

Diago Jiménez, J. M. (2024). *Isidoro de Sevilla y la Música I. La teoría musical*. Madrid: Síndéresis, 223 pp. ISBN: 978-84-10120-15-0

En un momento en el que la consulta de las fuentes clásicas solo se realiza a través de plataformas digitales sin visitas a los archivos, con escasa atención al manuscrito o libro antiguo impreso, y con la celeridad de buscar una cita adecuada y descontextualizada que conceda al periodista aficionado a la música un espaldarazo que deslumbré a musicólogos que mendigan sus atenciones, aparece este primer volumen de José María Diago Jiménez dedicado a la teoría musical de Isidoro de Sevilla, el cual abre una serie de cuatro publicaciones –la segunda, dedicada a los instrumentos musicales ya ha aparecido en el momento de redactar esta reseña– que abordarán otras consideraciones filosóficas así como la música litúrgica.

Debemos este trabajo a uno de los estudiosos de nuestra clasicidad más notables, cuya discreción iguala a su perseverancia. José María Diago Jiménez es doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid (2019) y doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (2021), obteniendo en ambas tesis doctorales la máxima calificación (sobresaliente cum laude). Previamente, se licenció en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada y se diplomó en Magisterio, especialidad Música, por la Universidad de Castilla-La Mancha, completando su formación con la realización de un máster en *Filología Clásica* en la Universidad Nacional de Educación a Distancia: el *Máster del Mundo Clásico y su Proyección en la Cultura Occidental*. Esta formación ha sido completada en diferentes estancias postdoctorales en algunos de los centros de I+D más reputados de Europa de su especialidad, tales como el Instituto de *Estudos Filosóficos de la Universidade de Coimbra*, la *Unité de Formation et de Recherche de Musique et Musicologie* de la *Université Paris-Sorbonne (Paris-IV)*, y el *Institut für Musikforschung* de la *Julius-Maximilians-Universität Würzburg*, centro en el que estuvo trabajando durante dos años, lo que le permitió, entre otros aspectos, poder investigar con los fondos –manuscritos y bibliográficos– del prestigioso *Bruno Stäblein Archiv* a lo largo de ese periodo. Actualmente es investigador *Margarita Salas* en la Universidad Complutense de Madrid. Solo alguien poseedor de esta sólida formación podría abordar con garantías las oscuras galerías de los siglos VI y VII de nuestra era.

Su cita inicial coincide con la que tengo en mi despacho desde hace ya treinta años y que ha encaminado el sendero de mis estudios: “Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim sine illa” (*Etym.* 3.16). Como muy bien advierte el autor, Isidoro de Sevilla ha sido víctima de los *loci communes*, superficialmente citado pero muy poco estudiado. Se muestra este trabajo heredero del estudio más importante sobre su figura de Jacques Fontaine (*Isidore de Seville et la culture classique dans L’Espagne Wisigothique*, París,



Études Augustiniennes, 1959), el cual dedica un aspecto residual a la música, pero, especialmente, de los trabajos que Jones y particularmente Cerqueira le han dedicado en los últimos veinte años.

El capítulo I aborda las revisiones que Isidoro hace de la milenaria división de las disciplinas, armónica, métrica y rítmica, y establece distintos paradigmas superpuestos: por un lado, el marco teórico de Aristoxeno tanto por su explícita división, su sistematización rítmica así como por su difusión a través de Aristides Quintiliano; por otro, desvela una clara permeabilidad de origen agustino (p. 28 y ss.) de naturaleza complementaria. A partir de aquí nos introduce con acierto en los conceptos de *métrica* y *rítmica*, sostenido sobre la histórica escisión entre poesía y música y el decaimiento de una *rítmica* que, sin embargo, concibió y fecundó los patrones métrico-poéticos (p. 34 y ss.). De este modo “Isidoro distingue la realidad rítmica, mucho más abstracta y general, que hace referencia a la sucesión y estructuración de las unidades temporales siguiendo un orden determinado y regular [...], y la realidad métrica, que no es sin una de las muchas manifestaciones que puede tener la realidad rítmica” (p. 41). Comenzamos a comprender cómo existen caminos remotos desde el ámbito del lenguaje que alumbran la realidad musical y que solo un filólogo como Diago Jiménez parecen señalarlos bien como posibles agujeros de gusano que cruzan el universo transdisciplinar, bien a través de un filológico “motor de Alcubierre” que reinterpreta el “espacio-tiempo” para viajar hacia nuevas realidades.

La teoría “armónica” se configura así en virtud de la “*modulatio vocis*”, propia de los trágicos, coros y cantantes (p. 47), aspecto este que ha presidido intermitentemente la historia de la música, desde el gregoriano a la *stile moderno* o *seconda prattica*, y diluida en el *sprechgesang* de las primeras vanguardias europeas. El trabajo tratará de este modo de desarrollar estas tres realidades complementarias. Paralelamente, y desde la división agustina, entre *música organica* (instrumentos de viento) y *música rytmica* (cuerdas y percusión) Diago Jiménez acudirá a los pasajes paralelos de Casiodoro y bíblicos para diseñar la estructura general del pensamiento musical contenido en sus *Etimologías*.

El capítulo II se centra sobre la voz al analizar a condición armónica de la misma. El recorrido realizado por Platón, Aristóteles, Quintiliano, Cicerón, Lactancio, Ambrosio y las exhaustivas tablas de concordancias ayudan enormemente a comprender el deslizamiento de sentidos a lo largo de la historia, así como el caso particular de Isidoro, quien evidencia una deliberada transferencia del ámbito de las ciencias del *trivium* –en este caso de la oratoria como “*ars bene dicendi*”– a la ciencia especulativa del número sonoro o *Musica*. Esta proyección retórico-judicial obliga a considerar los “cuidados de la voz” (pp. 127 y ss.), hecho que se desarrolla y coteja con un buen número de fuentes que van desde Peripato, Pólux, Frínico –por supuesto Cicerón y Quintiliano– a Séneca o Plinio el Viejo.

El capítulo III profundizará en los conceptos armónicos isidorianos, desplegando los términos *modus*, *modulatio* y *vox* –esta última en su uso restringido como *vox humana* (p. 140) y no en el indeterminado –o no marcado– *sonido musical* en general (*sonorum*). Los usos traslaticios a otras ramas del saber de la fórmula *concordantia-coaptatio* –“disposición o proporción justa o perfecta, que es la que los griegos llaman armonía” (p. 143)– resultan igualmente relevantes para la comprensión antes metafórica o analógica que técnica de su

RESEÑAS DE LIBROS

valor. Estas disquisiciones previas preparan el camino para la delimitación de los principios de *consonancia* –dependiente del término *symphonia*, también desarrollado en Casiodoro (p. 153) y del que describe hasta cuatro usos distintos– y *diaphonia*. Continúa esta sección con la definición de *Euphonia* –“suauitas vocis” (p. 157), de naturaleza gramatical y oratoria, presente en Cicerón y Quintiliano– y que desde la perspectiva del *mélus* debe traducirse como “musicalidad de la voz”: “Euphonia est suauitas vocis. Haec et melos suauitate et melle dicta” –“Eufonía es la melodiosidad de la voz. Por esa melosidad se le llama también melodía, nombre derivado de la miel” (p. 159). Aborda igualmente el concepto de *intervallo* o *diastema* bajo la influencia de Capela (p. 161); el más técnico de *diesis*, definido con medida ambigüedad –“ciertos intervallos o variaciones de la modulación, y también al paso de un sonido a otro” (p. 167)–; y el central de *tono* –“Tono es la emisión aguda de la voz. Es la diferencia de la armonía y la cantidad, que consiste en el acento y la entonación de la voz. Los músicos establecieron quince tipos distintos, de los cuales el más agudo de todos es el *hyperlidio*, y el más grave el *hipodorio*” (p. 170)–, fórmula de origen boeciano que desarrollará Casiodoro, pero que en otros contextos posee una naturaleza gramática y acentual –“Nam accentus et tonos et tenores dicunt” (p. 175)– bajo la influencia de Servio y Pompeyo. Concluye este recorrido por el término de *cantus* –“inflexión de la voz, porque el sonido es directo; es decir, el sonido es previo al canto” (p. 181)– y las definiciones de *arsis* y *tesis*: “Arsis es la elevación de la voz, esto es, el inicio. Tesis es la posición de la voz, esto es el final” (p. 181). Diago dedica un último capítulo a una síntesis final y un cuadro esclarecedor de las fuentes citadas.

Una obra de tal densidad resulta compleja para ser analizada en una reseña de estas características. Asistimos, en definitiva, a un trabajo de estricto corte académico, en modo alguno condescendiente con el esfuerzo que se le ha de solicitar al amante de la música –alejado de la inmediatez y la fama que hoy se concede al *tiktoker* “ilustrado”–, y por el que hay que felicitar sin duda a su autor, cultivador de un trabajo laborioso y discreto que se ha de prolongar en tres nuevas entregas. Quizá convendría conocer el impacto del pensamiento de San Isidoro de Sevilla en tratados posteriores, especialmente su pervivencia en las retóricas y poéticas aragonesas y castellanas de los siglos XV al XVII. No obstante este ya es un espacio distinto –que exigiría una quinta monografía añadida a las cuatro ya anunciadas– pero vastamente prometedor, pues sus protagonistas, al igual que nuestro extraordinario lazarillo por los terrenos de San Isidoro, se embarcaron en la lectura atenta y la reflexión sobre las fuentes clásicas, bendecidos por Cronos y privados de las perpetuas distracciones que hoy día extienden las redes sociales, ajenas a la raíz armónica de uno de los pilares esenciales de la cultura filológica, filosófica y musical de nuestro país.

Juan José Pastor Comín

Universidad de Castilla-La Mancha

Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8165-1232>