

DVM VIXI TACVI MORTVA DVLCE CANO

ANTONIO RUIZ DE ELVIRA

RESUMEN

En este trabajo se estudian las fuentes antiguas de la inscripción *dum vixi tacui mortua dulce cano* que aparece en la tapa de un clave sito actualmente en el Auditorio Nacional de Madrid. Con digresiones que implican valoraciones estéticas e ideológicas, remitiendo siempre a los modelos clásicos.

SUMMARY

In this paper are studied the sources of the inscription *dum vixi tacui mortua dulce cano* which appears in the top of a harpsichord located at present in the Auditorio Nacional of Madrid. With digressions implicating aesthetic and ideological values, and always remitting to the classic models.

Es un pentámetro

(*dum vixi tacui; // mortua / dulce cano*)

que está en la parte interior de la tapa de un clave que estaba en 1988 en la Fundación March, y en 22-III-90 en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional (a menos que se trate de dos claves iguales de alguna serie).

Dum vixi tacui; mortua dulce cano: «mientras vivía permanecí callada; ahora que estoy muerta canto dulcemente». Yo al principio pensé que el autor de esta tan preciosa como breve inscripción pentamétrica estaría quizá pensando en el árbol (de ahí el femenino *mortua*) del que salió la madera del clave. Pero lo comenté con Vicente Cristóbal, quien me sugirió que podría ser más bien una aplicación al clave de algo que, referido a la lira, creía él recordar haber visto en uno de los *Enigmas* (o *Adivinanzas*) de Sinfosio (poeta, contemporáneo, al parecer, de Claudiano, fines del siglo IV y principios del V, y autor de cien *Adivinanzas* trísticas, en tres hexámetros cada una, y que se encuentran en gran número de manuscritos de entre los siglos VII y XI, empezando por el famoso Codex Salmasianus o Parisinus 10318, y, por ello, en todas las ediciones de la, sólo desde 1835, llamada *Anthologia*

Latina, pero que arranca de una colección formada en el reino vándalo del norte de África, en sus postrimerías, alrededor del año 533, y publicada, con diversos títulos y añadidos, en ocho ediciones impresas, a partir de la de Pierre Pithou, en 1590, hasta la más reciente, de Shackleton Bailey, en 1982). Y, en efecto, así era, en cuanto a la existencia de una *Adivinanza* de Sinfosio referida a la lira, que encontré en seguida en *AL* núm. 286, p. 227 Riese = núm. 281, p. 209 Shackleton Bailey, y que es la número 20, con el título *Testudo* («Tortuga»), y basada en la invención, por Hermes, de la lira, construida por él, con una concha de tortuga, el mismo día en que nació (en que nació niño, no como Atenea, que nació ya adulta y armada de pies a cabeza: *MC* 90 y 64):

Testudo

*Tarda, gradu lento, specioso praedita dorso;
docta quidem studio, sed saevo prodita fato
viva nihil dixi quae / sic modo / mortua / canto.*

«Tortuga.

Lenta, de pausado andar, provista de vistosa espalda, sabia, sí, por mi esfuerzo, pero traicionada por un cruel destino, nada dije cuando vivía, yo que así canto una vez muerta.»

Alguien convirtió ese último hexámetro de Sinfosio en un pentámetro, mucho más bonito, y la misma persona, u otra, lo puso en el clave de la Fundación March y Auditorio Nacional.

Pero faltaba saber, además, por qué el desconocido autor del pentámetro aplicó a un clave lo que Sinfosio con toda propiedad mitológica aplicó a la lira. Pues bien, he aquí los pasos que nos condujeron (a mí, a Vicente Cristóbal, y a mi hijo Antonio) a la casi segura solución:

1. Encontré yo que *dulce calno* debe estar inspirado en *Haec quia/dulce canit* (en un hexámetro) de Ovidio *am.* II 4, 25 (aunque es una mujer, no una tortuga ni un árbol), pero no encontré nada más que se pareciera en Ovidio, ni tampoco en Catulo, Tibulo ni Propertio.

2. A propósito del mutismo de la tortuga cuando viva, y de su voz musical, cuando muerta, una vez convertida en lira por Mercurio, me indicó después Vicente Cristóbal un fragmento de Pacuvio, de la *Antiopa*, p. 77 Ribbeck I, citado por Cicerón, *de divin.* II 133, en el que habla Anfión, y que a continuación mido: son senarios:

*Quadrupes, / tardigrada, agres/tis, humiliis, as/pera,
capite bre/vi, cervice an/guina, as/pectu / truci,
vis/ceralta inani/ma cum ani/mali / sono.*

«Cuadrúpeda, tarda en el andar, rural, rastrera, rugosa, de pequeña cabeza,

cuello de serpiente, y fiera mirada, destripada, exánime, con animado son». [En el segundo verso, *capite brevi* es lo que da Cicerón y mantiene Warmington; Ribbeck invierte, *brevi capite*, no se comprende por qué, pues no sólo es innecesario, siendo normal el proceleusmático primero, sino que, además, esa inversión exigiría una forzadísima abreviación yámbica en *brevi* para dar también un proceleusmático: *brevi capilte cer/vice...*; o bien un *brevis capite* con -s no posicional, conjetura igualmente inútil.] Y luego el propio Anfión da la solución a la adivinanza (precedente de la de Sinfosio; pero v. infra) respondiendo: *Testudo*.

Ahora bien, sobre esta adivinanza de la **tortuga** hay más, mucho más (como era de esperar en tan concienzudo comentarista como Stanley Pease) en Stanley Pease ad *de divin.* II 133 (de 1923), *principalmente* lo siguiente (además de Sinfosio):

himno Homérico a Hermes, 38: «y si mueres, podrías entonces cantar muy bellamente»;

Sófocles, *Rastreadores*, 292 s.: «Y ¿cómo voy yo a fiarme de que después de muerto resuene así su voz? —Fíate, porque fue al morir cuando empezó el animal a tener voz, mientras que cuando vivía era mudo»: son tetrámetros yámbicos:

καὶ πῶς / πίθω/μαι τοῦ / θανόν/τος φθέγ/μα τοι/ούτων / βρέμειν;
πιθῶ; / θανῶν / γὰρ ἔσ/χε φωνήν, ζῶν / δ' ἀναυδός ἦν / ὁ θῆρ.

Nicandro, *Alexiph.* 560 s.: «Hermes la dotó de voz a pesar de que antes no la tenía, pues de la carne le separó la concha».

El pasaje (papiroáceo) de Sófocles es el modelo más próximo de Sinfosio, pero tiene **menos**, en más palabras, que el hexámetro de Sinfosio (*viva nihil dixi; quae / sic modo / mortua / canto*), y **menos aún** que el precioso pentámetro del clave (*dum vixi taculi, mortua / dulce cano*), que, con **dos** palabras **menos** que el hexámetro de Sinfosio, y **cuatro menos** que los pies segundo al octavo del tetrámetro yámbico (segundo citado) de Sófocles, añade *dulce* a Sinfosio y *dulce cano* a Sófocles; y es, además, mucho más bonito que sea la propia tortuga (tanto en Sinfosio como en el pentámetro del clave) la que lo dice después de muerta.

En cuanto al pasaje de la *Antíope* de Pacuvio que hemos visto en el *de divinatione*, II 133, hay que decir que, sólo por implicación, en otro pasaje de Cicerón, *de finibus*, I 4, se sabe que es de esa tragedia, y que está tomado de la *Antíope* de Eurípides (no conservado el original). Y es un senario entero lo que emplea para decir *sólo* que, muerta, *inanima*, tiene, sin embargo (con elipsis de esta idea adversiva, o concesiva), un sonido vivo, *animali* (igual aquí a *animato*, *animante* o *animanti*), **sin mencionar** que, en cambio, era muda cuando vivía. Y, por otra parte, el *eviscerata* que precede al *inanima*, no sabiendo nosotros si estaba o no en Eurípides, parece más bien inspirado en el «pues de la carne le separó la concha» de Nicandro, quien, mucho más completo que Pacuvio, inmediatamente antes, ha dicho que «aunque era muda, Hermes la dotó de voz». La idea, por supuesto, resuena, aunque débilmente, en los sáficos de Horacio *carm.* III 11, 3-5:

*tuque / testuldo resonare septem
callida ner/vis
nec lo/quax ollim neque gra/ta...*

Pero todavía quedaba el problema de por qué el autor del pentámetro (o el constructor del clave si no es el mismo autor del pentámetro) aplicó a este instrumento, tan diferente de la lira, la adivinanza referida a la lira, a menos que su intención fuese (como, según dije, pensé yo al principio) aplicarla a la madera de la tapa del clave, en la que (por dentro, para que se lea al estar levantada para tocarlo) está escrito el pentámetro, y entonces el femenino *mortua* se referiría al árbol del que se sacó esa madera, vivo antes y mudo, y muerto al ser cortado y convertido en madera, que **resuena**, *cano*, al ser golpeadas las cuerdas a las que esa madera sirve de soporte, caja y resonador.

3. Pero el 24-III-90 mi hijo Antonio me da la (casi segura) solución: la caja de los claves la hacían, por lo menos en el siglo XVIII, con **carey**, que es la concha de una tortuga marina gigante (y la tortuga misma) del Caribe y de la India (principalmente).

Me dice también mi hijo que es probable que en algún lugar del clave esté el nombre del constructor, y hasta el del autor del pentámetro, si no es el mismo constructor.

Y paso ahora, de la mano de esa lira (que en el mito fue antes tortuga, y que tortuga se llama por eso, además de lira, forminge, cítara, bártito, salterio, cuerda y cuerdas, en griego y en latín), a traer a colación un hexámetro de Persio que viene a ser como un magnífico símbolo de la grandeza musical, del **varonil sonido**, de Bach, Haendel y Wagner; virilidad, masculinidad, **estrépito macho**, que no sólo yo, sino también otros, conmigo coincidentes en eso y en otras cosas, echamos de menos no rara vez en el mundo actual, en la música y fuera de la música, donde a veces parece predominar lo feminoide y blandengue (no la auténtica feminidad, por ejemplo, del *mein Jesu gute Nacht* y frases similares de las cantatas, esa «parte óptima de la feminidad» de la que decía yo, en *El auto de Navidad de Jimena Menéndez Pidal*, p. 293 de *RUM XVIII*, que es «aquella gracias a la cual se afirma también la mejor virilidad»): se trata del v. 4 de la sátira VI, última de su libro de *Sátiras*, de Persio:

atque malrem strepilitum fidis / inten/disse Laltinae

«y en hacer sonar el varonil estrépito de la lira latina»: se está Persio dirigiendo a su coetáneo (por los años sesenta del siglo I de nuestra era) Cesio Baso, metricista y poeta, y le llama «admirable artista en hacer sonar en tus versos las voces originarias y el varonil estrépito de la lira latina». [*Mas, maris*, «macho», adjetivo y nombre, y que nada tiene que ver con «mar», *mare, maris*, es la forma de la que deriva *masculus*, como de ésta deriva *musculus*, única que usualmente se ha conservado en las lenguas modernas con la forma latina, aun cuando *macho, mâle*,

male y *maschio* son puras alteraciones de la mencionada forma intermedia diminutiva *masculus*.]

En cuanto a *fidis*, es el genitivo de *fides*, *fidis*, «cuerda», «cuerda de la lira» y, a la vez por sinécdoque y metonimia, «lira», nada raro en poesía así en singular (en prosa casi sólo en plural *fides*, *fidium*), y que nada tiene que ver con *fides*, *fidei*, «fe», «lealtad», «palabra de honor», etc. *Fides*, *fidis* parece ser un puro préstamo de dos rarísimas palabras griegas, hápax cada una de ellas, y las dos exclusivamente en el léxico de Hesiquio: *sphídes*, explicada por Hesiquio como «tripas de carnicería», *chordai mageirikai*, y *sphíde*, «tripa» o «cuerda», *chordé*.

Ahora bien, el *marem strepitum fidis Latinae*, que está única y exclusivamente en el citado verso de Persio, figura, según me comunica María Dolores Lozano, atribuido a Horacio (sin mayor precisión) en el *Thesaurus poeticus* de Quicherat. Esto será un puro error de Quicherat, pero comprensible, como desmemoriada cita de memoria, a partir de Horacio *epist.* II 2, 142 (*ac non verba sequi fidibus modulanda Latinis*), I 3, 12 s. (*Fidibusne Latinis / Thebanos aptare modos studet auspice Musa...?*), I 19, 32 s. (*ego... Latinus... fidicen*, precedido en el v. 28 por la famosa mención de «la varonil Safo», *mascula Sappho*), y del singular de la misma palabra *fides*, «lira», en dos *Odas* y un *Epodo*: *carm.* I 24, 14 (asclepiadeo: *auditam moderelre arboribus / fidem*), I 17, 18 (alcaico endecasílabo: *vitalbis aes/tus // et fide Telia*), y *epod.* XIII 9 (hexámetro, en dístico con yambélego: *...et fide / Cylle/naea*). El nominativo de singular es *Fides* (aplicado a la constelación *Lira*), ya en la *Aratea* de Cicerón (v. 381: *cedit / clara Fildes Cylllenia...*), y en Varrón (*rer. rust.* II 5, 12); y pasa a ser *Fidis*, por normalización parisilábica (con el tipo comunísimo *ovis*, *ovis*, frente al muy reducido, aunque en palabras de mucho uso, *sedes*, *sedis*, *caedes*, *caedis*, *clades*, *cladis*, *aedes*, *aedis*, *fames*, *famis*, y, de menor uso, este *fides*, *fidis* y *verres*, *-is*), en Columela XI 2, 14, y en Sidonio Apolinar *carm.* XVI 5. [Este tipo de normalización tiene su más conspicua presencia en el latín moderno de la biología, a saber, en la nomenclatura linneana del gato, *Felis domestica*, cuyo nombre genérico *Felis* lo es también del león, tigre, leopardo, jaguar y puma, así como del gato montés, *Felis silvestris*, y es la base del patronímico de la familia, los *Felidae* (aunque en español se convierta, por pseudonormalización, en el femenino las Félicas o en el masculino los Félicos; debe ser los Félicas como los Crónidas, los poetas, los Eácidas, los Atridas); en efecto, en el latín de la Antigüedad el gato (montés o salvaje habitualmente; el gato doméstico, en Europa, aparece sólo, y muy escasa y paulatinamente, a partir del siglo II de nuestra era) en nominativo de singular es casi siempre *feles* o *faeles* (y siempre femenino como epiceno); sólo en Plinio, y sólo una vez, *nh* VI 178, aparece el nominativo *felis*, pero autoridad suficiente para que Linneo lo adoptase universalmente en su grandioso *Systema naturae*; en cuanto a nuestro «gato», griego actual «gáta» (epiceno también femenino, como lo era, mayoritariamente, el nombre griego de toda la Antigüedad, «aflouros»), y los nombres italiano, francés, inglés y alemán (gatto, chat, cat, fem.

Katze), todos ellos vienen de un *cattus* o *catus*, y *kátton* en griego, que (de origen desconocido), con seguridad como sinónimos, respectivamente, de *feles* y de *ailouros*, aparecen por vez primera en Paladio IV 9, 4 el primero, y en schol. Callim. *hymn. Cer.* 110 el segundo (pues no consta en absoluto qué son las *cattae* de Marcial XIII 69).]

Ahora bien, a propósito del **varonil estrépito** o **son viril** que hemos visto con sus matices (y especialmente con la contraposición con la blandenguería, contraposición bien sugerida por la expresión horaciana *mascula Sappho* que también hemos visto, y explicitísima en el escolio al verso de Persio, escolio que dice así: *masculum et fortem sonum, non quo solent quidam velut muliebri ac molli voce cantare*), es curiosa una contraposición en parte similar que encuentro en Aristides Quintiliano (musicólogo y metricista, quizá del siglo III de nuestra era, y cuya obra conservada, en griego, *Sobre la música*, fue editada por vez primera en 1652 por el notable filólogo y musicólogo alemán Marco Meibomio, una de las muchas estrellas o invitados de la excelsa reina Cristina de Suecia, si bien esa edición, en la que Aristides Quintiliano aparece con otros seis musicólogos de la Antigüedad, es todavía una obra juvenil, de un Meibomio de 22 años, apreciándose mayor madurez, como en su excelente edición de Diógenes Laercio, Amstelaedami 1692, en su *Epistola de Scriptoribus variis musicis*, ad Marquardum Gudium, de 1697; y por segunda y última vez editada la obra de Aristides Quintiliano, en 1882, por A. Jahn), en el que aparecen importantes ecos de Aristóxeno de Tarento, de Aristóteles y hasta de Damón, el primer tratadista no pitagórico de música, discípulo del sofista Pródico y maestro de Pericles, y muy apreciado por Sócrates y por Platón (en *resp.* 400 a-c y 424 c). Pues bien, dice Aristides Quintiliano (I 43 Meibom.): «Algunos de los antiguos llamaban masculino al ritmo, femenina a la melodía» (así hay que entender *tòn mèn rhythmòn árren, tò de mélós thêly*; *árren* no es, obviamente, predicativo adjetival, sino predicado nominal, «cosa masculina», y «cosa femenina» debe ser *thêly*, aunque éste sí podría ser adjetival). Para entender esta contraposición, que, con todas las reservas y matizaciones necesarias, se podría aplicar como cifra a Bach frente a Mozart, hay que considerar las correspondientes caracterizaciones de «ritmo», «harmonía» y «melodía» en Aristóteles (*poet.* 1447 a21-b28, y 1450 a14, *de caelo* 290 b18-22, *de mundo* 396 b16, *probl. mus.* 919 a26), Platón (*resp.* 617 b, 398 d, 401 d; *legg.* 655 a, 835 a), Plutarco (*de mus.* 1137 c, *de an. procr.* 1029 a-c), Porfirio (*vit. Pythag.* 30), Cicerón (*somn. Scip.* 18), Vitruvio (V 4, 7), Marciano Capela (IX 931), y Boecio (*instit. mus.* I 20, 207), cuyo resumen, hecho por mí hace tres años, es como sigue:

Aunque a veces las expresiones utilizadas para hablar de la música son confusas e imprecisas, lo riguroso, y a la vez lo habitual, es:

gr. *rhythmós* = lat. *numerus, rhythmus*: «tiempo medido», «tiempo sujeto a una distribución fija», «tiempo dividido en partes de igual duración, pero unas fuertes y otras débiles, y cuya sucesión está establecida de un modo riguroso».

gr. *harmonía* = lat. *concentus* o *harmonia*: «sonido», «música», en general unas veces y sin precisar si es monodía (= melodía, y, si son varios los cantores o ejecutantes y cantan o ejecutan a la vez, = unísono u homofonía) o si es acorde (= armonía o emisión simultánea de notas diversas); y, otras veces, «acorde» o «armonía»; y, todo ello, ya se trate de música sólo instrumental, sólo vocal o mixta. Lat. *concentus* y *harmonia* se emplean habitualmente en el segundo sentido (para el primero son más usuales *sonus*, *musica*, y el *strepitus* de nuestro verso de Persio), ya se trate de un único acorde, ya de sucesión de acordes o de sucesión libremente alternada de acordes y unísonos, que es el caso de mayor generalidad o amplitud.

gr. *mélós* (y *meloidía*) = lat. *cantus*, *cantio*, *carmen*, *oda*, *melos*, *melodia*: «canto» en general (y también «música» en general, sobre todo por oposición a «letra»), y con la misma imprecisión que *harmonía* sobre si tiene o no acordes, aunque habitualmente referido a la monodía, ya sea individual o melodía, ya unísono.

gr. *oidé* = lat. *carmen*, *oda* (u *ode*): como *mélós*, pero habitualmente restringido a «pieza musical cantada» o «cada una de las piezas cantadas de una serie o conjunto musical».

gr. *aídein* (o *aeídein*) = lat. *canere* o *cantare*: «cantar», con o sin acompañamiento instrumental; pero, muy usualmente en latín, tanto *canere* como su frecuentativo *cantare* significan «producir o emitir música», tanto instrumental, como vocal, como mixta, «producir sonidos musicales», «hacer sonar», «sonar»; y éste es el caso, evidentemente, del *cano* de nuestro pentámetro del clave que da título y tema al presente artículo, y que yo traduzco por «(yo) canto» para evitar la frigidez de cualquiera de las indicadas perífrasis, y por no existir en español equivalencia univocal exacta; podría también traducirse «ahora que estoy muerta sueno dulcemente».

gr. *melízein* (con su abstracto *mélisma*, «melisma», término hoy corriente para los mordentes y otros grupos de notas que se cantan sobre una misma sílaba de la letra) = lat. *modulari*: «ejecutar», ya sea, habitualmente, utilizando únicamente un instrumento (*melísdein sýringi*, «*modularis avena*», *modulari fistula* o *calamo* o *calamis*) o varios; ya, si hay más de una persona en caso de utilizarse la *syrix* o el *aulós*, o, si se trata de lira o cítara (*lýra*, *kithára*), aunque haya una sola persona, en combinación de voz, o voces, e instrumento o instrumentos.

gr. *paízo* y lat. *ludere* pueden también (como inglés *play*, francés *jouer*, alemán *spielen*, frente a nuestro *tocar* e italiano *toccare*, *battere* y *s(u)onare*) emplearse para la ejecución musical, preferentemente instrumental, pero también vocal o mixta, aunque más generalmente con referencia a un solo ejecutante.

Rhythmós y *harmonía juntos* son, para Aristóteles (maestro, no se olvide, de Aristóxeno, el máximo musicólogo de la Antigüedad, y de quien se esperaba que fuera el sucesor de Aristóteles en el rectorado del Liceo, aunque al fin fue desbancado por Teofrasto), lo propio de la música, ya sea meramente instrumental en la aulética individual y en la citarística no cantada, ya meramente vocal (caso menos frecuente),

ya, usualmente, en la música mixta de la lírica (siempre *métrōis chroméne*, «utilizando la métrica», esto es, en verso), tanto coral como, sin duda, monódica, y ya sea citarodia, o, con dos personas como mínimo, aulodia o *syrízein*. La tragedia y la comedia son los únicos géneros artísticos que utilizan, en parte, sólo *lógous, orationem*, «palabras» (poesía, y siempre métrica, esto es, siempre en verso, *métrōis chroméne*), y en parte la música vocal-instrumental compuesta de *rhythmós* y *harmonía*.

El ballet o ejecución propia de los *orchestái* («danzantes») utiliza sólo el *rhythmós* según Aristóteles. Esto es problemático, pero parece lo más obvio entender que carece de *harmonía* porque el acompañamiento es sólo instrumental (y por eso, siglos después, ya en el Imperio Romano, se llamó pantomimo —no pantomima— : precisamente por carecer de voces o palabras, **imitando** los temas trágicos sólo con el *rhythmós*), y, si eso es cierto, *harmonía* es, para Aristóteles, no el *concentus* habitual o música (ya sea instrumental, ya vocal, ya mixta) en la que se suceden acordes o se alternan éstos libremente con unísonos o con voces solistas, sino música **cantada** en todo caso, es decir, **con palabras**, ya sea música solista, unísono, de acordes, sólo vocal, o mixta.

Para terminar estas observaciones originadas por el precioso DVM VIXI TACVI..., hago uso del afortunado concepto de Souriau en su título, de hace ya 45 años, *La correspondencia de las artes*, y lo hago pasando de Persio a Goya, de Aristóteles a Haydn. También a Goya cuadraría admirablemente el *marem strepitum* con sólo entenderlo de sus formas y colores, inseparables de su ideología, esto es, de su **totalidad**; no, pues, a la manera, devotamente marxista, de la *Iconology* de Mitchell, sino a la manera indicada por mí en el citado artículo *El Auto de Navidad de Jimena Menéndez-Pidal*, esp. pp. 284-286, de *RUM* XVIII, lo que equivale a decir: a la manera de Camón, Sánchez Cantón y Lafuente Ferrari (los tres sobre todo a partir de 1946), de Gudiol, de Morales. Y me refiero, *kat' exochén*, al Goya religioso (al que igualmente conviene, en la pintura, lo que en *Mitología y música* he dicho sobre la señera superioridad de la música religiosa dentro de la de cada compositor), sobre todo al Goya menos conocido de la Santa Cueva de Cádiz, y al Goya sólo un poco menos desconocido de los lunetos del Pilar, de la Cartuja de Aula Dei, de San Antonio de la Florida, y, mucho más aún, de la iglesia calasancia de San Antón. En la Santa Cueva de Cádiz: son los cuatro lienzos de los arcos, bien descritos por Taylor en *Apollo*, enero de 1964, pp. 62-66: son de c. 1795, casi por los mismos años en que, por encargo del Cabildo catedral (Capitulum cathedrale) de la misma Cádiz, compuso Haydn la música para el Sermón de las Siete Palabras (sólo ocho años anterior es la primera versión impresa, *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce ossiano 7 sonate con un'introduzione ed al fine un terremoto*, fechada el 11 de febrero de 1787; y precisamente de 1795 ó 1796 el arreglo, como Oratorio y en alemán, de la misma obra: *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*; hay muchas otras versiones, sobre todo ya en el siglo

XIX), música de la que pocos tenían aquí noticia hasta que espléndidamente la dio a conocer Sopeña en los años cincuenta, en los siete intermedios de sus inolvidables Sermones de Viernes Santo. Pues bien, en uno de esos cuadros de Goya (en la Santa Cueva de Cádiz), que es la Santa Cena o *Última Cena con la institución de la Eucaristía*, los apóstoles aparecen **recostados**, casi tumbados, en una especie de tarima, no muy parecida a un triclinio, pero que constituye una vuelta a los *anékeito y discubuit*, etc., de los Evangelios, que tengo comentados en *La herencia del mundo clásico...*, pp. 221 y 222 de *Pautas...* Los precedentes de Goya en este tipo de representación no parecen haber sido las *Eucaristías* de Poussin (tres cuadros en total), que no parece fácil que fueran conocidos por Goya, sino más bien dos grabados verdaderamente maravillosos que se encuentran en el tomo I de la también imponente y grandiosa obra, en tres enormes infolios, de los jesuitas españoles Prado y Villalpando, de comentario a Ezequiel y descripción del templo de Jerusalén: *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani Commentariis et Imaginibus illustratus*, Romae 1596-1604. Es ésta una de las **muchísimas** obras (como las muchas docenas de infolios de los Acta Sanctorum Bollandiana, y muchas otras), cuya grandeza y hermosura, por su sabiduría filológica, arqueológica, matemática, polimática, y por la perfección asombrosa de sus ilustraciones, nos hacen sentir la pequeñez y desdicha de nuestro miserable siglo XX, ignorante y **machadianamente** harapiento en lo intelectual; y las entusiastas dedicatorias de Villalpando a Felipe II (el tomo I) y a Felipe III (los otros dos), son espléndidos especímina de otras infinitas de los siglos XVI-XVIII, y en particular de las mucho más breves de Meibomio a la reina Cristina en cada uno de los dos tomos de la obra que arriba he mencionado (los *Antiquae Musicae auctores septem*, y entre ellos Aristides Quintiliano en el segundo tomo). Ante obra como ésta de Prado y Villalpando no puedo no encontrar ridículo en el grado más eminente el que en muchas de las Historias de la filología y de otras muchas disciplinas se hable de los jesuitas como si todo lo que hubieran hecho fuera la *Ratio studiorum*; tan ridículo como cuando de la *Historia de las ideas estéticas* de Don Marcelino se quedan con **en España**, o como cuando, sin conocerlo, creen que el *Tenorio* de Zorrilla está tomado de Dumas (es exactamente al revés en los rasgos más importantes, sobre todo en el fundamental del arrepentimiento y salvación final de Don Juan, que, como demostró Kenneth Leslie ya en 1945, no están en las ediciones del *Don Juan de Marana* anteriores al *Tenorio* de Zorrilla, y sí en la de 1864; v. también Alborg, *Hist. lit. esp.* IV 606) y se quedan con el de Da Ponte; dan verdadera pena.

Pues bien, esos dos grabados del Comentario a Ezequiel de Prado y Villalpando ocupan, a doble página cada uno, las páginas 292-293 y 296-297 del tomo I como he dicho, y sirven de aclaración al eruditísimo comentario, en pp. 289 y 290, sobre las dos modalidades de comer sentados (en Homero, etc.) y comer recostados (tanto en el mundo clásico como en la Biblia); y en uno de ellos los apóstoles están, en

efecto, recostados, casi tendidos, en la última cena, pero sólo dos o tres de ellos se apoyan en el codo izquierdo; los demás o están casi enteramente pronos, boca abajo, o hasta apoyado alguno en el brazo derecho, y levemente incorporado algún otro; y la mesa parece más bien circular, aunque un poco abierta por el frente, que rectangular; y muy parecida es la postura, de Jesús y de los demás comensales, en el otro grabado, que representa, también maravillosamente, a la Magdalena (si lo es; a la mujer pecadora en todo caso) de pie, un poco inclinada sobre los pies de Jesús tendido, en el banquete, en casa del fariseo, descrito en San Lucas VII 38.

Existen otros posibles precedentes del cuadro de Goya en la Santa Cueva, a saber, dos también grabados, casi contemporáneos de los que acabo de comentar de Prado y Villalpando, de los famosos Wierix, familia de grabadores flamencos, al servicio principalmente de Felipe II, y de los que se conocen cuatro nombres: Juan (1549-1616), Jerónimo (1553-1619), Antonio (muerto en 1604) y su hijo Antonio (1596-1624). Los dos grabados que contienen cenas de Jesús en que tanto éste como los demás comensales se encuentran **recostados** son los números 282 y 283 del catálogo de M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix* conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert I, Bruxelles, 1978-1983, reproducidos en lámina 32 de dicho catálogo. El núm. 282 es la cena en casa del **fariseo** (porque los comensales no parecen ser más que siete u ocho, y hay una mujer inclinada sobre los pies de Jesús y con trenzas cuyos extremos, en las manos de ella, parecen llegar hasta los pies de Jesús); y el núm. 283 es la **última** cena (porque son doce los *recumbentes* con Jesús, que parece estar sentado o incorporado, y con aureola). (Hay otras cinco *últimas cenas*, núms. 286, 287, 284, 288 y 289, de estos Wierix, en que los comensales están sentados).

Tanto el núm. 282 como el 283 tienen sendas dedicatorias (ilegibles por microscópicas en la reproducción de ambos grabados) a Ernesto, duque de Baviera y príncipe elector de Colonia (SER. MO. BAVAR. DVCI ERNESTO, PRINCIP. ELECT. COLONIEN), de Otho Venius, maestro de Rubens y autor de un cuadro en el que debieron ser inspirados dichos grabados.

Y, por otra parte, si gozoso es todo lo que acabo de reseñar, sigo sin saber cuándo, inversamente, empezó el otro tipo, el de Jesús y los apóstoles **sentados**.

En cuanto a los dos cuadros religiosos de Goya conservados en la iglesia calasancia de San Antón, en Madrid, calle de Hortaleza (REGIUM HOC AEDUCANDAE NOBILITATIS NECNON ET ORBAE PUERITIAE SEMINARIUM ANTONIANUM CAROLUS III INCHOAVIT PIUS MUNIFICUS CAROLUS IV PROVEXIT AEMULUS FERDINANDUS VII NEUTRI SECUNDUS ABSOLVIT ANNO MDCCCXXXIII; conservados hasta hace poco; hoy, 11-VI-91, están en el Colegio también calasancio de Gaztambide 65), uno de ellos, *La última comunión de San José de Calasanz*, de 1819, puede colocarse a la altura de los cuatro o cinco más excelsos cuadros religiosos del mundo, comparable en grandeza al, sólo cinco años anterior, de los *Fusilamientos del tres de mayo*. Éste último bastaría **por sí sólo**

para desacreditar **definitivamente** (salvo por lo que luego digo de **algunos** bienes que salen a veces de los males) a la Revolución Francesa y a toda la caterva de las revoluciones *in genere* (con excepciones y contadas reservas, como siempre), con su ligerísima y tenuísima cáscara o cubierta pseudoideológica para «justificar» toda clase de atropellos, y para enmascarar los motivos individuales (las «personalidades» como se decía en el siglo XIX). Y todavía hay quien pone entre comillas, llamándolas los «patriotas», a las víctimas, que están siendo fusiladas, en el cuadro; por lo visto, ponen en duda que fuesen patriotas, y siguen creyendo, como Krause (y como Beethoven y Hegel por poco tiempo, aunque Hegel reincidiendo **siempre** con otras personas y entelequias), que Napoleón era el «progreso», y que así, matando, robando, saqueando e incendiando, es como iba a acabar con el «fanatismo» en España y en Europa entera. ¿Será que para el autor de las comillas bien fusilados estaban? ¿Y será porque quien los mandó fusilar era un conspicuo masón, Joaquín Murat, mariscal del Imperio, cuyas actividades masónicas merecerían un libro entero según el *Dictionnaire de la Francmaçonnerie* sous la direction de D. Ligou, París, 1987, p. 764, y que ya antes de venir a Madrid como cuñado de Napoleón y general en jefe del ejército (de hecho) invasor, ya tenía (más o menos como otros muchos mariscales del Imperio, y como los hermanos varones de Napoleón) los títulos de Primer Gran Soberano del Gran Oriente, Segundo Maestre Adjunto, y Venerable de Honor de hasta tres logias diferentes, y tuvo después los de muy poderoso Soberano Gran Comendador Gran Maestre del Consejo Supremo de los Poderosos y Soberanos Grandes Inspectores Generales para el Reino de las dos Sicilias? Al cual reino se llevó de Madrid (por lo menos, v. J. Pérez de Guzmán en *La España Moderna* 12, 1900, p. 125, y C. Gould, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools*, London, 1975, p. 60) el precioso cuadro de Correggio *La educación de Cupido*, aunque bien es verdad que eso no es nada (no habiendo estado Murat en España más que tres meses escasos) al lado de los que se llevaron Soult, Coulaincourt y otros muchos, más los de los 1500 furgones cargados con los tesoros de España que el rey José se llevaba y que perdió tras la batalla de Vitoria (cf. J. A. Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid 1958, pp. 17-19). ¿Eran éstos los «ideales» de la Revolución Francesa, de la Ilustración, del «progreso», de la «fraternidad universal» y de la «elevación moral o ética del hombre»? ¿Le costaría mucho esfuerzo de conciencia a Murat cumplir las instrucciones de su cuñado, de quien hay cartas ordenándole, de hecho, sacar los cañones a las calles de Madrid y disparar indiscriminadamente contra la población?

Nunca se sabe de una manera definitiva quién empieza, como el huevo y la gallina, pues saber eso sería alcanzar el objeto último de la filosofía, que es inalcanzable, pero mientras las ideas se mantienen como ideas sin llegar al crimen ni a la tortura ni a la *hybris* o tropelía, todo va bien; la legítima defensa empieza cuando el adversario salta esa barrera y empieza a «estropearlo todo para que todo mejore» (cf. B. Matamoro en *Scherzo*, núm. 54, mayo de 1991, p. 100: «...el culto

a la revolución permanente, obra de unos profesionales jacobinos que no cesan de empeorar las cosas para mejorarlas»), quedándose casi siempre en eso, en puro estropicio, pero además con sangre, tortura, latrocinio, y matonismo chulesco de barrio: y así son por lo común las revoluciones, aunque de su suma de males salgan a veces unos pocos bienes.

Y ¿formarán parte esos «ideales» de los denunciados por Keyserling? ¿De los que sirven al individuo, porque «tiembla de frío y de miedo», para sentirse protegido, para estar «con los suyos», para «llorar en el hombro del amigo», para que otros no lo marginen simplemente porque digan o piensen «éste no es de los nuestros», para estar al calor del «¿dónde va Vicente?...», y para proceder como si bastase con decir cómo deben ser las cosas para que las cosas sean como deben ser (πεποιθότας ἐφ' ἑαυτοῖς ὅτι εἰσὶν δίκαιοι: Luc. 18,9)? Cerca de 40 años llevo yo, por mi parte, denunciando cosas parecidas (desde *Humanismo y Sobrehumanismo*, y aún antes en «Humanismo y sobrehumanismo: Heidegger y San Pablo»), pero, claro está, tampoco esa también permanente denuncia mía puede servir ni ha servido para nada práctico. Es sólo «el pájaro del buen Dios que acepta alegre su libre destino de no ser útil» como, más o menos, decía Ortega y Gasset. ¿O tal vez sí ha servido? (¿Quién no cae alguna vez en la ilusión, en la machadiana ilusión de tener a Dios dentro?). Y ¿quién sabe si no podría repetirse, para la «inutilidad» del pájaro del buen Dios, lo que, acerca de la modestia de Rafael Ballester y Castell al afirmar que «la historia no enseña nada práctico», decía la Academia de la Historia —no he averiguado quién fue el ponente— en noviembre de 1914: «Importa poco que quienes en lo futuro se consagren a este género de investigaciones por haber leído y saboreado la *Iniciación al estudio de la Historia* compartan al comienzo el criterio del Sr. Ballester. Es muy posible que sus propios trabajos les conduzcan a la **convicción contraria...**»?

Pero, eso sí, no creamos nunca que para ser mejores baste **ni siquiera** el oír a Bach, aunque a creer eso nos podrían inducir Platón, Ficino, Aristides Quintiliano y Meibomio. Y quedémonos, gracias a Dios, con el **dulce cantar** de la tortuga y del clave, y con el **son varonil** de la música de los grandes.

Postscriptum: La Santa Cena en las Catacumbas.—Después de escrito y entregado a la imprenta todo lo anterior, me comunica amablemente Pilar González Serrano, contestando amablemente a una consulta mía, y acompañando las fotocopias pertinentes, que en varias pinturas murales del siglo III (más dos del IV) de varias catacumbas romanas, y en varias otras representaciones iconográficas de los mismos siglos, se encuentran escenas, con personajes **sentados**, que **podrían** ser sendas cenas eucarísticas de Jesús con sus discípulos, aunque en algunas de ellas también puede ser una simple eucaristía o *fractio panis* protolitérgica, una misa o ágape, más o menos del tipo, atestiguado para la iglesia romana, ya alrededor de los años 215-220, por la famosa *Traditio apostolica* de Hipólito de Roma (†235; editada, la versión latina, por Hauler en 1900, por primera vez; hay muchas otras ediciones posteriores). Tenemos así: siete comensales que lo mismo pueden estar sentados que reclinados

(sobre el brazo derecho) en la Catacumba de San Calixto, pintura del siglo III, 1.^a mitad; siete comensales, también, que parecen sentados (aunque dos de ellos también con el brazo derecho apoyado en la mesa) en la Catacumba de Priscila, pintura también de la 1.^a mitad del siglo III; cinco comensales reclinados (pero dos de ellos podrían estar sentados) en la Catacumba de San Pedro y San Marcelino, pintura de fines del siglo III; en el sarcófago de Bebia Hertófila (en el Museo de las Termas) cinco comensales que pueden estar sentados, pero más bien parecen ligeramente recostados, por tener tres de ellos un brazo (el derecho dos de ellos, y el izquierdo el tercero) bien apoyado (casi todo el antebrazo) encima de la mesa: es el relieve, de la 1.^a mitad del siglo III, de la cubierta del sarcófago; doce apóstoles con Cristo sentado en el centro, al parecer, de los que seis parecen estar sentados y seis de pie, pero sin verse mesa alguna, pintura, del siglo III, del hipogeo de los Aurelios; nueve personajes sentados con Cristo en el centro, también sin mesa, en la Catacumba de Domitila, pintura mural de principios del siglo IV; y doce personajes sentados más uno central más destacado, también sedente, también sin mesa, que **podrían** ser los doce discípulos con Jesús (aunque también se ha pensado en Aristóteles entre sus discípulos) en la Catacumba de la Vía Latina, pintura del siglo IV. Me indica también Pilar González que la incertidumbre, en los casos mencionados, sobre si están sentados o recostados, y aún la posiblemente deliberada ambigüedad, y, aún también, la propia voluntariedad de representar sentados a los comensales, y, asimismo, el que en algunos casos, como hemos visto, sean menos de doce, todo eso, digo que me indica, **puede** deberse simplemente al problema técnico o dificultad, mayor si están recostados, y mayor cuantos más personajes sean, de incluir a tanta gente reclinada en espacios demasiados reducidos. Hasta aquí los datos e indicaciones de Pilar González Serrano.

Tendríamos, pues, en esta iconografía de los siglos III y IV los más antiguos precedentes de la Santa Cena con Jesús y los discípulos sentados, a pesar de estar, en el tiempo, mucho más cercanos (que la iconografía medieval y moderna) a los ἀνέκελτο, ἀνακειμένων, ἀνέπεσεν de los Evangelios, y a los *discubuit* y *discumbentibus* de sus traducciones (no sólo de San Jerónimo, sino también de la *Vetus Latina Versio*, muy posiblemente contemporáneas, éstas, o algo anteriores, de las pinturas murales de las Catacumbas).

Subsiste, en todo caso, la incertidumbre, por el largo lapso temporal (hasta el siglo XI al parecer), sobre cuándo se generaliza, ya de una manera categórica y sin ambigüedad alguna, el tipo de comensales sedentes en la Santa Cena, y asimismo en la cena en casa del fariseo (con excepciones tan insignes como los dos grabados de Prado y Villalpando, los dos de los Wierix, los cuadros de Poussin, y el de Goya en la Santa Cueva de Cádiz); y la incertidumbre, igualmente, sobre si esa generalización del tipo sedente se debe al abandono de la costumbre de comer recostados, abandono del que tampoco poseo datos cronológicos precisos.