, ya que *heterofonía* no quiere decir sino la posibilidad de emplear en determinados momentos sonidos simultáneos, sin que ésta simultaneidad presuponga un sistema de armonía. En la lira y la cítara, como en los *auloi*, los griegos subrayaban alguna de las notas melódicas con una nota consonante, o bien doblaban la melodía al unísono o a la octava adornando una de las voces, como hoy se practica corrientemente en todos los países musulmanes: eso era el acompañamien-

to que recibía el nombre de *aulodia*, *citarodia* o *lirodia* según el caso.

Una inmensa muchedumbre llegada de todas partes de Grecia y países vecinos se congregaban ante el lugar de las representaciones, cuyas palabras apenas podían ser oídas por tan gran número de gentes, las cuales seguían, en su mayoría, la acción por la mímica de los personajes: acción, por otra parte, perfectamente conocida de todos los congregados. Durante tres días se sucedían las procesiones en honor de Dionysos, cuya imagen iba seguida de los coreutas vestidos de sátiros y silvanos que marchaban dando pasos grotescos. Coros de varias especies completaban esa parte de las fiestas, que comenzaban a fines de marzo prolongándose dentro de la primera quincena del mes siguiente. Un ritual litúrgico de carácter netamente esotérico prelude las representaciones propiamente dichas, que duraban cuatro días. En una marcha nocturna, los efebos conducían al dios a la luz de las antorchas instalándolo en el lugar donde iban a verificarse aquellas, que de la simple *escena* forestal, en su más estricto sentido etimológico, pasó a ser un tingladillo de madera y finalmente los esplendidos teatros de piedra como el adosado al Acrópolis, en Atenas, en tiempos de Licurgo (340) y en el cual puestos distinguidos indicaban el sitio reservado al sacerdote de Dionysos, al de Apolo y otras altas personalidades eclesiásticas y municipales. El altar del dios, el *thimelé*, queda colocado bajo las hojas de vid. La acción dramática y la liturgia músico-danzable giraba en torno suyo y todas las miradas convergían hacia él. La parte narrativa, la propiamente teatral se desarrollaba en la *escena*, que cortaba el gran círculo de espectadores, tangencialmente al pequeño círculo interior u *orquestra* donde se verificaban las evoluciones, núcleo germinal del teatro en su acepción pura, y cuyo centro es el altar.

El nombre que los griegos daban a esa parte de la escena, el *logeion*, o sea, el sitio donde se habla, indica claramente su papel, aunque rara vez los actores subían al *logeion* desde la *orkestra*, ya que los actores tenían que cantar y danzar, y en el *logeion* solamente se hablaba, cuando la ocasión lo requería, y, por otra parte, la altura y exigüidad de la *escena* impedía ver con comodidad a los actores que aparecían subidos en ella. Más próximo a nuestro concepto del teatro, los *deikelas* o sea los cuadros plásticos estaban ambientados con verdaderas decoraciones más o menos sintéticas, ya con tapices, ya con pinturas (*pinakes*) en tiempo de Sófocles, ya con una especie de bastidores que giraban alrededor de un eje mostrando diversos aspectos (árboles, muros, etc.), propios para sugerir el lugar donde la acción se desarrollaba.

Por ley normal de evolución, esa acción fué complicándose desde la primitiva invocación mágica y propiciatoria al dios, pasando a la representación de escenas culminantes de su vida y después a la de otros personajes, con episodios cada vez más ricos de sentido patético no ya divinos, sino simplemente humanos. Los medios que era necesario poner en juego para llevar a cabo ese drama y su sentido emocional al inmenso público congregado, exigente y agudamente crítico, tanto de los actores como de los versos mismos, tendrían que irse complicando paralelamente. Mientras el ditirambo no fué sino la invocación cantada con una riqueza de solistas y coros creciente, el *didaskalos*, o sea el que conducía el ditirambo, el que *enseñaba* su proceso a la audiencia —en una palabra, el autor más tarde llamado *poeta*, es decir el que *creaba* la parte verbal y plástica del rito-espectáculo—, era su propio intérprete y él sólo *mimaba* los supuestos personajes diversos que intervenían en el hecho, de la misma manera que en la Misa católica y

en las Cantatas protestantes los oficiantes simbolizan a Cristo y a las diferentes personas de la divina tragedia. Otros comparsas o figurantes que ayudaban al pantomimo-poeta no tenían sino un papel auxiliar, a fin de integrar los cortejos y procesiones; mas no se tardó en acudir a un segundo recitante que alternaba con el principal o se encargaba de los figurantes cuando aquél estaba demasiado ocupado con su representación. Esto comenzó a ocurrir en las grandes fiestas no dedicadas ya exclusivamente a Dionysos, en las cuales los auditores no estaban tan bien enterados de los sucesos como en estas mismas. Y al ir tomando incremento la parte espectacular, la *acción* representada, el argumento, bien con episodios relativos a otros dioses, a héroes, a simples humanos, el coro que en el rito a Dionysos era predominante debió ir reduciendo su actuación a fin de no estorbar el curso normal del drama. Paulatinamente (con Eurípides cuyo idioma se hace ya netamente realista) el elemento musical se independiza, concentra su esencia lírica, pero reduce su ámbito. Cuando la tragedia griega llega a Roma, el coro estorba en la orquéstica y se le envía a la *escena*; incluso el círculo orquístico se reduce a la mitad: el teatro va acercándose al aspecto que iba a asumir, tras de las representaciones religiosas de la Edad Media, en tiempos modernos.³⁵

El proceso en la evolución meramente formal del

³⁵ El coro en el teatro latino sube a la *escena* agrandada con ese objeto y entonces denominada *pulpitum*. Poco a poco interviene en el juego de los actores y de este modo termina por desaparecer en el sentido que tenía en el teatro griego para acercarse al tipo moderno de coro de la comedia, menos solemne y *antiguo* que el coro de la ópera. Respecto al significado del coro en la tragedia griega y particularmente en Eurípides es utilísimo leer el capítulo final del ensayo sobre ese trágico de GILBERT MURRAY: *Eurípides and his Age*. (The Home University Library. Londres y Nueva York.)

ditirambo coincide estrechamente con el seguido en la acción simbolizada en la Misa. En sus comienzos, el sacerdote o actor principal conduce al coro (de ahí su nombre de *korifaios*), le increpa y el coro le responde. Más tarde, en lugar de responder el coro de fieles, un diácono responderá por él, o, en el drama dionisio un interlocutor disimulado entre el coro, pero que interpreta su voz y al que, por ese disimulo, se le llama el *hipocrites*; pero a la postre el coro no será ya sino una parte técnica integrante de la representación y que aunque simbólicamente siga representando al núcleo de fieles, al pueblo, es decir, la *grey*, la *igreja*, la *iglesia*, recaba una independencia de puro oficio por la complicación de su intervención artística. En el templo cristiano, sin embargo, los fieles conservarán su voz, bien en aquellas intervenciones sencillas en las que responde al oficiante, bien en su intervención más complicadamente musical en forma de coral, en los ritos protestantes. Es sabido que a más de los trozos que componen el ritual ordinario o incambiable de la Misa otros trozos circunstanciales pueden injertarse en ella. Así, tras de Sófocles, que se mueve en términos menos rígidos que Esquilo, y tras de Eurípides que acepta el tercer actor, la cantidad de coristas, el lenguaje naturalista, la riqueza escenográfica y otras novedades de Sófocles, otros autores menores comienzan a injertar episodios dentro de la acción general, *embolima* (así llamados) que pasarán al teatro romano y que no abandonarán ya la escena, en tiempos posteriores bajo la forma de intermedios insertos entre los actos de la tragedia. Más tarde, degenerarán en verdaderos parásitos, hasta que llegan a componer un género especial del que nacen géneros secundarios de un carácter bufo o grotesco como en el teatro griego, y que en las *komoedias* posteriores, en la comedia coetánea de los tres grandes trágicos mencionados, guarda

aún su estirpe *satírica*, es decir, las gruesas facecias de los sátiros dionisiacos, con sus danzas fálicas convertidas en bromas de fuerte realismo predilectamente cultivadas fuera de Atenas, en Megara con Susario, en Siracusa con Sophron o, si en la metrópoli, en fiestas secundarias, celebradas en los meses de invierno, y en las cuales lo ritual y riguroso de las fiestas mayores quedaba al margen. Escenas de la vida cotidiana, alusiones políticas, como en la ópera bufa napolitana, en el *vaudeville* parisiense suburbano, en el teatrillo madrileño de barrios bajos, figuraban en esas comedias, uno de cuyos hechos característicos consistía en que el coro, abandonando su puesto subordinado, se adelantaba hacia los espectadores encarándose con él, como en aquellos otros géneros menores del teatro ligero de nuestros días.

Es importante recordar este tono, un tanto desvergonzado (y en sus primeros tiempos un mucho), esa libertad en el hecho comentado y en la forma de exponerlo, la falta de rigor o el desdén de las convenciones rituales, porque de ese liberalismo va a nacer, en buena parte, el teatro posterior y constituye, sin duda, la más fuerte capacidad de fermento en la evolución del teatro. Evolución que se desarrolla de una manera, podría decirse, clandestina, como extra-muros, pero que tras de Roma llega intacta hasta nuestros tiempos a través de tipos menores de teatro popular que es de la mayor importancia recoger, porque muestran a qué punto de civilización, es decir de vida dentro de la *civis*, de la ciudad, ha llegado la sociedad de esos tiempos, de qué manera acentúa la diferencia de gustos que va relegando a una moda, anticuada ya, los rígidos, nobles, severos, de una clase elevada, y prefiere en su lugar otros de menor porte, de *bajo coturno*, sin el calzado de altos tacones que el autor trágico calzaba para imponerse a la audiencia, sin vestimentas atiborradas de lana para

parecer más imponentes, sin máscaras impersonales pero aparatosas y sin portavoces que desfiguraban, agruesándolas, las voces de los actores de la tragedia y de la comedia anterior a la de las villas griegas.

El uso de la máscara, tan conocido de todos como curioso, estuvo lejos de ser un capricho individual.³⁶

³⁶ La máscara obedece al principio de la magia imitativa según el cual se opera sobre un objeto (persona o animal) imitando su forma exterior o sus movimientos. Así en las danzas mágicas con disfraces de animales o en las danzas sagradas en las que los sacerdotes-danzarines van ataviados fastuosamente (según la idea de lo suntuario en cada lugar y según los medios de que se dispone) en figuras frecuentemente monstruosas que representan a las divinidades. Los ejemplos que todos conocemos procedentes de pueblos primitivos (remotos o actualmente vivos) me excusan de mayores detalles. Diré únicamente que esa monstruosidad es, en su origen, ajena a toda idea de burla o risa; al contrario, es una manera de imponer, de asombrar a la muchedumbre, manera que en los pueblos primitivos está lejos de ser amable, como no lo eran las apariciones de Jehová ni de sus contricantes en los países vecinos, ni en los primeros tiempos griegos o etruscos, fenicios o chipriotas. Los dioses egipcios tienen formas monstruosas de animales (los animales sagrados que les estaban dedicados por sus virtudes domésticas, su capacidad felina u otra simbolización, en ciertos casos, metereológica). En el cortejo de Dionysos los sátiros que danzan con falos descomunales, aunque lleguen a provocar la algarazara de las gentes ya en plena época de los ritos oficiales, tenían esa respetable procedencia: el histrión posterior, sin embargo, el comicastro bufo de los arrabales, no fué sino una degeneración de aquellos honorables y prepotentes cortejadores del dios vitícola. Si este era hermoso, como los dioses del Olimpo griego y, después, del romano es ya por otras razones. El Cristo *ario* de barbita rubia y ojos azules, esa imagen del *Corazón de Jesús*, es una mixtificación ridícula. Ha existido una polémica sobre el Cristo guapo y el Cristo feo: Jesús, campesino arameo, fué, inequívocamente, un semita flaco, de rasgos afilados, nariz aguileña, pelo crespo muy negro, tez olivácea y barba rala: siguen existiendo hoy paisanos suyos.

Los museos europeos y americanos abundan en máscaras rituales y totémicas de países extraeuropeos. Las máscaras del teatro

Antes bien, respondía a la necesidad de impersonalizar al sacerdote oficiante, al didascalos o al corifeo del ditirambo y de los demás actos rituales; y, como en las primeras representaciones, los personajes, ya de la tragedia, ya de la comedia, eran bien conocidos, precisaba darles caracteres fijos en vez de lo variable de los rostros de los actores que, por otra parte, eran familiares, insignificantes, mientras que las máscaras podían ser tan enfáticas, tan imponentes y tan convencionales, al mismo tiempo, como lo juzgase oportuno la tradición. Su origen no parece que haya sido exclusivamente griego, sino propio del teatro religioso mediterráneo, porque dos de los términos teatrales más importantes que han llegado intactos hasta nosotros provienen, en Roma, de una influencia etrusca: el término *hister*, histrión, y el de *persona*, la máscara: podemos suponer, la máscara representativa de un determinado carácter.

* * *

Los países romanos conocían el teatro griego, en efecto, importado por las colonias griegas de Italia, desde mucho tiempo antes de su florecimiento, pero lo

griego consistían en unos armatostes de madera o de tela encerada o enyesada sobre la que se colocaba fenomenal peluca, rubia si se trataba de personajes jóvenes; gris, cuando de ancianos; roja si se simbolizaba la ira o la perfidia y así en otros casos hasta un total de veintiocho caracteres en la tragedia (hombres, mujeres, personajes nobles, esclavos, etc.) El drama satírico, más simple, solamente necesitaba tres máscaras diferentes. Los dramas simbólicos exigían máscaras a propósito para figurar ciervos, sierpes en la testa de las Euménides, perros, etc. Todos los actores, a más de los coristas, llevaban máscaras, y, algunas veces, los músicos. Un forro de fieltro las ajustaba a sus cabezas. La voz salía por un agujero en pabellón que remataba en una boca abierta. Otros dos agujeros correspondían a los ojos.

cultivaron con considerable retraso, y todavía en el año 154 a. C. el Cónsul Escipión Nasica impidió la construcción de un teatro de piedra que sustituyese a los tinglados precarios donde se celebraban las fiestas Megalesias, los *ludi Romani*, únicamente en ocasiones señaladas. Importa mucho subrayar este calificativo de *ludi*, de *juegos* que tenían las festividades religiosas latinas porque demuestra que el concepto griego se había transmitido, a lo menos en su forma estructural, a Roma y territorios adyacentes, aunque los pobladores de ellos diesen a la sustancia misma de los juegos, ya al drama ya al elemento lírico, una importancia mucho menos intensa, una menor espiritualidad de lo que fué propio entre los griegos. Incluso la imagen de Dionysos figuraba en el lugar de sus fiestas, en su *templum* al *aria aperta* o en sus tingladillos desmontables utilizados para las representaciones, pero parece que estas estaban lejos de quedar organizadas en honor exclusivo del dios y como homenaje a su pasión, muerte y resurrección.

Comoquiera que fuese el atractivo que los latinos sintieran hacia el teatro, aún en sus formas más rudimentarias, o su afición, ya señalada por las obritas bufas dedicadas por Epicarmo a los *mimos* en Sicilia en el siglo V a. C., las fiestas romanas, las *maximi ludi* no parecen haber llegado a una organización regular hasta un siglo después, mediando el siglo IV, y en ellas era característica, sobre todo, la presencia de las pantomimas procedentes del norte, de los etruscos. Las dos formas del drama dionisio, la tragedia y la comedia, no parecen tomar carta de naturaleza en Roma hasta el año 240. Los juegos dedicados a Apolo se instauran regularmente cada mes de julio a partir del año 208 bajo el nombre de *ludi apollinares* pero no en la forma democrática de los concursos de la Hélade y del Archipiélago. Un poco más tarde que ellos se fija la celebra-

ción de los juegos en honor de Démeter, o *fiestas megalesias* con representaciones escénicas de respetable solemnidad ya, que han sido recogidas por Tito Livio. Las fiestas de noviembre, último eco de las dionisias, quedan relegadas al pueblo bajo, a la plebe y de ella sacan su nombre: *ludi plebeji*. La sociedad romana siente por esa época aquellos síntomas de decadencia, tras de la época considerada en el arte como una decadencia en Grecia, y pronto la sociedad romana va a transformarse en otro tipo muy distinto del de la *paganía* bajo la doble influencia de estímulos religiosos que llegaban del próximo Oriente y del influjo político, militar, y sobre todo racial, que procedía del norte. Los dioses romanos y tras de ellos los helénicos van a perder su hegemonía y lo que es peor su influencia, coordinatoria del Estado. Si más tarde un emperador se decide a reconocer la incipiente religión cristiana como religión del Estado romano, lo fué menos por cuestión de fe que por remedio político a la paulatina desintegración del Imperio y pensando encontrar en ella coerciones morales que detuviesen la proclividad de las costumbres. Y si anteriormente a ese suceso de inmensa trascendencia en la Historia, otros emperadores como Sylla y Augusto crearon nuevas fiestas y dieron incremento a las representaciones escénicas, ~~dieron~~ ^{hicieron} más desde un punto de vista del lujo de la corte y en busca de popularidad entre ciertas clases sociales que por los motivos de neta índole religiosa que movieron a sus predecesores griegos. De ellos se guarda lo formulario, no lo esencial; sin embargo, como el proceso de evolución dentro del tiempo acarrea una transformación general de las cosas, puede creerse a simple vista que las introducidas en la escena y aún en la pura práctica musical³⁷ significaban un ánimo progresivo que

³⁷ La afición musical de los romanos fué creciendo desde los Gracos a Nerón y Vespasiano, pero siempre en un sentido de vir-

en realidad no hubo, pues que las transformaciones se hicieron en un sentido más bien exterior y mecánico. La misma mecanicidad o formulismo del ritual religioso de las representaciones dramáticas y las disputas a que daban lugar sus *violaciones*, consideradas como herejías de un carácter religioso (*violata religio*) aunque el espíritu mismo de la religión helénica se hubiese evaporado, muestra la esencial decadencia de un proceso en el cual es ya la infracción a la letra lo que se considera herético. Una infracción mínima o insignificante originaba la suspensión de los juegos, por considerar que esa violación los hacía ineficaces, y así hasta por cinco veces consecutivas. Debió de descubrirse pronto que había trampas en ese juego abusivo en las cuales alguien interesado sacaba la ventaja, y al disiparse los últimos vestigios de las viejas costumbres, viejas supersticiones inoperantes ya, se disipó el sentido teologal de las representaciones. Mas entonces, el teatro comenzó a ser sentido y gustado como tal; las fiestas pierden su sentido mágico y religioso y comienzan a adquirir periodicidad, pues que comienza a sentirse el teatro como función de la sociedad romana. Mediando el siglo anterior al nacimiento de Cristo, Pompeyo construye el primer teatro de piedra, y se asegura que era capaz para contener cuarenta mil espectadores.

Aunque pueda verse en los *Versos fasceninos* un primer conato de representaciones dramáticas latinas, el primer teatro en este suelo parece haber nacido, quizá bajo la influencia griega, en la villa de Atella, en la región de Osca, desarrollándose después en Roma bajo la forma conocida por *fábula Atellana*. Pero el influjo helénico avasallador en las comarcas latinas, data solamente del siglo II antes de nuestra Era, cuando los dio-

tuosismo instrumental (sobre la cítara, principalmente), sin progreso propiamente dicho en su sentido estético.

ses griegos, venerados solamente *extramuros* comenzaron a ser asimilados a las deidades tradicionales una vez que los Escipiones, que eran los modernistas de la partida, vencieron la resistencia conservadora de Catón. Las estatuas llevadas a Roma desde el Mediterráneo oriental entraron en un principio como simples dioses huéspedes, mas su culto terminó por imponerse al de los dioses etruscos, que parecían rudos, por comparación. Ares fué identificado con Marte, el Zeus olímpico con el Júpiter capitolino, Atenea con Minerva, Afrodita con Venus y los dioses o semidioses efebos corrieron por las calles de Roma bajo nombres nuevos en abundancia proporcionada a la de sus adoradores. Sin embargo, hubo divinidades netamente latinas que no ofrecieron confusión posible, como la Fortuna, la Victoria y la Paz, diosas cuya presencia actual estaba lo suficientemente llena de sentido para que necesitase eufemismos. En contraposición, un dios griego, Apolo, pasó a Roma sin mudanza, ni de nombre ni de mito.

No todo, empero, fué puro cambio. Algunas asociaciones o fraternidades (cuyo modelo pasó al Cristianismo) seguían cultivando sus viejos dioses, practicando los antiguos ritos, cantando sus himnos ancestrales en un idioma tan envejecido que era ya pura lengua mágica para los latinos de la decadencia, tanto como lo fué el hebreo de la Biblia para los traductores coptos, como el griego de los tiempos clásicos para los modernos o como el latín de la Iglesia para sus fieles actuales. Mas la presencia de esas reliquias arcaicas ponía un clavo de especia en lo importado, constituía un elemento diferencial y, a través de él, la posibilidad de asimilar lo forastero al espíritu vernáculo.

Esas reminiscencias imperecederas que sobrenadan en la corriente avasalladora de *lo nuevo*, perduran ejemplarmente en la memoria del pueblo, y merced a la



doble facultad de éste de conservar y de adaptarse a variables apariencias en cuyo fondo late el viejo principio, tomaron multitud de aspectos que llegan hasta nuestros días a través de evoluciones que ha sido posible identificar entre sí. En la música popular, en los tonos que acompañaban a las fórmulas de encantamiento, en los *nomos*, pervive ese espíritu tan viejo como el que desde el fondo de los templos hebreos, y aun anteriores, llega resbalando hasta la Iglesia romana. Otro aspecto hay del mayor interés dentro de la escena, porque a él se le deben no pocos aspectos de ese desenvolvimiento bajo el acicate del espíritu transformador que, en el pueblo, es conservador parejamente: esto en el fondo; aquello en la superficie. Me refiero al influjo del histrión, del juglar, del mimo, que solitario por calles y caminos, sin otra ayuda que unos fantoches de madera que son sus interlocutores, en herencia de los *hipocrites* dionisiacos, va sembrando una ingenua alegría, rústicas facecias, diversiones que causan risa o asombro y cuya variedad le fué enseñada en muchos pueblos recorridos y tras de muchos años de aprendizaje transmitido por herencia. El juglar, que ya aparece en Alejandría por los siglos IV o III mezclando la música cantada, que hereda de los nobles aedas, sus antepasados, con la prestigiosidad, con la magia curativa, abundante de charlatinismo, y con la predicción de horóscopos, que del alto sacerdote de los primeros tiempos históricos ha ido cayendo, en los albores de la era presente, a esas manos humildes. Humildes, pero viviente archivo de la tradición. Vamos a encontrarlos enseguida: veremos que todavía llevan adelante el espíritu de la comedia cuando el teatro latino decae por la labor conjunta de varias influencias: el misticismo cristiano y las invasiones ostrogodas, del norte, y sarracenas, del mediodía.³⁸

³⁸ "En cuanto a saber por quienes estaban creados los cantos

Según Tito Livio, la *fábula Atellana* no fué, en su estado más primitivo y rudimentario sino la con-

populares, y sobre todo quienes los difundían, basta volver el rostro a esos artistas ambulantes que se denominó primero histriones, después juglares, mimos y ministriles. Al persistir, por la razón precisa de su ínfima condición y de su papel de sembrador de diversiones, al través de las revoluciones, las invasiones, los cataclismos y las luchas que trastornaron el Occidente hasta el siglo v, el histrión es el depositario de las fórmulas populares. Su presencia está señalada por todas partes: unas veces para alabarle, como testimonia la carta conservada por Casiodoro (*Paleografía Latina*, de MIGNE, 69 col. 642) en la que, por añadidura, nos enteramos del empleo de la música instrumental de la pantomima; o bien, la correspondencia cambiada entre Clovis y Teodorico, en la que el rey franco pide y obtiene un citarista hábil en el arte de cantar acompañándose (*Ibid.*, col. 571 y 574). Otras veces se le menciona con reservas, como Sidonio Appolinaire, quien nos enseña, además, que la representación escénica comprendía en su momento, no solamente un órgano hidráulico, sino un *phonascus* (siglo vi. *Dict. Arch. chrétienne*, art. Chartres), un *messochorus* o jefe de coro, *choraules* que dirigían las danzas al son de la flauta, tocadores de lira, de timpanón y de salterio. (P. L. 58). Más lejos, este autor habla de las bufonadas de los histriones, pero éstos encontraban jueces más severos que él en ciertos eclesiásticos: Arnobio (*Ibid.*, II, col. 881) nos hace una descripción muy viva de los bailarines y bailarinas, asemejando estas a las cortesanas. A fines del siglo VIII o comienzos del IX, el reformista Agobardus se arma de un texto de San Jerónimo (*Ibid.*, CIV, col. 335) para incriminar no sólo el canto de los instrumentos, sino incluso las inflexiones seductoras y afeminadas de la voz de los poetas, comediantes y mimos. Los histriones se introducen en la Iglesia y aún en casa de los eclesiásticos (*Baluze, Monum.* I, col. 597) y son objeto de textos prohibitivos de ciertos concilios, por lo demás inoperantes. (*Vid.*, DU CHANGE: *Dissertation sur l'histoire de Saint Louis.*) Nada prevaleció contra el favor de que gozaban estos trotamundos: existían aún en los siglos XII, XIII y XIV y fueron los grandes propagadores de la música de los troveros y de los trovadores". A. MACHABEY: *Histoire et Evolution des Formules Musicales*. París, 1928, pp. 33-35. Véase también: R. MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, 1925.

secuencia de los *ludi* etruscos y de la ruda manera de declamar los versos fasceninios que, acompañados por una flauta y gesticulados con una mímica suficientemente expresiva habrían engendrado, al parecer, una forma dramática anterior a las *fábulas* y cuyo nombre de *saturae* es tan problemático como su propia existencia. El teatro romano no alcanzó una vida regular hasta los tiempos de las guerras púnicas y su principal introductor fué un esclavo tarentino, Livio Andrónico, que hacia el año 240 a. C. hacía de maestro de escuela en Roma, tradujo algunas producciones griegas y escribió varias comedias y tragedias de su propio numen en un latín adaptado con tanta precisión a los metros griegos que hace pensar que no fué el primero en realizar una empresa ya en él considerablemente perfecta. Los romanos prefirieron, al parecer, la comedia a la tragedia, acaso por su temperamento más realista y propenso a la caricatura que el de sus predecesores griegos, pero cuando los asuntos de actualidad o las tradiciones locales pasaron a las formas trágicas, los romanos consideraron que un género especial, de fábulas con argumento, *fábula praetextata*, había nacido. Su iniciador, Cn. Naevius fué principalmente autor de comedias sobre episodios de la vida cotidiana, especialmente la vida campestre o rústica, en los núcleos de población que la metrópoli romana proyectaba, fuera de sí, hacia los campos, género este que se denominó *fábula togata*. Las traducciones griegas se multiplicaron en tiempos de la segunda guerra púnica bajo el título genérico de *fábula palliata*, pero ya desde Plauto, que fué uno de los traductores más abundantes, los autores de comedias y de tragedias separaron ambas actividades. El nombre de Maccius Plautus es simplemente un apodo, según era corriente: Maccius es el nombre de un personaje común

en las fábulas atelanas, que sin duda representaba el abundante comediógrafo, y Plauto vale por *pies planos*, defecto claudicante que es uno de los puntos mejor observados por el actor/bufo de todas las épocas.

Su procedimiento de tomar en préstamo originales griegos, ha sido, asimismo, muy favorecido, pero Plauto ponía en sus esquemas un humor tan jubiloso, su expresión era tan normal y tan llana, fuera de las convenciones de la métrica tradicional, su diálogo era tan picante y tan salpicado de bufonadas bien entendidas por su público, el cual veía en ellas alusiones nada misteriosas a sucesos contemporáneos, que pronto el teatro de Plauto se hizo modelo de la comedia romana y se extendió con sus sucesores, entre los cuales destaca Estacio Cecilio (Estacio el ciego), quien, más severo en sus procedimientos y más sólido en la construcción de sus esquemas, rechazó el procedimiento, un tanto ligero, de Plauto, de injertar en una comedia fragmentos de otras; esto es, lo que hoy entendemos por *refritos* y que en su época se denominaba *contaminatio*.

Ese humorismo jocundo continuó en varios comediantes y comediógrafos hasta Terencio que, aunque menos rico en léxico que Plauto es más cuidadoso que él en la construcción del carácter de los personajes, evita anacronismos, simplifica los procedimientos de versificación, limitándose a dos únicos metros y prescinde de los versos irregulares empleados en los pasajes líricos, procedimiento sin embargo fecundo y que, conocido por el nombre de *cantica* iba a perdurar bajo modos muy diversos.³⁹ Poco antes del primer siglo a. C.

³⁹ "En la tragedia (latina), se mantiene al coro con su doble función normal de canto y de danza... En la comedia no hay ya coro, pero hay canto o algo que se le parece. En los manuscritos de Plauto se encuentra a la cabeza de ciertas escenas las mayúsculas indicadoras D, V y C. Las letras D V indican el *parlato*, el decla-

la adaptación latina de las comedias griegas decae, tras de Terencio, cuyo estilo supone refinamiento literario considerable. El pueblo reacciona prefiriendo los argumentos cotidianos y el lenguaje sin exquisiteces en un tipo de comedias más cercano al género de la *fábula togata* que a las adaptadas del griego, las cuales, sin em-

mado (*diverbiium*) de los personajes. La C es abreviatura de la palabra *canticum*, canto. Estas *cantica* denominaban las escenas de carácter lírico, por lo menos en su origen, de lo cual no existe duda. Donato nos informa de que el nombre del compositor estaba mencionado en el título de la pieza junto a los del poeta y del actor principal. Sabemos que en las Atelanas y en los mimos, forma primitiva de las representaciones dramáticas, había cantos; pero es muy posible que esta palabra *canticum* haya ido perdiendo poco a poco su sentido etimológico terminando por indicar un simple cambio en la versificación, en la que no siempre estaba implicada la idea de una música real. Así dice Virgilio: *Arma virumque cano . . .*, canto los hechos de un héroe, cuando lo que en realidad estaba haciendo era escribir en lugar de cantar. J. COMBARIEU: *Histoire de la Musique*. Vol. I. Cap. XIII). Véase lo anteriormente dicho acerca de la poesía escrita en los tiempos de la llamada *decadencia* griega, que heredan los latinos para llevarla a su punto extremo, al final de un mundo cultural que sustituyeron tanto las nuevas ideas sobre el hombre y la sociedad (aportadas por el cristianismo de las colonias de esclavos griegos en Roma, después convertidas en nueva forma de religión de Estado o sea de política, tras San Pablo) y por la entrada de considerables raudales de sangre exótica, bárbara o sarracena. Sobre el sentido del *canto* como tonillo en la declamación de los oradores romanos, que se mezcla en los primeros cristianos a la *salmodia* de procedencia oriental, véase: A. MACHABEY: "Etudes de musicologie pré-médiévale" en la *Revue de Musicologie*, París, 1935-36. He recogido lo sustancial en los primeros capítulos de mi libro próximo a publicarse *La Música en la Sociedad Europea* (desde comienzos de la época cristiana hasta fines del siglo XVIII).

Los latinos conservaron el *aulos* griego (y oriental) en la tragedia, (con el nombre de *tibia*) pero aumentando su número. Su carácter plañidero sigue reconociéndose como tal y se le emplea sobre todo en los entierros (como en el *treno*).

bargo, tanto como las tragedias basadas en la mitología griega llegan hasta los primeros siglos cristianos. Una alta retórica domina en ellos, con Pacuvio, a quien Quintiliano elogia y Séneca imita. Tanto las *togatae*, cada vez más próximas al espíritu aldeano y cultivadas por plebeyos como Ticinio y esclavos libertos como Publius Sirus, como las atelanas, que resurgen un momento por la predilección que por ellas siente Sylla, llegan hasta la época de Augusto. En este género rusticano y de suburbio, los caracteres han ido convirtiéndose en tipos genéricos como Maccus, el bobo, Dossennus, el jorobado, Pappus, el vejete, que pasan sin apenas modificaciones a la *comedia del arte* y al teatro de marionetas, breves actores de leño que gozan de la imperturbabilidad facial de las máscaras clásicas y en quienes parece más fácilmente permisible la licencia en la expresión y lo grosero en los modales. Es la época en que el mimo asciende a un primer plano, después de sus gloriosos antecesores en el ditirambo dionisiaco, y, como aquellos, sostiene su derecho a la exaltación en el gesto y en la expresión, poseído esta vez, si no por el dios que hace renacer a las gentes que beben su sangre vitícola, a lo menos por el fuerte espíritu de la farsa, de la imitación en la expresión de los gestos, por el espíritu que provoca la hilaridad y proporciona una alegría, si bien fugaz, no menos apetecible que la provocada por el zumo de las vides.

Cuando el teatro griego había alcanzado su grandioso desarrollo en las fiestas que se celebraban en días señalados y en determinadas épocas del año, aquel pobre comiquillo que en las fiestas en honor de Dionysos ya capitidisminuídas, o en las celebradas en los barrios o suburbios de las villas principales sucedió al didascalos o corifeo que *llevaba el ditirambo*, debió de sentir el es-

tímulo de seguir gesticulando y mimando escenas dramáticas o satíricas en un tono menor y para diversión de espectadores de baja extracción social, y aun en los bajos fondos donde la danza se mezcla con la canción y el vino, abundantes en todo el litoral mediterráneo por donde circulaba el comercio, desde las costas fenicias hasta las de la España atlántica. En vez del coturno de alto tacón calzaba la sandalia o andaba descalzo; se hinchaba la barriga con trapos para parecer más grotesco; se dejaba crecer barbas y pelambre, y como el artificio pesado y molesto de la máscara le servía de estorbo para sus gesticulaciones, cuya expresividad era lo más solicitado de su arte, abandonó aquel armatoste, propio para ser visto por públicos situados a gran distancia, mientras que él, el mimo de hinchados carrillos, el *bufón*, se dirigía a gentes tan próximas de él en la distancia como en la rusticidad de sus incitaciones a la risa. De su expresiva gesticulación nace todo un arte: el arte del actor. Parece como si la palabra ennobleciese en la medida en que envilece el gesto mudo. El actor que por la época de la decadencia romana había logrado ya cierta consideración social logra destacarse merced a su talento de la *grex* de cómicos que ya en tiempos de Terencio estaba administrada por un empresario. El mimo, el *planipedes*, como el mismo Plauto, nunca logra ascender de categoría y aún yerra por los caminos de plaza en plaza, buscando la acogida de los mercados hebdomadarios o de las fiestas rurales. Aquellos eran, por lo regular, esclavos y su soldada iba a parar al amo; este otro en cambio, es sólo esclavo de sí mismo, de su miseria, de su triste condición humana, pero su espíritu es libre: hace y dice lo que quiere, como quiere; provoca la risa cuando se lo propone, y si lo que incita es el enojo, levanta el mísero petate y se acoge a lo infinito del

camino, que le espera.⁴⁰ Su arte nace del contacto con pequeñas audiencias, es una forma menor de arte, pero como es propio de éstas en todo tiempo, es un arte fecundo porque, intenso y concentrado en sus intenciones, tiene las propiedades de la levadura; es un arte de fermentos.

En el teatro romano, la música y el canto, que ya comenzaban a divorciarse de la acción en el teatro griego de la época clásica, están mal mezclados, casi son una superfetación que estorba el desarrollo del drama, pero siguen siendo imprescindibles, porque hay, en primer término, una larga tradición religiosa, luego un principio estilístico y, en términos más cercanos, esa música ritmada en concordancia con los pies métricos de la poesía es, por decirlo así, como su soporte; es como

⁴⁰ En tiempos de Horacio toda esa alegre compañía era ya una plaga. Algunas gentes dadas a servirlas les servían de Mecenas, a su vez:

*Ambubajarum collegia, pharmacopolaе,
Mendici, mimae, balatrones, hoc genus omne
Moestum ac sollicitum est cantoris morte Tigelli:*

porque Tigelio, *quippe benignus erat*. Era, pues, natural que entre todos le endecharan al morir: flautistas procedentes de Siria con sus *ambubiae* (sambuca), echadores de conjuros y vendedores de remedios (*pharmacopolaе*, como se ha indicado precedentemente).^{*} Es interesante notar en ese *collegia* que las asociaciones de mendigos musicantes y congéneres, tan extendidas durante la Edad Media y después, existían ya en los albores de la Era Cristiana. *Stultis nihil medium* se dice de esa sátira de Horacio (la segunda). En tal corporación estaba presente ya, sin duda, aquel espíritu de facecia lindero con la necedad que caracterizó, tiempo adelante a los *sots*, histriones o bufos de menor cuantía, frecuentemente lisiados o deformes, tan del gusto de las cortes del Renacimiento y que, burla burlando, constituyeron sus *confrères*.

^{*} La traducción griega del Libro de los Salmos da *φαρμακευεῖται pharmakeiestai*, (hacer un brebaje mágico) por *incantare*. El sentido de charlatán, echador de encantos y cocinador de medicamentos persiste aún en Horacio.

ese indispensable bajo acompañante de la melodía del que hasta tiempos recientes los músicos de más alta condición no supieron independizarse. El proceso de naturalidad en el lenguaje, la libertad en la versificación irá abriendo el surco que separará al recitado de su doblaje musical, pero aún en tiempos de Quintiliano, entrada ya la Era Cristiana, toda recitación, toda oratoria era salmodiada, como en la *cantica* antes aludida, como en el *adcantus* de los retóricos latinos y en la *cantillatio*, tanto de la Sinagoga como del templo cristiano, pues que era el modo tradicional de entonar la lectura de los textos sagrados.

Una primera forma de divorcio entre la palabra, la música y la acción se encuentra en el *pantomimus*, que alcanzó extraordinario éxito en tiempos de Augusto con Píades y Batilo, pero que procedía de los tiempos de las atelanas. El mimo, cuya escena era la vía pública, goza desde antaño de predilección en las villas meridionales, donde la vida al aire libre es normal la mayor parte del año, y, especialmente en Sicilia, el género era tan gustado que el viejo Epicarmo de Cos escribió pequeñas piezas muy simples para ser declamadas por un recitante mientras un mimo las gesticulaba y un flautista tocaba y danzaba a la par.⁴¹ En Alejandría, tres siglos a lo menos antes de Cristo, la reducción de los intérpretes a un mínimo dió origen a un descubrimiento inagotable en consecuencias. Hay una figurilla de tierra cocida en el Museo de Arqueología de Berlín que representa a un juglar tocado con un gorro frigio y vestido con atavios de origen oriental. Está cantando

⁴¹ Epicarmo vivió en Siracusa, donde murió en 450. La comedia bufa nació poco antes que él en Megara con Susario y Meson. En Atenas comenzó con Chionidas al iniciarse el siglo v, después de que al caer el despotismo comenzó a reinar la libertad en el lenguaje y en la crítica burlesca de las costumbres.

o declamando, y como no puede acompañarse simultáneamente con la flauta, ha adherido a esta un pellejo lleno de aire que oprime con el brazo, bajo la axila. Es el principio de la gaita y sus innumerables variedades; es también el principio del órgano, y se recuerda que el primero conocido, el órgano hidráulico de Ctesibio nace precisamente en el mismo lugar, en Alejandría, en el siglo III o II antes de Cristo.⁴² Otra invención nacida de la necesidad perentoria de reducir a la más mínima cantidad el número de actores fué no menos fecunda: el recitante movía simultáneamente varios muñecos de madera y contrahacia sus voces: otro género nace, se extiende por toda la faz del mundo y logra mantenerse íntegro, incluso con sus caracteres principales, hasta este día mismo.

Las *pantomimas* de Pilades y Batilo gozaron de una aceptación tan grande que un poeta de altura eminente como Lucano escribía argumentos para ellos, mediando el primer siglo de la nueva Era. En su triple combinación de mimo, recitante y músico-danzante, el género era conocido como *fabulae salticae*, es decir netamente lo que luego se entendió por *ballet* y aun, con poca diferencia, por *bailes* en el siglo XVII español. En ese arroyo murmurador, no siempre muy claro en sus linfas, se perdió la comedia latina para resurgir, como en esos tiempos más cercanos a nosotros, en formas diversas que reconocían a la par su antigua stirpe y su próxima procedencia. Si el género sobrevivió a otras formas más o menos semejantes fué a causa, dicen algunos autores, de sus argumentos licenciosos, de su burda comicidad colindante con la indecencia. Sería esto dar patente de inmortalidad a las proclívicas tendencias del género humano, lo cual es, probablemente, cierto; pero

⁴² Año 220 ó 240 según CECIL TORR (*Oxford H. of M.*) Año 180 según WOLF.

hay además otras razones de índole más trascendente; entre ellas, que no puedo desarrollar aquí, la venganza que la vida humilde, despreciada, preterida en un sinfín de humillaciones se toma cuando, *risum teneatis*, se presenta el desquite. Que, en el caso particularísimo de los mimos y sus bufonadas tomó cuerpo, tiempo adelante, en el muy lindo de aquella mima que supo vencer todos los obstáculos—se comprenderá que no fueron baladíes—que se opusieron en su camino hacia un trono imperial, desde el cual, sentada a la diestra de Justiniano supo mostrar un talento y una oportunidad de consejo nacidos, a buen seguro, de su experiencia de la vida y de su conocimiento de las almas.⁴³

Plauto y sus contemporáneos tuvieron frecuente-

⁴³ Desde muy joven, la futura emperatriz Teodora, hija con otros dos hermanos de una madre tempranamente viuda de un chipriota domador de osos, figuró en el teatro de Constantinopla con su hermano mayor. Teodora no bailaba ni cantaba ni tocaba la flauta. Sus habilidades estaban confinadas al arte mímico y a la pantomima; sobre todo sobresalía en los papeles bufos, y, como estos mismos, hinchaba las mejillas y gemía en tonos y gestos paródicos quejándose de los bofetones que recibía, ante lo cual el teatro entero se estremecía con las risas y aplausos de los concurrentes. La belleza de Teodora era extraordinaria y de una cualidad delicada; pálida de tez, fina de figura y de rasgos, con movimientos vivos y elegantes y una gran vivacidad en la mirada. En algunas comedias aparecía desnuda y sus encantos venales estaban al alcance de cualquier ciudadano. La vida disipada de Teodora en su juventud, las terribles crueldades que ejerció desde el trono, en venganza de sus miserias pasadas, constituyen uno de los más famosos escándalos de la Antigüedad; pero sus vicios no aminoran el talento de la Emperatriz de Oriente, y gran parte de las acusaciones con que se la incrimina provienen de eclesiásticos perseguidos por esa mujer extraordinaria.

Para la vida de Teodora, según los cronistas contemporáneos, véase EDWARD GIBBON: *The decline and fall of the Roman Empire*. Edición de "The Modern Library". Nueva York. Vol. II. pp. 134ss.

mente por intérpretes esos muñecos de madera, tan favorables actores de *togatae* y atelanas que no sólo el pueblo bajo los prefiere, sino también las gentes ricas que gustan de representar comedias en los patios de sus casas. El muñeco de madera, el fantoche, títere o marioneta es, en efecto, una invención tan vieja como el teatro mismo aun en sus tiempos míticos, estrechamente relacionados con la liturgia, y su prestigio inmarcesible quizá se debe a ese añoso, leñoso, abolengo, mejor, acaso, que al hecho mismo de su irresponsabilidad, porque ¿cómo ser severo con un muñeco—máxime si en ese trozo de leño según una superstición viejísima, puede albergarse un espíritu? Es Herodoto, en efecto, quien nos da noticia de esos muñecos y de su significación profundamente religiosa entre los egipcios que él vió en el siglo v a. C., esto es, en la época de esplendor del teatro griego. Su invención, sin embargo, no era contemporánea del Padre de la Historia, y ya los viejos dioses monumentales de los templos egipcios estaban movidos por cuerdas y otros mecanismos sólo conocidos por los iniciados. Las imágenes que las mujeres sacaban en procesión no eran, según ese testimonio, sino marionetas actuadas por cuerdecillas que ponían en movimiento la cabeza y las extremidades, algunas de las cuales han sido encontradas hasta última hora en las tumbas de Tebas y Memfis. Platón conocía ese mecanismo, que explica en tono filosófico, haciendo del hombre poco más que un fantoche movido por invisibles resortes, y Sócrates moralizó sobre tan pequeños cómicos, que, al decir de algunos autores aparecían en ceremonias religiosas tanto como en las fiestas teatrales. Sus manipuladores, llamados *neurospastómene* gozaron de reputación y a uno de ellos se le permitió en Atenas montar su tinglado en el gran anfiteatro de Dionysos, para que moviese sus marionetas mientras él declamaba con su traje ritual, la

máscara inclusive. Algunos teatros especiales para títeres se levantaron en determinados lugares, como el sostenido por Antioco, rey de Cyzicus, cuyos breves actores eran notables por la complicada perfección de su mecanismo.

Las marionetas romanas alternaban con actores vivos en las atelanas. Ciertos tipos de fuerte carácter grotesco estaban desempeñados por los títeres y algunos, como los anteriormente mencionados y sobre todo el *Manducus*, el ogro que se come a los niños, han llegado sin apenas más variaciones que las locales hasta nosotros. Autores de la época detallan su mecanismo y sus diferentes clases: marionetas empleadas con propósitos religiosos; las que se exhibían en las termas, en los banquetes, en la plaza pública, en los albergues de los caminos. Títeres rústicos para el bajo pueblo y marionetas de múltiples movimientos para distracción de la mejor sociedad y a las cuales se encomendaban argumentos de alta calidad literaria. A su vez, Marco Aurelio no dejó pasar la ocasión de moralizar sobre ellas.

De los títeres grotescos y monstruosos empleados en las farsas atelanas, algunos que representan dragones, tarascas fieras (un nombre importado en España desde una región mexicana), descomunales reptiles, diablos de toda traza, gigantones y enanos de grandes cabezas, pasaron a las fiestas religioso-populares de la Iglesia, conservándose todavía en multitud de lugares de España y la América española en las festividades del Corpus. Las guerras con los países musulmanes añadieron algún otro personaje en el cual las largas barbas, la media luna y el turbante eran lo más señalado de su perjeño e indumento. Tertuliano y San Clemente de Alejandría, entre otros, mencionan a esos fantoches de tan fácil acceso a la imaginación popular, así como a los títeres teatrales, cuya inocencia, por comparación con la

moral deplorable de los actores de carne y hueso, los hizo preferibles a estos en las iglesias y monasterios medievales para representar escenas de la Pasión y de la vida de la Virgen y los Santos con las que el proceso ritual del teatro, concebido como representación de la vida del dios, mantiene su persistencia en estos tiempos rudos de un modo más realista que simbólico, y del que nace todo un género interesante: el teatro religioso-popular mantenido, a pesar de reiteradas prohibiciones, hasta hoy mismo, si no en el recinto del templo, en la parte callejera de las fiestas, como en la llamada *Festa de Elche* que anualmente se celebra en pleno mes de agosto en la alicantina ciudad de las palmeras. Pero sus actores son personas vivas, de carácter sacerdotal algunas de ellas, como en los *Misterios* y en las *Sacre rappresentazioni* de los siglos medios. Inocencio III había propuesto ya el destierro de las marionetas del terreno sagrado, y el Concilio de Trento dictaminó sobre la restricción de una forma de piedad folklórica que pervive en las imágenes rústicas de la imaginería popular.

A ese rango de sentimentalidad religiosa, de neto entronque con el teatro mágico-religioso de los griegos, pertenece, en rigor, el teatro eclesiástico de la Edad Media, el cual, tras de la desaparición de la escena romana, vuelve a iniciar en el segundo milenio de nuestra Era el viejo proceso que desde las representaciones de la vida del dios y los santos conduce al teatro moderno. Una mención somera relativa a ese teatro medieval parece indispensable aquí para mostrar la unidad conceptual y el paralelismo del proceso en los grandes ciclos culturales, aunque, consecuentes con el propósito de detenernos en nuestra narración al aparecer los primeros documentos, no hagamos sino mencionar los primeros ensayos de teatro religioso-popular, que tan inmensa resonancia tuvieron en aquellos siglos tenebrosos,

sobre los que, sin embargo, comienza a proyectarse la clara luz de la investigación histórica.

Por el tiempo en que la predilección hacia el mimo se acentúa en Roma, es decir, al mediar el siglo I de nuestra Era, el teatro se fragmenta en formas pequeñas derivadas de las comedias menores, de gran popularismo pero creciente debilidad tanto en su construcción como en su literatura, en la creación de nuevos personajes, etc. El teatro de alto porte prosigue con lentitud creciente y en ese siglo apenas se encuentra un trágico de altura hasta Séneca, en tiempos de Nerón, que se fundó esencialmente en sus antecesores griegos y latinos y que entendía el teatro como vehículo para la propaganda filosófica: lo excelente de su composición, con todo, alcanzó más dilatada vigencia que su moral estoica. La decadencia del teatro romano se produce en el sentido de su extensión a zonas populares de amplia dimensión, pero de débil contextura. El teatro griego y el romano, llegados a la cumbre de su perfección no evolucionan ya, sino que ensanchan su radio de acción a una sociedad en trance de cambio; sociedad mezclada, heterogénea, cuyas características morales y mentales comienzan a desvanecer sus líneas directrices. Se vive más de lo pasado, tan claro, que del presente incierto. Las refundiciones, las imitaciones se prodigan empequeñeciéndose en todos sentidos. Esas sociedades en disolución buscan el efecto sensacional e inmediato y el arte de gran prestancia se ve obligado a reducirse a círculos estrechos de personas cultas, pero de escasa acción social. Las fiestas ruidosas, de gran visualidad, de fuerte sensualidad colindante con la barbarie, se llevan a los públicos ingentes. No es todavía el deporte, pero son las fiestas de gladiadores, los carros, las fieras, y como en las épocas de grandes cambios sociales la pasión política se desata, el furor contra las sectas de judíos tradicionales y

de otras nuevas de judíos y de griegos cristianos, sirve de acicate al afán sensacionalista de las muchedumbres. Las ideas religiosas comienzan a teñirse de un color político. No se sabe bien si lo que se persigue es la creencia en un nuevo dios o la herejía contra los dioses tradicionales en decadencia o contra el dios-estado que radicaba en la persona del César, humano y divino. El movimiento de la conciencia social es hondísimo y va a conmover hasta las raíces más profundas de la sociedad mediterránea: la única sociedad organizada de la época, en torno a la cual pueblos bárbaros acechan. Es un mar de fondo de lento oleaje, pero irresistible. A su acción, todo habrá de estremecerse; las más fuertes construcciones comenzarán a resquebrajarse; los robles más profundamente arraigados en la conciencia humana perderán sus ramas, sentirán abrirse sus flancos, sus hojas serán arrebatadas en el primer vendaval: sin embargo, no morirán del todo y tiempo más tarde, cuando la estación lo permita, rebrotarán tímidamente. Dionysos revivirá en el Cristo: y no en el pobre semita, humilde soñador arameo, sino en el Cristo grecolatino, capaz, como Dionysos mismo, de convertirse en el dios oficial del Estado. Más todavía que él, capaz de crear un Estado y de reivindicar para él sólo el dominio del mundo. Algo se le opone: la bárbara voluntad de poderío. El mundo se desdobra en espíritu y materia, en eternidad y temporalidad. El nuevo Estado eclesiástico se asigna el dominio de lo espiritual y de lo eterno. El Imperio aspira a la posesión de lo tangible e inmediato. Pero lo uno no puede existir sin lo otro. Iglesia e Imperio luchan, pactan, vuelven a luchar: su larga pugna constituye el enorme argumento de muchos siglos. Junto a él, la vida del pueblo, de la sociedad humana parece un episodio trivial. La gente no existe ya por sí misma, falta de categoría, y no es tenida en cuenta sino por su capacidad de utili-

zación, de servidumbre. Todo lo que no va vinculado al servicio de la Iglesia o del Imperio, del Papa o del Imperante, del abad o del señor, no es sino plebe. La alta civilidad griega y romana se evapora. Una mano ruda se cierne sobre los pueblos antes gobernados por el espíritu: el bárbaro, incapaz de apreciar los matices espirituales, pero no insensible a ellos. La Iglesia recoge los últimos destellos de la espiritualidad del mundo y, manejándolos como un señuelo, ciega las pupilas pálidas del teutón y del escita. Deslumbrado, baja la cerviz. El Papa triunfa.

Durante los primeros siglos de esa nueva época que sucede a la decadencia de la vieja civilización greco-latina, podrida de refinamientos, todo el proceso es de desintegración, de ruina. En el maremagnum, eclesiásticos y soldados destruyen unas cosas, retienen otras, pero no crean nada. Si algo se salva es porque cae sobre ello la noche del olvido. Las estatuas van al surco hasta que el arado vuelve a encontrarlas. La música, la poesía van al monasterio donde dormirán un sueño letárgico, sostenidas por un mínimo de función vital. Traspuesto el primer milenio, la humanidad, feliz de sentirse aún viva, a pesar de terribles vaticinios, comienza su despe-rezo. Cuatro siglos después, es el despertar radiante. Han pasado casi mil años. Cifra terrible.

La última mención que se encuentra relativa a los espectáculos romanos es en la primera mitad del siglo VI, pero el proceso de decadencia tuvo diferente paso en la metrópoli y en las provincias orientales. Para las primeras autoridades cristianas todo lo que era *spectacula* estaba maculado, indistintamente, de inmoralidad, salpicado por la sangre de los mártires que, merece decirse, fué más que una persecución real, una especie de histeria colectiva. El Estado romano mantenía viva su hoguera, y los primeros cristianos venían a arrojarse

voluntariamente en ella. Lo que era aspecto exterior, literatura, en el teatro, fué condenado al olvido, falto de la savia social. Mas lo que había en él de tradición mágica, de remota raíz ancestral perdida en lo hondo de la conciencia, se mantuvo. Los primeros cristianos imitan por simple proceso mecánico, por ley de inercia, prácticas musicales de muy antigua vigencia en el Templo israelita, mientras que en lo formulario prosiguen otras, no menos viejas, de los ritos griegos, ya perdidas como tales a través de la evolución del teatro y que, por lo tanto, habían hecho olvidar su procedencia y su significado prístino que habría repugnado, lógicamente, a los adeptos de la nueva religión.

Es de observar que, como ocurre en épocas de decadencia y de transformación social, mientras que la masa, la *plebs*, se apartaba del teatro romano de alta categoría, la alta sociedad procuraba evitar su ruina, protegiéndola, como Adriano lo hizo en las primeras décadas del primer siglo, provocando un resurgimiento literario; pero la pasión por las fiestas circenses, tan fuerte en Bizancio como en Roma y que llegó a su apogeo en tiempos de Constantino al comenzar el siglo IV, terminó por relegar enteramente el teatro dramático, al que las irrupciones bárbaras no habían dado aún un golpe de muerte. La Iglesia, por una parte, según el testimonio de Tertuliano lo condenó en su totalidad, sin hacer excepciones, y cuando fué reconocida como religión oficial, su proscripción fué definitiva. Si en las provincias orientales se mantuvo por algún tiempo más, esporádicamente, las invasiones sarracenas terminaron por aniquilarlo, con los Omayyades, en el siglo VII. Algo pudo salvarse, sin embargo, y fué lo que los mimos y juglares vagabundos llevaron consigo por los campos y núcleos de población, apareciendo, a riesgo de su pellejo, en ocasiones esporádicas, con

motivo de fiestas o mercados. Esos pobres artistas mendicantes y trashumantes lograron mantenerse en contacto entre sí formando una especie de corporación que se afirmó hacia el siglo XII al comenzar la formación de las villas, en las cuales el mercado era el núcleo germinal y en las que los siervos menestrales y artesanos comenzaron a unirse en sociedades fraternales, o fraternidades, comenzando una larga serie de contiendas en defensa de sus derechos civiles, dura, fatigosamente arrancados al abad o al señor.

Sin perder contacto con el teatro latino de la última época, los juglares modificaron el tono de su expresión acomodándolo al lirismo de nuevo cuño que, durante largos siglos, fué casi exclusivamente el relacionado con el nuevo dios y los personajes en torno a su divina tragedia. Por otra parte, las tradiciones paganas persistían con un arraigo difícil de estirpar. En los tiempos de la difusión evangélica continuaban los mimos y juglares la tradición degenerada de las representaciones clásicas en sus dos formas: Popular (con disfraces) e histriónica en forma de escenas representadas por aquellos actores (Milá) tan claramente enlazadas aún con la paganía que la Iglesia se veía precisada a combatir las incessantemente, y ya he dicho que en Roma hubo *spectacula* hasta que la influencia de los ostrogodos se hizo dominante a comienzos del siglo VI. Es bien fácil deducir la procedencia de las mascaradas que se celebraban en Barcelona todavía en el siglo IV por las calendas de enero y en cuyas fiestas el pueblo se disfrazaba de cervo, de chivo o de alguna fiera, incurriendo en la abominación del obispo Paciano, quien, en un tratado pertinente, denuncia la idolatría a que se entregaban sus feligreses. Esas fiestas, llamadas *Cervus* o *Kerbos* por San Jerónimo y *Hennula cervula* por otros escritores, terminaban con la petición de *estrenas* (o aguinaldos) por

los trotacalles disfrazados, que cometían, dicen aquellos santos varones, licenciosos excesos. Uno de aquellos, San Esterio, informa acerca de la existencia de semejantes lacras en la Iglesia oriental.

A pesar de ello, la huella de Plauto y de Terencio logra mantenerse en las más antiguas representaciones que se encuentran en los monasterios occidentales como es la *Kristos pasyon* en un tiempo atribuída a San Gregorio Nazianceno y el *Querolus* que se atribuyó al propio Plauto. Entre las diversas interpretaciones que se dan a ese teatro figura la que lo supone nacido con fines educativos, a los cuales se atribuyen las *comedias* basadas en Terencio de la monja Hroswita, que hubo de escribirlas hacia el siglo x en un monasterio benedictino de Sajonia. Pero no son esas sino apariciones tardías del teatro monástico, pues que ya existieron dramas litúrgicos, o *misterios*, en latín desde el siglo ix y, según algunos autores, desde el siglo vi: se ve que la tradición se enlaza sin solución de continuidad en la Iglesia con las últimas representaciones de la paganía. Desde el punto de vista documental el texto más antiguo que se conozca es según Milá y Fontanals un Gradual de la catedral de Nevers cuya copia data de la mitad del siglo xi. Mas este autor busca el origen de las representaciones monásticas en las ceremonias mismas del culto, en los actos simbólicos y en la recitación y canto alternados o sea en aquellos aspectos que más directamente recogen la formulación, a lo menos exterior, de los remotos procesos rituales. La transición de esas fórmulas simbólicas al drama propiamente dicho (en su sentido elemental, naturalmente), se halla, añade el gran polígrafo catalán, en la recitación por diferentes personas de un escrito en todo o en parte dialogado, como es el relato de la sagrada Pasión en Semana Santa, y aun en aquellas recitaciones encomendadas a una sola perso-

na, la plasticidad del sentido dramático conducía directamente a la mímica y con ello a la representación. Ya desde comienzos del siglo IX se empleaban lenguas vulgares con fines de instrucción religiosa, tanto para el canto de ciertos himnos de procedencia e inspiración populares como para relatos que no tardaron en servir de base para esas iniciales representaciones. Milá dice que unos versos de un trovador provenzal del siglo XI hacen ver que el elemento cómico figuraba ya en ellas en una dosis considerable, juntamente con danzas popularescas y abusos histriónicos en los cuales el chivo asoma su puntiaguda oreja, mal encubierto por la saya frailuna del juglar, todo lo cual justificaría las disposiciones de Inocencio III, las cuales pasaron a la legislación alfonsina de las Partidas; disposiciones, con todo, que no debieron ser lo suficientemente eficaces puesto que las vemos repetidas por mucho más tiempo todavía.

Martirios, milagros, conversiones, proporcionan los principales argumentos del teatro monástico esparcido por Francia, Alemania, Inglaterra y España entre los siglos IX al XII. Por esta época, un arte de prestancia va a desposeer a los *joculatores* de la boga que habían alcanzado desde la constitución de las villas y va a llevar a la música y a la poesía por nuevos rumbos. Es el arte de los trovadores provenzales, troveros del norte de Francia, *minnesaenger* alemanes. No cae dentro de este capítulo seguir ese arte de altos vuelos, pero a lo menos es preciso mencionar un hecho, y es que tanto el sistema métrico de sus composiciones poéticas, directamente aprendido en los monasterios, como el sistema tonal de sus canciones, provienen, sin transición de las prácticas más rigurosamente metodizadas de la poesía y de la música helénicas, que siguieron tanto en su poesía lírica como en su teatro dramático, algunas de cuyas

evasiones han sido apuntadas al hablar de la libertad permitida en las comedias. Esta mención, que muestra la persistencia de la tradición bajo otro aspecto, el puramente artístico, nos obliga a examinar, en sustancia, en el próximo capítulo, cuáles eran esas prácticas retóricas y musicales íntimamente unidas, porque nos van a mostrar que, por una parte, son la consecuencia desarrollada de los principios mágicos y religiosos de la poesía y de la música; después, porque todo el arte poético y musical (que eran una y única cosa en sus más verdes manifestaciones) se basa exclusivamente en esas prácticas durante el gran período griego y latino; finalmente, porque a través de la gran mudanza que ocasiona la evolución del acento en la poesía popular latina y tras las formaciones de las lenguas vulgares, esos principios métricos y modales van a llegar a los tiempos modernos por un triple camino: a través de los documentos artísticos tras de los cuales espera toda la evolución del arte; en la Iglesia, a causa de la persistencia de los principios en que se basa su arte poético-musical y, finalmente, en el acervo popular, o dicho de otro modo, en el Folklore, que, al proceder por aglomeraciones y superposiciones permite descubrir aquellas huellas ancestrales en el fondo de sus tradiciones. Lo que nos interesa en este libro, a saber, la permanencia de ciertos principios nacidos en la conciencia misma del ser humano a través de los tiempos, de las edades, de las infinitas culturas, quedará así descrito como base o cimiento general. Sobre ellos se han edificado las tres más grandes construcciones del arte visual y sonoro, del arte basado en los dos sentidos comunicativos: de la música-poesía o de la palabra cantada (o ensalzada con los sonos instrumentales en conjunción con el gesto).

TERCERA PARTE

LA MUSICA EN EL PUEBLO

Es tan absurdo como inconcebible preguntar *quién* inventaría tal fórmula mágica o tal canto popular. Es como preguntar *quién* grabaría en las paredes de Cógul aquellas escenas neolíticas o *quién* pintó los bisontes admirables de la cueva de Altamira. Formular esta pregunta equivale a declarar que se ignora totalmente el proceso de creación en el hombre primitivo y, por extensión, el proceso de la creación anónima y colectiva que es el arte popular. Y sin embargo, podría argüirse: alguien habrá habido que haya grabado con un punzón de reno aquellas escenas rupestres y que haya posado con delicado pulso el negro de humo y el almagre de los bisontes de Altamira. En efecto, algún *agente*, alguna mano habrá realizado semejantes tareas, puesto que obras del hombre son, y no producto de la naturaleza. Mas el hecho de que una mano tuviera que precisarse para ello no quiere decir que esa mano correspondiera a un *autor*, a un creador. Alguna vieja mujer, algún niño ingenuo, alguna alma reposada e inocente han manufacturado este lindo plato de barro cocido que tengo a la vista, tan agradable de mirar con su superficie de un negro brillante obtenido por cocción y las alegres imágenes florales que con brillantes tonos resaltan de ella, ofreciendo suave cárcel a una pajarita de las nieves. Si yo tengo la curiosidad de informarme en

esta o en la otra localidad se me responderá que allá fuera, a la salida del pueblo hay un viejo alfarero que mueve su rueda con el pie; que su viejecita prepara las mezclas de colores y que un nietecillo pinta, a su gusto, flores y pájaros. De nada me aclarará saber que el abuelo se llama Juan, la viejecita Amparo y que el chicuelo responde al nombre de Antonio.

Pero, en cambio, me ilustrará considerablemente, si estoy en la capital o no importa dónde, saber que el tallercito está en Pátzcuaro o Tonalá, en Triana o en Manises. No es, en efecto Juan, Amparo o Antonio quienes han *hecho* ese platito con su barro rojo, su esmalte negro, sus flores vivas. Quienes lo hicieron son: Tonalá, Pátzcuaro, o Manises o Triana, como Fuenteovejuna fué quien mató al Comendador. Y ya sabemos, ya lo sabe todo el mundo, que Fuenteovejuna es, por definición, *todos a una*. Todos a una, los hombres, las mujeres y los niños de Jalisco o Michoacán, de Valencia, de Sevilla han hecho ese platito, y no ahora, sino hace un número extraordinario de años. Si se les preguntase, ellos mismos lo ignorarían, porque creeran, de buena fe que es el viejecito, la abuela y el niño quienes hacen los platos y no ellos, la gente del pueblo. Pero, ¡qué equivocadamente!... Voy a hacer una experiencia: pido al viejo Juan que me deje mover, a mí, su rueda; que la abuela me permita mezclar los colores, que el muchachito me preste sus pinceles. Ya está hecho el plato. Lo envían al mercadillo dominguero. —¿Cómo?, oigo decir entre risas. ¿Qué adefesio es éste? ¿De dónde salió este plato? ¿Quién se atreve a decir que este plato es de Pátzcuaro, de Sevilla, de Manises? A nosotros no nos la dan. Aquí hay una pega.

Y la hay, en efecto. Mi plato es, positivamente *mío*. El platito de Antonio, Amparo y Juan no es de ellos: es de todos, es de Pátzcuaro, etc., etc. Es el conjun-

to de voluntades creadoras del pueblo en cuestión quien crea esa humilde obrita, que no es una obra de arte, sino un producto social, un *hecho*, una *cosa producida*; algo que las sociedades crean normalmente conforme el manzano produce manzanas y la gallina pone huevos: frutos, todos, de la biología, de la fisiología social, porque una sociedad es un organismo que nace, se reproduce y muere como todos los demás organismos, animales o vegetales.

Es de la mayor importancia comprender este hecho si se quiere tener idea cabal de lo que es el arte popular; de lo que, según diré más tarde, es el *Folklore*. Quiero dejar bien sentado este postulado, porque de él derivará toda la tesis actual y porque, si no se admite sin sombra de duda, no se llegará a aclarar jamás la confusión muy extendida acerca de lo que es la creación artística en contraposición con la obra folklórica; más llanamente, con la creación colectiva. Hay un caso fácil de mostrar entre todos, que dejará, creo yo, bien sentado el principio. Es el del idioma. Es fácil creer que fué Dios quien puso nombre a las cosas, quien inventó el juego complicado de los verbos, el matiz de los adjetivos, el sutil mecanismo de las declinaciones; mejor dicho: es muy difícil crearlo. Las cosas, como muchos de los vocablos aplicados a las personas, fueron denominadas, en infinidad de casos, y no tan remotamente que no se pueda seguir su traza a contrapelo del tiempo, merced a un artificio inocente: se llamó a una cosa con el nombre de otra más vieja todavía, esto es, por sinonimia, por comparación, por sentido traslaticio o metáfora o simple simil. Una cosa, el nombre de una cosa viene de otra cosa, de otro nombre y así sucesivamente: la ciencia que trata de averiguar el origen de los nombres es lo que se llama la Etimología. La Etimología es una ciencia ingenua que se da por satisfecha cuando, por ejem-

plo dice que *músculo* proviene del latín *musculus*. Pero *musculus* en latín quiere decir el *ratoncito*, porque, en efecto, este músculo biceps que tenemos en el brazo, por ejemplo, parece un ratoncito metido bajo la piel. Amígdalas son *almendritas* que tenemos junto a la glotis, bien llamada *campanilla*. Los números dígitos se llaman así porque son los que se cuentan con los dedos; de estos, el *índice* es el que sirve para indicar; el *meñique* es una denominación recientísima que quiere decir el *menino*, el niño, el pequeñito; el anular porque se ensartan en él anillos; el pulgar porque sirve para matar pulgas. . . No es posible encontrar una procedencia más rústica, más popular, más burlona si se quiere, a nombres como esos y muchos más en un número infinito y a través de revueltas más o menos complicadas. ¿A quién se le ocurrió llamar pulgar al dedo gordo de la mano y no al dedo gordo del pie, que puede matar sapos o cucarachas pero no pulgas? La historia de la numeración, la del alfabeto, la de los jeroglíficos egipcios, la de la escritura ideográfica de los chinos es la historia de la invención anónima, colectiva. Pero fácilmente se echa de ver que los miles de creadores sucesivos de los jeroglíficos, aunque desconozcamos sus nombres, fueron gentes de aguda ciencia e invención. Ciencia, verdaderamente—técnica, mejor dicho¹—, existe al pulir un hueso de reno o al cocer un platito de arcilla, y en efecto, esos conocimientos son tan trascendentes que denominan eras vastísimas de civilización humana.

Mas son estos unos conocimientos superpuestos, en los que cada uno se juxtapone al otro hasta lograr el fin deseado, pero en donde ningún conocimiento deriva por vía lógica e inductiva de otro. El nombre de ciencia es demasiado ambicioso para esa serie de cosas aprendi-

¹ *Technes*: *Arte*, en el sentido de artesanado.

das por el ejemplo práctico, no por la explicación inteligente. De lo uno sale el *artificio*, lo que "se hace" *secundum artem*; de lo otro nace la *sapiencia*, lo que "se sabe" *ex-scientia*. Creaciones plurales, anónimas, son ambas: pero la primera es una creación colectiva; la segunda no. Esta es una creación científica, que se trasmite de individuo a individuo por vía intelectual, mientras que la anterior se trasmite de pueblo a pueblo por vía práctica. Esta, por simple imitación; aquella, por compleja intelección, comprensión. Preguntar si tal fórmula mágica, si tal canción primitiva son *populares* equivale a preguntar si la numeración arábica, la conjugación del verbo Haber lo son, de igual modo. Naturalmente, todo ha nacido del pueblo, si por pueblo se entiende el complejo humano; pero aquí mismo hay error, porque *pueblo* supone una suma de organización social muy lejana ya del simple concepto *género humano* en el sentido zoológico del vocablo. Al pueblo pertenecen el alfarero y el matemático; hay, en efecto, un *quién* alfarero y un *quién* matemático, pero mientras que aquel *quién* no es en rigor nadie, porque no es sino una pieza en el mecanismo, un simple agente, un eco, este otro *quién* tiene una importancia definitiva, aunque ignoremos su nombre, porque sin su aportación especialísima, individualísima, la matemática, la numeración arábica, el alfabeto chino no habrían progresado, al paso que si el alfarero Juan no hace el platito, lo haría idéntico el alfarero Pedro; idéntico, quiero decir, en el sentido invariable de sus características.

La fórmula mágica, la primitiva canción, las primeras artes decorativas, son populares en el sentido de que es superfluo inquirir el *quién*. La poesía lírica griega, el teatro griego son populares hasta que en una determinada fase de su transcurso en el tiempo surge, con caracteres indubitables, ese *quién* que se llama Terpan-dio u Olimpo, Esquilo o Sófocles. Su arte está absolu-

tamente basado en la misma tradición popular que sus predecesores anónimos, pero estos yacen en el silencio, porque lo que ellos aportaron no fué tan decisivo, tan troquelado, como la aportación de esos hombres cuyo nombre quedó imborrable en la memoria de la humanidad agradecida, de tal manera que cuando ésta percibe esa aportación personal e ignora, por razón del tiempo, el verdadero nombre del innovador, del creador, lo inventa: así con Homero. Así, en rigor, con innumerables más a quienes la Humanidad sólo conoce por un apodo: Platón, el de las espaldas anchas; Plauto, el de los pies planos; Cicerón, el del lobanillo como un garbanzo; Cecilio, el ciego; Claudio, el que cojea; Adán, el de arcilla; Felipe, el que gusta de los caballos; David, el amado; Darío y Basilio, el rey; Guzmán, el bueno; Urbano, el de la ciudad; Benjamín, el hijo de mi mano derecha; Rufino, el pelirrojo; Cleopatra, el orgullo de su padre; Nabucodonosor, "hijo, tu conservarás mi corona"; Akhenaton, "Horizonte del calor que viene del disco del Sol" . . .

Influye mucho en este guardar los nombres, en esta permanencia de los sustantivos, el hecho de que las obras creadas por los hombres que los llevaban, su nombre mismo, hayan sido *escritos*; que hayan sido, unas y otros, transmitidos a la posteridad por medio de la escritura, por tradición escrita. Pero es equivocado creer que esos hombres y esas obras acababan con todo lo anterior, con los que les precedían. Una equivocación grave en la apreciación histórica es el creer que *ceci tuera celà*. Nada mata a lo anterior; lo anterior sigue viviendo; pero, esto sí es verdad, con una vida precaria, suburbana, reducida cada vez a un ámbito más estrecho, a una especie de ostracismo en el que es capaz de conservarse anquilosada, letárgica, durante miles de años: hemos podido ver en los capítulos anteriores cómo perviven infinidad de ritos mágicos, de costumbres rituales, de

tradiciones que se han convertido en simples supersticiones (superstición, supervivencia, repito), modos de hacer artísticos que han perdido su vigencia convirtiéndose en puras *hechuras*, *hechizos*, cuyo significado original se desconoce, aunque el hecho se repita.

Todos estos aspectos de un mundo muerto, que fueron extremadamente significativos en él pero que no lo son ya; todas esas reminiscencias que han llegado a nuestros días por los caminos casi misteriosos del recuerdo y como en un estado, por decirlo así, dormido, inerte, casi inoperante son, para el investigador, de una singular elocuencia, porque en su vida apagada conservan multitud de residuos, tan importantes para aquel, tras de una labor inductiva, como para el paleontólogo son los fósiles o para el antropólogo el estudio de las supersticiones, los totems, los tabús, cuanto constituye la vida espiritual de los pueblos llamados *primitivos*, es decir, de cultura retrasada. Pues bien: hay una ciencia de muy reciente organización, entre arte, curiosidad, etnología y antropología; ciencia (pues que ha llegado poco a poco a serlo) que se denomina Folklore.

Esta ciencia, que no fué hasta hace poco sino archivo de tradiciones, almacén de curiosidades, *old curiosity shop*, nace con una desventaja: es su nombre extranjero. Cuando se extendió el nombre de *folklore* por países de habla no inglesa, comenzó a llenarse de un significado que no tiene en la acepción original; ese significado siguió creciendo en extensión e intensidad conforme el Folklore ampliaba sus horizontes y organizaba científicamente sus procedimientos inductivos y deductivos. A la postre, nos encontramos con que, como en lengua inglesa *folklore* significa la sabiduría de las gentes del pueblo, sabiduría popular, en contraposición a conocimiento científico, a sabiduría de los sabios, se viene a suponer que es folklórico todo lo que perdura larvado en la memoria popular, en la retentiva de las

gentes, guardado por tradición oral, por la capacidad conservadora de las muchedumbres.

Mas esto acarrea frecuentes confusiones que, dado el aspecto científico del Folklore o su pretensión a organizarse como ciencia, urge aclarar y, por lo tanto, eliminar. Entre los hechos, conocimientos, leyendas, supersticiones, costumbres artísticas, rituales, fórmulas de encantamiento, hechizos, remedios medicinales, predicción del porvenir, etc., etc., entre todo aquello que las gentes saben, sobre todo las gentes de los campos, de pequeñas aldeas de regiones aún silvestres o poco menos, alejadas de las principales vías de comunicación (porque el progreso marcha sobre ruedas) todo eso que las gentes saben sin haberlo aprendido en academias, universidades, institutos, ni aún siquiera en escuelas ni en librillos elementales; que han aprendido no se sabe cómo, porque lo oyeron a otro labrador viejo, a la abuela en la cocina ranchera, porque lo vieron hacer sin recordar muy bien cómo, cuándo, ni a quién; en toda esa suma de pequeñas cosas que componen el archivo de tradiciones populares, hay unas que propiamente pueden llamarse folklóricas y otras no. El hecho de que sean, hoy, populares, es decir, del dominio del pueblo, no quiere decir que provengan de la invención del pueblo ancestral. Unas sí lo son, como los ritos mágicos, la cocina popular, la cerámica aldeana, la quiromancia, ciertas músicas cantadas o sonadas y ciertas danzas. Otras, aunque su permanencia entre el pueblo haya seguido caminos semejantes, principalmente el de la tradición oral, están lejos de ser folklóricas, así la numeración, la gramática,² la astronomía, la escritura: me refiero, claro está, a las etapas de esos conocimientos anteriores a su integración metódica, científica.

² Aunque lo sea el habla. Es decir, que si el hecho de *hablar* es cosa folklórica por excelencia, no lo es el conocimiento del lenguaje, ni su aprendizaje por vía gramatical.

Así, por lo tanto, podremos llegar a algunas conclusiones. En todo lo que hoy se entiende por popular, es decir, en la serie de conocimientos artísticos o de otra índole que perviven en la tradición, es menester distinguir entre lo folklórico y lo científico. Es folklórico todo aquello nacido antes de la sistematización de los conocimientos. Es científico todo aquello posterior a esa organización. En el arte: es arte popular, en el sentido folklórico, lo nacido antes de la sistematización de los procedimientos artísticos. Lo nacido tras de esa sistematización no es folklórico (aunque perviva en las capas populares) sino que es arte culto: así por ejemplo la música oriental, la música árabe, tan minuciosamente organizada en su ornamentación melódica; la música china, o la india que responden a sistemas meticolosos de entonación y de tradición y que no se han escrito jamás, entre otras razones porque los procedimientos europeos de escritura musical son inadecuados para el contenido de aquellas músicas.

Hay, pues, un arte popular folklórico y un arte popular que no lo es. Asimismo hay una sabiduría popular folklórica y otra que es simple reminiscencia o eco de la auténtica sabiduría científicamente organizada. Así ocurre con toda una zona de arte popular que no es sino el arte *artístico* venido a menos, un arte *popularizado*, pero no popular en sus orígenes, sino que está basado en procedimientos artísticos posteriores a su sistematización. Cuando se hable de folklore, de arte folklórico, esta pregunta o esta indagación ha de erigirse en primer término: de otro modo las confusiones que hoy existen y se repiten entre lo popular y lo folklórico se harán endémicas. Pero urge desvanecerlas si se pretende que, en efecto, el folklore sea una ciencia real.³

³ Véase, para fijar mejor las ideas, de un modo que quisiera ser

A riesgo de incurrir en pesadez, pero obligado por un deseo de claridad repetiré que: lo caído en el dominio del pueblo es folklórico unas veces y otras no: es folklórico hacer un hechizo para curar la picadura de un escorpión (aunque sea poco eficaz, regularmente); es folklórica la buena ventura y leer las rayas de la mano; es folklórico un bordado; un refrán; un bebedizo para hacerse amar locamente; ciertos platillos de sabroso condimento; la eficacia de ciertas yerbas; cierto tipo de canciones y de danzas. No es folklórico decir que dos y dos son cuatro; que be-a suena ba; una escultura o un barro cocido azteca, maya, asirio o hitita; pero sí pueden serlo una imagen de barro o de madera, un angelote, una virgen, el Cristo yacente de la Semana Santa india, siciliana o andaluza. Una inmensa cantidad de canciones y de danzas populares no son folklóricas sino al revés, extremadamente cultas. Al contrario, casi toda la paremiología es folklórica.

Lo folklórico, pues, es lo conservado por el pueblo, de origen popular.

No es folklórico, por tanto, lo conservado por el pueblo, de origen no popular.

Esto parece bastante claro. Casi diría perogrullesco; pero se hace menester reiterarlo porque frecuentemente se enuncia este otro concepto por demás equivocado: lo popular de hoy será folklórico mañana. Evidentemente no; porque todo lo popular de creación reciente nace y está basado sobre una compleja organización científica, académica, de los conocimientos y prácticas artísticas, que *se enseñan* y *se aprenden*, mientras que lo folklórico era *aprendido* pero no *enseñado*, sino solamente *trasmitido*, diferencia sutil que no puedo desarrollar

decisivo, la nota que sobre los límites y el contenido del Folklore se inserta al final de este capítulo.

aquí, pero de la que ningún pedagogo albergará la menor duda.

Si *folklórico* viene a equivaler a *arqueológico* decir que un arte popular hoy puede ser folklórico mañana equivale a decir que esta luz eléctrica, que este refrigerador, este automóvil pueden ser objetos arqueológicos mañana, como hoy lo son una flecha de pedernal, una anforita etrusca, un anzuelo de hueso finamente aguzado. Cierto es que la civilización actual, como otras antaño, procede, en momentos de terrible olvido de sí misma, por bestiales destrucciones que sepultan en el foso de su barbarie todo cuanto fué progreso y cultura hasta aquel instante. Si, por ejemplo, nos informamos de que ciudades viejísimas como algunas españolas, con sus antigüedades iberas, sus murallas ciclópeas, sus restos fenicios, griegos y latinos han sido arrasadas por obra de la *civilización* contemporánea, podremos pensar que los arqueólogos de dentro de dos mil años, al excavar en el emplazamiento tarraconí encuentren junto a las ruinas de un acueducto romano los restos de una plancha eléctrica o de una máquina de coser; junto a una escultura ibera, procedente de su museo arqueológico, una radio y un disco gramofónico con el Himno de Riego. Sin embargo, y aunque dos mil años sean muchos años para disculpar confusiones, ninguno de esos arqueólogos presuntos confundirían lo antiguo español con lo otro que ellos sabrían denominar *objetos pertenecientes a la era de las destrucciones aéreas* y ninguno de los musicólogos folkloristas estimaría el Himno de Riego como una marcha fenicia, sino como el hijo tardío de un romanticismo político desgraciado.

Al estudiar el origen de la música folklórica, un escritor inglés, Mr. A. H. Fox Strangways, dice en el volumen de introducción a la Historia de la Música de Oxford: *Somebody, of course, started a folk-tune on its*

way, just as somebody started the legend of Faust, alguien, por supuesto, improvisó una ¿cómo traduciremos?, ¿canción folklórica?, ¿canción popular? La confusión proviene del origen mismo del vocablo. *Folk* será siempre para los ingleses, la gente, el pueblo y *folk-song*, será siempre para ellos una canción popular; pero para nosotros, que hemos adoptado el vocablo *Folklore* y lo hemos llenado de un contenido especial, que no tiene en su simple origen, no nos es posible admitir la confusión entre *popular-song* y *folk-song*. Si Mr. Strangways quiere decir que alguien inventó una canción popular, como la *Adelita*, *La Paloma* o *El Relicario*, tiene razón, porque todas esas canciones han nacido dentro de la época en que todos los procedimientos de invención musical, giro melódico, tonalidad, ritmo, sucesión armónica implícita, pertenecen a un ciclo de cultura musical sistematizada, en la cual no se inventa ni se crea, sino que se reproduce lo básico bajo diferentes formas de sentido. *Se dicen* cosas diferentes con nuestro idioma ya perfectamente establecido. Si alguien quiere *crear, inventar*, formas especiales de lenguaje, será bajo su propia responsabilidad, como los músicos que pretenden saltar sobre sí mismos o sobre su propia sombra inventando o pretendiendo crear nuevos lenguajes musicales. Lo popular, en este caso, procede siempre de un *quién*, que será el autor de la *Adelita* o *El Relicario* o *La Paloma*; pero lo que hace ese *quién* no es *popular* en el sentido de la creación colectiva; es susceptible de popularidad, que no es lo mismo, de la misma manera que las *paletas* son un helado *popular* (¡qué lejano de la folklórica arropía!), la pluma-fuente una invención *popular*, la bicicleta, la radio o el cine, invenciones *populares*. Esto es: mal llamadas *populares*, abusivamente llamadas *invenciones populares* porque no fué el pueblo quien las inventó, aunque las adoptase *incontinenti*. No

así la canción, la poesía folklórica, la fórmula mágica y ritual, ni las pinturas rupestres de antaño, los frescos bosquimanos o kabilas de hoy.

Si el musicólogo inglés quiso decir realmente *popular* está en su derecho. Miles y miles de canciones populares existen hoy, de creación anónima, extendidas por todos los pueblos cultos, que son, en efecto, populares por su contenido, por su difusión, por el medio en que viven. Pero no son folklóricas. Están muy lejos de ser folklóricas y enseguida examinaremos cuáles son las circunstancias más destacadas de la producción folklórica real, por lo que a la música atañe. La confusión, debida a la ambigüedad del vocablo inglés, que no tiene por qué seguir siendo ambiguo fuera de Inglaterra se manifiesta enseguida... *a folk-tune*,... de la misma manera que alguien echó a volar la leyenda de Fausto. Y añade: Sabemos algo concerniente a Fausto. Cierta *Magister Georgius Sabellicus, Faustus junior* existió en efecto. Aprendió su magia negra en Cracovia y mostró su poder y su villanía en Alemania, entre otros lugares en Gelnhausen, a cuarenta millas de la abadía de Wuerzburg. El abate oyó hablar de él y procuró verlo, pero Fausto tuvo miedo. El abad lo fustigó, sin embargo, en latín, en una carta a Juan Virdung, astrónomo, el 20 de agosto de 1507. En 1587, una versión rimada de las iniquidades de Fausto corría en forma de *folk-song*, y en ese mismo año J. Spies recogió los varios rumores que circulaban sobre aquél en una publicación de la cual existen cinco copias una de ellas guardada en el Museo Británico. Aquel libro tuvo cuatro impresiones en el mismo año en que vió la luz, y fué pirateado sucesivamente durante cinco años más, etc., etc., y así sucesivamente hasta Goethe, Berlioz, Gounod, Wagner, Spohr y quienes más haya. "Podemos tomar esta historia, concluye el musicólogo inglés, como una alegoría del *anonymous folk-song*".

Si en lugar de la *leyenda* (bien se ve que es demasiado reciente para que se pueda denominar leyenda a un suceso de fines del siglo xv y principios del xvi; pero también se habla hoy de la *leyenda* de la muerte de los Romanof, la *leyenda* del crimen de Don Benito glosada por cancioneros rurales), si en lugar de esa novelita con toque de medievalismo y de magia negra yo hubiera recordado la de Don Juan de Mañara, llamado también Don Juan Tenorio nadie me hubiera reprochado por haberla considerado como *romance o cuento o narración popular*, pero todo el mundo se habría levantado en protestas si la hubiera denominado folklórica, aun cuando hubiera podido citar no a Goethe, Berlioz y Arrigo Boito, sino a Gluck, Mozart, Tirso de Molina, Zorrilla y *ainda mais*. Cuando traduzcamos escritos ingleses sobre materias de *folk-song, folk-music, folk-tunes* deberemos proceder con cuidado. Evitemos confundir el *folk-song* inglés, que no es sino el *popular song*, con la canción folklórica, que incluso puede ocurrir, por razón del transcurso del tiempo, que no sea popular ya, que se haya borrado de la memoria de las gentes vivas, que no sea ya sino un dato arqueológico.

Esta consideración obliga a adoptar un nuevo punto de vista, mitigando el rigor que consistiría en considerar como folklórico tan sólo a lo que posee una antigüedad arqueológica. Gran parte, casi la inmensa mayoría de canciones o danzas populares que han dejado de existir como arte vivo de tradición popular, nacieron en tiempos de conocimientos metodizados, como, por ejemplo, las que aparecieron en Grecia después de la sistematización del estudio y práctica de los modos; las que en Europa tuvieron su origen más o menos directo en los monasterios, en el arte religioso-popular y están basadas en la gramática musical del canto llano; canciones y danzas que en unos casos fueron arte para uso de gentes

cultas, aunque no con una exclusión que las impidiese serlo también de gentes del estado llano, y que en otros casos fueron producto neto de estas gentes llanas y no salieron nunca de ellas. Estas, singularmente, son interesantes porque en ellas se mezcla, junto a lo aprendido en cortes y monasterios, reminiscencias de los juglares itinerantes en los cuales hay una parte muy importante de neta procedencia folklórica; pero tanto ellas como la de troveros y trovadores y sus antecesores desconocidos, constituyen un arte—el de esos galantes músicos-poetas de gran prestancia y refinada técnica—que pasó a las capas populares, en las que integró todo un ciclo de cultura, pero que a la postre y salvo rarísimos ejemplos, aún vivos en España y quizá en la América española, terminó por desaparecer de la conciencia popular. A este arte, a este tipo de canciones y de danzas, bien que sean conocidos sus antecedentes históricos, a veces incluso su procedencia, y en ciertos casos algún presunto autor, es posible darle, sin riesgo de caer en confusiones, la consideración de música folklórica, de folklore musical de un siglo determinado. Principalmente cuando, como ocurre en los siglos centrales de la Edad Media, los sistemas musicales eran tanto una ciencia como un idioma universal, a la par usado por letrados y analfabetos. Por ejemplo, el canto llano, que equivalió durante muchos siglos al latín de los siglos medios, al bajo latín tras del que apuntaba, en sorda lucha, el nacimiento de las lenguas romances. Del mismo modo que las lenguas romances son lenguas populares respecto al latín clásico y al de la antigua Iglesia, la música profana basada en el sistema gramatical del canto llano es una música popular, una música debida al esfuerzo colectivo, a la creación multánime, y por lo tanto asimilable a la música folklórica de los tiempos primitivos, por más que debido al progreso de los tiempos sea posible

discernir en ella lugares de nacimiento, épocas de formación, incluso el nombre ilustre de alguno de sus principales formadores, de alguno de los colaboradores más significados en el ingente esfuerzo realizado por la conciencia colectiva. La *sistematización de los conocimientos* antes aludida vendría a traducirse, en este caso, por sistematización de la función armónica, en el sistema bimodal.

Es propio de la tesis que sustentó en este libro mostrar cómo en los diferentes tiempos de la cultura, en sus diferentes épocas, el proceso seguido por la conciencia popular responde a trayectorias sensiblemente semejantes, ya en los tiempos prehistóricos, en los que toda presunción es aventurada, como en aquellos donde la aparición de los primeros documentos permite ya hacer conjeturas mejor fundamentadas. Estas son las que nos autorizan para formular aquellas, según un principio inductivo que el Prof. Curt Sachs formula diciendo: 1º Si el estilo musical de un pueblo aislado o de difícil acceso coincide con lo que se sabe acerca del estilo de una civilización remota que alguna vez tuvo relaciones con este pueblo en una época histórica o protohistórica, el estilo de aquel pueblo pertenece a una era prehistórica. 2º Si el estilo es más o menos identificable con el de una civilización primitiva no europea puede asegurarse lo mismo, y 3º: Si, de acuerdo con los principios anteriores, un estilo resulta más viejo que otro estilo reconocido como prehistórico, el valor prehistórico de aquel no podrá ofrecer dudas. Así enunciadas (mejor dicho, en el texto inglés⁴ en que las leemos) estas conclusiones parecen un tanto perogrullescas, pero su aplicación a casos prácticos puede resultar útil si se estiman como líneas generales de criterio, pues qué como los residuos

⁴ CURT SACHS: "Towards a Prehistory of Occidental Music". (En *The Musical Quarterly*.) Nueva York, abril, 1938.

de lo que verdaderamente puede estimarse como música en sentido acústico son escasísimos, será menester basarse en testimonios añejos, en fenómenos concomitantes con aquella para sentar una base de deducciones. En este sentido el estudio minucioso del folklore, por lo que se refiere a costumbres, ritos, etc., es de un valor muy grande, casi único y merced a él es posible sospechar que ciertas formaciones melódicas, modos de canto, ciertos ritmos hoy existentes bien en tribus semicivilizadas, bien en viejas civilizaciones como todas las que rodean el litoral mediterráneo, son asimilables a las que debieron de existir en tiempos prehistóricos o a lo menos en tiempos históricos anteriormente a los primeros documentos. Es esta una de las razones por la cual se hace de tan grande interés el examen de supersticiones y fórmulas relacionadas con la magia y los ritos pre-religiosos: si esos residuos van unidos a cierto tipo de música rudimentaria y esta música no coincide con lo propio del arte europeo y sí en cambio, de una manera más o menos indentificable, con la de los pueblos primitivos no será aventurado suponer que ocurría de un modo análogo en una época a la cual puedan atribuirse esas supersticiones o fórmulas rituales. Es, como se ha dicho, conocer la Historia para conjeturar la Prehistoria.

De esta manera, Jules Combarieu establece los puntos siguientes como fundamentales del primitivo canto puesto al servicio de la magia, que es el estado de organización social más antiguo que puede encontrarse; el tope, por decirlo así, de las investigaciones concernientes a una época primitivísima en la cual la Humanidad sale de lo meramente zoológico para ingresar en lo social:

1º: El canto profano proviene del canto religioso.

2º: El canto religioso proviene del canto mágico.

3º: El canto mágico es inseparable del rito. El rito es doble: rito oral y rito manual. Los ritos orales con-

sisten en recitados, más tarde cantados, finalmente escritos (como en ciertos amuletos, por ejemplo, en los escapularios). Los ritos manuales consisten en trazar figuras geométricas, en modelar imágenes, en hacer nudos, en mezclar o quemar sustancias. Es posible encontrar ya huellas de esos testimonios en autores como Platón, Plinio y otros.

El canto mágico está caracterizado, entre otras circunstancias, por las siguientes: a), es anterior a toda constitución regular del sistema musical; b), obedece a las leyes generales más importantes de la magia: la repetición y la imitación (acción de lo semejante sobre lo semejante, por imitación fonética o mímica, o sea: por lo que concierne al canto y a la danza); c), es extraño a toda preocupación estética; d), no está hecho para un público (sino para obrar directamente sobre el espíritu al que se conjura; sin embargo, a pesar de Combarieu, esta consideración y la anterior influirán considerablemente en la evolución del canto mágico en un sentido social); e), se compone de palabras frecuentemente ininteligibles para los magos mismos (esto supone una gran antigüedad de la fórmula); f), parte importante en ellas son ciertas palabras breves utilizadas como invocación, llamadas, interjecciones, a veces el nombre mismo del espíritu; g), el canto mágico aparece en cada momento de la vida práctica; h), el canto mágico está siempre vinculado a algo o a alguien, no deja libertad para que se le modifique y es siempre *función* de un propósito determinado.

La asociación del canto a la magia es una idea tan antigua que penetra a las raíces mismas de la Filología. Instintivamente se extiende el vocablo *encantación*, *encanto*, *encantamiento*, a las fórmulas mágicas que, se presupone así, llevan su potencialidad *dentro*, *en* el canto. Pero esa fórmula mágica ese *hechizo* está a su vez in-

timamente relacionado con la idea de un brebaje, corrientemente curativo. Combarieu menciona el siguiente hecho curioso: al traducirse del griego al latín el Salmo LVIII, versículo sexto, los traductores de la Septanta entendieron como *incantare* el vocablo *pharmakeustai*, que propiamente significa *preparar un brebaje mágico*. Ahora bien, el vocablo correspondiente en el original hebreo es *hober' habarine* que se refiere directamente a la idea de magia sin música ni canto. La traducción castellana (del siglo XVI), lo mismo puede referirse a una cosa que a la otra: "Que no oye la voz de los que cantan [el impío a quien compara con un áspid], por más hábil que el encantador sea". El vocablo latino *carmen*, plural *carmina*, el *charme*, la fórmula de encantamiento, se aplicó enseguida a los versos de los poetas porque, como esas fórmulas, los versos estaban sujetos a un ritmo y porque los primeros poemas fueron fórmulas más o menos extensas pero cantadas, de carácter religioso. Por analogía, el *carmen* pasó a denominar una música instrumental. El *encanto* ahora tiene un sentido estético. Así se decía: "el *carmen* de una lira", "el *carmen* de una flauta", "el *carmen* de un cisne". Todavía se conserva en Andalucía el nombre de *carmen* aplicado a un jardín, a un vergel en la montaña. Ya indiqué anteriormente que en los griegos la fusión de *poesía* y fórmula mágica tenía lugar en el vocablo *aoidé* contraído en *odé* u *oda* desde el Renacimiento y empleado desde entonces en el sentido cultista de composición poética. Por lo que se refiere el autor, al *aeda*, en un principio fué un mágico recitando un conjuro; luego un músico que cantaba sus propios versos (así en Homero; en Sófocles es ya un taumaturgo o charlatán). El vocablo griego, en el Salmo LVII está traducido por *canto mágico* en la versión latina de los Septanta (la antigua versión castellana, de Casiodoro de Reina, que data de mediados del siglo XVI

(1569) y revisada posteriormente por Cipriano de Valera y más tarde por otros, se conforma más al sentido admitido en la versión latina que al original; así dice: *cantaré y trovaré salmos*, lo cual, estrictamente, es un anacronismo fabuloso). Oda es la palabra de que se servía la Iglesia para designar las nueve partes del canon litúrgico. Entre los asirios, en los egipcios, entre los persas y en la lengua védica existe semejante paralelismo entre el vocablo que significa unas veces encantamiento y que en otras tiene el significado preciso de canto (Véanse pormenores en COMBARIEU, *Op. cit.*, Cap. IV, § 4).

El empleo del canto mágico para lograr efectos que no se saben lograr de otro modo, bien en el mundo moral bien en el mundo físico, tras de haber sido reiteradísimo, llega hasta este instante preciso. He hablado de las fórmulas empleadas por la Iglesia en las rogativas para producir la lluvia,⁵ o el alivio de calamidades públicas. Todos los pueblos, todas las épocas, lo han practicado y la Antropología, la Etnología y el Folklore desbordan en ejemplos. El canto mágico obra sobre los animales (así el caso bien conocido del áspid, que menciona el Salmo antes referido) y, aun más, resucita a los muertos. Las trompetas del Juicio Final son un ejemplo que todos recuerdan, pero en el *Agamenón*, de Esquilo; en las *Eumenides*, de Eurípides; Plutarco, al exponer las doctrinas de Zoroastro, coinciden en estas ideas de la resurrección en virtud de un conjuro cantado, ideas que vuelven a encontrarse entre los romanos en el *Edipo* de

⁵ El cántico de Israel "Brotá, ¡oh, manantial! *Números* xx. v. 17-18) es para algunos autores (W. O. E. OESTERLEY: *Oxford H. of Music*. Cap. II), un canto popular que proviene netamente de la invocación mágica, extendida ya en un sentido religioso-popular, de notorio lirismo. Los árabes cantaban y danzaban en torno a las fuentes. (GOLDZHER, cit. por OESTERLEY.)

Séneca, en Empédocles, en Lucano, así como en múltiples casos en las culturas orientales. La música, por supuesto, es capaz de proezas de mucho menos alcance: cura los orzuelos, por ejemplo, mueve las escobas que trabajan para el maestro brujo pero no para el aprendiz (en Luciano), descorre los cerrojos (en *Medea*) y así mil otros casos de los que no citaré sino aquellos maravillosos narrados en el Apocalipsis. ¿Qué no podrá lograr la música si su poder se extiende a los astros, de lo cual hacen testimonio Tibulo, Horacio, Virgilio u Ovidio? Toda la literatura griega y latina está llena del poder de la Música sobre los espíritus cuyas sombras convocan, y el eco de todas esas creencias, de todas esas prácticas, más o menos fáciles de reconocer a través del nuevo valor que les da un sentido humano cada vez más puro e intenso, pasa al rito católico, alguno de cuyos aspectos he detallado ya. Y no sólo la Iglesia emplea la música en alabanza de Dios, sino que reconoce que existen cánticos dedicados a alabar al diablo: *carmina diabolica*, de cuyos efectos nefastos hablan San Gerónimo, Porfirio y otros padres de la Iglesia, a más de que quedan recordados en multitud de narraciones populares entre las cuales la más prestigiosa es la medieval *Danza de la Muerte* o *Danza macabra* en la que es la Muerte o el Diablo mismo quien al son de un violín encantado convoca a la Humanidad difunta.

Si la poesía y la música integran un único concepto en la imaginación primitiva, la música y la danza componen otro semejante acerca del cual nos hemos extendido anteriormente. Por lo que a este capítulo atañe, se hace difícil en muchos casos discernir, en determinadas danzas, si han sido los pasos los que determinaron el proceso rítmico musical o si al contrario aquellos son una consecuencia de este. Tal es lo que yo creo que ha ocurrido, como segundo proceso tras de otro anterior

en el que la música se desprendió del ritmo poético, pues que, en la música y poesía primitivas hasta el clasicismo helénico e incluso hasta la transformación de la poesía latina (de la cantidad al acento) los mismos pies métricos median la música y la poesía, y si se llamaban pies y si estos se descomponían en *arsis* (pie alzado) y *tesis* (pie golpeado) la razón está clara, pues que esa poesía cantada era bailada simultáneamente: tales problemas asaltan a cada momento al estudioso del folklore porque el cambio de los textos, que comenzó desde los primeros siglos cristianos al cantarse en lengua vulgar himnos litúrgicos, y, al revés, al aplicarse textos sagrados a melodías de procedencia popular, da lugar a sutiles interrogaciones, para contestar a las cuales se precisa un conocimiento primoroso de diversas ciencias, la primera de las cuales consiste en discernir qué es lo auténtico, lo original en una canción popular, folklórica, y qué es lo que han ido superponiéndola, cómo han ido arropándola, disfrazándola, las sucesivas costumbres musicales de los tiempos.

El sistema más ordenado para su estudio consistiría: primero, en hallar las estructuras elementales de las fórmulas; después su transformación en tipos y en géneros. Pero es materia harto difícil,⁶ en la que es menester seguir dos caminos: uno, el que procede de lo conocido para inducir lo anterior, desconocido; o sea, utilizar críticamente la Historia para que nos conduzca a la Prehistoria; otro, el examen de la canción popular en los pueblos denominados *primitivos*. Este primitivismo tiene dos acepciones: ya, desde el punto de vista histórico, ya, desde el punto de vista etnológico. Así, pues, puede entenderse por pueblos primitivos, en ambos sen-

⁶ Vid., ROBERT LACHMANN: *Música de Oriente*. Tercera parte. La forma de la melodía.

tidos: a), los anteriores en cuatro o cinco siglos al período histórico. b), los anteriores a los cultos religiosos propiamente dichos, o cuyos cultos actuales entran más bien dentro de la magia que de lo religioso. c), los que se dejan guiar por el instinto puro, imaginación o sentimiento; no por principios de razón, y parecen ajenos a la ciencia y a la crítica. d), los que ignoran que están practicando un arte, sin entenderlo *per se*, sino por sus supuestos resultados.

Para los hábitos científicos de nuestros días el primer sistema es menos riguroso o proporciona conclusiones menos reales que el segundo; pero desde el punto de vista crítico aquél es mucho más fecundo, ya que los datos tomados de la realidad en sus investigaciones etnológicas por los folkloristas son escasos en capacidad de deducciones aunque arrojen una luz bastante clara en el desarrollo del sentido musical de la humanidad y sobre las reglas elementales para la formación de trops rítmico-melódicos.

Comenzamos, pues, por este aspecto, que aparece sucintamente expuesto por el escritor inglés antes mencionado, A. H. Fox Strangways en la obra de referencia, del modo siguiente: 1) el canto popular se origina siempre en la voz, no en un instrumento. 2) su ritmo está afectado por el de las palabras. 3) no ha sido escrito. 4) está concebido melódicamente, sin armonía.⁷

Por lo que se refiere al primer punto, precisa añadir que es característica casi general en el folklore de los pueblos primitivos hoy estudiados por los folkloristas-etnólogos, la conducción de la voz en un sentido descendente. El examen de los intervalos de que se compone la canción o fórmula cantada es de la mayor

⁷ Vid., asimismo, ROBERT LACH: *Natur und orientalische Kulturvölker*, en G. ADLER: *Op. cit.*, Vol. I, pp. 5 y 6.

importancia porque hay que observar que la aparición de determinados intervalos como la octava, la quinta y la cuarta suponen ya un principio de oído armónico, mientras que el primer proceso consiste simplemente en la sucesión de dos notas en *distancia*, no en *intervalo*, noción, ésta, que es la de la distancia concebida armónicamente, es decir, por la relación de ambas notas entre sí, lo cual no existe en las músicas exclusivamente melódicas y no basadas en el sentimiento de la armonía. Diré de paso que ésta distinción, que procede de la *Akustik* de Erich Schumann,⁸ es extremadamente fecunda para la discriminación de la música primitiva.

Dadas esas circunstancias, la tónica es habitualmente la nota de principio, posiblemente, la más alta, así como la más repetida. El intervalo con sentido armónico que parece presentarse primero es la cuarta, después la quinta y finalmente la octava, que exige ya una capacidad de salto en la voz y de *afinación* netamente armónicas esta vez.⁹

Los ritmos elementales, de combinación doble y triple coinciden con los movimientos fisiológicos más sencillos, pero el canto o la danza primitivas están lejos de presentarlos organizadamente, es decir de sacar partido o desarrollo eurítmico de tan sencillos núcleos binarios o ternarios. En efecto, esta organización basada en la repetición de períodos semejantes, parece que no puede originarse en una música *cantada*, sino que supone ya un desarrollo rítmico sobre un instrumento, por

⁸ Puede verse explicado con claridad en ROBERT LACHMANN: *Música de Oriente* (Barcelona, 1931) y asimismo en C. STUMPF: *Anfänge der Musik* (1911) y, sucintamente expuesto, en R. LACH: *Op. cit.*, p. 11.

⁹ R. LACH: *Op. cit.*, p. 8.

ejemplo, sobre un tambor, y esto sería, por lo que se observa, posterior a la fórmula vocal.¹⁰

Para encontrar ésta, precisa, pues, hallar grupitos muy breves de palabras o sílabas que se repitan de dos en dos o de tres en tres y sus posibles combinaciones simétricas, seguramente mucho más tarde. Se indicó en la primera parte de este libro la importancia del grupo ternario en las invocaciones mágicas, acaso ya como fórmula *adelantada* o de relativo progreso respecto de la simple juxtaposición binaria (la de la marcha). Antes que una preocupación rítmico-constructiva debió de presentarse la limitación impuesta por el aliento, por la necesidad de respiración; pero el ritmo vocal y la acentuación silábica debieron de evolucionar conjuntamente con esa necesidad fisiológica. Posteriormente, si se reconocía un cierto valor expresivo en determinadas sílabas, acentuadas o no, es posible que ocurriesen modificaciones de *tempo*, principio, este, que habría de conducir a la declamación cantada, y que de presentarse en la danza conduciría a otra conclusión: a los compases quebrados, o de combinaciones complejas, por ejemplo, en algunos $5/8$ que no son sino $4/8$ con una nota picada más, originada por el salto del bailarín, que prolonga necesariamente la nota de la cual parte para saltar.

La música primitiva, concebida melódicamente, da origen a dos fenómenos musicales de la más alta importancia. El primero de ellos es la distinta entonación, bien en la voz, bien en dos instrumentos diferentes de un mismo intervalo, intervalo único para nosotros, pero que melódicamente puede estar entendido como dos distancias desiguales, por ejemplo la tercera $5:4$ o la ter-

¹⁰ R. LACH: *Op. cit.*, p. 7, y R. LACHMANN: *Op. cit.* Cuarta parte.

cera 6:5. Así en la música árabe se encuentran hasta tres notas (si bemol) diferentes en el número de sus vibraciones, lo cual, si las hace parecer *desafinadas* respecto de una tónica para nuestro sentido armónico, son perfectamente justas como *distancia* en la fórmula melódica o *makamath* a la que pertenecen.¹¹

El otro fenómeno es la ordenación, por pasos de menor distancia, de las notas que integran una fórmula o una melodía. Es lo que se entiende en nuestro concepto musical por *escala*; pero en él, la escala tiene una serie de valores de relación armónica, como intervalos tonales de mayor o menor importancia, que no existen como tales valores en aquellas escalas primitivas. Sin embargo, éstas presentan una inconfundible unidad, lo cual permite afirmar que una entidad melódica, aunque no sea tonal posee ya un principio cohesivo, acaso por la importancia atribuída a la nota *tónica* o bien por el segundo valor que adquiere otra, a la que se denominará *dominante*. De este principio nacen las escalas defectivas, entendiéndose por tales aquellas que en el ámbito de una octava presentan distancias disjuntas. Como por lo regular estas escalas están conjugadas con fórmulas muy determinadas, es decir, que tienen un *modo* muy peculiar de empleo, puede decirse que nace de ellas un sentido *modal*.¹² Los *modos* de la música hebrea, griega y eclesiástica, que partieron sin duda de semejante proceso, van denominados por el nombre de la región donde más favorecidos se vieron y de la cual pasaron a Grecia. En tal sentido, *modo dórico* por ejemplo, *modo*

¹¹ ROBERT LACHMANN: *Op. cit.* Tercera parte.

¹² Sobre formación de escalas y modos, *Vid.*, LACHMANN: *Op. cit.* Segunda parte. Respecto al sentido humano en la fijación de los sonidos, formación de grupos melódicos y ordenación de escalas, véase mi libro *La Rosa de los Vientos de la Música Europea*, próximo a publicarse. Segundo capítulo.

frigio, significan a la manera de los dorios o de los frigios, etc.

El examen de los instrumentos egipcios y mesopotámicos ha llevado reiteradamente a la conclusión de que su música se basaba en una escala de cinco sonidos. Entre ellos, cualquiera que sea la formación de la escala pentáfona, existen distancias disjuntas, que en una fase de formaciones netamente melódicas tenderían a llenarse por medio de notas interiores que suavizasen esos saltos. Así tras de varias investigaciones en el folklore de los indios Apalaches, el musicólogo inglés Cecil J. Sharp,¹³ uno de los más notables folkloristas de la actualidad, ha llegado a la conclusión de que la mayoría de los cantos de esa tribu estaban basados en escalas pentatónicas cuyos huecos habían sido rellenados posteriormente, bajo el influjo de las músicas modernas. Tras de un examen previo, Sharp pudo despojar a las melodías apalaches actuales de sus adherencias parasitarias, encontrando núcleos de formación melódica indudablemente antiguos. Por simple extensión del principio, Sharp encuentra que todos los modos griegos y eclesiásticos derivan, por grupos, de determinadas escalas pentáfonas; descubrimiento, este, tan importante, que creo necesario exponerlo sucintamente.

La escala pentáfona más sencilla que puede encontrarse es la que presenta los sonidos diatónicos, sin semitonos. Esta serie: do - re - mi - sol - la - do, es, sin embargo, por razones que no puedo desarrollar aquí (la contextura de la segunda re-mi), menos corriente que la serie do - re - fa - sol - la. Cualquiera de sus notas puede ser considerada como una tónica. Por lo tanto, podemos formar cinco escalas pentáfonas con esta serie.

¹³ CECIL J. SHARP: *English Folksongs from the Southern Appalachians*. Segunda edición, 1933. Oxford University Press.

Veamos la primera: do - re - fa - sol - la (do). Si se llenan los huecos re-fa y la-do con las notas mi o mi bemol, si o si bemol, nos encontramos con los modos: Jónico (mi, si naturales), Mixolidio (mi, si bemol), Dórico (mi bemol, si bemol). Veamos la segunda serie: re - fa - sol - la - do - re. Por idéntico proceso encontraremos los modos: Dórico (con mi y si naturales); Eólico (mi, si bemol); Frigio (mi bemol, si bemol). Tercera serie: fa - sol - la - do - re - fa. Se originan los modos: Jónico (si bemol, mi natural, es decir, un Jónico traspuesto del formado en la primera escala, en el que la distribución de intervalos es la misma, lo cual caracteriza las escalas *modales*); Lidio (si, mi); Mixolidio (si y mi bemoles). Cuarta serie: sol - la - do - re - fa - sol. Engendra: Mixolidio (si y mi naturales); Dórico (si bemol, mi natural); Eólico (si y mi bemoles). Quinta serie: la - do - re - fa - sol - la. Engendra: Eólico (si, mi naturales); Frigio (si bemol, mi natural).

En el proceso de *relleno* de las escalas pentáfonas, multitud de fases aparecen: unas veces se llena solamente uno de los saltos, formándose así escalas hexáfonas; otras veces se introduce una nota bemolizada en un giro y natural en otro, dando así origen a una inmensa cantidad de variedades que Sharp detalla con multitud de documentos.

El progreso del sentido armónico ha regularizado esos procedimientos, por ejemplo donde había fluctuación entre el modo mayor y el menor, o ha reducido el número de notas *de paso* auxiliares con que la melodía se floreaba y sobre todo ha fijado la entonación de los sonidos, muy variable en el canto popular anterior a la fijación del sistema, es decir, al canto popular verdaderamente folklórico. Se comprende que existan canciones de ese tipo en la actualidad que han sido modificadas por los intérpretes actuales: descubrir el tipo antiguo bajo el

aspecto frecuentemente insignificante de su modernización es la labor propia del folklorista.

El estudio de los tipos melódicos y de los géneros a los que van adscritos sigue caminos distintos de los anteriores y parte de lo actualmente existente para conjeturar acerca de su origen en tiempos anteriores al período histórico. El primer fenómeno que parece observarse es el de la repetición constructiva: repetición que puede considerarse como un medio de obtener mayor eficacia para la fórmula mágica, pero que no es sino la manera de responder del instinto musical intuitivo a la necesidad de una formación regular melódica, regularidad que puede homologarse con la del dibujo geométrico de las decoraciones primitivas. El fenómeno de la regularidad en las disposiciones, de su euritmia, es, en efecto, uno de los fundamentos del sentido estético abstracto, es decir, a diferencia del que procede por imitaciones de objetos o conocidas formas modélicas. Los etnólogos se preguntan si una melodía formada por medio de repeticiones simétricas procede o sigue a las melodías irregulares o de ritmos libres. En mi opinión, el primer caso es, sin sombra de duda, el más antiguo. La melodía en ritmo libre procede: a), de una melodía regular a la que se ha dotado de entonaciones expresivas que alargan o acortan ciertos valores y ciertos períodos; b), como entonación dramática, expresiva, de un texto libremente comentado en música, etapa, sin duda, muy posterior a la de la fórmula obtenida por repeticiones simples.

La estructura de la repetición se observa en toda la música organizada, de lo complejo actual a lo simple antiguo. En la música de danza es fundamental, porque no hay danza sin euritmia de figuras; en la mayor parte de las canciones populares de todos los países la repetición se hace a través de adaptaciones prosódicas fáciles

de descubrir; es la base de la organización polifónica tras del *canon* y de las primitivas formas de *imitación* y *fuga*, en cantidad de melodías gregorianas, como por ejemplo el *Te Deum*. Combarieu cita oportunamente la melodía con que se cantan los versos que empiezan *Ad est sponsus qui est Christus* en el drama litúrgico *Les Vierges sages et les vierges folles*, en un manuscrito del siglo XI que se conserva en San Marcial de Limoges y cuya estructura AB AC AB AC no responde a ninguna razón impuesta por el texto, sino que es de índole específicamente musical.

En general, la estructura del *carmen* (transcripción de la palabra sánscrita *casman*, que equivale a texto sagrado, invocación) consiste según puede observarse en el libro *De Medicamentibus* de Marcellus, pródigo en toda clase de fórmulas conjurales, 1) en fórmulas cortas: una palabra, inteligible o no, está repetida dos veces y va seguida de una fórmula diferente, más corta o más larga, que se basa esencialmente en los sonidos que componen la palabra inicial. Por ejemplo, la fórmula de virtudes oftálmicas: *Kyría, Kyría, Kassaría sourorbi* (Vete, vete, soy más fuerte y te echo) cuya estructura es AAB. Véase otra de la misma arquitectura, pero de miembros más equilibrados (esta tiene virtudes intestinales): *Alabanda, Alabandi, Alambo*, mientras que esta otra es de un ritmo ternario AAA: *Alam bedam, Alam betur, Alam botum*. Hay *carmina* formados por palabras sin conexión entre sí y otros cuya base consiste simplemente en algunas letras mágicas, como las que numeran los salmos y que son objeto de profusos melismas en el canto eclesiástico. La repetición se hace de tres en tres, tres veces nueve veces o sea *ter novies*. 2) *Carmina* de gran extensión como el que comienza *Exi hodie, nata si, ante nata, si hodie creata, si ante creata*, etc., pasan a tipos folklóricos vigentes bajo forma de

canciones infantiles como *Pinto, pinto, gorgorito, saca las vacas, de veintinco*, etc., de ritmo binario, como probablemente el anterior. La fórmula puede extenderse como en un *precantio* semejante al *verso largo* de Píndaro, cual la siguiente, verdadero disparate que podría parecer una imitación burlesca de la letanía eclesiástica, como las *Carmina burana*, pero que procede de la autoridad de Marcellus: *Stabat arbor in medio mari.—El ibi pendebat sítula plena—intestinorum humanorum.—Tres virgines circuncibant—duae alligabant, una revolvebat*. El número de ejemplos curiosos podría multiplicarse hasta el infinito: mencionaré en último lugar este, ternario, que Catón juzga eficazísimo para curar luxaciones y que incluyo como ejemplo similar a las canciones de muchachos muy extendidas en países latinos: *Huat, huat, huat.—Ista, pista, sista.—Ariés, dardariés, astatariés*. El tema *ista* se compone con la *p* explosiva, la sibilante *s*, como con apoyaturas, notas de paso, etc. O bien, en este otro caso, por el cambio de letras: *crissi, crassi, cancrasi*.

Ascendiendo en el tiempo se encuentran fórmulas de conjuro cuya simplicidad silábica tiene una repetición curiosa, más tarde empleada en los primeros tiempos del Contrapunto. Es la inversión simétrica, como la que se encuentra en el papiro mágico del Museo Británico (CXXI, v. 316-18):

Laki, laki, ô laki mou—mou kila, ô kila, kila
o esta otra:

Iao, oai, oai—aio, oia—ioa, ioa, aoi

con interpolación igualmente invertida. El procedimiento de inversión más riguroso es el que se encuentra en las palabras que, juntas a su inversión, forman el conjunto vulgarmente llamado *capicúa*, así el conjuro *Ablanatanabla* o el *Crammacammarc*, que se encuentran en dicho pergamino y de cuyas prácticas debió de

salir la mágica palabra del Abracadabra. Estos versos, llamados *boustróphicos* fueron introducidos, sin gran éxito, en épocas decadentes de la poesía antigua, en la que se encuentran numerosos ejemplos. Más tarde, originaron el *canon cancrizans* y más o menos estrictamente originan fórmulas melódicas que llegan hasta el día: así en la melodía de Schutz sobre las palabras *Fili mi, fili mi, Absalom*, o frecuentemente en Beethoven: p. e. *si si la sol, sol la si si*, etc.

La relación sucesiva de las notas que componen una fórmula, esto es, lo que nosotros denominamos una escala, fué un motivo de reflexión para los antiguos. Si esos sonidos, combinados, componen fórmulas que tienen una fuerza mágica notoria es por alguna razón: la teoría más fácil de comprender será aquella que adjudique una categoría espiritual o divina a cada nota de por sí. Desde primera hora se observó que los animales cantores parten siempre del mismo sonido, por lo tanto se relacionó indisolublemente al sonido con el animal. Por extensión se pasó a otros menos melódicos. Una escala de los hindúes es la siguiente do-pavo real, re-chataka (pájaro de la estación lluviosa), mi-chivo, fa-flamenco, sol-cuco, la-rana, si-elefante. Más poéticamente, en los pueblos del próximo Oriente, las notas-dioses integraron los modos cuyas propiedades crearon en la época clásica griega toda una complicada teoría moral, conocida por *ethos de los modos* y cuyo origen indudable está en las propiedades que se adjudicaban a las fórmulas mágicas construídas sobre ellos, transformadas en virtudes estéticas y morales, que prescribían el empleo de un modo determinado para las músicas heroicas, el de otros para las placenteras y así sucesivamente; teoría más imaginaria que real, al parecer, si se olvida que los modos, en los comienzos de la música social de los griegos, no eran, como nuestras escalas, repertorio de

sonidos para formar melodías de libre invención, sino que, al contrario, los modos eran la etiqueta teórica de melodías cuyo efecto especial, determinado de antemano y reiterado en cada ocasión procedía netamente de las costumbres mágicas.¹⁴ La Iglesia tomó a los griegos su teoría modal juntamente con su teoría técnica, pero al perderse el primer sentido o *ethos* adjudicado a los modos, la Iglesia confundió el nombre de estos al trasponerlos de registro. Así, por ejemplo, encontramos que el modo lidio (de Do a do en la teoría griega y de Fa a fa en la eclesiástica) cambia de *ethos* a gusto de los tiempos: para Plutarco era el modo que convenía al treno. Platón, en cambio, lo desterraba de la educación por su blandura, pero Aristóteles lo admitía. Herman Contract, siglos después, lo vuelve a encontrar voluptuoso; Jean Cotton, petulante; Jean de Muris, lascivo; Egidio de Zamora, triste, *Laetificans, dulcorans*, más cerca de Platón que lo que en realidad lo está el modo eclesiástico (tercero, auténtico) del lidio primitivo, como queda dicho.

Si el modo, o *harmonía* dórica (antiguo Mi-mi, gregoriano Re-re) era un modo *político*, lleno de virtudes ciudadanas que convenían a los griegos del Continente frente a las voluptuosidades de las *harmonías* de los griegos del Asia menor, su gemelo, el hipodórico, era alegre, resuelto, simple, grandioso. Este modo (La-la en la teoría griega y en la clasificación gregoriana) es el engendrador del *menor* moderno: el *ethos* expresivo que le concede hoy el general consenso está lejos de poseer esas características. La ilusión relativa al *ethos* expresivo de los modos, que en Grecia procedía de una asociación de ideas concernientes a su origen oriental (como la Fri-

¹⁴ Vid., ROBERT LACHMANN: *Op. cit.*, p. 97. Formaciones melódicas en Occidente.

gia, país *bárbaro* para los griegos del gran siglo, con sus ritos ruidosos y exultantes, que proporcionaban al modo frigio las cualidades correlativas, apropiadas para el ditirambo: así se le consideraba como un modo *báquico, inspirado*, es decir, netamente dionisiaco) llega en tiempos modernos a encontrar colorido y expresión peculiares en nuestros tonos, diferentes por su altura en el diapasón, pero idénticos en su formación escalística, sin más juego que el que se refiere a la doble modalidad: al mayor o al menor. Alegre, claro, rotundo, el primero, por definición; triste, elegíaco el segundo, aún cuando multitud de ejemplos demuestren en ellos tanto esas cualidades como las opuestas...

Y la Iglesia, que tomó a la paganía grecorromana la teoría de los modos tanto como la de los ritmos, simplificándolas considerablemente, no puede evitar el ver en ellas el único camino para llegar al alma del creyente, llamándole, merced a la virtud de su influjo, al camino de la Salvación. Todavía en el siglo XIV, un escritor eclesiástico, Simón Tunstede, entre otros como Franco de Colonia, Aribón, Adam de Fulda, teme el empleo vicioso de los modos, que "si son más agradable de lo necesario, arrastran a los espíritus a la licencia; mientras que los modos severos y los movimientos (los ritmos) recogidos son un estimulante para la vida espiritual".

Al *ethos* de los modos, correspondía, en la teoría y en la práctica de la música griega, el de sus ritmos: doctrina admirablemente codificada, como la anterior (y como la que especula acerca de la consonancia o disonancia que forman entre sí dos diferentes sonidos). La minuciosa técnica de los ritmos era a la par decisiva en el arte del verso como en el de la música con que se cantaban y que iba subrayada acompasadamente por los sonidos arrancados a las cuerdas de la lira. La combina-

ción de unidades rítmicas, la sucesión de *pies*, la composición de miembros de frases y la de frases enteras, su integración en períodos, la unión de estos en estrofas y la oposición de la estrofa a otra que la sirve de contraste (la antiestrofa, o, por decirlo así, la *contraestrofa*), el equilibrio formal conseguido enseguida con el épodo o *coda*, integra el arte de la composición lírica de la poesía griega, arte de la más refinada ciencia y expresión que va de par en el lenguaje y en la música; ya que no sólo toda poesía, sino todo trozo literario destinado a ser declamado (los antiguos carecían de vocablo para expresar la *prosa* de otra manera que no fuese *discurso*, *oración*) era, sin excepción, cantado, en una medida de lirismo y entonación que fueron variando hasta llegar al canturreo, *cantillatio*, *salmodia* (en su sentido peyorativo) de los oradores latinos hasta más allá de la Era Cristiana, como puede verse, perfectamente explicado, en su tratado sobre la Elocuencia del aragonés Marco Fabio Quintiliano.

Si los modos estaban empapados de las cualidades eminentes de los países de donde procedían, en una medida más o menos ilusoria, o de las fórmulas mágicas construídas primitivamente sobre esos modos, los ritmos poseían virtudes equivalentes, esta vez por una causa fundamentada, más seguramente, en un efecto fisiología. Había ritmos calmantes (*hésikásticos*), excitantes (*diastálticos*), astringentes (*systálticos*) y, en la expresión especial que correspondía a cada uno de ellos, su organización era la base formal de la melodía. Su sentido expresivo, su *ethos*, se concentraba ya en la simple unidad rítmica elemental. Del dactílico (sílaba larga seguida de dos breves) emanaba una sensación de orden, de solidez, y era, por antonomasia, grave, solemne, majestuoso: sería, pues, el que conviniese a la poesía que tuviera que narrar los nobles argumentos de una

epopeya; esto es: que el poeta-cantor y mimo, intérprete de sí mismo, está a dos pasos de la *imitación* mágica, enseguida ritual en el drama religioso primitivo. La severidad impresionante de uno de los espóndeos (dos sílabas largas) lo haría ideal para el lirismo religioso. El anapéstico (dos breves seguidas de una larga), que parece imitar el movimiento del hombre al andar, será el bueno para la marcha, el ritmo del treno. Tróqueo o trocaico es, por su etimología, el que corre. Yambo, es el vivo. El jónico o jónico, irregular, sin consistencia, es un modo afeminado, y entre los ritmos compuestos los hay de una expresión tan precisa que Aristófanes emplea uno de ellos, el báquico, para traducir los rabiosos denuestos de Strepiades mordido por las chinchas. . .

Una exégesis etimológica nos muestra con mayor claridad el origen del *ethos* en uno de los modos: el espóndeo en sus tres formas: de ritmos rápidos y de ritmos lentos. Espóndeo, viene de *libar*. Es el ritmo que acompaña a las libaciones rituales de los coribantes en el ritual de Dionysos, y así ocurre que sus formas integren las danzas sagradas, ya en pasos cortos, como en la pírrica, ya en los amplios himnos sagrados. . .

La técnica de los ritmos y de los pies métricos constituyó otra de las graves preocupaciones de la retórica medieval. Practicada en los monasterios, sirvió de base a los trovadores para su poesía,¹⁵ bien que en ella se deslizase un eco popular, pero no debe olvidarse que si el lenguaje de los modos era la única gramática musical hasta muy avanzada la Edad Media, otro tanto sucedía con la métrica, en cuya propedeútica luchaban el viejo concepto clásico de la cantidad silábica y el concepto nuevo, que terminó por desterrarlo, de las sílabas acen-

¹⁵ Vid., FR. GENNRICH: *Formenlehre des Mittelalterlichen Liedes*, 1932.

tuadas. Nuestro gran músico de la Universidad salmantina, Francisco de Salinas, todavía aparece preocupado hondamente, ya de vencida el siglo XVI, por encontrar en el idioma castellano un sistema musical (como se dijo más tarde) que fuese como la correspondencia en nuestro idioma de la prosodia latina, con lo que, a lo menos, demostró que se hallaba latente en una abundante cantidad de melodías populares. Por ese tiempo mismo, que era la época del Renacimiento francés, Ronsard, De Baif y los demás poetas que componían el grupo helenizante de *la Pléyade* volvieron a buscar un sistema de poesía *mensurada a la antigua*. La ilusión de volver a encontrar la poesía griega juntamente con la música que le convenía, el teatro griego, en suma, lleva a poetas y músicos italianos, alboreando el siglo siguiente, a descubrir, no la tragedia griega, pero, a lo menos, lo que es su equivalente en la época moderna: la *Opera in musica*.

Es Orfeo, el dios lírico más favorecido por los poetas del Renacimiento, y en el cual algunos exégetas vieron ya lucir algún resplandor cristiano, el dios helénico que inspiró con mayor y mejor abundancia a los primeros operistas. Pero en su fábula, Orfeo revive su viejo mito del desmembramiento, el *sparagmos*, el descenso a los infiernos y la resurrección teologal, bien que el mito se colorea ahora con nuevos matices dramáticos. Y ello ocurre en un momento maravilloso de la Historia en el cual no es el año el que resucita en una primavera desbordante de floraciones espirituales, sino la Humanidad misma, que resurge a la vida tras de la larga lucha político-religiosa que compone el tremendo argumento de la Edad Media. No es una casualidad que sea ese dios lírico el que abra las puertas de la nueva música y la nueva poesía dramática en el Renacimiento: es, más bien, un símbolo.

Junto a los tres géneros líricos eminentes en la antigüedad griega: el treno, el peán y el ditirambo, coexistían una multitud de otros géneros líricos menores que no habían pasado, por razón de su función, desde su origen popular a la eminencia religiosa. El treno, que lloraba a Adonis; el peán, que exultaba a Apolo; el ditirambo, dedicado a Dionysos eran, se ve, géneros de la más alta nobleza. Los otros se movían en círculos mucho más modestos, no ya divinos, ni siquiera heroicos: eran los cantos de cada día y los cantos de los humildes; eran los cantos de los trabajos rústicos o de la casera cotidianidad, *georkon ásmata*, canciones de la tierra,¹⁶ que no sólo es el surco, sino también el hogar campesino. Aún algunos cantos religiosos pertenecían más al pueblo que al sacerdote: los *dafnefóricos*, por ejemplo, que eran las canciones de los muchachos que ofrendaban el laurel a Apolo, los *oscofóricos* que eran los que entonaban los portadores de la vid para honrar a Dionysos, las *paracnies*, que eran los cánticos balbucientes de los que habían ingerido en demasía la sangre divina, las *epilenias*, o sea los cantos del lagar, cuando los mozos bailan sobre los racimos con sus pies desnudos,¹⁷ las *ascólias*, en las que los mancebillos saltaban a pies juntillas sobre las odres engrasadas...

De la misma manera, entre los cantos dedicados a Ceres había algunos que han pasado, como función a

¹⁶ Se encuentra en la Biblia canciones de vendimia (*Jueces IX-27 XXI-21, Isaías v-1, XXVI-2* y en otros pasajes). El versículo 8, Cap. LXV de Isaías, contiene intercalado un estribillo de otra canción popular: *No lo desperdiciéis—que bendición hay en él.* (*Vid.*, W. O. E. OESTERLEY: *Oxford H. of Music*. Cap II.)

¹⁷ Para canciones de los beduínos en torno a la fuente y de los egipcios en tiempo de siembra, *Vid.*, OESTERLEY: *Op. cit.*, p. 46

lo menos, hasta los campesinos de nuestros días: son las canciones de descascarillar el grano, de majarlo, de molerlo en la muela. Diferentes divinidades menores tenían cantos estrechamente relacionados con los oficios que aquellas presidían: se cantaba al amasar el pan y se bailaba ante la artesa de la que desbordaba la masa: si se repasan nuestros *Cancioneros* de diversas regiones, se verá con qué abundancia se conservan las canciones de oficios en las cuales hay, a lo menos, tres huellas de antigüedad: la modalidad, el ambitus de la formación melódica y los estribillos.

Pero aquellos cantos populares de la primitiva historia son imposibles de identificar, aunque el testimonio de Padres de la Iglesia sirva para hacernos saber que eran abundantemente practicados en los primeros siglos cristianos, habiendo alguno de ellos como San Juan Crisóstomo que, candorosamente, proponía que se los sustituyese por otros derivados de la música vocal eclesiástica. Entre ambos, los religiosos y los de oficio, había otros intermedios. En los tiempos helénicos había cantos para las vírgenes o *parthénias*, cantos de esponsales o de Himeneo,¹⁸ epitalamios, motivo, en un estado de formación adelantado, para la invención de los músicos poetas, pero originados en las fórmulas mágicas que invocaban al espíritu favorable en cada uno de esos trances. La costumbre, sin interrupción, sigue hasta nuestros días, encontrándose con plétora de ejemplos en los referidos *Cancioneros* de las regiones españolas.

El ritmo del trabajo manual es ya un principio mágico. El trabajador se basa en él para comunicarse con el espíritu propicio. Por lo regular se dirige, directa-

¹⁸ Entre los hebreos se practicaban los cantos de Himeneo, con este nombre desde el siglo I, d. C. en tiempos de Herodes el Grande. Otras canciones festivas de banquetes, en lengua griega, están mencionadas en el Talmud: *Sotab.* vii-2.

mente, al útil que emplea, como si fuese el intermedio entre el espíritu y el trabajador: unas veces menciona a sus instrumentos: *Espadilla, gramilla, pellejo y tajo*, (Canción de *linos*, Burgos), o la de la hilandera castellana: *Cándida que estás haciendo. Ursula yo estoy hilando. Con una rueca y un huso. Cáñamo, cáñamo, cáñamo*, o la muchacha francesa, a su aguja, cuando cose: *Cours mon aiguille dans la laine, ne te casse pas dans ma main*. . . Otras, invoca a los animales que utiliza: en una viejísima inscripción egipcia, bajo un grabado que representa bueyes en tiempo de siembra, se lee: *Sembrad, bueyes—sembrad las semillas—sembrad para el dueño—sembrad para vosotros*. Pero es la canción de cuna, la *añada*, la que en todos los países de la Tierra sabe combinar más tiernamente el ritmo suave que mece al niño en trance de dormirse con la melodía en la que a veces el amor materno conjura a los espíritus buenos para que velen el sueño de la criatura o a los espíritus malos para que cesen de rondar la cuna. Curiosamente, la canción concebida como filtro mágico para hacer dormir a los hombres se encuentran en multitud de tribus primitivas; era practicada en Grecia y es uno de los argumentos dramáticos más repetidos en nuestro teatro con música del siglo XVII, en la época en que la *ópera* busca, a su modo, su camino en nuestro idioma.

El empleo del estribillo, el *refrain* en la canción popular, extremadamente usual en la canción popular española, es de suma importancia por variadas razones, pero hay una, dentro del orden de ideas que dicta este libro en la que nos detendremos un momento: es considerado como reminiscencia de la invocación mágica. Ya se ha mencionado anteriormente el papel del estribillo como invocación al dios a quien se dedica el treno, el peán o el ditirambo, nombres precedidos de

una interjección para llamar mejor la atención del dios: así ω , $\nu\omega$, $\text{i}\epsilon$, αi , como en *ai-linos ié-peán! i* (por ié) *Oulos!* (Oulo era el epíteto de Démeter, diosa de los haces de espigas), *ô-hymenaié!* a más de otros muchos para divinidades cotidianas o de menor cuantía. La invocación abrevia los nombres, a fin de encontrar una especie de onomatopeya cuyo valor mágico parece que haya de aumentar así, pero cuyo sentido puede desvanecerse en seguida. En las *Suplicantes* se encuentra: *Ma, Ga, Ma Ga, aleja el grito del terror. Oh Ba, hijo de Ga, Zeu,* en donde Ma es la abreviatura de *mater*, la madre, Ga, de tierra, Ba, de rey. Combarieu propone la siguiente serie de estribillos reducidos a fórmulas onomatopéyicas: *Ié, o ié!* (en griego). *Evohé!* (latino). *Oí, lu, oilulí!* (en ruso). *Ei, elí,* en los gitanos españoles (son conocidas nuestras *leilas*, así como los *alalás* gallegos en portugués *ai lé lela!*), *Haa- ja,* entre los escandinavos y muchos más, entre ellos los tan conocidos que se usan en las canciones de cuna. La onomatopeya se echa de ver más fácilmente en los idiomas de las tribus primitivas: citaré solamente un caso entre los muy abundantes tomados a los indios de los Estados Unidos. Es el canto de invocación a las Pléyades, ceremonia incluida en el rito Hako, que entre los indios Pawnees viene a equivaler al ditirambo dionisiaco:

Weta racha; ha!

Weta racha. Weta racha.

Chakaa!

Ruto Chiaro! Ha, Wira, ha!

Chakaa es el nombre pawnee de la Pléyade. Weta sig-

¹⁹ Estas aliteraciones gitanas o de otros sitios de España habrían podido venir ya con los fenicios (OESTERLEY: *Op cit.* Cap. II), después con los judíos y aun con los árabes, que las conservaban, todos ellos, del canto del dolor *Ai lanus* fenicio. Véase más arriba, 2ª parte.

nifica: que viene del horizonte. Racha, se elevan. Ha! equivale a ved! Charo, bien. Wira, que apacigua, etc.

El *refrain* o estribillo tiene innumerables maneras de presentarse en la canción popular, antigua o de creación más o menos reciente. Su evolución y transformaciones son complejísimas y su estudio metódico sería por demás interesante. En ciertos casos es una simple *coda* cuyo origen extraño al texto de la canción se echa de ver claramente. A veces se entreteje con el texto principal, aun sin que las palabras entrometidas presenten sentido lógico. En otros casos busca una repetición monótona como en la letanía o ciertos cantos eclesiásticos. En ocasiones tiene una simple razón de equilibrio musical entre dos frases de unión entre dos miembros diferentes o como conato de contraste alternativo u otras razones de esta índole melódico-rítmica más complejas. Fórmula parásita, al parecer, en multitud de casos, mas, sin la cual, la canción habría perdido gran parte de su *encanto*. Los eruditos han buscado muchedumbre de explicaciones basadas en la Filología. No mencionaré sino una, la de M. P. Meyer, que se refiere a un estado avanzado de la poesía cantada, hacia el siglo XIII, o poco antes, en los primeros ensayos de poesía en lengua vulgar. Según esa etimología, *refrain* vendría de *refranger*, cortar, con la idea manifiesta de interpolar un pasaje de ritmos vivos o melodía florida, instrumental lo más seguro, como en el *rondel*, donde cada interpolación lleva a una nueva exposición del texto principal, hecho que, en un sentido figurado, haría parecer como que sirve de *estribo* al jinete lírico para montar de nuevo en el tema. En todo caso, los estribillos pertenecen a tres clases: los que forman parte integrante del texto principal, del conjunto general y sirven como de contraste al fragmento de más alto porte; los que tienen un sentido en sí mismos, pero no forman conjunto ho-

mogéneo en la composición, sugiriendo a veces la idea de que proceden de otra diferente; finalmente, los estribillos ininteligibles, a lo menos desde el punto de vista gramatical, pero cuya razón musical es indudable. Estos son, seguramente, los más interesantes para el estudio y los que acaso se enlazan de un modo más directo con un origen mágico.

De los dos procedimientos indicados que los folkloristas emplean para analizar el canto popular existente en la actualidad, el que se refiere al canto de las tribus primitivas tiene la ventaja de operar sobre datos vírgenes o a lo menos muy poco adulterados por la influencia extranjera. El otro, que estudia la canción popular europea e intenta trazar su historia y encontrar los tipos elementales de forma, es un estudio apasionante, pero en extremo delicado. Cabría proceder en él aportando los métodos, seguros en su objetividad, de aquella otra zona. Una primera fase de este estudio consistiría en despojar a una canción actual de sus adherencias parasitarias, pero, para ello, precisaría toda una teoría previa acerca de las fases de evolución por las que haya podido pasar el folklore, o, dicho en otras palabras: llegar a la comprensión de cómo perdura en nuestros días un tipo de canción folklórica. Porque, una cosa, a lo menos, se ve clara: que la canción folklórica, aun la más rica en huellas fósiles, no es, en sí misma ni en su función, un residuo inerte que flota, como un cadáver, en la marea de las cosas vivas. Las canciones folklóricas, aun las que pueden ser consideradas como más viejas, no han llegado a morir completamente, y, por apartadas que se encuentren de la circulación, por lejanas que se hallen de nuestro sentir actual, conservan, por decirlo así, una vida latente, a diferencia de los fósiles propiamente dichos o de esos órganos atrofiados que se mantienen en el organismo no se sabe bien por qué, como

el apéndice vermicular, la membrana interdigital, el repliegue semilunar del ojo: reminiscencias tardías de fases antiquísimas en la evolución del hombre.

La canción folklórica que se conserva en el pueblo o en documentos escritos (como por ejemplo, los fragmentos del libro citado de Salinas) tiene un sentido claro y habla al espíritu musical de nuestros días con un lenguaje inteligible, más, seguramente, que muchos documentos de música cuyo sentido se ha desvanecido por completo: las mismas músicas griegas que estudian los eruditos. Ese sentido es independiente de las adherencias que hayan podido ir superponiéndose a su primitiva estructura, acerca de la cual es posible hacer conjeturas no excesivamente arriesgadas.

En esta situación, puede decirse que la canción folklórica pervive con un lento ritmo vital, o, mejor dicho que *se conserva viva*, lo cual deja comprender fácilmente que no es susceptible de procrear. La canción folklórica no engendra tipos nuevos; puede sucederse por copia más o menos exacta de un modelo, por repetición, pero no por generación. Parece haberse vaciado de su función original y coexistir junto a otros tipos de canción diferentes, en formas a veces claramente parasitarias, cuando no es ella la que se supone ser un tipo primitivo, la que yace en el fondo de una superposición de adherencias cuya historia y antigüedad quizá llegue a poder definirse, merced al paciente trabajo de los folkloristas, conforme los arqueólogos lo hacen con los objetos que exhuman tras de largos siglos de sueño.

Estos aspectos con que la canción folklórica vive en nuestros días no son sino los mismos con que perduran, después de muchos siglos de silenciosa relegación, las formas musicales que precedieron a la época histórica de la Música, es decir, aquella que puede comenzar a establecerse sobre el testimonio, muchas veces conjetural,

de los primeros documentos. Mas he intentado mostrar cómo su *función*, la que desempeñaron en la Humanidad sensible al influjo lírico desde los tiempos más primitivos, se mantiene en una perennidad que nace del fondo radical del alma humana, del instinto y de la intuición artísticos. Necesidad ingénita de comunicarse los hombres entre sí y con los ejemplares superiores por medio de formas derivadas de los sentidos elevados: la vista y el oído conjugados en frutos ingeniosos que constituyen el *arte*. En su triple combinación de palabra, canto y gesto, esos dos sentidos *comunicativos* crean, a través de los tiempos, las tres grandes estructuras de la Poesía-Música, de la palabra cantada y mimada: la Música del Templo, la de la Escena y la del Pueblo.

APENDICE

Nota sobre los límites y contenidos del Folklore

Como ocurre con los vocablos recién acuñados, cuyo significado original se mixtifica o altera al ser puestos en circulación, el término *folklore* está sujeto a confusiones y a una aplicación imprecisa, claramente viciosa. Urge, pues, definir este vocablo con toda la precisión compatible con el período de formación en que se encuentra, como ciencia nueva que es, y el mejor procedimiento para ello parece ser el de señalar sus límites y examinar su contenido.

El vocablo *folklore* fué inventado por el arqueólogo inglés William J. Thoms, imprimiéndolo por primera vez en la revista londinense *The Atheneum* el 22 de agosto de 1846 (bajo el pseudónimo de Ambrose Merton) con objeto (A. Guichot y Sierra: *Noticia histórica del Folklore*, Sevilla, 1922) de excitar al periódico para recoger y publicar los materiales de la antigua literatura popular. (Sus equivalentes alemanes *Volgerskunde* y *Volkslehre* no aparecen hasta 1890.) La primera *Folklore Society* se funda en Londres en 1878. Antonio Machado y Alvarez (tras de anteriores tentativas), funda en Sevilla en 1881 la primera sociedad española de esta índole con el título de *El Folklore español*, "Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares".

El vocablo inglés se compone de dos sustantivos:

folk gente, pueblo, y *lore* conocimientos, sabiduría (aunque con un matiz especial que lo diferencia de *learning, instruction, erudition*, en el sentido de conocimientos no organizados, no científicos; sentido de *cosas que se saben* por tradición, por medios indirectos). Pronto se incluyó en el área del Folklore conocimientos que se refieren específicamente a la Antropología y a la Etnología, como son mitos, leyendas, costumbres, oficios rudimentarios, artes industriales, canciones y danzas, en todo lo cual perdura un destello de vida, a diferencia de las materias propiamente arqueológicas. Este modo de vivir en la inteligencia o en la conciencia de masas más o menos grandes y más o menos cultas de gentes, es propio del Folklore. Así, pues, podremos comenzar a definirlo diciendo:

1º Folklore es una ciencia derivada de la Antropología, Arqueología y la Etnología cuyo contenido conserva el pueblo actual en un estado vivo.

2º Por definición, no es folklórico lo que, estando vivo en el pueblo actual, no presenta una antigüedad arqueológica.

3º Se encuentra en las ciencias mencionadas, que los grupos populares conservan dos series de conocimientos:

a) los intuídos por el espíritu colectivo, cuya forma ha sido plasmada en virtud de la colaboración plural y anónima.

b) los frutos de conocimientos organizados, conservados por tradición. (Mitología, Astrología, Medicina, Geometría, Lenguaje, Música especulativa.)

En tanto que esta segunda serie puede considerarse como prehistoria de las ciencias organizadas científicamente más tarde, y puesto que su creación primitiva no debe de haber sido fruto de la intuición y de la colaboración colectiva, sino de la observación metódica, transmitida a las generaciones sucesivas por vía discursiva.

siva y lógica, no debe propiamente ser incluida dentro del área del folklore, sino dentro de la historia primitiva de las respectivas ciencias.

4º Es, pues, folklórico solamente aquello creado y aprendido fuera de una sistematización de conocimientos.

Todo esto por lo que se refiere al *lore*. Veamos ahora ¿qué es lo que se entiende por *folk*.

Un error general y permanente en que se incurre al hacer referencia al arte popular (o creaciones análogas) consiste en dar por sentada, implícitamente, la eternidad, generalidad, del factor *pueblo*. Pero el concepto *pueblo* no supone ni en cada país ni en cada época el mismo tipo social: *sociedad inferior, capa inferior de la sociedad, estado primitivo de la sociedad*; todos los cuales presuponen un grado mayor o menor de organización de cultura. El pueblo romano de Tácito podía tener un *arte popular*; el de la *Germania* por él descrita, aún no. Los pueblos primitivos de América tenían artes populares (cerámica, decoración corporal, ésta, probablemente mágica, es decir, no popular en su origen) y artes cultos, como la mayor parte de los hallazgos arqueológicos le demuestran.

Al hablar de *arte popular*, lo más corriente es referirse a la *entidad creada*, a los objetos artísticos confeccionados por el pueblo; pero esta *entidad creadora*, el pueblo, ¿qué es?, ¿qué entendemos por *pueblo*?

Encontramos, por lo pronto:

- 1º Pueblos primitivos, ahistóricos. (Etnología. Prehistoria.)
- 2º Pueblos antiguos, históricos: a) Arqueología
b) Folklore.
- 3º Pueblos modernos: a) incultos (Etnología)
b) cultos (Historia).

El material folklórico es, pues, aquel que cae fuera

de los conocimientos organizados (Historia), de la Arqueología y de la Etnología, y que ha sido creado por masas sociales estructuradas en el período histórico. Dentro de este aspecto hay que hacer otra distinción relativa al proceso de creación y al sujeto creador:

1º Artes que proceden de la invención colectiva y cuyos objetos han adquirido forma tras un proceso de colaboración plural.

2º Arte de invención personal, anónima. Objetos creados por iniciativa y manufactura unipersonal, en un estado social indiferente a la individualidad del origen, es decir, al *autor*.

3º Arte de invención personal, con sello de autor.

Claramente se comprende que este último aspecto del arte cae fuera del área del folklore. Puede admitirse o no dentro de este área el segundo apartado. Lo específicamente folklórico es lo que corresponde al primer grupo.

Admitidas las proposiciones anteriores, podremos establecer el siguiente cuadro:

Pertenece al Folklore

El material (artes, letras, costumbres) de antigüedad arqueológica actualmente vivo.

Material creado y aprendido (trasmitido) fuera de una sistematización de conocimientos.

Material procedente de la invención colectiva y colaboración plural.

No pertenece al Folklore

El mismo material: a) no actualmente vivo, b) de una antigüedad no arqueológica.

Conocimientos organizados y trasmitidos por tradición oral o de otro modo.

Creaciones de invención personal.

Potestativo:

Material de creación personal anónima (por indiferencia del medio social a la consideración de *autor*). Tanto más podrá admi-

tirse este aspecto dentro del folklore cuanto el proceso de creación esté menos diferenciado de los tipos colectivos difundidos en la masa popular en el momento. Es el caso concreto del llamado *arte popular* dentro del cual habrá, pues, ejemplos de arte netamente folklórico y otros que no lo son, ^o potestativamente, como los que caen dentro de este apartado. Convendría, por lo tanto distinguir en el arte popular dos especies: a), folklórica y b), moderna, entendiendo por moderna la época que se incluye dentro del sistema histórico de conocimientos y su organización.

Creo útil añadir algunos ejemplos que ilustrarán los diferentes casos de las anteriores proposiciones.

—¿Es folklórico el Calendario Azteca?

—No. Arqueológico, de origen culto.

—¿Son folklóricas las artes de la pesca, del telar?

—No. Arqueológicas, de origen popular.

—¿Es folklórico el romance de *El Conde Claros*?

—No. Histórico anónimo.

—¿Son folklóricos el *huapango*, la *jarana*?

—No. Son de origen culto, español moderno, de carácter popular.

—¿Es folklórica la loza pintada de Tonalá?

—Sí.

—¿Son folklóricas las máscaras de Pátzcuaro?

—Sí.

—¿Es folklórica la sangría?

—Sí.

—¿Es folklórica la cocina?

—Sí, la cocina popular. La francesa es *alta cultura*.

—¿Son folklóricos los amuletos?

—Sí, aunque sean escapularios con los Evangelios.

—¿Es folklórico decir *salud*, cuando se estornuda?

—Sí, derivado de la magia.

—¿Es folklórico escupir cuando se menciona al diablo?

—Sí, ídem, ídem.

—¿Es folklórico el terror a la mención de la serpiente, de la palabra *culebra*, de hacer conjuro defensivo con los dedos índice y meñique o decir *lagarto lagarto*?

—Sí. La superstición se encuentra ya en los libros bíblicos y en la narración sobre la serpiente de bronce.

—¿Es folklórico rezar a Santa Bárbara cuando truena?

—Sí, (procede de la magia).

Este último ejemplo muestra un caso curioso de transformación de una práctica o creencia folklórica en términos comprendidos dentro de un período histórico; esto es: principio viejo y forma nueva. De la misma manera, gran parte de hechos vivos en las religiones actuales pertenecen esencialmente a la época mágica, según se ha detallado en el libro presente. Algunas danzas mexicanas como *El venadito* son de un origen mágico y tienen conexión con las europeas paganas, persistentes en algunos puntos del mediodía de Francia y Levante español hasta muy entrada la Edad Media. Otras, como los *matachines*, que existen asimismo en España, son de origen culto francés (*matassins*) e italiano, popularizado.



BIBLIOGRAFIA SUCINTA

(Se incluye solamente obras modernas y de fácil acceso)

HISTORIA GENERAL DE LA MUSICA

- ADLER: *Handbuch der Musik-Geschichte*. 2ª edición. 2 vols. Berlín, 1930.
- PAUL BEKKER: *The Story of Music*. New York, 1935.
- J. COMBARIEU: *Histoire de la Musique*. 3 vols. París, 1930 (5ª edición.)
- Encyclopédie de la Musique du Conservatoire de Paris*. 10 vols. 1920-31.
- Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 3ª edición. 6 vols. 1937.
- H. LEICHTENTRITT: *Music, History and Ideas*. Cambridge, Mass., 1938.
- The Oxford History of Music*. 7 vols. Oxford. Nueva edición 1929.
- H. PRUNIÉRES: *Nouvelle Histoire de la Musique*. 2 vols. París, 1934-36.
- RIEMANN, HUGO: *Handbuch der Musikgeschichte*. 4 vols. 1901-13.
- RIEMANN, HUGO: *Catecismo de Historia de la Música*. Manuales Labor. Barcelona.
- RIEMANN, HUGO: *Musiklexikon* (edición francesa, 1929).
- OSCAR THOMSON: *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. New York, 1939.
- J. WOLF: *Historia de la Música*. Editorial Labor. Barcelona, 1934.

LAS GRANDES ESTRUCTURAS DE LA MUSICA

- A. W. AMBROS: *Geschichte der Musik*. Leipzig, 1887.
(Para los diversos países del próximo Oriente en la Antigüedad)

véanse los estudios correspondientes en la Encyclopedie du Conservatoire, París.)

ARNOLD: *Das altrömische Theatergebäude*. Leipzig, 1873.

J. COMBARIEU: *La Musique et la Magie*. París, 1909.

J. COMBARIEU: *Histoire de la Musique*. Vol. 1.

G. VON CHRISTS: *Geschichte der griechischen Literatur*. 62 ed. 3 vols. Munich, 1920.

C. ENGEL: *The Music of the most ancient Nations*. 2ª edición London, 1909.

J. N. FORKEL: *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig, 1788.

FOX-STRANGWAYS: *Introductory volume, Oxford History of Music*.

J. G. FRAZER: *The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*. Edición abreviada. New York, 1922.)

ROBERT LACH: *Die Musik der Natur und Orientalischen Kulturvölker*. (En G. ADLER: *Handbuch der Musikgeschichte*.)

R. LACHMANN: *Música de Oriente*, Barcelona, 1931.

F. NIETZSCHE: *El Origen de la Tragedia*. Trad. española. Valencia, 1908.

PETERSEN: *Die attische Tragoedie als Bild und Bühnenkunst*. Bonn, 1915.

PUCHSTEIN: *Die griechische Bühne*. Berlín, 1920.

H. REIDE: *Der Mimus*, 1903.

CURT SACHS: *La Música en la Antigüedad*. Barcelona, 1927.

M. SCHANZ: *Römische Literaturgeschichte*. 7 vols. 1907 y 1909.

CECIL SHARP: *English Folksongs of the Southern Appalachians*. Oxford, 1933.

J. SPENCER KENNARD: *Masks and Marionettes*. New York, 1935.

CARL STUMPF: *Die Anfänge der Musik*. (1911).

W. S. TEUFFEL: *Geschichte der römischen literatur*, 1916.

ANTIGUEDAD CLASICA

ABERT, HERMANN: *Die Lehre von Ethos in der griechischen Musik*, 1899.

ABERT, HERMANN: *Die Antike*, en la obra mencionada de Guido Adler.

BELLERMANN, FRIEDERICH: *Die Tonleitern und Musiknoten der Grieschen*. Berlín.

GEVAERT, F. A.: *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 1881.

KRALIK, R.: *Altgriechische Musik*, 1900.

REINACH, TH.: *La Musique grecque*, París, 1926.

FOLKLORE

Para una bibliografía general del Folklore, véase la obra del escritor sevillano ALEJANDRO GUICHOT Y SIERRA: *Noticia Histórica del Folklore* (Orígenes en todos los países hasta 1890 y desarrollo en España hasta 1921). Sevilla, 1922.

La última obra relativa a este tema parece ser la de ANDRÉ VARRAGNAC: *Definition du Folklore* (París, 1938) que leemos en el instante de corregir las pruebas del presente libro. La definición es la siguiente: *El Folklore está constituido por las creencias colectivas sin doctrina y por las prácticas colectivas sin teoría.*

INDICE

	PÁGS.
Introducción	IX
Sumario general	XV
Primera parte:	
<i>La música en el templo</i>	1
Segunda parte:	
<i>La música en la escena</i>	57
Tercera parte:	
<i>La música en el pueblo</i>	137
Apéndice	183
Bibliografía sucinta	189

Este libro se acabó de im-
primir el día 14 de junio
de 1940, en los talleres de
la Sociedad Cooperativa Ar-
tes Gráficas Comerciales, S.
C. L., con tipos Garamond,
y en papel "Eggshell Book"
blanco de 70 lbs. y al
cuidado de *Daniel Cosío*
Villegas y Javier Márquez.

OBRAS DEL AUTOR

- Música y músicos de hoy* (Mundo Latino, Madrid, 1928).
Sinfonía y ballet (Mundo Latino, Madrid, 1929).
La música contemporánea en España (La Nave, Madrid, 1930).
La música actual en Europa y sus problemas (Yagües, Madrid, 1935).
El siglo romántico (Yagües, Madrid, 1936).
Hazlitt el egoísta y otros papeles, ensayos sobre la literatura inglesa (Yagües, Madrid, 1935).
Música y sociedad en el siglo xx (La Casa de España en México, México, 1939).

TRADUCCIONES

- A. EAGLEFIELD HULL: *La harmonía moderna* (Revista Musical, Madrid, 1915).
F. C. S. SCHILLER: *Tántalo o el futuro del hombre* (Revista de Occidente, Madrid, 1926).

OBRAS MUSICALES

- Tres preludios para piano* (J. y W. Chester, Londres).
Trois poèmes de Paul Verlaine, Canto y piano (Londres).
Rubaiyat, Cuarteto de arco (Max Esching et Cie, París).
Romancillo, Guitarra o piano (París).
Cuatro canciones sobre textos de poetas españoles de los siglos xvi y xvii, para tres voces agudas, sin acompañamiento (París).

EN CURSO DE PUBLICACION

- La rosa de los vientos en la música europea* (Conceptos fundamentales de la Historia de la Música).

La música en la sociedad europea (Desde comienzos de la época cristiana hasta el siglo XVIII).

Cancionero musical español de la Escuela de Middlebury.

Los cuatro vientos del espíritu (Crítica, Historia, Política, Polémica).

Delicioso el bereje y otros papeles (Ensayos sobre la literatura francesa).

Panorama de la música contemporánea (Las corrientes directrices del pensamiento musical actual en Europa y América).

FE DE ERRATAS

Pág.	línea	dice	debe decir
4	18	danzas históricas	danzas eróticas
82	33	<i>momos</i>	<i>nomos</i>
96	27	(Duo)	Δυο
96	Penúltima y última líneas:	Léase: μελε, μελ	
98	21	actos del drama	actores del drama
117	4	acto bufo	actor bufo
187	5	no lo son	no lo son sino

ERRATAS

<i>Página</i>	<i>Línea</i>	<i>Léase</i>
XVI	28	Panateneas.
XVII	27	En la Pléyade.
4	18	Las danzas eróticas.
16	14	“orkésis” (en caracteres griegos).
17	34	“Aoidé”.
57	23	“strombos”.
58	35	“En Dionyson”.
59	28	“skené”.
77	34	“deíkeyn”.
82	33	<i>nomos</i> .
96	27	(Thyo) (en caracteres griegos).
96	34-35	“mele”, “mel”.
98	21	actores del drama.
99	27	“skémata”.
111	25	fué más tarde.
117	4	actor bufo.
121	24	<i>ambubaie</i> .
121	35	“pharmakeyestai”.
177	2	“o”, “oy”.
187	5	no lo son sino.

Algunos otros errores, especialmente en las palabras escritas en caracteres griegos, habrán sido salvados fácilmente por el lector.