

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN
MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL**



**EL PENSAMIENTO MUSICAL DE
ANTONIO EXIMENO**

TESIS DOCTORAL

ALBERTO HERNÁNDEZ MATEOS
DIRECTOR: DR. JOSÉ MÁXIMO LEZA CRUZ

SALAMANCA
2012

EL PENSAMIENTO MUSICAL DE ANTONIO EXIMENO

Vº Bº DEL DIRECTOR DE LA TESIS

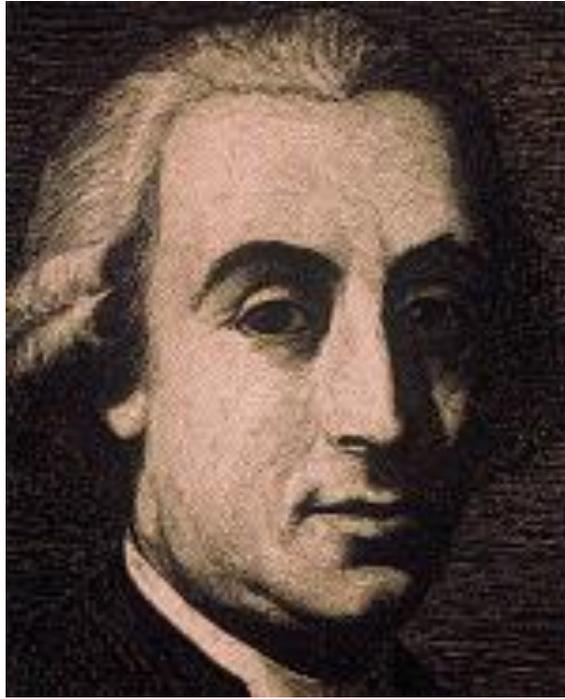
A handwritten signature in black ink on a light-colored background. The signature is stylized and appears to be 'J. M. Leza Cruz'.

DR. JOSÉ MÁXIMO LEZA CRUZ

EL DOCTORANDO

A handwritten signature in black ink on a light-colored background. The signature is stylized and appears to be 'A. Hernández Mateos'.

ALBERTO HERNÁNDEZ MATEOS



Antonio Eximeno (1729-1808)

A mis abuelos.

A mis padres.

A Adrijana.

AGRADECIMIENTOS

Una tesis es un viaje largo, lleno de experiencias, que nos lleva a puertos nunca vistos antes, gracias al esfuerzo compartido de muchas personas que, de manera consciente o inconsciente, colaboran en la aventura. Esta tesis me permite también redactar este epígrafe, quizá la parte más complicada, pero también una de las más importantes de la tesis. La gratitud que uno siente por el esfuerzo de muchos es difícil de resumir en pocas líneas. Y aunque no puedo mencionar a todas y a cada una de las personas que han aportado su granito de arena a este proyecto, me gustaría destacar a algunas que me han ayudado a llegar al final de esta travesía.

En primer lugar, y de manera muy significativa, quisiera dejar constancia de mi agradecimiento al profesor José Máximo Leza Cruz por su esfuerzo y por el tiempo invertido en dirigir esta tesis, por su generosidad y por su apoyo constante. Sus acertados consejos, su cuidado por el detalle y su determinación de encontrar la excelencia, han permitido que esta tesis haya llegado a buen puerto, ayudándome a la vez a ser mejor investigador, y mejor persona.

Agradezco a los profesores del área de Música del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Salamanca su apoyo y sus consejos a lo largo de estos cuatro años. A los profesores Mary Ann Parker, Caryl Clark y Domenico Pietropaolo, de la Universidad de Toronto, que pusieron a mi disposición sus conocimientos y que me abrieron las puertas de su institución. A la profesora Elisabetta Pasquini que generosamente me hizo llegar materiales a los que, de otra manera, no habría podido tener acceso. Al profesor Lorenzo Bianconi, y a la profesora Anna Tedesco, por su amabilidad y por su continua disposición a ayudar.

Quiero mostrar también mi agradecimiento a los miembros del tribunal que ha de juzgar esta tesis, por honrarme con su presencia y por dedicar su esfuerzo a examinar mi trabajo. Al Ministerio de Educación, que otorgó la Beca FPU que me ha permitido realizar la investigación: espero que esta humilde aportación contribuya a corroborar la importancia que tiene invertir en la investigación.

Finalmente, quiero agradecer a mi familia su apoyo a lo largo de estos años, y pedirles perdón por el tiempo que Eximeno les (nos) ha robado. Especialmente a mis abuelos, porque me enseñaron a apreciar la importancia de recordar el pasado, porque me hicieron conocer el valor del esfuerzo, y porque sin su dedicación nada de esto habría sido posible. A mis padres, que nunca dudaron de mí, que pusieron a mi disposición cuanto necesité, y que siempre me alentaron a llegar más lejos. A mis tíos y primos. A Adrijana, por su ayuda constante, por introducirme en el fascinante mundo de la traducción, por sus consejos y por sus correcciones. Pero, sobre todo, por estar conmigo cuando más lo he necesitado.

ÍNDICES

Tabla de contenido

AGRADECIMIENTOS	9
1-INTRODUCCIÓN.....	19
1.1-INTERÉS DEL TEMA.....	22
1.2-OBJETIVOS.....	24
2-FUENTES Y METODOLOGÍA	29
2.1-FUENTES.....	29
2.1.1-Dell'origine e delle regole della musica – Del origen y reglas de la música.	30
2.1.2- <i>Dubbio di D. Antonio Eximeno – Duda de D. Antonio Eximeno.</i>	35
2.1.3-Don Lazarillo Vizcardi	39
2.1.4-Otros textos con contenido musical.....	51
2.1.5-Ediciones modernas de obras de Eximeno.....	52
2.1.6-Otros textos de Eximeno.	53
2.2-METODOLOGÍAS EMPLEADAS	57
2.2.1-Clasificación e interpretación de fuentes.....	57
2.2.2-Historia de las ideas e historia cultural.....	58
2.2.3-Teoría de la recepción.....	59
2.2.4-El concepto de alteridad y los bloques sociales de Gramsci.....	61
2.2.5-Metodologías para el estudio de las traducciones.....	62
2.2.6-La teoría del polisistema de Itamar Even-Zohar.....	63
3-ANTONIO EXIMENO. BIOGRAFÍA, OBRA Y RECEPCIÓN.....	67
3.1-BIOGRAFÍA DE ANTONIO EXIMENO.....	67
3.2-ESTUDIOS SOBRE EXIMENO	81
3.2.1-Textos creados en vida de Eximeno.	81
3.2.2-El siglo XIX: los diccionarios biográficos	86
3.2.3-Eximeno en la historiografía musical desde la edición de <i>Don Lazarillo Vizcardi</i> hasta Rafael Mitjana.	89
3.2.4-El siglo XX.	93
4-EL CONTEXTO CULTURAL EUROPEO.....	111
4.1-EL SIGLO XVIII Y EL CAMBIO DE PARADIGMA ARTÍSTICO.	111
4.1.1-El sistema de las artes.	111
4.1.2-Naturaleza, imitación y expresión.....	120
4.1.3-Lenguaje y música en el siglo XVIII	143

4.2-LA MÚSICA Y SUS FUNCIONES: GÉNEROS Y CLASIFICACIONES.....	161
4.2.1-El melodrama: críticas y reformas en el siglo XVIII.....	162
4.2.2-La música instrumental.....	179
4.2.3-El problema de la música religiosa.....	191
4.3-EL SURGIMIENTO DE LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL.....	213
4.3.1-Las primeras manifestaciones de la historiografía musical.....	220
4.3.2-Historias de la música en la Ilustración.....	225
5-LA MÚSICA EN EL PENSAMIENTO DE ANTONIO EXIMENO.....	255
5.1-CONCEPTO DE MÚSICA.....	255
5.1.1-La música en el sistema de las artes eximeniano.....	256
5.1.2-Conceptos de naturaleza, imitación y expresión.....	266
5.1.3-Música y lenguaje en el pensamiento de Eximeno.....	285
5.2-LOS GÉNEROS MUSICALES EN EL PENSAMIENTO DE EXIMENO.....	316
5.2.1-La música teatral.....	317
5.2.2-La música instrumental.....	337
5.2.3-La música religiosa en el pensamiento de Eximeno.....	356
5.3-LOS “OTROS” EN EL PENSAMIENTO DE EXIMENO.....	396
5.3.1-Los ejemplos de músicas extraeuropeas y europeas de tradición oral.....	398
5.3.2-La música extraeuropea y de tradición oral como “el otro”.....	416
5.4-EL PENSAMIENTO HISTORIOGRÁFICO DE ANTONIO EXIMENO.....	432
5.4.1-Tipología textual e influencias.....	432
5.4.2-Determinismo geográfico.....	434
5.4.3-Idea de progreso.....	437
5.4.4-Periodización.....	442
6-LA RECEPCIÓN HISPANA.....	461
6.1-EXIMENO EN EL CONTEXTO DE LA TRATADÍSTICA ESPAÑOLA A LA LUZ DE LA TEORÍA DEL POLISISTEMA.....	461
6.2-LA TRADUCCIÓN COMO ADAPTACIÓN A UN CONTEXTO CONCRETO. EXIMENO: <i>DEL ORIGEN Y REGLAS DE LA MÚSICA</i>	471
6.2.1-El proceso editorial.....	471
6.2.2-Las variaciones en la traducción.....	475
6.3- LA RECEPCIÓN DEL PENSAMIENTO EXIMENIANO A TRAVÉS DE LAS POLÉMICAS EN EL DIARIO DE MADRID (1796-1807).....	540
6.3.1-Estado de la cuestión.....	544
6.3.2-Los participantes.....	545

6.3.3-Desarrollo de la polémica: tres fases y un epílogo.	550
6.3.4-Argumentos manejados.	551
6.4-AGUSTÍN IRANZO: DEFENSA DEL ARTE DE LA MÚSICA.	570
6.4.1-Estructura del tratado.	571
6.4.2-La crítica a Gutiérrez.	572
6.4.3-La crítica a Eximeno.	577
6.5-JOSÉ TEIXIDOR Y BARCELÓ: SOBRE EL VERDADERO ORIGEN DE LA MÚSICA.	583
6.5.1-José de Teixidor.	583
6.5.2-Sobre el verdadero origen de la música en la producción de Teixidor.	585
6.5.3-La crítica de Teixidor a Eximeno.	589
6.6-LA RECEPCIÓN DE EXIMENO EN EL SIGLO XIX	600
6.6.1-El origen lingüístico de la música.	602
6.6.2-La influencia de Eximeno en el modelo historiográfico de Soriano Fuertes.	605
6.6.3-Una poética de lo simple.	606
6.6.4-Lo popular, lo nacional	610
6.6.5-Música, lenguaje y nacionalismo musical.	616
6.6.6-Lo teatral y lo religioso. Evolución en la historiografía musical decimonónica.	618
6.6.7-España y el extranjero: Italia como el “otro” (Pedrell).	620
7-CONCLUSIONES GENERALES	629
BIBLIOGRAFÍA.	639
1-OBRAS DE ANTONIO EXIMENO	639
2-RESEÑAS SOBRE OBRAS DE EXIMENO.	641
3-TEXTOS ANTERIORES A 1808.	642
4-TEXTOS POSTERIORES A 1808.	650
ANEXOS.	681
1-CARTAS DE METASTASIO A EXIMENO	681
2-ODA A EXIMENO DE PEDRO MONTEGÓN	684
3-CARTA DE ANTONIO EXIMENO AL P. MARTINI.	686

Índice de figuras

Fig 2-1: Portada de <i>Dell'origine e delle regole della musica</i>	31
Fig 2-2: Portada de <i>Del origen y reglas de la música</i>	32
Fig 2-3: Portada del <i>Dubbio di D. Antonio Eximeno</i>	37
Fig 2-4: Portada de la <i>Duda de D. Antonio Eximeno</i>	38

Fig 2-5: Portada de <i>D. Lazarillo Vizcardi</i>	48
Fig 4-1: Visión de la naturaleza en la Antigüedad y la Edad Media	122
Fig 4-2: Posición de la música de las esferas en el “modelo antiguo” de la naturaleza	124
Fig 4-3: Posición de la música en el “modelo moderno” de la naturaleza	125
Fig 4-4: “Cosmovisión moderna” (incluye el “modelo moderno” de la naturaleza)	127
Fig 4-5: Elementos que intervienen en las teorías artísticas según Abrams	129
Fig 4-6: Funciones de la obra musical.....	138
Fig 4-7: Genealogía de la música y del lenguaje en el pensamiento de Condillac	151
Fig 5-1: Origen, poética y función de la música en el pensamiento de Eximeno	256
Fig 5-2: Relación entre música, naturaleza e instinto.....	265
Fig 5-3: Las dos vertientes de la naturaleza en el pensamiento de Eximeno.....	268
Fig 5-4: La música como arte humano y natural.....	270
Fig 5-5: La naturaleza como norma artística en el pensamiento de Eximeno	272
Fig 5-6: Las dos dimensiones de la expresión musical en el pensamiento de Eximeno	280
Fig 5-7: Genealogía de la música y del lenguaje en el pensamiento de Eximeno	300
Fig 5-8: Partes del lenguaje según Eximeno	302
Fig 5-9: Los géneros musicales en el pensamiento de Eximeno	316
Fig 5-10: Clasificación de la música religiosa en <i>Dell’origine – Del origen</i>	358
Fig 5-11: Clasificación de la música religiosa en <i>D. Lazarillo Vizcardi</i>	360
Fig 5-12: Clasificación de la música vocal en <i>D. Lazarillo Vizcardi</i>	362
Fig 5-13: Esquema del funcionamiento de los bloques sociales en el pensamiento de Gramsci	396
Fig 5-14: Ejemplos de músicas europeas y extraeuropeas en <i>Dell’origine</i>	402
Fig 5-15: Ejemplos de músicas extraeuropeas en <i>Del origen</i>	403
Fig 5-16: Ejemplos de músicas extraeuropeas en el <i>Diccionario</i> de Rousseau	403
Fig 5-17: “Aria del Canadá”	404
Fig 5-18: “Canción de los salvajes del Canadá”	404
Fig 5-19: “Chanson des Sauvages du Canada”	404
Fig 5-20: Jean de Léry, <i>Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil</i>	404
Fig 5-21: Jean de Léry, <i>Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil</i>	404
Fig 5-22: Jean de Léry, <i>Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil</i>	404
Fig 5-23: Marine Mersenne, <i>Harmonie Universelle</i> . 1ª parte, libro III, p: 148	404
Fig 5-24: “Ballo del Canadá”	405
Fig 5-25: “Baile del Canadá”	405
Fig 5-26: “Danse Canedienne” del <i>Diccionario</i> de Rousseau	405
Fig 5-27: “Chanson Canadoise”, <i>Harmonie Universelle</i> . 1ª parte, libro III, p: 148	405
Fig 5-28: “Aria Indiana”	407

Fig 5-29: “Canción Persana”	407
Fig 5-30: “Chanson Persanne” del <i>Diccionario</i> de Rousseau	408
Fig 5-31: “Aria cinese”	409
Fig 5-32: “Canción china”	409
Fig 5-33: “Air Chinois” del <i>Diccionario</i> de Rousseau	409
Fig 5-34: Melodía original de la <i>Description Géographique</i> del P. Du Halde	409
Fig 5-35: Tamburro trasteverino	411
Fig 5-36: Canción veneciana	412
Fig 5-37: Melodía valenciana de dulzaina.....	412
Fig 5-38: Seguidilla	413
Fig 5-39: Melodía francesa	414
Fig 5-40: Melodía inglesa.....	415
Fig 5-41: Melodía alemana	415
Fig 5-42: Sistema de la música en el pensamiento de Eximeno	418
Fig 5-43: Consolidación de la hegemonía musical en el pensamiento de Eximeno	421
Fig 5-44: Dimensión histórica e las músicas populares.....	429
Fig 6-1: Polisistema de la literatura musical en España en el siglo XVIII: número de tratados por tipología	462
Fig 6-2: Tratados de canto llano, figurado y de órgano. Evolución por décadas	463
Fig 6-3: Tratados teórico-musicales. Evolución por décadas	463
Fig 6-4: Tratados instrumentales. Evolución por décadas	464
Fig 6-5: Textos matemático-musicales. Evolución por décadas.....	465
Fig 6-6: Textos vinculados a Feijoo. Evolución por décadas	465
Fig 6-7: Textos estético-musicales. Evolución por décadas	466
Fig 6-8: Textos histórico-musicales. Evolución por décadas	466
Fig 6-9: Textos de difícil clasificación tipológica. Evolución por décadas.....	467
Fig 6-10: Evolución por tipos de textos y décadas	467
Fig 6-11: Retrato de Maria Antonia Walpurgis de Baviera	493
Fig 6-12: Grabado que acompaña a la Introducción en la edición italiana	494
Fig 6-13: Grabado que acompaña a la Introducción en la edición española	495
Fig 6-14: Grabado que acompaña a la Primera Parte en la edición italiana	497
Fig 6-15: Grabado que acompaña a la Primera Parte en la edición española.....	497
Fig 6-16: Grabado que acompaña al Libro I de la primera parte en la edición italiana	498
Fig 6-17: Grabado que acompaña al Libro I de la primera parte en la edición española	499
Fig 6-18: Grabado que acompaña al Libro II de la primera parte en la edición italiana.....	501
Fig 6-19: Grabado que acompaña al Libro II de la primera parte en la edición española	501
Fig 6-20: Grabado que acompaña al Libro III de la primera parte en la edición italiana.....	503

Fig 6-21: Grabado que acompaña al Libro III de la primera parte en la edición española	503
Fig 6-22: Grabado que acompaña al Libro IV de la primera parte en la edición italiana	505
Fig 6-23: Grabado que acompaña al Libro II de la primera parte en la edición española	505
Fig 6-24: Grabado que acompaña a la parte segunda en la edición italiana	508
Fig 6-25: Grabado que acompaña a la parte segunda en la edición española	508
Fig 6-26: Grabado que acompaña al Libro I de la segunda parte en la edición italiana	510
Fig 6-27: Grabado que acompaña al Libro I de la segunda parte en la edición española	510
Fig 6-28: Grabado que acompaña al Libro II de la segunda parte en la edición italiana	512
Fig 6-29: Grabado que acompaña al Libro II de la segunda parte en la edición española	512
Fig 6-30: Grabado que acompaña al Libro III de la segunda parte en la edición italiana	514
Fig 6-31: Grabado que acompaña al Libro III de la segunda parte en la edición española	514

Índice de tablas

Tabla 2-1: Estructura de <i>Dell'origine e delle regole della música –Del origen y reglas de la música</i>	33
Tabla 2-2: Estructura del <i>Dubbio di D. Antonio Eximeno – Duda de D. Antonio Eximeno</i>	36
Tabla 2-3: Correspondencia de los personajes de D. Lazarillo Vizcardi con personajes de septiembre	49
Tabla 5-1: Comparación de los sistemas artísticos de Batteux y Eximeno	262
Tabla 5-2: Aplicación simultánea de las distintas perodizaciones de Eximeno	443
Tabla 6-1: Diferencias formales y año de publicación <i>Dell'origine – Del origen</i>	471
Tabla 6-2: Comparación de estructuras <i>Dell'origine e delle regole della música – Del origen y reglas de la música</i>	480
Tabla 6-3: Comparación de las láminas de <i>Dell'origine e delle regole della música – Del origen y reglas de la música</i>	481
Tabla 6-4: Comparación de estructuras del <i>Dubbio di D. Antonio Eximeno</i> y la <i>Duda de D. Antonio Eximeno</i>	484
Tabla 6-5: Listado de grabados, posición de los mismos y citas que los acompañan	489
Tabla 6-6: Variaciones textuales entre la edición italiana y la edición española	516
Tabla 6-7: Comparación de estructuras <i>Dell'origine e delle regole della música – Del origen y reglas de la música</i>	542

1-INTRODUCCIÓN

1-INTRODUCCIÓN

El 2 de abril de 1767, una orden Carlos III decretaba la expulsión de todos los jesuitas de los territorios españoles, incluyendo América y Filipinas. Como consecuencia de esta decisión política, casi 5000 religiosos (unos 3000 en la Península Ibérica) eran detenidos y obligados a embarcarse en dirección a los Estados Pontificios. Antonio Eximeno, que en el momento de la expulsión ocupaba el cargo de profesor de matemáticas en la Real Academia de Artillería de Segovia, llegó a Roma el 18 de octubre de 1767¹ y allí vivió hasta el final de su vida, con la única excepción del periodo comprendido entre 1798 y 1801. Desde ese momento, Eximeno se interesa por la música, una disciplina que, hasta el momento, le había sido ajena, creando algunos de los textos más influyentes en la historia de la música en España.

La originalidad de Eximeno en el contexto de la tratadística musical española resulta muy destacada. El suyo es el primer texto teórico-musical español de relevancia escrito por un aficionado a la música, es decir, por un músico no profesional y sin vinculación con ninguno de los núcleos de creación e interpretación musical en España. Por otra parte, y gracias a su formación previa, a su exilio italiano, y a su erudición enciclopédica, Eximeno es capaz de concebir unos textos que reflejan influencias procedentes, sobre todo, del pensamiento ilustrado francés, y que le sitúan a la vanguardia del pensamiento musical español. Su producción teórico-musical resulta original también desde el punto de vista formal. El exjesuita escribe en un periodo de cambios, en el que el viejo sistema de producción musical sufre una crisis que se desarrolla en paralelo con la crisis del sistema económico y social del Antiguo Régimen. Por ello, la transmisión de su pensamiento se produce a través de textos híbridos, en los que se combinan aspectos del tratado musical y del ensayo filosófico (caso de *Dell'origine*); del escrito polémico, periodístico y teórico-musical (*Dubbio di D. Antonio Eximeno*); de la novela y del ensayo (*D. Lazarillo Vizcardi*). Eximeno no es (como lo ha presentado la musicología española nacionalista) un revolucionario aislado de su contexto; un héroe capaz de remover los cimientos de la música y de asombrar a toda Europa con sus propuestas. Sin embargo, y precisamente por su capacidad para insertarse en su contexto cultural, resulta interesante, puesto que su obra refleja las principales corrientes del pensamiento europeo de su época. A la vez, la pervivencia, la reutilización y la manipulación de sus ideas a lo largo de los siglos XIX y XX pone de manifiesto la importancia de su pensamiento y el peso de su figura sobre la musicología española.

¹ GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique: “El ejército y la marina en la expulsión de los jesuitas de España”, en GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique (ed.): *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997, p: 264.

Este enfoque nacionalista desde el que se había abordado el estudio del pensamiento de Eximeno hacía necesaria una revisión de su figura desde perspectivas más amplias, que entendieran su aportación al pensamiento musical dentro del contexto ilustrado europeo en el que el exjesuita desarrolló su actividad. En este sentido, el congreso internacional celebrado en Valencia entre el 11 y el 13 de diciembre de 2008, coincidiendo con el 200 aniversario de su muerte, constituyó un paso decisivo para iniciar una nueva aproximación a la obra de Eximeno. Dicho congreso, al que tuvimos ocasión de asistir, y que contó con la participación de numerosos expertos españoles e italianos que abordaron las diferentes facetas del pensamiento eximeniano desde perspectivas muy diversas, nos sirvió para establecer las bases desde las que iniciar nuestra tesis doctoral. Ésta debe entenderse, por tanto, como un desarrollo de las nuevas vías de investigación abiertas en los últimos años.

El resultado de nuestro trabajo se estructura, a lo largo de las páginas que siguen, en seis grandes secciones. En el primer capítulo se presenta el interés del tema que motiva nuestra investigación y los objetivos que pretendemos conseguir con la misma. En segundo lugar, hemos querido exponer las principales fuentes textuales en las que se ha basado nuestro trabajo y las metodologías utilizadas en el mismo. El tercer capítulo recoge tanto aspectos relacionados con la biografía de Eximeno (permitiendo comprender sus obras de manera más completa), como cuestiones relativas a la recepción de su obra, hasta el punto de constituirse en un estado de la cuestión. En el cuarto capítulo hemos sintetizado algunas de las cuestiones que centran el debate musical del siglo XVIII a nivel europeo, y que aparecen en el pensamiento de Eximeno. Este capítulo funciona, por tanto, como una “carta de navegación” que permite acceder al pensamiento del exjesuita a través del contexto en el que se produce.

El quinto capítulo se dedica al estudio de las ideas sobre la música en el pensamiento de Antonio Eximeno. Para ello, ha sido preciso realizar una labor de análisis (en su sentido etimológico) que ha llevado a “descomponer” el pensamiento del autor en unidades más pequeñas con el fin de comprenderlo en toda su complejidad. En este sentido, y siguiendo las líneas marcadas en el capítulo anterior, hemos decidido examinar el concepto eximeniano de música en su dimensión estético-filosófica, pasando luego a estudiar los géneros descritos por Eximeno en sus textos, su visión de las músicas extraeuropeas y europeas de tradición oral y, finalmente, su pensamiento historiográfico-musical. El último capítulo de nuestra tesis se dedica al estudio de la recepción del pensamiento musical de Eximeno en España tanto en vida el exjesuita, como a lo largo del siglo XIX. Para ello, hemos comenzado estudiando pormenorizadamente las modificaciones sufridas por *Dell'origine e delle regole della música* en su traducción al castellano. Posteriormente, hemos analizado las reacciones

polémicas al pensamiento de Eximeno tanto en la prensa periódica de la época (*Diario de Madrid*) como en textos teórico-musicales concretos; publicados (*Defensa del arte de la música*) o sin publicar (*Sobre el verdadero origen de la música*). Finalmente, hemos dedicado un último apartado a estudiar la pervivencia y distorsión del pensamiento de Eximeno a lo largo del siglo XIX, así como las construcciones nacionalistas realizadas sobre la base del mismo por parte de la musicología decimonónica.

La heterogeneidad de los textos de Eximeno, la complejidad de sus ideas, y la trascendencia posterior de las mismas determinan un tipo de estudio que, asumiendo el riesgo de resultar denso en ocasiones, analiza las particularidades de su aportación a la historia del pensamiento musical en toda su extensión.

1.1-INTERÉS DEL TEMA

Como hemos señalado, el pensamiento musical de Antonio Eximeno se inserta en un contexto europeo que viene caracterizado por la existencia de importantes innovaciones vinculadas al desarrollo social, científico y filosófico de la época, y que se concretan en el nacimiento de disciplinas como la crítica, la estética y la historiografía musical. En este contexto, el pensamiento musical de Eximeno se presenta como paradigmático y resulta interesante por diversos motivos que pasamos a resumir a continuación:

- Por el carácter peculiar que le confiere el hecho de ser un intelectual español formado musicalmente en Italia: es muy probable que Eximeno ni siquiera se hubiera interesado por la música si no se hubiera visto obligado a abandonar España. Su formación estético-musical refleja la asimilación de aspectos innovadores del pensamiento musical de la época, un hecho que le servirá, además, para insertarse en un contexto cultural que le era ajeno.

- Por su plena inserción en el contexto social y cultural italiano, que le llevará a participar en debates estético-musicales con destacadas personalidades del momento, como Giovanni Battista Martini, y en importantes medios de difusión cultural de la época, como las *Effemeridi letterarie di Roma* o los *Elogij italiani*.

- Por su posición social: Eximeno es un aficionado erudito, y no un músico profesional. Por ello, su interés se dirige más hacia los aspectos estéticos de la música que hacia su vertiente técnica. En este sentido, se identifica con un nuevo modelo de teórico musical que emerge en el siglo XVIII y que tiene su máximo exponente en los *enciclopedistas* franceses.

- Por su carácter innovador, que refleja las novedades de la estética, la historiografía y la teoría musical del siglo XVIII y que contrasta con las posiciones conservadoras mantenidas por la mayor parte de los teóricos españoles. Buena muestra de ello son algunas de las reacciones suscitadas en España por la traducción de *Dell'origine e delle regole della musica*, al castellano².

- Por la repercusión de sus ideas en España, que fueron seguidas por autores como Tomás de Iriarte, y que motivaron encendidas polémicas en las que participaron destacadas personalidades del momento, como Juan Antonio de Iza Zamacola, Agustín Iranzo o José de Teixidor.

² EXIMENO, Antonio: *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel'Angelo Barbiellini, 1774; EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Madrid: Imprenta Real, 1796 (3 vols.)

- Por la trascendencia posterior de su pensamiento: las ideas de Eximeno, reinterpretadas de manera parcial, serán utilizadas para articular los presupuestos estéticos e historiográficos de la musicología nacionalista española, y del nacionalismo musical español. Cabe destacar, en este sentido, la frase "Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema", que Felipe Pedrell atribuía a Eximeno, y que abre *Por nuestra música*, manifiesto fundacional del nacionalismo musical hispano. Este hecho demuestra la autoridad que, cien años después de su muerte, seguía manteniendo el nombre del autor de *Dell'origine*.

- Por el interés que, a día de hoy, sigue teniendo su pensamiento, que es motivo de estudio y debate a nivel internacional.

1.2-OBJETIVOS

Los objetivos planteados en esta investigación son los siguientes:

- Distinguir y clasificar los escritos musicales de Antonio Eximeno según su tipología textual, los géneros literarios a los que pertenecen y la intención a la que responde su creación. Con esta labor se pretenden conocer las tipologías textuales utilizadas por el autor para difundir su pensamiento musical, valorando las similitudes y las diferencias con respecto a textos semejantes de otros autores de la misma época. Por otra parte, el análisis del contexto histórico en el que se produce su publicación, de las personalidades a las que están dedicadas las obras, y del enfoque de las mismas, servirá para conocer el tipo de lector al que se dirigen los textos, así como para intentar reconocer las posibles intenciones no explícitas que motivaron la redacción de los mismos.

- Reconocer las conexiones del pensamiento musical de Antonio Eximeno con las diferentes corrientes del pensamiento europeo y español de la época. En este sentido, es necesario valorar si su formación musical se produce íntegramente en Italia y hasta qué punto recoge las teorías musicales del momento. Para ello, se hará necesario trazar un recorrido por los conceptos que articulan el pensamiento musical europeo del siglo XVIII, prestando especial atención a aquellos aspectos que adquieren mayor importancia en los textos del exjesuita.

- Analizar de manera profunda el pensamiento musical de Antonio Eximeno a través de las ideas que articulan sus teorías. Al margen de un análisis de ideas concretas, se realizará un estudio centrado en los modelos de sistematización de las artes que aparecen en los textos de Eximeno y su relación con la tratadística artístico-filosófica internacional.

- Explorar la naturaleza de los modelos historiográficos presentados por Eximeno y sus conexiones con las obras de su entorno y de similares características.

- Estudiar la actitud del autor frente a la creación musical del pasado y de su propio tiempo, las valoraciones críticas referidas a compositores y libretistas y su posible contribución a la creación de un canon musical.

- Estudiar los procesos de recepción del pensamiento de Eximeno en el ámbito europeo en general, y español en particular. En este último caso, será preciso conocer las modificaciones introducidas en la traducción al castellano de los textos originalmente publicados en Italia y los debates generados como reacción a dichos textos.

- Analizar la pervivencia del pensamiento de Eximeno a lo largo del siglo XIX, y la influencia que dicho pensamiento haya podido tener sobre la formación de discursos musicológicos de carácter nacionalista en España.

2-FUENTES Y METODOLOGÍA

2-FUENTES Y METODOLOGÍA

2.1-FUENTES

El desarrollo del pensamiento artístico iniciado en el siglo XVI, que lleva a valorar la figura del artista por su capacidad creativa, tiene como resultado una serie de cambios que afectan radicalmente al modelo del tratado y que se hacen patentes, de manera significativa, en el siglo XVIII. Por otra parte los cambios económicos operados en toda Europa (en mayor o en menor medida) a partir de la Revolución Inglesa suponen una profunda modificación tanto en los procesos de creación, como en los hábitos sociales de consumo artístico. Estrechamente ligadas a estos cambios, las mejoras técnicas en la impresión de partituras facilitan la difusión y el consumo doméstico de música. Esto, unido al ascenso de la burguesía, da lugar al surgimiento de nuevos modelos de músico, como el del aficionado.

El conjunto de todos estos factores, sumado al afán pedagógico de la Ilustración, y a la renovación en los géneros literarios de la época, dan como resultado la emergencia de un nuevo teórico musical y de un nuevo tipo de tratado. El primero no es ya un músico práctico, un profesional de su arte que se dedica en exclusiva a ejercer su profesión (generalmente en el seno de una institución propia del Antiguo Régimen), sino que es un *aficionado*, normalmente interesado en diversos campos del conocimiento, que se aproxima a la música desde una perspectiva amplia e integradora. El paradigma de tratado de la época presenta, a menudo, formas atípicas, novedosas o experimentales, que no encajan con la tradición, para dar lugar a géneros híbridos en los que se mezclan elementos del diccionario, el ensayo, la historiografía, la poesía o la novela. De esta manera, los autores tratan de responder a las exigencias de un público que ya no está tan interesado por los conocimientos puramente técnicos, como lo estaban los antiguos compositores y maestros de capilla, sino que se interesa por la música de un modo general, hasta cierto punto más superficial, y que pretende adquirir unos conocimientos básicos, pero no exhaustivos.

Precisamente, esta renovación de la que venimos hablando, se hace patente en los textos teórico-musicales de Antonio Eximeno. El elenco de fuentes que presentamos a continuación refleja este tipo de hibridaciones textuales, al estar formado por un tratado que incluye elementos ajenos a la tradición (*Dell'origine*), un texto polémico más cercano al ensayo que a la réplica teórico-musical (*Dubbio di D. Antonio Eximeno*), y una novela didáctico-musical en la que convergen la ficción literaria con las aspiraciones teóricas (*D. Lazarillo Vizcardi*). La complejidad de este último texto obliga a detenerse de manera especial en su

análisis, con el objetivo de hacer patentes los distintos niveles de lectura presentes en el mismo.

2.1.1-Dell'origine e delle regole della musica – Del origen y reglas de la música

Dell'origine e delle regole della musica, publicado en Roma en 1774 y traducido al castellano en 1796, participa del carácter híbrido y, hasta cierto punto, experimental, al que ya hemos hecho alusión. Desconocemos la tirada de ambas ediciones. En cualquier caso, la italiana resulta especialmente lujosa, al tratarse de una edición en formato cuarto, adornada con numerosos grabados y láminas con ejemplos musicales. Consta de 466 páginas de texto, a las que se añade una señalando las erratas, 8 de la dedicatoria, y 3 con las aprobaciones de Fray Gregorio Maria Clementi, Enrico Tourner, Tomasso Agustino Ricchi y “Nivildo Amarinzio”, custode general de la Arcadia, quien añade que la obra ha sido revisada por Rivisco Smirnense, Roricio Messenio, Filillo Lipareo y Mesindo Latmio. Además de esto, el libro contiene un total de 22 láminas grabadas con ejemplos musicales, de las cuales una (la correspondiente al aria de Maria Antonia Walpurgis) es desplegable.

La edición española resulta más modesta que la italiana por su tamaño, más reducido (formato octavo) y por hallarse distribuida en tres volúmenes: el primero tiene 359 páginas, el segundo 255 y el tercero 258, a las que se suman sendas páginas corrigiendo las erratas del texto. Se incluye, además, una “Advertencia del traductor”, que consta de dos páginas, y se elimina la Dedicatoria a Maria Antonia Walpurgis. Esta edición consta de 21 láminas grabadas con ejemplos musicales, de las cuales 4 corresponden al primer volumen, 16 al segundo y una al tercero. En ellas ha sido suprimida tanto la composición de Maria Antonia Walpurgis, como los ejemplos correspondientes a las músicas europeas de tradición oral.

Es posible encontrar ejemplares de la edición italiana en las principales bibliotecas españolas y extranjeras, como la Biblioteca Nacional de España, la Bibliothèque Nationale de Francia, o la British Library. Especial interés tiene el ejemplar conservado en el Museo Biblioteca Internazionale de la Musica de Bologna (G. 56), que perteneció al Padre Martini, así como el conservado en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que fue propiedad de Vicente Olcina (alumno de Eximeno), y en el que se halla una autobiografía manuscrita del exjesuita. Por lo que respecta a la edición española, es también fácilmente localizable en las principales bibliotecas, si bien parece haber gozado de una menor difusión a nivel internacional.

Fig. 2-1: Portada de Dell'origine e delle regole della musica

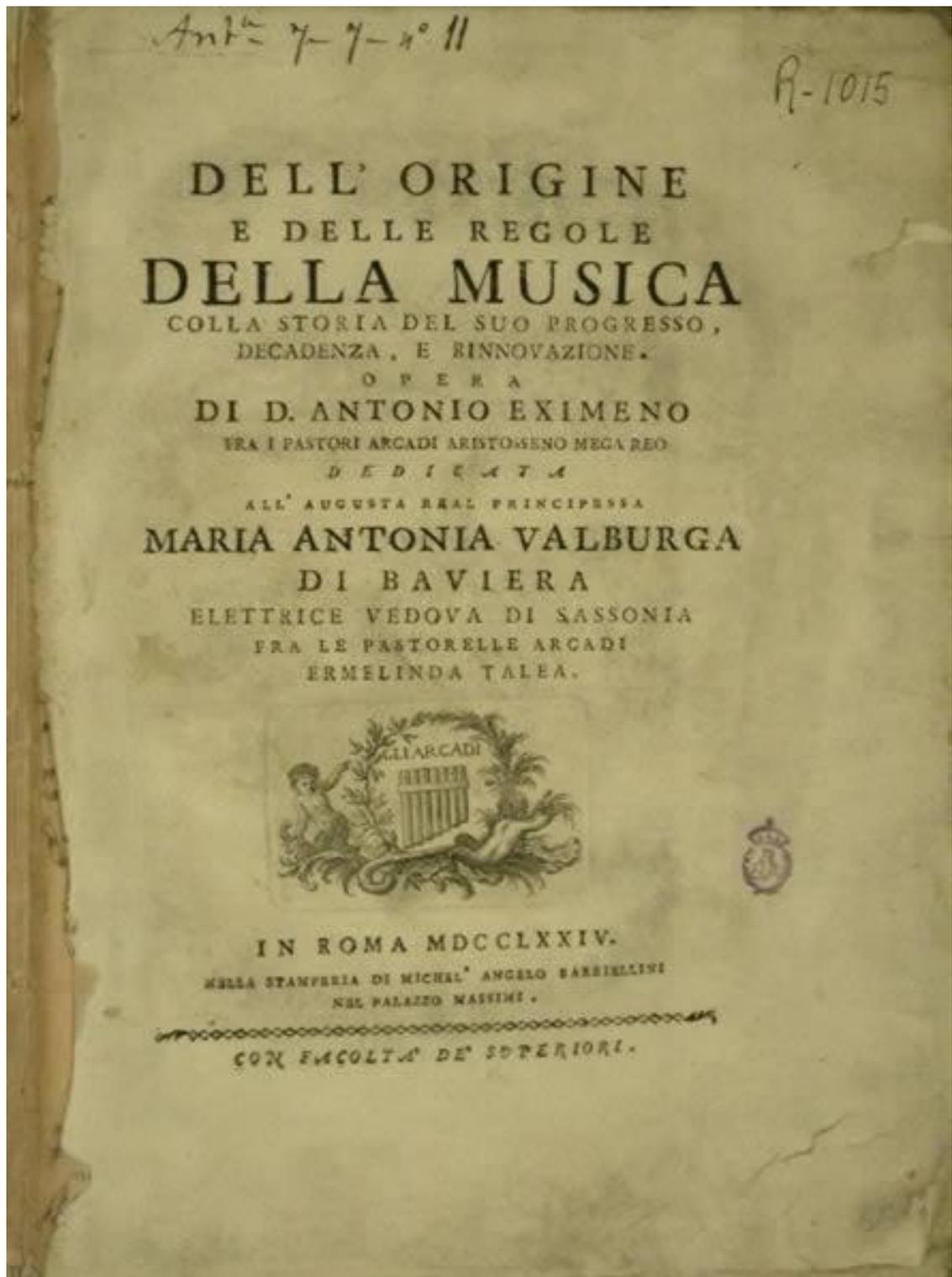
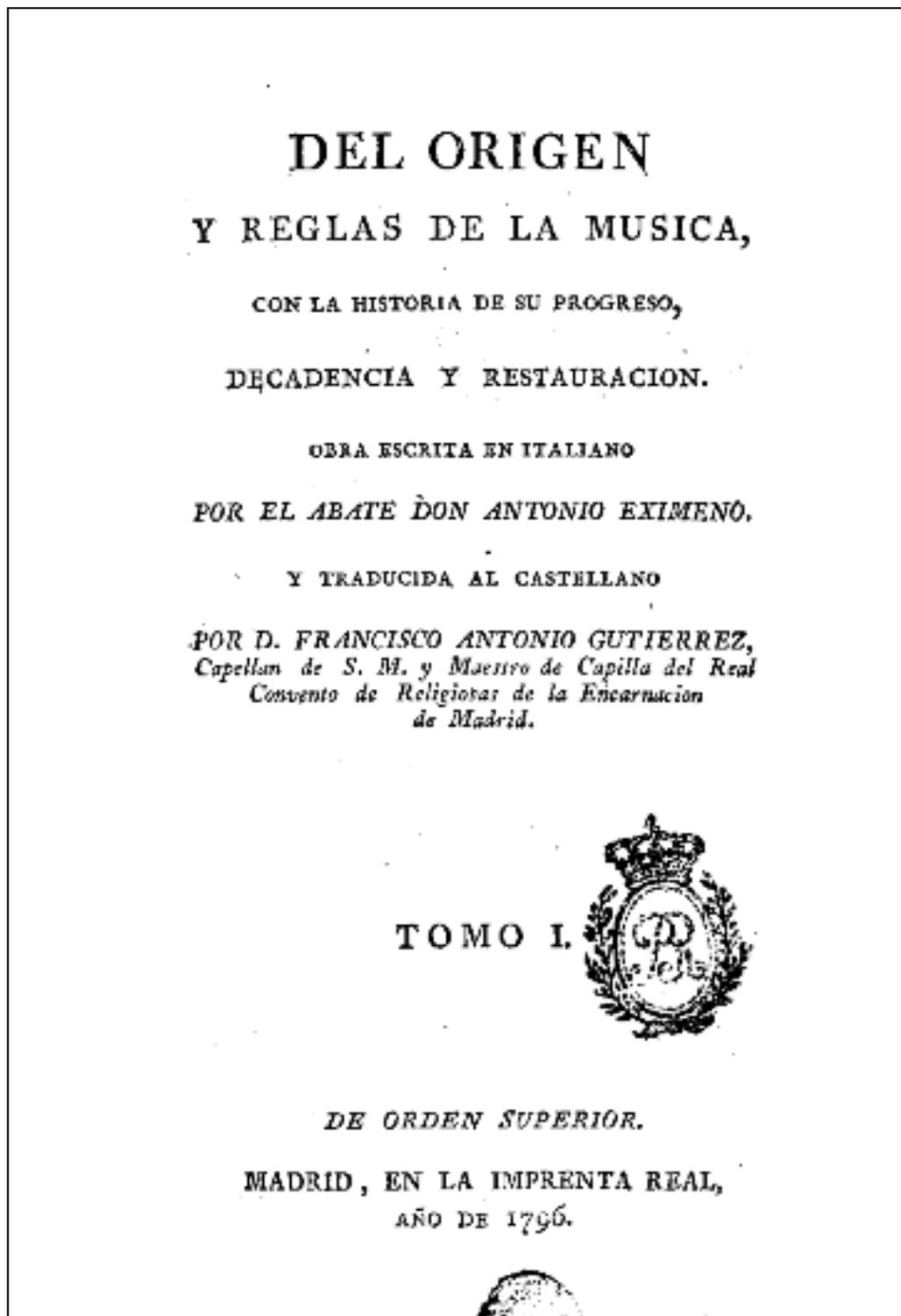


Fig. 2-2: Portada de Del origen y reglas de la música



Eximeno divide su tratado en dos partes, precedidas de una dedicatoria (en la edición italiana), de la advertencia del traductor (en la edición española), del prólogo de Eximeno y una “Introducción”, consistente en un diccionario de términos musicales.

En la primera parte de su tratado, Eximeno niega la relación entre música y matemáticas, plantea su teoría sobre el origen de la música (y su relación con el lenguaje), y expone las reglas de la armonía y del contrapunto. La segunda parte está formada por el discurso historiográfico musical en el que Eximeno plantea sus ideas sobre la evolución de la música en relación al desarrollo del lenguaje y la literatura, y que sirve para probar lo expuesto en la primera parte del tratado. Además, y a modo de anexo, se añaden, una carta supuestamente enviada por un amigo del autor (quien firma con el nombre de “Eleuterio Filalete” y que dice escribir desde “Armoniópolis”³), y la respuesta a la misma, firmada por Eximeno. A todo ello se añaden, además, las láminas con los ejemplos musicales correspondientes (**Tabla 2-1**).

Tabla 2-1: Estructura de Dell’origine e delle regole della musica – Del origen y reglas de la música

PARTE	CONTENIDO
INTRODUCCIÓN	Diccionario de música
PRIMERA PARTE	
Libros I-III	Ensayo filosófico (crítica a teorías matemáticas + ontología musical)
Libros III-IV	Reglas de la música (armonía + contrapunto)
SEGUNDA PARTE	
Libros I-III	Historia de la música (progreso+decadencia+renovación/restauración)
LÁMINAS	

Al margen de esta división planteada por Eximeno, es posible dividir el tratado en tres partes, de acuerdo con la división temática que se halla implícita en el mismo, y que se hará explícita en la edición española, realizada en tres volúmenes independientes⁴. De este modo, en la primera parte se presentarían las bases filosóficas de las reglas de la música, a cuya exposición se dedicaría la segunda parte del tratado. Estos dos apartados son complementarios entre sí,

³ “ελευθερία” en griego significa “libertad”. El término “Filalete” resulta más difícil de descifrar: si la primera parte de esta palabra (“φυλή”) significa “amor”, la segunda, “ἀλήθεια” es, en griego, la “verdad”. Por tanto, el amigo de Eximeno sería alguien “libre” y “amante de la verdad”, como lo sería el propio Eximeno al pretender escribir un tratado de música ajeno a las antiguas tradiciones (libre) y cuyas reglas serían inspiradas directamente por la naturaleza (serían verdaderas). Finalmente, “Armoniópolis” (“ciudad de la armonía”) sería, a su vez, un anagrama de “Roma”.

⁴ Para una comparación entre la estructura italiana y la española del tratado, v. 6.2.

funcionando con una relación de causa-efecto: las reglas de la música sólo pueden ser explicadas, desde la perspectiva de Eximeno, como una consecuencia inevitable de unos planteamientos filosóficos que explican el funcionamiento de la naturaleza. Finalmente, la tercera parte del tratado funciona como una demostración de los principios expuestos con anterioridad a lo largo de un proceso histórico, lo que garantiza a la vez la universalidad y la “atemporalidad” de dichos principios.

Como hemos apuntado anteriormente, el tratado de Eximeno tiene, desde nuestro punto de vista, una naturaleza híbrida en la que se combinan diversos géneros que van más allá del tratado teórico-musical en el sentido tradicional del término. Eximeno era consciente de la naturaleza “mestiza” de su tratado, y en el *Avviso a'letterati, ed a gli amatori della musica*, insiste en señalar que: “Lo stile, in cui è scritta l'opera, vien suggerito dalla stessa varietà di materie che vi si trattano (...)”.

En primer lugar, el “Diccionario de música” con el que se abre el tratado constituye un reflejo de una de las modalidades textuales más frecuentes en el siglo XVIII: la del diccionario. Es evidente que Eximeno contaba con importantes precedentes (Rousseau como el más destacado) para llevar a cabo este pequeño diccionario. Sin embargo, la estructuración del mismo no se corresponde con la de un texto de estas características, ya que no aparece ordenado de manera alfabética, sino de forma temática. En este sentido, el diccionario de Eximeno recuerda más a la *Encyclopédie Méthodique*, que a la *Encyclopédie* de Diderot. El propio Eximeno reconoce que esta parte del tratado es la que más esfuerzo le ha costado y, al mismo tiempo, la que considera menos útil para el lector⁵.

La primera parte del tratado constituye, como ya hemos dicho, un ensayo filosófico con dos secciones claramente definidas: por una parte, la crítica a las teorías matemático musicales tradicionales, y especialmente las contemporáneas de Tartini, Euler y Rameau. Por otra, el discurso en el que se hacen explícitos sus planteamientos filosóficos, y que constituye el núcleo ideológico de su tratado, ya que en él se explican las relaciones existentes entre la naturaleza, el instinto, las lenguas y la música.

Este discurso filosófico funciona como antecedente de la segunda parte del tratado: la dedicada a las reglas de la música. Esta sección, que pretende plantearse como el consecuente necesario del discurso precedente, se halla a su vez dividida en dos subsecciones: la primera, dedicada a las reglas de la armonía; la segunda, centrada en el contrapunto. Se trata de la parte del tratado que entronca con mayor claridad en la tradición teórico-musical. Sin embargo, y como ha señalado Amaya García Pérez, las reglas de la música de Eximeno

⁵ EXIMENO, A.: *Dell'origine...*, p: 15 - EXIMENO, A: *Del origen...*, vol. I, p: 23.

funcionan como un sistema lógico-axiomático, al partir de dos axiomas demostrados en dos experimentos de los que, según el autor, podría derivarse toda la teoría musical⁶. De este modo, la tradición matemática que Eximeno conocía por su formación en España, se hace patente en su tratado musical.

La última sección del tratado es un ensayo histórico-musical. Como veremos al analizar los planteamientos historiográficos de Eximeno, en él confluyen diversas tradiciones filosóficas, historiográficas e historiográfico-musicales. Se crea así un texto original en el que no son tan importantes las fuentes y los datos concretos, como la construcción de un discurso coherente y que cumple una función fundamental en el contexto del tratado de Eximeno: la de demostrar la validez universal y atemporal de sus planteamientos teórico-musicales.

2.1.2-Dubbio di D. Antonio Eximeno – Duda de D. Antonio Eximeno

En 1774, Giovanni Battista Martini publicaba su *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, un texto teórico en el que, además de exponer las reglas del contrapunto a través de numerosos ejemplos prácticos, contradecía algunas de las opiniones vertidas por Eximeno en *Dell'origine* (en cuestiones referidas principalmente al canto llano, el contrapunto y la música eclesiástica). Un año más tarde, Eximeno daba a la luz su *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini*, traducido luego al castellano y publicado como *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el Ensayo fundamental práctico de contrapunto del M. R. P. M. Fr. Juan Bautista Martini*. La edición italiana, en formato cuarto, consta de 119 páginas, a las que se añaden dos con las aprobaciones (firmadas por el monje camalduense Clemente Biagi y el monje servita Gregorio Maria Clementi), y otra corrigiendo las erratas. Por su parte, la edición española, en formato octavo, consta de 312 páginas, más otra corrigiendo las erratas. A ellas se añade un Prólogo del Traductor (que ocupa ocho páginas) y el Prólogo del Autor (cuya paginación está cifrada en números romanos y que ocupa catorce páginas).

En este texto, cuya naturaleza polémica está presente desde el mismo título, Eximeno parte de la argucia de plantearse si el *Esemplare* de Martini era realmente una crítica o un apoyo a su teoría musical (de ahí el título de *Dubbio – Duda*)⁷. Partiendo de esta premisa, Eximeno da forma a un tratado dividido en

⁶ GARCÍA PÉREZ, Amaya: “¿Música y matemáticas? La crítica de Antonio Eximeno a la concepción matemática de la música”, en VVAA: *Antonio Eximeno (1729-1808). Ámbitos del discurso sobre la música en la Europa ilustrada. Actas del curso celebrado en diciembre de 2008*. Valencia: Instituto Valenciano de la Música (en prensa).

⁷ “La mencionada *Duda* es esta: si el P. Martini ha publicado su *Ensayo* como un contraveneno de mi Obra, o como un testimonio auténtico a favor de la misma”. EXIMENO, Antonio: *Dubbio di D. Antonio*

tres partes y centrado en los tres puntos en los que mantenía sus mayores desacuerdos con Martini: la naturaleza e importancia del canto llano, las reglas del contrapunto, y la cuestión del contrapunto en Grecia (Tabla 2-2).

Tabla 2-2: Estructura del *Dubbio* di D. Antonio Eximeno – Duda de D. Antonio Eximeno

PARTE	CONTENIDO
PRIMERA PARTE (I-XIV): “Sobre la naturaleza del canto llano”	Por qué no es necesario componer sobre <i>cantus firmus</i> gregoriano
SEGUNDA PARTE (I-XIV): “De las antiguas reglas de contrapunto”	Rebatimiento de algunas reglas de contrapunto de Martini
TERCERA PARTE (I-XXXI): “Del contrapunto de los antiguos”	Características de la música griega

Con respecto a la primera cuestión, Eximeno expresa su desacuerdo con Martini, quien pretendía encontrar el origen del canto llano en los salmos entonados por los hebreos. Para el exjesuita no existe una continuidad desde el canto de la sinagoga hasta el canto de la iglesia moderna; al contrario, el canto llano se origina entre los bárbaros, lo que redundaba muy negativamente en su dimensión estética. Además, Eximeno sostiene que no es absolutamente necesario fundar el contrapunto sobre el canto llano. Únicamente en las composiciones religiosas debe respetarse esta costumbre (que no pasa de ser eso, una costumbre), pero en ningún caso es preciso que los estudiantes aprendan a componer sobre *cantus firmus* religiosos. Por otra parte, Eximeno defiende una visión del canto llano que no deja de ser anacrónica, puesto que niega la existencia de los modos gregorianos para tratar de amoldar las composiciones de este género de música al sistema tonal bimodal. Finalmente, y en lo que constituye uno de los pasajes más importantes del *Dubbio*, Eximeno defiende la contribución de Pergolesi a la música eclesiástica a través de su *Stabat Mater*, una obra que había sido muy cuestionada por Martini.

Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del reverendissimo Padre Maestro Fr. Giambattista Martini. Roma: Michelangelo Barbiellini, 1775, p: 1-2 - EXIMENO, Antonio: *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el Ensayo fundamental práctico de contrapunto del M. R. P. M. Fr. Juan Bautista Martini.* Madrid: Imprenta Real, 1797, p: XI-XII

Fig. 2-3: Portada del Dubbio di D. Antonio Eximeno

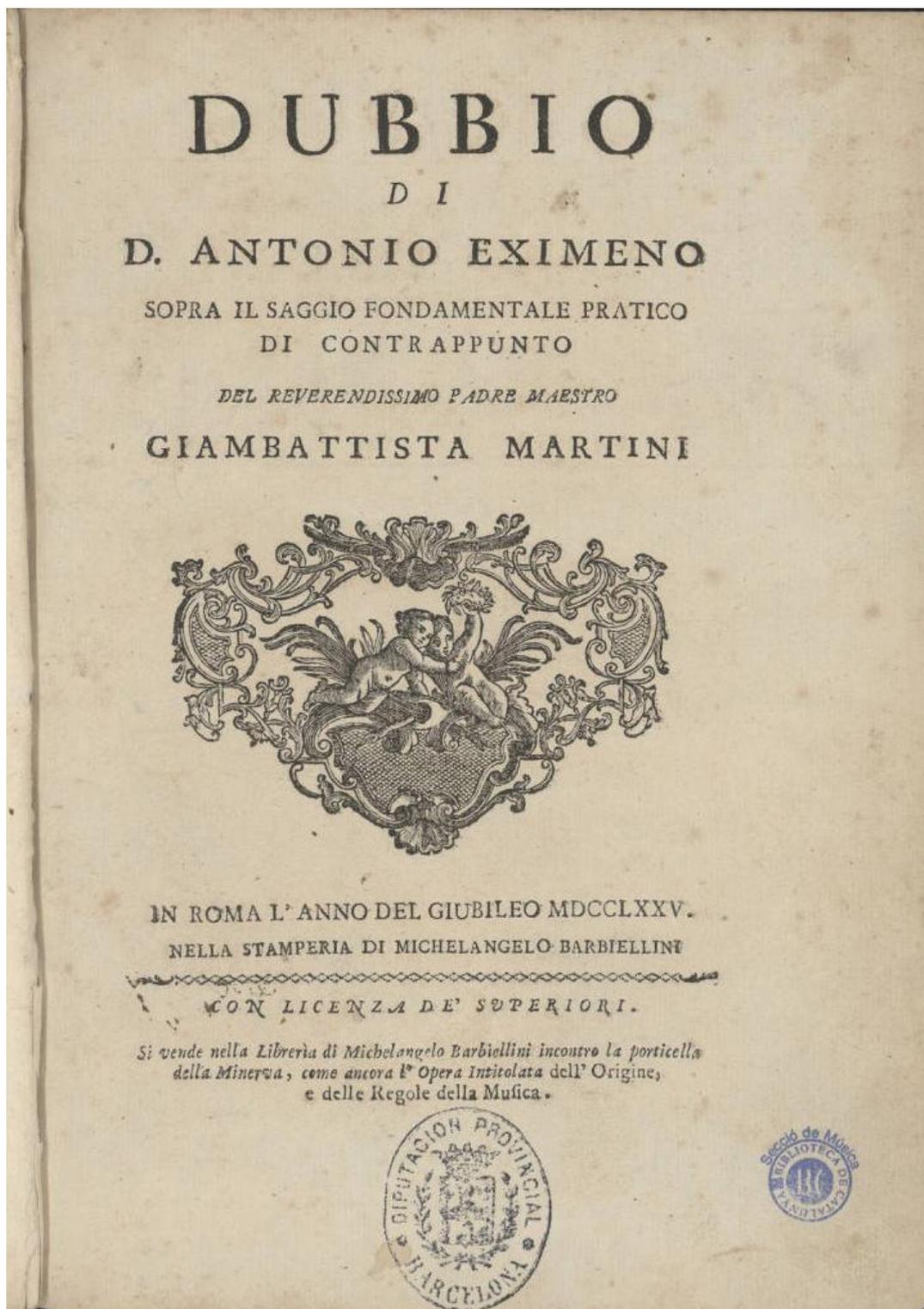
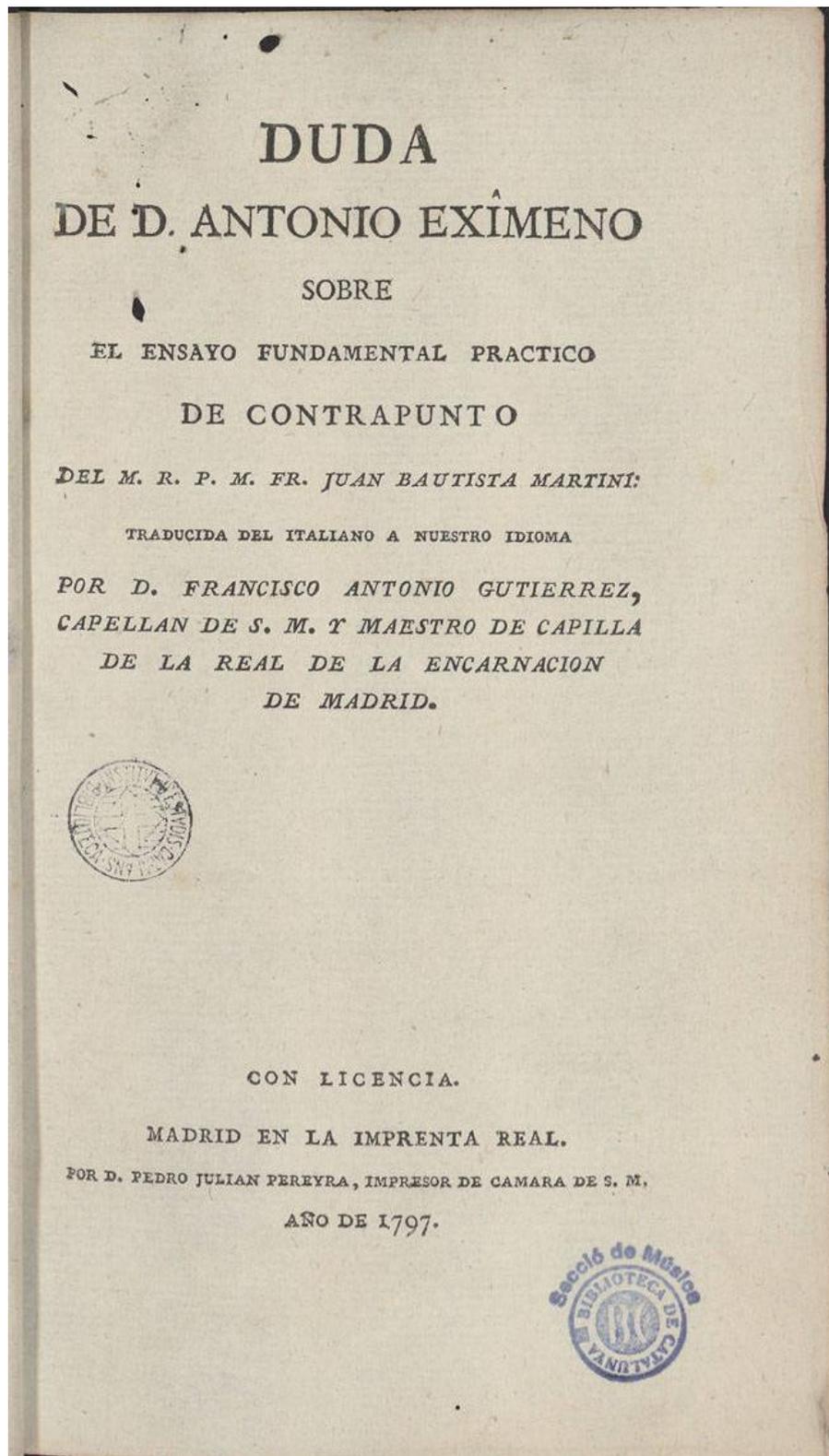


Fig. 2-4: Portada de la Duda de D. Antonio Eximeno



En la segunda parte del opúsculo, Eximeno realiza una serie de críticas a ciertas reglas de contrapunto propuestas por Martini y que, desde su punto de vista, carecen de sentido, además de verse contradichas en los propios ejemplos musicales propuestos por el franciscano.

En la última parte del tratado, Eximeno responde a Martini para tratar de demostrar que los antiguos griegos conocieron el contrapunto (Martini afirmaba que sólo habrían conocido la monodía sin acompañamiento), pero no en el sentido de contrapunto artificioso que Martini y otros autores le daban al término, sino en el sentido de armonía simultánea. Es esta la cuestión en la que más se extiende Eximeno (ocupa casi dos tercios del *Dubbio*), y lo hace tal vez por sentir herido su orgullo: si Martini había acusado al exjesuita de carecer de conocimientos musicales necesarios para abordar el estudio del tema, será ahora Eximeno quien responda acusando al franciscano de no conocer la lengua griega, algo que había reconocido el propio Martini. Parece que Eximeno pensaba que, al menos en esta parcela del saber, sus conocimientos eran superiores a los de Martini.

Más allá de sus planteamientos polémicos, el *Dubbio* se constituye en un apéndice que contribuye a completar y aclarar algunas de las cuestiones más controvertidas de *Dell'origine*. Constituye, además, y en opinión de Eximeno, una obra más útil que *Dell'origine* desde un punto de vista práctico⁸. Estos dos aspectos serán debidamente publicitados en la edición española de la obra, que llega a considerar el *Dubbio* como el cuarto volumen de *Del origen y reglas de la música*, otorgando al texto polémico el mismo rango de importancia que los otros tres volúmenes del tratado.

2.1.3-Don Lazarillo Vizcardi

En 1806, Eximeno envió desde Roma el manuscrito de *D. Lazarillo Vizcardi*, con el objetivo de que fuera publicado en España. Sin embargo, distintas vicisitudes impidieron que esta novela fuera publicada en vida de su autor, permaneciendo manuscrita hasta 1872, cuando Francisco Asenjo Barbieri pudo publicarla con cargo a la Sociedad de Bibliófilos Españoles. El texto se editó en dos volúmenes: el primero consta de 354 páginas y el segundo de 374. En ellos se incluyen, además del texto de la novela, los apéndices historiográficos escritos por Eximeno, el “diseño” de la novela (síntesis realizada por el propio Eximeno), un índice de personas citadas (realizado por Barbieri) y un listado con los miembros de la Sociedad de Bibliófilos Españoles. La publicación está precedida

⁸ “Nos persuadimos, pues, que nuestros profesores nacionales enterados de las naciones de esta *Duda* sobre el *Ensayo* del P. Martini la decidirán a favor de la Obra del *Origen y reglas de la música* (...)” [GUTIÉRREZ, Francisco Antonio]: “Prólogo del traductor”, en EXIMENO, A.: *Duda...*, p. VII.

por un “Preliminar”, escrito por Barbieri, que consta de 61 páginas, y del “retrato” de Eximeno, que ordenó ejecutar el mismo Barbieri.

La idea de escribir *D. Lazarillo Vizcardi* había aparecido ya en *Dell'origine e delle regole della musica*. En la contestación a la carta escrita por “Eleuterio Filalete”, Eximeno criticaba a los músicos que cuestionaban su tratado y amenazaba del siguiente modo:

¿Querría, acaso, que bajo el título de libro de música se contuviese la novela de Don Quijote? Pues ese gusto puede ser que se lo dé yo, puesto que al oír las críticas ridículas que se han hecho sobre mi obra antes que saliese a la luz, me ha ocurrido el pensamiento de escribir por el gusto de Don Quijote la vida y hazañas del maestro Pandolfo, que, de tejedor y organista de su lugar, vino a ser maestro de Capilla.⁹

Entre la primera mitad de los años 70, cuando Eximeno escribe estas palabras, y el año 1806, cuando envía su manuscrito desde Roma, habían ocurrido muchas cosas. Y quizá la más influyente para el exjesuita fuera su regreso temporal a España en 1798, que le permitió entrar en contacto con la realidad musical de su país, relacionarse con algunos músicos de la época, y conocer la recepción de su tratado. No cabe duda de que este cúmulo de factores dieron un impulso definitivo a la redacción de la novela; algunos de cuyos episodios podrían existir previamente (al menos en la mente de su autor), pero que adquiriría entonces un enfoque netamente hispano. Éste queda patente en el eje argumental de la novela (las oposiciones a maestro de capilla), en la descripción de situaciones y personajes, y en las referencias a tratadistas como Cerone y Nassarre, cuya importancia sólo podía comprenderse en el contexto español.

El argumento de la novela, criticado por autores que, a menudo, no habían leído el libro, se desarrolla en torno a las oposiciones al magisterio de capilla de una catedral¹⁰. A ella concurren tres candidatos: Narciso Ribelles, catalán que ha compuesto música para los teatros de Madrid y que representa la posición estética defendida por Eximeno; Mosen Juan, alumno del difunto maestro de capilla, quien sabe que no tiene opciones de alcanzar el magisterio de la catedral;

⁹ EXIMENO, A.: *Dell'origine...*, p: 460 - EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. III, p: 247-248.

¹⁰ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Madrid: Imprenta de Pérez Dubrull, 1890-1903. Reedición: Madrid: CSIC, 1994, p: 640; MITJANA, Rafael: “La musique en Espagne (Art religieux et art profane)”, en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, A. Lavignac-L. Laurencia (eds.), traducción: *Historia de la música en España (Arte religioso y Arte profano)*. París: Librairie Delagrave, 1920, traducción: Madrid: Centro de Documentación musical. INAEM, 1993, p: 326; OTAÑO, Nemesio: *El P. Antonio Eximeno. Estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos*. Madrid: , 1943, p: 13-14; TITLI, Maria: “Introduzione a Antonio Eximeno, Dell'origine e delle regole della musica”, GARDA, Michela, JONA, Alberto, TITLI, Maria (eds.): *La Musica degli Antichi. e la Musica dei Moderni. Storia della Musica e del Gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini..* Milán: Franco Angelli, 1989, p: 64-65.

y Cándido Raponso, formado en los moldes de la tradición contrapuntística, y que personifica a la opción estética de la que abomina Eximeno. A lo largo de la novela, los tres personajes evolucionan hasta el punto de que Raponso se convierte en un ferviente admirador de la estética “moderna” y de la teoría musical planteada por Eximeno. El “lieto fine” de la novela se produce cuando Ribelles, que ha ganado las oposiciones, recibe una carta en la que se le invita a hacerse cargo de la Capilla Real de Madrid, dando lugar a que, de esta manera, sea Raponso quien se convierta en maestro de capilla de la catedral¹¹, y dejando a Mosen Juan como organista.

En paralelo a esta acción se producen las “andanzas” de Agapito Quitóles, un viejo maestro que ha enloquecido estudiando a Cerone y a Nassarre. Tras renunciar a concurrir a las oposiciones, como era su primera intención, Agapito sufre diversos episodios ridículos hasta que, finalmente, entra en razón, decidiéndose a abandonar la música y a ordenarse como sacerdote a pesar de su longeva edad. Podría decirse que en la novela concurren dos tramas argumentales, una “cómica” (la que está relacionada con Agapito Quitóles), y otra “seria” (la relacionada directamente con las oposiciones), que a menudo se entrecruzan entre sí, y que tienen en el protagonista, D. Lazarillo Vizcardi, su nexo de unión¹². Éste se erige en el elemento aglutinador de los diversos episodios que se van sucediendo, mientras va realizando su propio camino hacia el conocimiento. D. Lazarillo, hijo de un comerciante de origen italiano, es un joven aficionado a la música (toca el violín en academias de música instrumental que él mismo mantiene) y enamorado de doña Julia Martínez, hija de una de las principales familias de la ciudad, también aficionada a la música, con la que se casa al final de la novela.

El texto de Eximeno trasciende así a la “novela didáctica” o “didáctico-musical” para convertirse en una “novela de formación”, en la que el protagonista

¹¹ Antes de acceder al magisterio de capilla, Raponso cambia su malsonante apellido por el de “Ramírez”: “Raponso fue un hermano de mi abuela, famoso contrapuntista, y tan aventajado en la música de fondo, que el mayor elogio que se podía hacer de un maestro de capilla era llamarle un segundo Raponso. Antes que mi padre me llevara a Zaragoza, este tío me tuvo en casa y me enseñó los primeros rudimentos de la música. Todos me llamaban Raponsito; y yo, crecido en edad, teniéndolo por honor, me dejaba llamar y yo mismo me llamaba Raponso. Con que mañana, dijo doña Julia, tomaréis posesión del magisterio de capilla con el nombre de D. Cándido Ramírez (...)”. EXIMENO, Antonio: *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872, vol. II, p: 268-269.

¹² Carmen Rodríguez Suso considera que los núcleos argumentales de la novela son, por una parte, el proceso de aprendizaje de Lazarillo, y por otra, el desarrollo de las oposiciones a maestro de capilla (v. RODRÍGUEZ SUSO, Carmen: “Las «Investigaciones músicas de D. Lazarillo Vizcardi.» Una propuesta sincrética para una música en busca de su identidad”, *Musica e storia*, III (1995), p: 132). Desde nuestro punto de vista, esta interpretación resulta un tanto problemática al relativizar en exceso la importancia del personaje de Agapito Quitóles (quien representa el aspecto cómico de la novela, y que le sirve a Eximeno para ridiculizar algunas de las cuestiones más extravagantes contenidas en tratados como los de Cerone o Nassarre), y no tiene en cuenta que la formación de Lazarillo se produce, principalmente, unida al desarrollo de las oposiciones.

va aprendiendo a medida que transcurren los hechos narrados en el libro¹³. En cualquier caso, la formación recibida por Lazarillo es la de un aficionado (sin duda el tipo de lector al que se dirigía la novela), quien consigue conocer diversas cuestiones relacionadas con la música (historia, filosofía, estética, reglas) a través del tratado de Eximeno. Puede decirse, por tanto, que la novela cumpliría, además de la función didáctica, una función propagandística, contribuyendo a la difusión de *Del origen y reglas de la música*¹⁴. Por otra parte, la imagen del alumno que adquiere su formación preguntando al maestro (algo que sucede a menudo en los diálogos de Lazarillo como Narciso Ribelles) remite a la forma de diálogo que adquieren muchos de los tratados artísticos y musicales¹⁵. Además, las referencias a personajes y situaciones reales, así como a acontecimientos vividos por Eximeno durante su estancia en Valencia, hacen pensar que la novela podría ser leída también desde una perspectiva “privada”, sólo comprensible para aquellos que habían compartido vivencias con el exjesuita, y que podrían verse retratados en el texto.

Por último, los apéndices de la novela constituyen un alarde de erudición historiográfica, en el que Eximeno aporta datos concretos sobre algunos aspectos de la historia de la música que reflejan el avance de la historiografía musical en aquellos años¹⁶. Esta parte de la novela, que no pretende ser una historia de la música, contrasta con el planteamiento de Eximeno en *Dell'origine*, donde el exjesuita había prescindido de datos concretos para construir un discurso de tipo ensayístico. De este modo, podemos concluir que la novela aparece articulada en una serie de capas que permiten diversos niveles de lectura y que configuran un texto complejo, rico en significados, que no se limita únicamente a “(...) girar sobre unas pocas ideas con machaconería (...)”¹⁷ como pretendía Otaño al abordar su análisis desde una perspectiva simplista.

¹³ Creemos, como Alice M. Pollin que la elección del nombre de “Lazarillo” hace referencia al *Lazarillo de Tormes*, en tanto que ambos tienen como misión la de guiar a los “ciegos” (físicos en el caso del *Lazarillo de Tormes*, estéticos en el caso de *D. Lazarillo Vizcardi*). V. POLLIN, Alice M.: “*Don Quijote* en las obras del P. Antonio Eximeno”, en *Publications of the Modern Language Association of America* (1959), p: 570

Pero también es posible que el nombre de Lazarillo haga alusión a la figura neotestamentaria de Lázaro, quien resucitó, pasando así de las tinieblas a la luz; algo que podría ser una metáfora del proceso seguido por Lazarillo, quien pasa de las tinieblas de la ignorancia a la luz del conocimiento.

¹⁴ Dentro de esta faceta propagandística de la novela se incluiría la contestación de Eximeno a los autores de la *Encyclopédie Méthodique*, quienes habían apoyado algunas de las opiniones del exjesuita. Al “aclarar” algunas de las críticas formuladas por Guinguené, Eximeno está dando cuenta de la repercusión de su tratado (que, ciertamente, había merecido una destacable atención en dicha enciclopedia) a nivel internacional. Por otra parte, y dado el carácter polémico que había tenido en España la *Encyclopédie Méthodique*, a raíz de la publicación de la voz “Espagne” de Nicolas Masson de Morvilliers, no cabe descartar que Eximeno estuviese dando su particular réplica (indirecta) a dicho texto.

¹⁵ La tradición del diálogo entre un alumno y su maestro ya ha sido señalada por Carmen Rodríguez Suso: RODRÍGUEZ SUSO, C.: “Las «Investigaciones músicas...»”, p: 129-130.

¹⁶ En concreto, Eximeno cita los textos de Burney, Hawkins, Gerbert y Adami.

¹⁷ OTAÑO, N.: *El P. Antonio Eximeno...*, p: 13.

Desde el punto de vista formal, la novela se articula en cinco partes; un hecho que ha llamado la atención de autores como Carmen Rodríguez Suso¹⁸. Para esta autora, son numerosas las concomitancias existentes entre la novela de Eximeno y el poema *La Música*, de Tomás de Iriarte, al que ensalza el exjesuita: en los prólogos que anteceden a dichas obras, los autores se dirigen a los aficionados y no a los profesionales; en ambos casos se defiende la práctica musical como entretenimiento honesto y saludable para la juventud; se denuncia la rigidez de las oposiciones¹⁹; se propone la creación de academias de música y, finalmente, se organizan los textos en cinco apartados, seguidos de apéndices²⁰.

Aunque compartimos la mayor parte de estas opiniones, consideramos que es preciso realizar una matización de las mismas. En primer lugar, los comentarios de Eximeno en torno a *La Música* venían precedidos por una respetuosa cita de Iriarte a Eximeno en los apéndices a su poema. Además, el texto de Iriarte había sido muy bien acogido tanto a nivel internacional como a nivel nacional: de hecho, Agustín Iranzo responderá a Eximeno citando ampliamente el poema. Por otra parte, la elección de los aficionados como destinatarios de los textos es, efectivamente, una coincidencia pero, lejos de constituir un hecho exclusivo de estas dos obras, forma parte de las corrientes dominantes en la época. Algo similar ocurre con la consideración de la música como un entretenimiento honesto, o como un “lujo inocente”. Más llamativa resulta la coincidencia en torno a las academias de música: a pesar de que Iriarte reclama la inclusión de la música en la Real Academia de San Fernando, y Eximeno propone dar forma a una academia exclusivamente musical, ambos autores coinciden en apuntar a la necesidad de crear nuevas estructuras de educación musical que trasciendan a las capillas musicales eclesiásticas.

Por último, la organización pentapartita de los textos tiene una importancia que va más allá de estas dos creaciones. En efecto, y como también señalara Rodríguez Suso, este tipo de estructura goza de una gran tradición en la literatura neoclásica de cuño rousseauniano²¹. Sin embargo, para encontrar el origen de esta estructura es preciso remontarse al *Arte Poética* de Horacio, admirado tanto por Eximeno como por Iriarte (quien llegó a traducir este texto), y cuya influencia sobre la estética literaria neoclásica en España es crucial. Finalmente, es preciso señalar también que el *Quijote* de Cervantes, modelo indiscutible de Eximeno, constaba de cinco partes (cuatro en el primer volumen, y una en el segundo).

¹⁸ RODRÍGUEZ SUSO, C.: “Las «Investigaciones músicas...»”, p: 121-156.

¹⁹ No hemos podido encontrar las referencias críticas de Iriarte a las que hace alusión Rodríguez Suso. En todo caso, el autor de *La Música* muestra su respeto por el procedimiento seguido en la Capilla Real de Madrid.

²⁰ RODRÍGUEZ SUSO, C.: “Las «Investigaciones músicas...»”, p: 130-131.

²¹ Rodríguez Suso cita como ejemplo el *Eusebio* de Montegón, quien fuera discípulo de Eximeno. RODRÍGUEZ SUSO, C.: “Las «Investigaciones músicas...»”, p: 131.

Precisamente la relación de *D. Lazarillo* con el *Quijote* ha sido subrayada por numerosos autores, entre los que cabe destacar a Alice M. Pollin²². La autora norteamericana ha analizado las relaciones existentes entre la novela de Cervantes y la de Eximeno, las cuales se centran, sobre todo, en el personaje de Agapito Quitóles. Las coincidencias comienzan con el nombre del personaje, cuya sonoridad recuerda a la de “Alonso Quijano”. Los dos personajes coinciden también en su edad aproximada y en su afición a los libros (de caballerías en el caso de D. Quijote, de música en el caso de Quitóles), en los que gastan todo su dinero, y que los distraen por completo de sus obligaciones. Del mismo modo, si D. Quijote contaba con la ayuda de Sancho Panza, Quitóles contará con la de Juanito, quien sintetiza, no sólo a Sancho, sino también a la sobrina de D. Quijote, al cura, y al bachiller, quienes se preocupaban por el bienestar material del protagonista. El tipo de lenguaje utilizado por D. Quijote y Quitóles es también similar, ya que ambos utilizan expresiones grandilocuentes y anticuadas. Pero, si en la novela de Cervantes era D. Quijote quien corregía a Sancho sus errores gramaticales, en la novela de Eximeno es Lazarillo quien corrige los yerros de Quitóles.

Al margen de estas cuestiones, que atañen al personaje de Quitóles, muchas de las situaciones de la novela tienen su correlato en el texto de Cervantes. Así, por ejemplo, el escrutinio de los libros que formaban la biblioteca de Quitóles²³ coincide con el expurgo de los libros de caballería que habían vuelto loco a Alonso Quijano. De igual modo, el episodio del Retablo de Maese Pedro tiene su equivalente en el enfrentamiento entre Quitóles y los títeres, a los que amenaza como si se tratase de personas de carne y hueso²⁴. También tiene su paralelismo con D. Quijote la “manía persecutoria” que sufre Quitóles, quien se siente perseguido y amenazado por el fantasma del difunto maestro de capilla²⁵. La “salida” en la que Quitóles pretende escuchar la música de las esferas, y que se salda con su enfermedad, vendría a sintetizar todos los episodios jocosos en los que D. Quijote confunde realidad y ficción, y que acaban irremediadamente con el padecimiento del protagonista. Además, en este episodio se encuentran otras referencias al *Quijote*: el romance de D. Gayferós, que en la novela de Cervantes era representado en el Retablo de Maese Pedro, aparece ahora como señal de aviso. Por otra parte, la maquinaria con la que el ermitaño y su mujer engañan a Agapito para que crea escuchar la música de las esferas tiene su equivalente en el Clavileño quijotesco. Los paralelismos entre los dos personajes se prolongan hasta el final de la novela: en ambos casos recuperan la cordura al final del texto. Sin embargo, mientras D. Quijote recobra el juicio para, acto seguido, fallecer;

²² POLLIN, A. M.: “Toward an understanding...”, p: 568-575.

²³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 218-234.

²⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 27-28.

²⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 30.

Quitóles consigue reencaminar su vida y convertirse en sacerdote. Como señala Alice M. Pollin:

Era completamente lógico en el siglo 17 (sic) que, para Don Quijote, el momento de lucidez en que reconoció la verdad fuese precisa y necesariamente el momento de aproximarse a la muerte. Igualmente lógico para el siglo 18 (sic) racionalista y optimista era que el momento lucido fuese, para Agapito, precisamente el momento de restablecerse físicamente y, a pesar de su edad ya avanzada, de volver a vivir de la manera que más le convenía.²⁶

Finalmente, la autora señala los paralelismos existentes entre el “Discurso sobre el teatro” que inserta Cervantes en su novela, con la “Breve digresión sobre las unidades de tiempo y de lugar de la comedia” que Eximeno sitúa al comienzo de la cuarta parte de *D. Lazarillo Vizcardi*. Desde nuestro punto de vista, las similitudes formales se extienden más allá de esta cuestión: al igual que D. Quijote, el maestro Quitóles realiza tres “salidas”. La primera de ellas le conduce hasta su lugar de nacimiento, y concluye de manera accidentada como consecuencia del golpe involuntario que le propina al capón Longinos. La segunda de ellas se produce tras hallarse incapaz de concluir su “lunario músico”, y le conduce al enfrentamiento con los títeres al que ya nos hemos referido. Y la tercera de ellas es la que le lleva a escuchar la armonía de los planetas, y que concluye con la enfermedad de Agapito, después de la cual, recupera su cordura. Como vemos, las similitudes entre *D. Quijote* y *D. Lazarillo Vizcardi* van más allá de los paralelismos entre personajes o las referencias a situaciones concretas para extenderse a aspectos estilísticos y formales.

Una última cuestión que ha llamado la atención de los especialistas ha sido la relación entre los personajes ficticios de la novela de Eximeno y los personajes reales que pudieran haberle servido como inspiración (**Tabla 2-3**). En efecto, no sólo son numerosos los personajes que aparecen inspirados por la realidad, sino que también las situaciones reales parecen haber servido a Eximeno para escribir su relato. En primer lugar, las oposiciones, descritas de manera muy verosímil, adquieren tintes de gran realismo cuando en ellas se citan los textos de sendos villancicos procedentes de “una ciudad castellana” y de “una ciudad catalana”²⁷.

Como ya diera a conocer José Artero, el primero de ellos había sido utilizado en las oposiciones celebradas en Salamanca en 1789, que ganó Manuel Doyagüe, y a las que concurrió Josep Pons (1770-1818). Precisamente éste era el maestro de

²⁶ POLLIN, Alice M.: “*Don Quijote* en las obras...”, p: 574.

²⁷ ARTERO, José: “Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII”, en *Anuario Musical*, II (1947), p: 191-202.

capilla de la Catedral de Valencia desde 1793, y es innegable que tuvo una estrecha relación con Eximeno, ya que fue uno de los elegidos por el exjesuita para corregir las pruebas de imprenta de la novela. Además, Pons, que en las oposiciones de Salamanca figuraba como “músico de Madrid”, era gerundense y ejerció durante dos años como maestro de capilla de su ciudad natal, por lo que también podría haber sido quien proporcionó a Eximeno el texto del “villancico catalán”. Resulta evidente que el personaje de Narciso Ribelles está inspirado en el de Pons. Como ha señalado Carmen Rodríguez Suso, incluso las edades de los dos personajes coinciden: en la novela, Ribelles cuenta 34 años, algo que coincide con la edad aproximada de Pons en aquel momento. Además, el nombre de Narciso corresponde con el del patrón de Gerona. Por otra parte, Ribelles asegura que, en Madrid, se le acusa de ser demasiado aficionado a la música instrumental, algo que coincide con el hecho de que una gran parte de la producción de Pons son sinfonías destinadas a ser interpretadas en el ámbito eclesiástico²⁸.

La figura del segundo de los opositores, Mosen Juan, podría estar basada en Francisco Javier Cabo (1768-1832), organista valenciano que se formó en la Catedral de dicha ciudad. Desde 1788, Cabo ejerció como maestro de capilla en la parroquia de Santa Catalina de Valencia. En 1793 se presentó a las oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Valencia, que se resolvieron a favor de Pons (en la novela, Mosen Juan y Ribelles concurren a las oposiciones, que se resuelven a favor del segundo). En 1796, Cabo se convierte en organista segundo de la Catedral de Valencia, (justamente el cargo que obtiene Mosen Juan al término de la novela), ocupando este cargo en la época en que Eximeno comenzó a escribir *D. Lazarillo Vizcardi*. En 1802 comienza a ejercer como organista primero interino, obteniendo el puesto de organista primero titular en 1816, y finalmente el de maestro de capilla de la Catedral en 1830²⁹. En contra de esta hipótesis podría situarse la discrepancia de edades: Mosen Juan es descrito como un joven con talento pero con escasa experiencia, mientras que, en la realidad, Cabo sería dos años mayor que Pons. Algunos autores han mencionado la posibilidad de que Mosen Juan esté basado en Manuel Doyagüe, quien sería un joven sin experiencia aunque adepto al estilo “moderno” en las oposiciones que ganó en Salamanca en 1789³⁰. Esta atribución nos parece poco probable, dado el desigual resultado de las oposiciones en la novela y las celebradas en la catedral salmantina.

²⁸ RODRÍGUEZ SUSO, C.: “Las «Investigaciones músicas...»”, p: 139.

²⁹ CLIMENT, José: “Cabo Arnal, Francisco”, en CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 2, p: 840-841; RAMÍREZ BENEYTO, Ramón: “Introducción” a PONS, Josep: *Simfonía núm. 1 en Sol mayor “Oriental”*. Edició de Josep Dolcet. Barcelona: Tritó, 1999, p: 11-14.

³⁰ V. MONTERO, Josefa: *La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011, Vol. I, p: 175. <<http://eprints.ucm.es/13770/1/T33180.pdf>> (consultado el 8 de junio de 2012).

Más difícil resulta buscar una figura real en la que pudiera estar basado el personaje de Cándido Raponso. Al igual que en otros casos de personajes “negativos” (como los de Quijarro o Quitoles), Eximeno le otorga un apellido de sonido cacofónico. Sin embargo, su “conversión” al final de la novela viene unida a un proceso de anagnórisis en el que se revela su nombre real: el de Cándido Ramírez. Por otra parte, su nombre (Cándido) parece estar pensado para describir su personalidad (marcada hasta entonces por la candidez), además de remitir, ineludiblemente, al *Cándido* de Voltaire. Existen algunas propuestas que vinculan al personaje de Raponso con Josep Pons, basándose en la similitud que pudiera existir entre los dos apellidos (RaPONSo) y en la posibilidad de que Pons sufriera una “conversión al estilo moderno” tras las oposiciones que perdió en Salamanca (para las que habría compuesto una antífona con numerosos elementos contrapuntísticos). En este caso, la “candidez” sería la del propio Pons, quien iría madurando en sus posiciones a medida que iba profundizando en su conocimiento del tratado de Eximeno. Por otra parte, y habida cuenta de que las oposiciones salmantinas fueron ganadas por Doyagüe (algo que Pons podría haber considerado como una injusticia), es posible pensar que bajo el personaje de Raponso se ocultara el maestro salmantino³¹.

Otro personaje basado en la realidad es el P. Diego Quiñones. Este franciscano, organista y juicioso examinador, muy erudito pero poco imaginativo, está indudablemente basado en el P. Martini³². Como ha señalado Laura Callegari Hill, quien con más profundidad ha estudiado este aspecto de la novela de Eximeno, la identificación del P. Diego con Martini se extiende incluso a cuestiones como el gusto por el tabaco y el chocolate³³. También coincide el P. Diego con el franciscano boloñés en su “indecible afabilidad”³⁴. Las coincidencias con Martini incluyen la posesión de una importantísima biblioteca sobre temas musicales, e incluso la colocación de la misma: la ordenación de los libros del P. Diego se corresponde con la descrita por Charles Burney, con la única salvedad de que los “apuestos” martinianos aparecen convertidos en “estantes” en la novela de Eximeno³⁵.

³¹ MONTERO, J. *La figura...*, vol. I, p: 175.

³² Por si cabía alguna duda, Eximeno titula el capítulo XIV de la cuarta parte: “Prosigue la antecedente conferencia, en la cual responde Ribelles al Ensayo de contrapunto del Padre Martini, cuya persona representa el Padre Diego”. EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 91.

³³ CALLEGARI HILL, Laura: “Visitando la biblioteca di Padre Diego: Ancora sulla controversia Martini-Eximeno, alla luce del Romanzo *Don Lazarillo Vizcardi*”, en *Quadrivium*, I (1990), p: 85-99.

³⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 84.

³⁵ BURNEY, C.: *The present state of music in France...*, p: 195. Cit. por RODRÍGUEZ SUSO, C.: “Las «Investigaciones músicas...»”, p: 140.

Fig. 2-5: Portada de D. Lazarillo Vizcardi



El otro miembro del tribunal, Mosen Bartolomé Quijarro, también podría tener visos de realidad. En las oposiciones celebradas en la Catedral de Salamanca en 1789, a las que concurrió Josep Pons, el tribunal estaba compuesto, entre otros, por José María Reinoso, tenor de dicha catedral. Éste fue el único de los miembros del jurado que se manifestó a favor de la de Antífona de Pons por su artificiosidad contrapuntística, lo que se corresponde con la opinión de Quijarro, quien, en la novela, apoya a Cándido Raponso hasta que éste conoce el tratado de Eximeno³⁶.

Tabla 2-3: Correspondencia de los personajes de D. Lazarillo Vizcardi con personajes reales

PERSONAJE DE FICCIÓN	PERSONAJE REAL	CARACTERÍSTICAS EN LA NOVELA
Narciso Ribelles	Josep Pons	Opositor partidario del estilo moderno. Origen catalán.
Mosen Juan	Francisco Javier Cabo ¿Manuel Doyagüe?	Opositor joven, con talento pero sin experiencia, partidario del estilo moderno. Procedencia local.
Cándido Raponso	¿Josep Pons? ¿Manuel Doyagüe?	Opositor partidario del contrapunto. Al final de la novela se “convierte” al estilo moderno. Origen aragonés
P. Diego Quiñones	Giovanni Battista Martini	Miembro del tribunal. Experto en contrapunto y en historia de la música.
Mosen Bartolomé Quijarro	José María Reinoso	Miembro del tribunal. Contrapuntista. Enemigo del “estilo moderno”.
Sr. Obispo	Joaquín Company Soler	Obispo.
Canónigo Penitenciario	Feijoo, Benedicto XIV	Opiniones severas respecto a la música religiosa
“El organista de Gandullas”	Francisco Antonio Gutiérrez	Reta al “Maestro Panduro”.
“Maestro Panduro”, “Maestro Pancraso”	Agustín Iranzo	Responde a “El organista de Gandullas”. Critica los libros sin haberlos leído
Joven de Zaragoza enviado a estudiar a Nápoles	Francisco Javier García Fajer	Tras estudiar en Nápoles, se encuentra con la oposición de parte del cabildo zaragozano.

Otros personajes secundarios, como el del obispo, también podrían tener elementos de realidad. En la novela, este personaje relata una historia referida a

³⁶ MONTERO, J. *La figura...*, vol. I, p: 173.

un joven músico zaragozano, quien fue enviado a estudiar a Nápoles, encontrándose a su vuelta con la oposición de los más conservadores³⁷. Es muy posible que Eximeno estuviera pensando en Francisco Javier García Fajer al describir al joven músico que fue apoyado por el cabildo de Zaragoza para estudiar en Nápoles. Pero, además, el arzobispo de Valencia entre 1800 y 1813 fue el franciscano Joaquín Company Soler. Nacido en Penáguila (Alicante) en 1732, había sido arzobispo de Zaragoza entre 1797 y 1800, por lo que habría coincidido (brevemente) con el magisterio de García Fajer en La Seo³⁸.

Eximeno también realiza referencias explícitas y veladas a personajes reales. Así, el exjesuita cita a “El organista de Gandullas”, quien tendría gran fama, y a un maestro “Panduro” o “Pancraso”, que criticaba los libros sin haberlos leído³⁹. “El organista de Gandullas” es uno de los personajes que intervienen en la polémica sobre Eximeno en el *Diario de Madrid* defendiendo al exjesuita (de hecho, es muy posible que tras dicho pseudónimo se ocultara Francisco Antonio Gutiérrez). Por su parte, el maestro “Panduro”, que impugnaba los libros que no había leído no sería otro que Agustín Iranzo Herrero, impugnador de Eximeno, quien intervino en el *Diario de Madrid* criticando la obra del exjesuita pero reconociendo, al mismo tiempo, que no había podido leer su tratado musical. También aparecen referencias directas a Francisco Antonio Gutiérrez, traductor de *Dell'origine*, a quien Eximeno califica de “culto y sabio”⁴⁰.

Por otra parte, las opiniones manifestadas por el Canónigo penitenciario coinciden con las de Feijoo y con las de Benedicto XIV, por lo que es probable que estos dos religiosos hayan servido de inspiración en la construcción de este personaje ficticio. Además, el citado canónigo describe una representación de un drama sacro a la que habría asistido en Valencia, adonde habría acudido en Navidad con ocasión de concurrir a un canonicato en aquella ciudad⁴¹. Esta anécdota parece plenamente inspirada en la realidad: en una carta dirigida por el clérigo Francisco Moreno Sánchez a Lorenzo Hervás (discípulo de Eximeno y, como él, jesuita expulso), fechada en enero de 1800, se dice que “Colomé ha estado muy ocupado estas navidades con el canónigo Roca, haciendo y estampando villancicos para las funciones que, dentro de casa por la noche, se han representado al nacimiento, con grandísimo concurso e igual decoro (...)”⁴². Esta referencia coincide con la descripción de la representación que hace

³⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 209.

³⁸ LLIN CHÁFER, Arturo: “Fr. Joaquín Company Soler, O.F.M. (1800-1813), en *Archidiócesis de Valencia*. <http://www.archivalencia.org/contenido.php?pad=100&modulo=67&epis=58> (consultado el 13 de marzo de 2012).

³⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol: I, p. 19; EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol: II, p. 222..

⁴⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 233.

⁴¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 257.

⁴² HERVÁS, Lorenzo: “Cartas, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22996, folios 372-373”. Cit. en HERVÁS, Lorenzo: *Biblioteca jesuítico-española (1759-1799). Estudio introductorio, edición crítica y notas: Antonio Astorgano Abajo*. Madrid: Libris, 2007, p: 193.

Eximeno, quien sitúa la escena en un ámbito privado. Unas páginas después, Eximeno hace alusión al “drama pastoral” de la *Adoración de los Reyes*, de Juan Bautista Colomé⁴³, quien, como el propio Eximeno, era jesuita expulsado y procedía de Valencia, donde coincidirían entre 1798 y 1801. Realidad y ficción se entremezclan en un texto poliédrico que admite numerosos niveles de lectura y que resulta tanto o más interesante que los otros textos de Eximeno por su carácter personal y casi “testamentario”, por la originalidad de su forma y por la capacidad para retratar, a través de la lente de la sátira, el ambiente en el que se producía la música en la España de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

2.1.4-Otros textos con contenido musical

Al margen de los textos a los que nos hemos venido refiriendo hasta ahora, Eximeno es autor de otros escritos de contenido musical. Así, por ejemplo, la publicación de *Dell'origine* se vio precedida de un prospecto titulado *Avviso a'letterati, ed a gli amatori della musica*. En dicho prospecto, dado a la luz en 1771, y formado por dos hojas sin numerar y a dos columnas, Eximeno explica cuáles serán los principios estéticos y técnicos de su futuro tratado, los contenidos del mismo y los aspectos formales de la edición⁴⁴.

La reacción generada en Italia por *Dell'origine e delle regole della musica* tuvo como resultado la publicación de una serie de cuatro artículos en las *Effemeridi letterarie di Roma*, en los que se cuestionaba, desde un punto de vista matemático, el pensamiento musical de Eximeno⁴⁵. El exjesuita se defenderá de estas críticas publicando cuatro respuestas sucesivas en las que desmenuza los artículos y contradice las afirmaciones de los efemeridistas.

La participación de Eximeno en la vida cultural romana dio como resultado la publicación de una carta titulada “Musica. Lettera del Signor Abate D. Antonio Eximeno al P.M. Guglielmo della Valle Minore Conventuale”, en el tomo primero de las *Memorie per le Belle Arti*⁴⁶. En este escrito, que permanece sin estudiar a día de hoy, Eximeno plantea algunas reflexiones sobre la música y las dirige a Guglielmo della Valle (c. 1745-1805), quien había sido el primer biógrafo del recientemente fallecido P. Martini. Della Valle fue un monje franciscano, erudito, esteta, historiador del arte y crítico artístico quien, además, perteneció a la *Accademia dell'Arcadia* con el nombre de Ismerio Peliaco. A él se deben tanto el

⁴³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 277. Esta obra fue publicada en Valencia en 1800: COLOMÉS, Juan Bautista: *Adoración de los Reyes: drama sagrado con un intermedio*. Valencia: Viuda de Martín Peris, 1800.

⁴⁴ Eximeno insiste en la calidad del papel y de la tipografía, en el número de ejemplos musicales y en los grabados que acompañan al texto.

⁴⁵ *Effemeridi letterarie di Roma*, nº 37 (19-III-1774), nº 38 (26-III-1774), nº 39 (2-IV-1774), nº 40 (9-IV-1774).

⁴⁶ EXIMENO, Antonio: “Musica. Lettera del Signor Abate D. Antonio Eximeno al P.M. Guglielmo della Valle Minore Conventuale”, en *Memorie per le Belle Arti*, 1 (1785).

Elogio del P. Giambattista Martini (1784) como las *Memorie Storiche del P.M. Giovanni Battista Martini (1785)*⁴⁷. Precisamente, en esta última publicación aparecen algunas de las cartas cruzadas entre Eximeno y Martini, así como una carta de Eximeno a della Valle, en la que el exjesuita reconoce la natural bondad del fraile boloñés⁴⁸.

2.1.5-Ediciones modernas de obras de Eximeno

Las ediciones modernas de las obras de Eximeno no son muy numerosas. Entre ellas cabe destacar, en primer lugar, a *D. Lazarillo Vizcardi*, publicada por primera vez en 1872 gracias a los esfuerzos de Barbieri, quien consiguió recuperar la obra cuando el manuscrito ya había pasado a manos privadas. Ya nos hemos referido antes a sus características físicas, por lo que no nos extenderemos más sobre este particular.

Más recientemente, se llevó a cabo una fragmentaria y descuidada edición de *Del origen y reglas de la música*, que corrió a cargo del compositor Francisco Otero, y que sólo incluye el primer volumen completo y parte del tercero⁴⁹. A ellos se añade una introducción en la que el editor trata de vincular algunos problemas estéticos del siglo XX con la teoría musical de Eximeno. El hecho de que el título del volumen no especifique que se trata de una edición parcial del tratado mueve a error al lector potencial, que con frecuencia piensa que se trata de una edición íntegra del texto eximeniano. Sólo cabe lamentar que esta fuera una oportunidad perdida de realizar una edición moderna del tratado de Eximeno con un prólogo que hiciera justicia a las ideas del exjesuita.

La versión italiana de *Dell'Origine e delle Regole della musica*, fue publicada en una cuidada edición facsímil en 1983⁵⁰. Por el contrario, la edición española hubo de esperar al año 2010⁵¹: esta edición, en tamaño inferior al original y con

⁴⁷ FAGLIOLI VERCELLONE, Guido: "Della Valle, Guglielmo (al secolo Pietro Antonio o Giovanni Antonio)", en *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 37 (1989). http://www.treccani.it/enciclopedia/guglielmo-della-valle_%28Dizionario-Biografico%29 (consultado el 1 de mayo de 2012).

⁴⁸ "(...) Vero è che nel mio Dubbio lasciai scorrere la penna con qualche amarezza, che poi lo stesso P. Martini in lettera scrittami attribui a zizania seminata fra di noi da qualche malevolo (...) la vendetta presasi dal P. Martini del mio risentimento fu sollecitare il mio ritratto per la sua ricca galleria di musica, e mostrarmisi bramoso della mia amicizia". DELLA VALLE, Guglielmo: *Memorie storiche di Padre G.B. Martini, minor conventuale di Bologna, celebre maestro di cappella*. Nápoles: Stamperia Simoniana, 1785, p: 81. Cit. por: CALLEGARI HILL, Laura: "Un corrispondente ed allievo pesarese di Padre G. B. Martini: il cavaliere Vincenzo Olivieri, Accademico Filarmonico", en *Quadrivium*, vol. XXVI, fasc. 1 (1985), p: 192.

⁴⁹ OTERO, Francisco (ed.): *Antonio Eximeno: Del origen y reglas de la música*. Madrid: Editora Nacional, 1978.

⁵⁰ EXIMENO, A.: *Dell' Origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinovazione*. Hildesheim: Georg Olms

⁵¹ EXIMENO, A.: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su proceso (sic), decadencia y restauración*. Valladolid: Maxtor, 2010.

una calidad manifiestamente mejorable, reúne en un solo volumen los tres tomos de la publicación original, lo que dificulta notablemente su manejo.

Finalmente, la primera traducción al inglés de esta obra fue llevada a cabo en 1992 por Ladson J. Saylor, basándose en la versión española⁵² de Francisco Antonio Gutiérrez. Saylor realiza, además, una introducción y una serie de comentarios que contribuyen a facilitar la comprensión del texto.

Desde nuestro punto de vista, sería muy interesante que, en un futuro próximo, se llevaran a cabo ediciones críticas de todas las obras teórico-musicales de Eximeno. Especialmente deseable resultaría una edición de este tipo centrada en *D. Lazarillo Vizcardi*, cuyas complejas referencias ideológicas y cuyos niveles de lectura superpuestos podrían abordarse de un modo más satisfactorio si el texto contase con un buen aparato crítico, que ayudaría a comprender una obra de gran originalidad formal.

2.1.6-Otros textos de Eximeno

Al margen de los textos a los que acabamos de referirnos, Eximeno fue autor de otras publicaciones, de variada temática, que pasamos a exponer a continuación por orden cronológico.

1-CASTELLVI I LA FIGUERA, Joaquín (ed.): *Mercurio sacro y poético*. Valencia: Dolz, 1745. En este volumen se recogen las poesías del certamen literario celebrado en el Seminario de Nobles de S. Ignacio, de Valencia, el 25 de julio de 1745. En él se incluyen varias poesías de Eximeno, en castellano y en latín⁵³.

2-VVAA: *Fiestas seculares con que la Coronada Ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo, y ángel protector, S. Vicente Ferrer, Apóstol de Europa*. Valencia: Viuda de Orga, 1762. En este folleto, compuesto por doce sonetos, Eximeno participa con tres composiciones poéticas dedicadas a la pila bautismal de la Iglesia de S. Esteban, a D. Bonifacio Ferrer, hermano de S. Vicente Ferrer, y a D. Gonzalo de Ixar.

3-EXIMENO, Antonio: *De sinceritate Sacrae Doctrinae*. Valencia: Benito Monfort, 1762. Discurso pronunciado por Eximeno en la apertura del curso de la Universidad de Valencia en 1757.

4-EXIMENO: Antonio: *Certamen literario, en el cual el Seminario de Nobles de S. Ignacio, de la Compañía de Jesús, con los Alumnos de las Escuelas que la Muy ilustre Ciudad de Valencia instituyó en dicho Seminario, pone a la vista de su muy*

⁵² SAYLOR, Ladson J.: *Antonio Eximeno's "Del Origen y Reglas de la Música con la Historia de su Progreso, Decadencia y Restauración" (1796, Spanish edition): Introduction, commentary, and translation*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Boston, 1992.

⁵³ PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*. Valencia: Insitució Alfons el Magnànim, 2003, p: 15.

Ilustre Patrona el acierto que tuvo en su institución. Valencia: Benito Monfort, 1758. Relación del certamen literario celebrado en Valencia el 3 y el 5 de julio de 1758. En él se interpretaron la *Tragedia de Amán* y un intermedio satírico titulado *Apolo medallista*, ambas de Eximeno.

5-RIEGER, Christian y EXIMENO, Antonio: “Observatio transitus Veneris per discum Solarem facta in Regia Specula Matritensi”, en HELL, Maximilian: *Ephemerides Astronomicae*. Viena: 1762. Artículo publicado junto al astrónomo jesuita Christian Rieger en el que se describe la observación del tránsito de Venus por el disco solar realizada en Madrid en 1761.

6-EXIMENO, Antonio: *Sermón, que en la fiesta que se celebró en el día 26 de noviembre de 1762, a los veinte y cuatro cuerpos de mártires, que se veneran en la Iglesia Parroquial de Santa Catharina de esta Ciudad de Valencia, dijo el padre Antonio Eximeno*. Valencia: Benito Monfort, 1763.

7-EXIMENO, Antonio: *Sermón que en la Fiesta que celebró la Esclavitud de Jesús Nazareno establecida en el Convento de la Trinidad Descalza de Valencia, colocando a su Patrona la Concepción de María en el altar de Jesús Nazareno. Día 4 de abril de 1763, Dijo el padre Antonio Eximeno*. Valencia: Benito Monfort, 1763.

8-EXIMENO, Antonio: *Oración que en la Abertura de la Real Academia de Caballeros Cadetes del Real Cuerpo de Artillería nuevamente establecida por S.M. en el Real Alcázar de Segovia dijo el Padre Antonio Eximeno, de la Compañía de Jesús*. Madrid. Eliseo Sánchez, 1764. Discurso pronunciado por Eximeno en la inauguración de la Real Academia de Artillería de Segovia. En él se sostiene la necesidad que tiene el arte militar de aunar conocimientos teóricos y prácticos. Fue reimpresso en 1857 y 1894⁵⁴.

9-¿EXIMENO, Antonio (traductor)?: *Riflessioni del Sig. Don Giuseppo Nicolo Azara agente e pro-ministro del Re Cattolico presso la Santa Sede relatrice alla Congregazione Generale che si tenne nel Palazzo Apostolico Vaticano in presenza di Papa Pio VI ai 28 gennaio 1777 sopra le virtù in grado eroico del Ven. Servo di Dio Don Giovanni di Palafox*. [Roma: 1777]. Traducción del opúsculo del embajador Azara en torno a la causa del Venerable Palafox (destacado por su anti-jesuitismo).

10-EXIMENO, Antonio: *Lettera dell'Abate D. Antonio Eximeno al Reverendissimo padre M. Fr. Tommaso Maria Mamacchi sopra l'opinione del Signor Abate D. Giovanni Andres intorno alla Letteratura Ecclesiastica de'Secoli Barbari*. Mantua: Giuseppe Braglia, 1783. En 1783, Eximeno envió a las *Effemeridi Letterarie di Roma* una reseña con el objetivo de publicitar la obra *Del origen, progresos y estado actual de toda literatura*, de Juan Andrés. El dominico

⁵⁴ Madrid. Ministerio de la Guerra, 1857. En 1894 fue incluido en: [Anónimo]: *Libro de las promociones de Oficiales de Artillería*. Segovia: S. Rueda, 1894, p: 1-14.

Tommaso Maria Mamachi, responsable de la publicación, modificó y recortó el escrito de Eximeno, por lo que éste decidió publicar esta carta polémica.

11-EXIMENO, Antonio: *Carta del Abate D. Antonio Eximeno al Reverendísimo padre M. Fr. Tomás María Mamacchi sobre la opinión que defiende el Abate D. Juan Andrés, en orden a la Literatura Eclesiástica de los siglos bárbaros*. Madrid: Sancha, 1784. Traducción al castellano del nº 10 llevada a cabo por Francisco Javier Borrull, discípulo de Eximeno, quien añadió una “Advertencia Preliminar”.

12-EXIMENO, Antonio: *Antonii Eximeni Presbyteri Valentini. De Studiis philosophicis et mathematicis instituendis ad Virum Clarissimum sui que amicissimum Ioannem Andresium. Liber Unus*. Madrid: Imprenta Real, 1789. Proyecto de las *Institutiones philosophicae et mathematicae*. Fue publicado por real orden.

13-EXIMENO, Antonio: *Lo spirito del Macchiavelli, ossia Rifflessioni sopra l'Elogio di Niccolo Macchiavelli nell'Accademia Fiorentina dal Sig. Giovanni Battista Baldelli*. Cesena: Erederi Biasini, 1795. Respuesta al elogio de Maquiavelo pronunciado ante la Academia Florentina por el dominico Giovanni Battista Baldelli, en el que recriminaba a los jesuitas haber sido los principales opositores a las teorías de Maquiavelo. En esta obra, Eximeno critica la doctrina maquiavélica aunque reconoce el talento del escritor florentino.

14-EXIMENO, Antonio: *Antonii Eximeni Presbyteri Valentini Institutiones Philosophicae et Mathematicae. Volumen I. Dialecticam et rerum quas vulgo Metaphysicas vocant libros tres priores complectens. Volumen II. Rerum quas vulgo Metaphysicas vocant libros tres posteriores complectens*. Madrid: Imprenta Real, 1796. Primeros dos volúmenes de su tratado *Institutiones Philosophicae et Mathematicae*. El proyecto original preveía la publicación de ocho volúmenes, de los que sólo se publicaron estos dos.

15-EXIMENO, Antonio: *El espíritu de Maquiavelo, esto es, reflexiones de D. Antonio Eximeno sobre el Elogio de Nicolás Maquiavelo, dicho en la Academia Florentina por el Señor Juan Bautista Baldelli en el año 1794*. Valencia: Benito Monfort, 1799. Traducción del nº 13 realizada por el propio Eximeno. Se le añaden, además de un prólogo, dos disertaciones, una sobre el valor militar en defensa de la religión cristiana y otra sobre la versión de Aristóteles utilizada por Sto. Tomás de Aquino para comentar los libros de la Política.

16-EXIMENO, Antonio: *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quixote. Dedicada por D. Antonio Eximeno al Excelentísimo Señor Príncipe de la Paz. Non ego paucis offendor maculis*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1806. En este opúsculo, Eximeno rebate algunas

de las afirmaciones expuestas por Vicente de los Ríos en su “Análisis del Quixote”, incluido en la edición del *Quijote* de la Real Academia⁵⁵.

⁵⁵ CERVANTES, Miguel de: *El Ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Nueva edición corregida por la Real Academia Española. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780, tomo I, p: XLIII-CLII.

2.2-METODOLOGÍAS EMPLEADAS

Los límites del *pensamiento musical*, en tanto que disciplina científica, resultan difíciles de precisar. Es evidente que esta facultad puede ser considerada como una rama de la musicología. Sin embargo, su objeto de estudio es, al mismo tiempo, más limitado y más amplio que el de la musicología, al circunscribir su estudio a un único aspecto de la historia de la música, y al compartir objetivos y metodologías con otras disciplinas como la teoría musical, la estética y la filosofía, la historia general y la historia de la cultura, la historia de la literatura o la del pensamiento. Es preciso, por tanto, que una investigación de este tipo se realice partiendo de una perspectiva multidisciplinar, que utilice enfoques y metodologías propias de las disciplinas antes citadas.

La metodología con la que hemos abordado esta investigación parte de la consideración de los textos como un punto de arranque desde el que desarrollar una reflexión intelectual y académica y, a la vez, como testimonios de una realidad compleja. De esta manera, se pretenden integrar en la investigación tanto el análisis de los contenidos de los textos, como la multitud de influencias que confluyen en ellos, así como la influencia de éstos sobre su contexto. Se impone, por tanto, la utilización de un planteamiento netamente interdisciplinar que tenga en cuenta tanto las dimensiones “factuales” y “conceptuales” (esto es, el contenido de los textos), como la reconstrucción de los procesos históricos, estéticos, sociales y culturales con los que interactúan dichos textos.

2.2.1-Clasificación e interpretación de fuentes

El primer proceso que realizaremos en nuestra investigación implicará la necesidad de emplear una metodología filológica. El objetivo del mismo será localizar las fuentes primarias y secundarias y clasificarlas para tener una visión del conjunto de documentos a estudiar, así como de las relaciones que existen entre ellos, de los contenidos de los mismos, y del origen de los conceptos que aparecen en ellos. Estos procedimientos han sido el primer paso sobre el que hemos construido nuestra investigación, y nos han acompañado a lo largo de la misma como instrumentos necesarios para sustentar cualquier tipo de trabajo científico. Pero una investigación que no sometiese las fuentes a una crítica sistemática, quedaría limitada a la mera descripción. Por ello, se ha hecho necesario acudir a las herramientas metodológicas que proporciona la hermenéutica, entendida como el proceso que permite descubrir el significado de un texto a través de su comprensión (y no de su mera descripción).

Tienen para nosotros un especial valor, desde la perspectiva musicológica, las propuestas de Carl Dahlhaus⁵⁶. Este autor enfatiza la distinción entre documentos y datos, por una parte, y de los hechos que se reconstruyen a través de estas fuentes, por otra. En nuestro caso, los documentos vienen representados por los textos en los que se ha centrado nuestra investigación, y los datos que aparecen en dichos textos; toda vez que los “hechos” reconstruidos tienen un carácter más abstracto y menos histórico que en el planteamiento de Dahlhaus, al venir definidos por su carácter filosófico, teórico o historiográfico. Aunque en nuestro caso no ha lugar la problemática planteada por Dahlhaus en torno a la naturaleza de la “obra” musical (puesto que nuestra investigación no se basa en composiciones musicales sino en textos escritos), sí creemos necesario tener en cuenta su concepción de la historia, no como el pasado en sí mismo, sino como una construcción realizada *a posteriori* por parte de los historiadores, quienes seleccionan y jerarquizan los datos para construir, con ellos, un discurso coherente.

2.2.2-Historia de las ideas e historia cultural

Otra perspectiva interesante para nuestra investigación la aporta la historia de las ideas, iniciada en los trabajos de Arthur C. Lovejoy⁵⁷. El estudio de los conceptos desde una perspectiva histórica e integral, que supere la especificidad de las disciplinas académicas construidas *a posteriori*, tal y como propone el autor norteamericano, permite comprender con una mayor precisión el significado concreto de las ideas en un momento determinado⁵⁸. Así, para aproximarnos al análisis de conceptos presentes en el pensamiento de Eximeno, como “naturaleza” o “imitación”, será preciso conocer, previamente, el significado de dichos términos en su contexto cultural y temporal. La historia de las ideas ofrece, además, un marco más específico y menos restringido que la historia de la filosofía. En sus planteamientos, la historia de las ideas se aleja del estudio de los grandes sistemas “técnicos” para centrarse en el estudio de las unidades que forman el pensamiento (las ideas o los conceptos): al dividir el material intelectual de un modo particular, esta disciplina observa a la historia de las ideas de una manera distinta a otras disciplinas⁵⁹. Para ello, toma las doctrinas filosóficas, selecciona los elementos que las componen y los reagrupa de acuerdo con sus propios objetivos. De este modo, se demuestra que las ideas no son, en términos generales, tan novedosas como suele pretenderse, sino que evolucionan

⁵⁶ DAHLHAUS, Carl: *Foundations of music history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. Existe traducción al castellano: DAHLHAUS, Carl: *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.

⁵⁷ LOVEJOY, Arthur O.: *Essays on the history of ideas*. Nueva York: G. P. Putnam, 1960.

⁵⁸ LOVEJOY, Arthur O.: “The historiography of ideas”, en LOVEJOY, A. O.: *Essays on the history...*, p: 2-3.

⁵⁹ LOVEJOY, A.O.: “The historiography...”, p: 8.

a lo largo de la historia, manteniendo una continuidad nominal y sufriendo modificaciones en su contenido. Uno de los campos de análisis más explorados por los historiadores de las ideas está constituido por las “corrientes” filosóficas. Éstas no constituyen en sí mismas las unidades que estudian los historiadores de las ideas, sino unos compuestos, formados por varias teorías distintas, a menudo contradictorias entre sí, a las que es necesario aplicar este método de análisis. Así, el historiador aísla una serie de unidades ideológicas, cuya continuidad debe seguir tanto desde una perspectiva cronológica, como desde una perspectiva sincrónica (en diversos campos o “provincias” como la filosofía, la ciencia, la literatura, el arte, la religión o la política). En nuestro caso, ha sido fundamental abordar una lectura de los textos desde esta perspectiva, que admite una aproximación interdisciplinar, y que nos ha permitido entender cuáles son las relaciones establecidas, a nivel intelectual, entre los contenidos plasmados en los textos y el contexto cultural en el que éstos se producen y con el que interactúan.

Un concepto de gran interés para nosotros, y que no proviene específicamente de la historia de las ideas, sino de la historia de la ciencia, es el de “paradigma” o “paradigma científico”, formulado por Thomas Kuhn⁶⁰. Este concepto fue acuñado por Kuhn para referirse al conjunto de prácticas que definen una disciplina científica durante un determinado periodo de tiempo. En nuestra investigación, nos ha permitido entender la validez de ciertos planteamientos teóricos, estéticos o filosóficos en su contexto histórico, con independencia de la corrección de dichos planteamientos al ser observados desde la perspectiva actual. Por otra parte, y en combinación con estos planteamientos, hemos considerado preciso utilizar algunos enfoques procedentes de la historia cultural, y que nos han permitido encuadrar las ideas antes mencionadas en su contexto histórico. La historia cultural, disciplina de amplias aspiraciones y eclécticos objetivos, es una corriente historiográfica que estudia aspectos de la realidad histórica que van más allá de los acontecimientos relacionados con las élites⁶¹. En nuestro caso, han resultado particularmente útiles las aproximaciones desde este campo a conceptos estéticos e históricos.

2.2.3-Teoría de la recepción

La relatividad y variabilidad de los significados de un “texto”, que se encuentran determinados por las diferentes lecturas que realiza el público (como masa y como individuo) en un momento concreto de la historia, nos ha llevado a utilizar metodologías vinculadas a la “teoría de la recepción”. Este modelo

⁶⁰ KUHN, Thomas. S.: *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

⁶¹ V. BURKE, Peter: *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.

metodológico, planteado por Hans-Robert Jauss⁶², y desarrollado en el ámbito de la musicología, entre otros, por Carl Dahlhaus y Leo Treitler⁶³, implica una revisión de la definición del “texto” y de los roles tradicionalmente atribuidos al creador y al público. Frente a un movimiento unidireccional (creador-público), en el que el texto mantendría un significado unívoco (aquel que le otorga su autor), la teoría de la recepción plantea una interacción dialéctica entre el creador y el lector a partir del texto. Éste no será siempre interpretado del mismo modo, sino que cada época y cada individuo le atribuirán un significado diferente, convirtiendo al texto en algo vivo y cambiante. El texto adquiere así diversos significados, que varían de acuerdo con los distintos horizontes de expectativas y de experiencias: el horizonte de expectativas es aquél que condiciona al lector de acuerdo con la visión del autor y que, según presupone el lector, ha dado sentido a la obra; mientras que el horizonte de experiencias se corresponde con la visión personal del lector, determinada por sus propias vivencias, su bagaje cultural, prejuicios, etc., que comparte elementos con el público receptor contemporáneo, y a la vez se ve condicionada por éste.

En el ámbito de la musicología, Leo Treitler ha venido insistiendo en la necesidad de considerar a la obra musical (en nuestro caso, el contenido de los “textos”), como el punto de partida, y no como el final, de la investigación histórica. Se pretende analizar, tanto los “textos” en sí, como las circunstancias que condicionan la asimilación de los mismos en un determinado contexto social; en definitiva de re-historizar el “texto”, devolviéndolo al mundo significativo en el que adquiere su sentido. Al mismo tiempo, Treitler advierte del peligro que representa llevar al exceso las teorías historiográficas de la postmodernidad: si el escepticismo sobre la objetividad puede oscurecer el objeto histórico, un énfasis exagerado sobre los aspectos contextuales pueden llegar a tapar el hecho histórico en sí⁶⁴. Se impone, por tanto, buscar un equilibrio que evite tanto las interpretaciones aislacionistas del “texto”, que lo separan por completo de su ámbito de creación, como los excesos “contextualizantes”, que ocultan el “texto” tras su contexto.

En nuestro caso, la teoría de la recepción ha sido útil a varios niveles. En primer lugar, nos ha servido para analizar las relaciones establecidas entre el pensamiento de Eximeno y las ideas y teorías filosóficas ilustradas. En segundo lugar, nos ha sido particularmente útil para comprender la asimilación de los textos de Eximeno por parte de sus contemporáneos, tanto en Italia como en España. Y, en tercer lugar, nos ha permitido conocer los procesos de reinterpretación del pensamiento musical de Eximeno a lo largo de los siglos XIX

⁶² JAUSS, Hans-Robert: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992.

⁶³ TREITLER, Leo: “The Historiography of Music: Issues of past and present”, en COOK, Nicholas y EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p: 356-377.

⁶⁴ TREITLER, L.: “The Historiography of Music...”, p: 357.

y XX; procesos condicionados por unos horizontes de expectativas y de experiencias radicalmente distintos del de finales del siglo XVIII.

2.2.4-El concepto de alteridad y los bloques sociales de Gramsci

En nuestro caso, este análisis contextual debe llevarse a cabo a través de un estudio de los procesos de interacción social. Esto nos ha llevado a emplear herramientas procedentes de las teorías desarrolladas por Antonio Gramsci⁶⁵ y por Emmanuel Lévinas⁶⁶, que conducen hasta la cuestión de la alteridad. Este concepto hace alusión a la articulación de una identidad propia basada en una serie de atribuciones y afirmada en la oposición con un “otro”, que es definido por todo aquello que *no* es el “yo”, así como por todo lo que escapa a lo normativo o lo unitario. En el caso de Gramsci, este “yo” tiene una dimensión social, al identificarse con el “grupo hegemónico”, que detenta el poder y controla el sistema educativo, las instituciones religiosas y los medios de comunicación; mientras que el “otro” se identifica con los “grupos subalternos”, sometidos, no sólo mediante la fuerza sino, sobre todo, a través del control que el “bloque hegemónico” ejerce sobre el sistema educativo, las instituciones religiosas y los medios de comunicación. La “new musicology” ha comenzado a prestar interés a las cuestiones relacionadas con la alteridad, aportando algunas ideas de interés. Cabe señalar la contribución de Lawrence Kramer⁶⁷, quien señala que la alteridad funciona mediante la construcción de oposiciones entre un “yo” normativo, unitario y generalmente universal, y una pluralidad de “otros” imperfectos y desviados de la norma. En este sentido, los “otros” se definen a través de una negación: su identidad se basa en todo aquello que *no* forma parte del “yo”.

En el transcurso de la investigación, las estrategias vinculadas a la lógica de la alteridad han servido para comprender las dinámicas existentes en la relación de Eximeno con el medio social y cultural italiano, en un primer momento, y con el medio español, en un segundo momento. El exjesuita sería considerado como el “otro” por su doble condición de extranjero (precisamente en un momento en que intelectuales italianos como Saverio Bettinelli insistían en la negativa contribución de la “dominación” española sobre Italia), y de jesuita (en un momento histórico de gran antijesuitismo). Al mismo tiempo, las estrategias seguidas para integrarse en la sociedad de acogida tienen que ver con las

⁶⁵ El pensamiento de Gramsci expresado en los *Cuadernos de la Cárcel*, plantea problemas de edición y de interpretación por su carácter fragmentario. Sobre los conceptos aquí tratados v. GRAMSCI, Antonio: *Cuadernos de la cárcel: pasado y presente*. México, Juan Pablos, 1990; *Cuadernos de la cárcel: literatura y vida nacional*. México: Juan Pablos, 1998; *Cuadernos de la cárcel: el Rissorgimento*. México: Juan Pablos, 2009 y PORTELLI, Hugues: *Gramsci y el Bloque histórico*. México: Editorial siglo XXI, 2003.

⁶⁶ LÉVINAS, Emmanuel: *El tiempo y el otro*. Madrid: Paidós Ibérica, 1997.

⁶⁷ KRAMER, Lawrence: *Classical music and postmodern knowledge*. Londres: University of California Press, 1995.

dinámicas sociales descritas por Gramsci: mediante su incorporación a instituciones como la Accademia dell'Arcadia, y a través de la construcción de un discurso que privilegia la ópera italiana sobre otras manifestaciones musicales, Eximeno estaría tratando de incorporarse al “grupo hegemónico” de la sociedad romana del momento.

Al mismo tiempo, este tipo de planteamientos nos han sido muy útiles para estudiar las construcciones identitarias creadas por Eximeno en sus textos. Su concepto de música, sus ideas sobre la función que debe tener cada sector de la sociedad, y la división de la música en estratos de acuerdo con la posición social de quien la crea, dan lugar a un sistema que se corresponde con los bloques descritos por Antonio Gramsci. Esta cuestión se hace particularmente evidente en el discurso eximeniano sobre las músicas populares.

2.2.5-Metodologías para el estudio de las traducciones

Para nuestro estudio de las traducciones de *Dell'origine e delle regole* y del *Dubbio di D. Antonio Eximeno* hemos aplicado metodologías provenientes del ámbito de la traductología y basadas en las teorías de Itamar Even-Zohar (teoría del polisistema). Las razones para escoger esta propuesta metodológica son numerosas. En primer lugar, consideramos muy adecuado utilizar este enfoque analítico porque parte de los productos de la traducción, es decir, de los textos traducidos. Además, su análisis no se limita a los textos en exclusiva, sino que se extiende al sistema de llegada (contexto de recepción) en su totalidad, estudiando tanto la manera en que el contexto cultural controla y determina la traducción, como el modo en que ésta se inserta en la cultura de llegada y la modifica. Por otra parte, esta teoría asume la imposibilidad de lograr una traducción que reproduzca totalmente, como si de un calco se tratase, al texto original. Al aceptar que los numerosos factores que influyen en la traducción determinan el resultado de la misma, se dejan de lado los juicios de valor que interpretan las variaciones con respecto al original, exclusivamente, como fallos del traductor.

Si aceptamos que la traducción llevada a cabo por Francisco Antonio Gutiérrez está determinada por su propio contexto, se hará imposible asociar todas y cada una de las modificaciones del texto con cambios en el pensamiento de Eximeno⁶⁸. De esta manera, el campo de análisis se amplía para tratar de

⁶⁸ La posibilidad de interpretar estos cambios como “errores” del traductor o como libertades “demasiado amplias” del mismo a la hora de realizar su trabajo, quedaría descartada tras la lectura de la “Advertencia del traductor”: EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas.*, vol. I, p: 4

Es imposible saber, sin embargo, si la decisión de introducir estos cambios fue tomada por Eximeno en primera instancia, o si vino como resultado de una “recomendación” o “sugerencia” de personas que conocían de primera mano el ambiente cultural español de la época (como podría ser el propio Gutiérrez).

encontrar las razones últimas que determinan estas variaciones (razones que, por cierto, estarían más relacionadas con el contexto de Gutiérrez que con el de Eximeno).

2.2.6-La teoría del polisistema de Itamar Even-Zohar

Itamar Even-Zohar⁶⁹ define los sistemas literarios como “polisistemas” en los que coexisten distintos subsistemas interrelacionados y jerarquizados. En todo polisistema conviven un subsistema primario (central) de textos, y varios grupos secundarios (periféricos), en constante dinamismo. Así, por ejemplo, podemos pensar en el polisistema literario actual, en el que los “best sellers” constituyen el subsistema primario, en torno al cual se sitúan otros secundarios como los de la literatura infantil y juvenil, el de la literatura sentimental, el de la literatura fantástica, etc. A su vez, el polisistema literario se inserta en un polisistema superior (la cultura), del que forman parte otros sistemas (científico, económicos, artísticos, etc.).

Los movimientos entre los subsistemas literarios pueden ser centrípetos, centrífugos, o darse entre los distintos subsistemas de la periferia. Esto sucedería con los libros de caballería, que fueron desplazados de una posición central hasta otra periférica en la segunda mitad del siglo XVI. La posición de la literatura traducida, por tanto, no es fija, sino que está en constante movimiento, y la estrategia de traducción estará condicionada por el lugar que ocupa dentro del polisistema: si es primaria (central), participará activamente en la formación del sistema y resultará innovadora, mientras que si es secundaria (periférica), tendrá una influencia mínima o inexistente sobre el sistema central.

Aunque, por regla general, la literatura traducida se sitúa en una posición secundaria, Even-Zohar observa tres circunstancias en las que la literatura traducida puede ocupar una posición central: (1) cuando un (poli)sistema literario es joven, no está todavía formado, y necesita de las traducciones para activar el uso de su lengua como lenguaje literario para crear su “propio” canon. Así ocurriría, por ejemplo, en la literatura israelí de mediados del siglo XX. (2) cuando una literatura es periférica con respecto a otras literaturas, o cuando es débil, y carece de determinados repertorios literarios. Esto sucede en las literaturas gallega, catalana y vasca, que importan con frecuencia obras originariamente escritas en castellano, que pasan a ocupar un lugar central en dichos polisistemas; y (3) cuando existen puntos de inflexión, crisis o vacíos coyunturales en una literatura, como sucede, por ejemplo, en las diferentes literaturas “nacionales” surgidas tras la descomposición de Yugoslavia.

⁶⁹ EVEN-ZOHAR, Itamar: “The position of translated literature within the literary polysystem”, en VENUTI, Lawrence (ed.): *Translation Studies Reader*. Londres-Nueva York: Routledge, 2000.

Finalmente, Even-Zohar sostiene que las distinciones entre una obra traducida y una obra escrita en lenguaje original dependen, fundamentalmente, del lugar que ocupe dicha obra en el polisistema de llegada. De este modo, las distinciones entre traducción y obra original serían muy difusas si la traducción ocupa un lugar central: cuando esto sucede, el traductor no se sentirá obligado a adaptarse a las convenciones textuales de la cultura de llegada, sino que podrá cuestionarlas traduciendo el texto de una manera cercana al original. La ausencia de modelos convierte a la traducción en una obra de referencia, que queda asimilada como propia por parte de la cultura de llegada. Si, por el contrario, la literatura traducida ocupa un lugar periférico en el polisistema, el traductor se esforzará por encontrar modelos domésticos en los que acomodar el texto, dando lugar a mayores discrepancias entre el original y la traducción.

**3-ANTONIO EXIMENO.
BIOGRAFÍA, OBRA Y RECEPCIÓN**

3-ANTONIO EXIMENO. BIOGRAFÍA, OBRA Y RECEPCIÓN

3.1-BIOGRAFÍA DE ANTONIO EXIMENO

A continuación, pasaremos a realizar una síntesis de la biografía de Eximeno, algo necesario para comprender muchas de las claves de su obra. Para ello, nos basaremos en la labor realizada por autores como Nemesio Otaño⁷⁰ o Miguel Ángel Picó Pascual⁷¹, quienes han dado a conocer numerosos aspectos de la vida del exjesuita. En su texto sobre el exjesuita, Otaño recoge numerosa documentación relacionada con la expulsión de los jesuitas y con la actividad intelectual de Eximeno. Picó Pascual, por su parte, ha completado algunos de los datos ofrecidos por Otaño, rastreando fuentes conservadas en archivos españoles. Consideramos que son pocos más los datos que, en este momento, pueden conocerse sobre la biografía de Eximeno, si bien podría profundizarse en la investigación de las actividades realizadas por el exjesuita durante su estancia en Italia.

En todo caso, y al margen de las obras antes citadas, cabe destacar la existencia de una fuente primaria excepcional y que, hasta el momento, ha pasado inadvertida para la mayor parte de los autores. Nos estamos refiriendo a la autobiografía que Eximeno escribió en un ejemplar de *Dell'origine*, y que fue publicada por Daniel Devoto⁷². Gracias a este testimonio podemos conocer y confirmar datos que hasta ahora resultaban dudosos, como la razón que explica la colaboración de Eximeno con Christian Rieger en un texto sobre astronomía, o sus estudios de filosofía en Zaragoza.

José Antonio Eximeno Pujades nació en Valencia el 26 de septiembre 1729⁷³. El 15 de octubre de 1745, cuando contaba 16 años, ingresó en la Compañía de Jesús, un hecho que habría de marcar toda su vida posterior, y que le permitió acceder a una amplia educación⁷⁴. El periodo formativo de la vida de Eximeno se extiende desde 1745 (fecha de su ingreso en la Compañía) hasta 1763 (cuando fue ordenado sacerdote⁷⁵). En un primer momento (entre 1745 y 1747), Eximeno

⁷⁰ OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*

⁷¹ PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel *El Padre José Antonio...*

⁷² DEVOTO, Daniel (ed.): *P. Antonio Eximeno: Autobiografía inédita*. Buenos Aires: Gulab y Aldabahor, 1949

⁷³ V. PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*, p: 13, donde se hace un repaso a las fechas propuestas por los distintos autores.

⁷⁴ V. PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*; MITJANA, R.: "La musique...", propone el día 16.

⁷⁵ PICÓ PASCUAL, M. A.: *El Padre José Antonio...*, propone esta fecha basándose en URIARTE, J.E.-LECINA, M.: *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia de España*. Madrid: 1925. OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, p.:11, propone el día 2 de octubre de ese mismo año.

permaneció en Valencia, donde estudió gramática y retórica, unas disciplinas en las que destacaría durante toda su vida. Posteriormente se trasladó a Zaragoza para estudiar filosofía entre 1747 y 1750⁷⁶. Tras estudiar dos cursos de humanidades en Segorbe (1750-1752), regresó a Valencia para formarse en teología (1752-1756). Desde 1757, y una vez finalizados sus estudios, Eximeno se ocupaba de las cátedras de retórica y poética en el Colegio de Nobles de Valencia, una institución perteneciente a la Compañía de Jesús (en 1757 pronunció un sermón para la inauguración del curso)⁷⁷. Sin embargo, entre 1758 y 1762, Eximeno volvía a abandonar su ciudad natal para ampliar su formación: es en ese momento cuando se traslada a Madrid y estudia matemáticas con el jesuita alemán Christian Rieger, quien era, además cosmógrafo del Real Consejo de Indias, en el Colegio Imperial (otra institución jesuítica)⁷⁸. Este dato, ignorado por la mayor parte de los biógrafos de Eximeno, permite explicar la publicación en Viena de un texto conjunto de Eximeno y Rieger en el que se hacen observaciones sobre el tránsito de Venus por el disco solar⁷⁹. Finalmente, el 2 de febrero de 1763, Eximeno fue ordenado sacerdote en Valencia.

Como puede deducirse de estos datos que acabamos de sintetizar, la formación de Eximeno en España fue muy extensa y variada. En ella tendrían un papel fundamental las materias humanísticas, si bien se vería ampliada por los estudios matemáticos en Madrid junto a Rieger. La música no parece haber ocupado un lugar importante en este programa formativo; sin embargo, encontramos noticias sobre la participación de Eximeno en un certamen literario celebrado en el Colegio de San Ignacio de Valencia los días 3 y 5 de julio 1758. Para este certamen, el autor escribió dos obras: un drama titulado *Tragedia de Amán* y un intermedio satírico titulado *Apolo medallista*⁸⁰. Lo más interesante fue que la tragedia de Eximeno le precedió una pieza musical, a la mitad de la obra se

⁷⁶ Este dato ha sido ignorado por todos los autores hasta la fecha, con excepción de Batllori. BATLLORI, Miquel: “Eximeno, Antonio”, en O’NEILL, Charles E. y DOMÍNGUEZ, Joaquín María: *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas: vol. II, p: 1346-1347.

⁷⁷ El texto ha sido publicado: DEVOTO, D.: *P. Antonio Eximeno...* Es posible datar este escrito con posterioridad a 1801, pues Eximeno escribe desde Roma, después de su estancia en España entre 1798 y 1801. Es significativo que este texto no haya llamado la atención de la mayor parte de los musicólogos, sobre todo si se tiene en cuenta la fecha de publicación de Devoto.

⁷⁸ Es posible que los conocimientos astronómicos de Eximeno hayan influido en su conocimiento de cuestiones relacionadas con la armonía de las esferas y la pretendida relación entre los sonidos musicales y los astros. Cabe destacar, en este sentido, sus referencias a Jean de Hayn Indagine, cuyas *Introductiones apotelesmaticae elegantes* figuraban en el *Índice de libros prohibidos*, y que habrían inspirado las elucubraciones de Nassarre (quien nunca cita a Indagine directamente). V. RODRÍGUEZ SUSO, C.: “Las «Investigaciones músicas...»”, p: 143.

⁷⁹ RIEGER, Christian y EXIMENO, Antonio: “Observatio transitus Veneris per discum Solarem facta in Regia Specula Matritensi una cum padre Christiano Rieger”, en HELL, Maximilian: *Observatio transitus Veneris ante discum Solis die 5ta junii 1761*. Viena: Trattner, 1762, p: 45-49.

⁸⁰ Eximeno escribió la relación de dicho certamen; EXIMENO, Antonio: *Certamen literario, en el cual el Seminario de Nobles de S. Ignacio, de la Compañía de Jesús, con los alumnos de las Escuelas que la Muy Ilustre Ciudad de Valencia instituyó en dicho Seminario, pone a la vista de su muy ilustre patrona el acierto que tuvo en su institución*. Valencia: Benito Monfort, 1758.

intercalaba un coro y al final otro, seguido de una cantada interpretada por nueve seminaristas, acompañados al violón por Pedro y José Montegón⁸¹. Se demuestra así que, aunque la música estaba ausente de la Ratio Studiorum y del culto jesuítico, sí ocupaba un lugar destacado en las actividades didácticas y de propaganda de la fe promovidas por la Compañía de Jesús.

Como hemos visto, Eximeno regresó a Valencia en algún momento a lo largo de 1762, iniciando un periodo vital plagado de enfrentamientos y en el que consiguió comenzar a escribir un tratado de matemáticas que nunca vio la luz⁸². Si, en un primer momento, se instaló en el Colegio de Nobles, las intrigas para impedir que se fundase una cátedra de matemáticas en dicha institución acabaron por motivar su traslado al Colegio de San Pablo de Valencia, también perteneciente a la Compañía. Por otra parte, existía en aquella época la intención de fundar en Valencia una Academia de Bellas Artes a imitación de la de San Fernando de Madrid. Algunos miembros de ella habían pensado en la posibilidad de que Eximeno ocupase el puesto de maestro de mecánica, pero los miembros del ayuntamiento se oponían a que se le otorgara, proponiendo, en su lugar, a los catedráticos de la Universidad. Además, y de manera paralela, se pretendía fundar una cátedra de matemáticas en la Universidad con la intención de ofrecérsela a Eximeno. Sin embargo, la aversión que existía en dicha institución hacia los jesuitas (y de la que era consciente el propio Eximeno) impidió que esta idea llegase a consumarse⁸³. Por todos estos motivos, Eximeno se propuso abandonar el hostil ambiente valenciano, algo que consiguió en el otoño de 1763.

El 5 de febrero de 1763, Carlos III había aprobado la fundación de la Real Academia de Artillería, que habría de instalarse en el Alcázar de Segovia. El Conde Felice Gazzola, factotum de dicha institución, decidió llamar a Eximeno (quien, por otra parte, había estado maniobrando para obtener algún puesto fuera de Valencia), para que se ocupase de la enseñanza de las matemáticas. El jesuita sería nombrado “Primer Maestro de matemáticas y director de los estudios” de la Academia de Artillería de Segovia⁸⁴. A finales de 1763 o principios de 1764, Eximeno llegó a la ciudad castellana con el objetivo de organizar la enseñanza de la Academia. El 16 de mayo de 1764 se produjo la solemne inauguración de la institución, con ocasión de la cual Eximeno pronunció un discurso en el que defendía la necesidad de aunar la teoría y la práctica en el arte militar⁸⁵. El interés de Eximeno por vincular cuestiones teóricas y pragmáticas

⁸¹ PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*, p: 18.

⁸² OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, Apéndice documental I, p: IV-V.

⁸³ PICÓ PASCUAL, *El Padre José Antonio...*, p: 22-25.

⁸⁴ PICÓ PASCUAL, *El Padre José Antonio...*, p: 26-27.

⁸⁵ EXIMENO, Antonio: *Oración que en la abertura de la Real Academia de Caballeros Cadentes del Real Cuerpo de Artillería nuevamente establecida por S.M. en el Real Alcázar de Segovia dijo el Padre Antonio Eximeno, de la Compañía de Jesús, profesor primario de dicha Academia.* Madrid: Eliseo Sánchez, 1764.

parece haber sido una constante a lo largo de toda su vida intelectual, derivada de sus perspectivas filosóficas empiristas, tal y como se demuestra en su tratado musical. La situación de Eximeno en Segovia parece haber sido bastante confortable, puesto que era él quien, de hecho, estaba al cargo de la Academia: además de dar clases, intervenía en la elaboración de los planes de estudio, en los exámenes y en las juntas⁸⁶. Sin embargo, esta plácida situación habría de romperse cuatro años más tarde, como consecuencia de la Pragmática Sanción de 2 de abril de 1767, por la que se decretaba la expulsión de los jesuitas de España.

El 5 de abril de 1767, Eximeno fue detenido en la Academia de Artillería y conducido junto a los jesuitas segovianos. Posteriormente, fueron trasladados a Santander y, el día 8 de mayo, se embarcaron rumbo a Italia⁸⁷. La negativa del Papa a admitir a los jesuitas en sus Estados motivó que estos se vieran obligados a desembarcar en Córcega, donde Eximeno llegó el 18 de julio de 1767⁸⁸. En aquel momento, Córcega, pertenecía a Génova y se hallaba inmersa en una revuelta de carácter separatista. Pascuale de Paoli, líder independentista corso, pensó en aprovecharse de los conocimientos militares de Eximeno, para lo cual llegó a amenazarlo con la fuerza si se negaba a colaborar con él⁸⁹. Ante esta situación, Eximeno se vio obligado a abandonar la isla, trasladándose a Roma, donde llegó el 18 de octubre de 1767, y donde permanecería hasta el final de su vida (con la excepción del periodo comprendido entre 1798 y 1801)⁹⁰. Eximeno solicitó su secularización el 26 de noviembre 1767⁹¹. Es posible que el ya exjesuita albergase alguna esperanza de poder recuperar su antiguo empleo en Segovia (algo que nunca sucedió). En todo caso, el abandono de la orden le permitió instalarse en Roma, ciudad en la que no estaba permitido el acceso a los jesuitas expulsos que permanecieran en la Compañía.

Ignoramos por completo qué tipo de actividad desarrolló Eximeno durante sus primeros años de vida en Roma. Los motivos de su aproximación a la música continúan siendo desconocidos hasta la fecha, si bien él mismo asegura que se dedicó al estudio de esta materia “(...) para no languidecer en la inacción”⁹². Barbieri sugiere la posibilidad de que las dificultades económicas le llevaran a acercarse a esta disciplina. En todo caso, parece que Eximeno comenzó a estudiar

⁸⁶ PICÓ PASCUAL, *El Padre José Antonio...*, p: 29-33.

⁸⁷ GIMÉNEZ LÓPEZ, E.: “El ejército y la marina...”, p: 97.

⁸⁸ OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, Apéndice documental V, p: XXIX.

⁸⁹ GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique y PRADELLS NADAL, Jesús: “Los jesuitas expulsos en el viaje a Italia de Nicolás Rodríguez Lasso (1788-1795)”, en GIMÉNEZ, E. y MARTÍNEZ, M. (eds.): *Expulsión y exilio...*, p: 395, y GIMÉNEZ LÓPEZ: “La secularización de los jesuitas expulsos (1767-1774)”, en GIMÉNEZ, E. y MARTÍNEZ, M. (eds.): *Expulsión y exilio...*, p: 264.

⁹⁰ OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, Apéndice documental V, p.: XXIX.

⁹¹ PICÓ PASCUAL, *El Padre José Antonio...*, p: 50.

⁹² “(...) per/ non languire nell’ozio”, en DEVOTO, D.: *P. Antonio Eximeno...*, P: 20-21.

música bajo la dirección de Felice Masi, maestro de capilla de la iglesia de los Santos Apóstoles de Roma⁹³. Al mismo tiempo, y de acuerdo con su propio testimonio, Eximeno se aproximó a los tratados de Kircher y Tartini (probablemente de manera autodidacta). Este cúmulo de influencias, mal asimiladas por el exjesuita, le sumieron en una total confusión y le condujeron a abandonar la música durante una temporada. Sería la música de Jommelli la que le llevara a descubrir cuáles eran las verdaderas reglas de la música y a retomar su estudio. Como él mismo señala:

Hallábame la mañana de Pentecostés en la Basílica de S. Pedro mientras se cantaba el *Veni Sancte Spiritus* puesto divinamente en música por el Señor Nicolas Jomelli (sic), y juntamente con el músico iba yo recitando entre mi las mismas palabras (...) cuando advertí que mi voz hacía una modulación, aunque obscura, muy semejante a la del músico.⁹⁴

Esta narración, tomada de forma acrítica por todos los biógrafos de Eximeno hasta la fecha, parece encerrar un simbolismo religioso: la “revelación” sucede en un marco tan destacado y representativo como la Basílica de S. Pedro, en una festividad tan cargada de significado como la de Pentecostés (en el que se celebra la venida del Espíritu Santo), y escuchando una composición como el *Veni Sancte Spiritus* (en cuyo texto se pide la asistencia del Espíritu Santo) puesto en música por Jommelli (quien envió una carta a Eximeno aprobando su tratado). Aunque la descripción es verosímil, es posible realizar una lectura simbólica de la misma: a través de esta narración, Eximeno estaría reclamando (de un modo indirecto) el origen divino de su teoría musical. Sea como fuere, y con independencia de los conocimientos musicales que el exjesuita hubiera podido asimilar durante sus primeros años en Italia, en su tratado queda reflejada la influencia de la filosofía que había estudiado con profundidad durante sus años de aprendizaje. Pero también las modernas corrientes filosóficas y estético-musicales del enciclopedismo francés, que muy probablemente habría conocido a través de las publicaciones periódicas italianas en las que se reseñaban los principales textos ilustrados publicados en toda Europa.

La inserción cultural de Eximeno en Italia se produce de manera muy temprana. En 1771, publica el prospecto que anuncia la próxima publicación de *Dell'Origine e delle regole della musica*⁹⁵, y que ya está dedicado a la princesa Maria Antonia Walpurgis, princesa de Baviera y electriz viuda de Sajonia. En esa

⁹³ BARBIERI, Francisco Asenjo: “Preliminar”, en EXIMENO, A.: *Don Lazarillo...*, vol. I.

⁹⁴ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 4 – EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol, 1, p: 9.

⁹⁵ EXIMENO, Antonio: *Dell'Origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione. Opera di D. Antonio Eximeno dedicata all'Augusta Real Principessa Maria Antonia Valburga di Baviera eletrice vedova di Sassonia. Avviso a' letterati, ed a gli amatori della Musica.* [Roma: Michel'Angelo Barbiellini, 1774].

misma época, y bajo el nombre de Aristoxeno Megareo, Eximeno ingresa en la Accademia dell'Arcadia, una institución de la que también formaba parte Maria Antonia Walpurgis (con el nombre de Ermelinda Talea). Eximeno también fue miembro de la Accademia degli Occulti, sin que sepamos cuándo se produjo su acceso a esta institución⁹⁶.

En 1774, Eximeno publica la lujosa edición de su tratado *Dell'origine e delle regole della musica*, cuyos gastos no fueron enteramente sufragados por la dedicataria⁹⁷. La primera recepción del tratado de Eximeno en Italia fue variada. Las *Effemeridi Letterarie di Roma*, periódico ilustrado de tendencia antijesuitica y vinculado a la Arcadia, criticó la obra a lo largo de cuatro números y basándose en argumentos matemáticos, que fueron respondidos por Eximeno en un folleto publicado en 1774⁹⁸. Además de en esta publicación, el exjesuita fue criticado en el volumen octavo de los *Elogi italiani*⁹⁹. El *Journal des Savants* de 1775 y el *Esprit des Journaux* de París y Lieja en julio de 1775¹⁰⁰ publicaron reseñas del tratado, toda vez que las *Novelle letterarie* de Florencia, la *Gazzetta letteraria* de Milán, el *Giornale enciclopedico* de Venecia y el *Monthly Review* de Londres publicaron artículos a favor del mismo¹⁰¹.

Pero, sin duda alguna, la principal disputa mantenida por Eximeno en Italia fue aquella que le enfrentó al franciscano Giovanni Battista Martini¹⁰². Aunque este enfrentamiento se desarrolló de manera pública tras la publicación de *Dell'origine*, sus orígenes hay que buscarlos en 1771. En mayo de ese año, Eximeno envió a Martini el prospecto de su obra y una carta en la que, de un modo ciertamente toscano, solicitaba su aprobación¹⁰³. Sorprende en dicha misiva la sinceridad de Eximeno, quien llega a asegurar que, sin la ayuda del P. Martini, le

⁹⁶ Eximeno publicó una "Oda" en el libro colectivo *Poesie degli Accademici Occulti*: VVAA.: *Poesie degli Accademici Occulti Pubblicate in occasione delle Nozze delle Loro Eccellenze il Signor Don Baldassare Odescalchi e la Signora Donna Caterina Giustiniani*. Roma: Giovanni Zempel, 1777.

⁹⁷ PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel: "Vigencia y actualidad de las teorías del padre Eximeno expuestas en *Dell'Origine*. Nuevas aportaciones al estudio de la vida y obra eximeniana", en *Ars Longa*, n. 18 (2009).

⁹⁸ EXIMENO, Antonio: *Risposta al giudizio delle Effemeridi Letterarie sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica*. Roma: [Michel'Angelo Barbiellini, 1774]. Aparecen publicadas sin pie de imprenta, pero Eximeno, en su autobiografía, indica que Barbiellini fue el impresor: DEVOTO, D.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 23.

⁹⁹ PEDRELL, Felipe: *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remoción de ideas que para el mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*. Madrid: Unión Musical Española, 1920, p: 86.

¹⁰⁰ "Antoine Eximeno. De l'origine et des règles de la musique, avec l'histoire de ses progrès, de sa décadence et de son renouvellement", en *L'Esprit des journaux françois et étrangères par una société de Gens-de-Lettres*, vol. VII (1775), p: 84-97. Reproduce el artículo del *Journal des Savants*.

¹⁰¹ *Novelle letterarie di Firenze*, n. 38, 23 de septiembre de 1774, p: 694-699; n. 39, 30 de septiembre de 1774, p: 616-620; n. 40, 7 de octubre de 1774, p: 629-633; n. 41, 14 de octubre de 1774, p: 694-699; n. 42, 21 de octubre de 1774, p: 661-665; n. 44, 4 de noviembre de 1774, p: 694-699; n. 45, 11 de noviembre de 1774, p: 707-710. *Gazzetta letteraria di Milano*, n. 22, 1 de junio de 1774, p: 171-175; *Giornale enciclopedico di Venezia*, t. VIII, agosto de 1774, p: 37-44; *Monthly Review*, vol. LIII (julio 1775-julio 1776), p: 258.

¹⁰² DEVOTO, D.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 25.

¹⁰³ Reproducimos la imagen de dicha carta en los apéndices.

será muy difícil publicar su obra¹⁰⁴. Martini no contestó, por lo que Eximeno escribió, un año más tarde, una nueva misiva, esta vez acompañada de una recomendación escrita por el compositor, cantante y teórico Giuseppe Santarelli (1710-1790). Tras leer el manuscrito del tratado de Eximeno, el franciscano advirtió que sus sospechas no eran infundadas: el exjesuita defendía ideas contrapuestas a las suyas, por lo que era imposible dar su aprobación al tratado de Eximeno¹⁰⁵.

En 1774, y tras la publicación de *Dell'origine* (donde se contenían algunas críticas –directas e indirectas– al pensamiento de Martini), ve la luz el primer tomo del *Essempare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto* del P. Martini. En el prólogo de esta obra, Martini realiza algunas alusiones explícitas a Eximeno, respondiendo a las opiniones del exjesuita en torno al canto de los antiguos hebreos y a la idoneidad del *Stabat Mater* de Pergolesi como música religiosa¹⁰⁶. El tratado de Martini se publicó casi al mismo tiempo que los cuatro artículos de las *Effemeridi*, y motivó la aparición de numerosos artículos periodísticos donde los alumnos de Martini defendían a su maestro, lo que fue interpretado por Eximeno como una campaña contra su persona orquestada por el franciscano¹⁰⁷. Por todo ello, el exjesuita decidió publicar su *Dubbio di D. Antonio Eximeno*¹⁰⁸, donde se enfrenta de manera directa al franciscano y defiende opiniones contrarias a las de éste en cuestiones como la importancia de la composición sobre *cantus firmus* gregoriano, las reglas del contrapunto, o si los griegos conocieron el contrapunto artificioso. Lógicamente, la publicación de esta obra preocupó a Martini y a sus alumnos, como revela su epistolario: todos ellos se debatían entre el deseo de responder a los ataques del exjesuita y la necesidad de mantener la prudencia para no aumentar las dimensiones de la polémica¹⁰⁹.

La hostilidad se mantendrá hasta 1781, cuando el exjesuita Esteban de Arteaga, que habitaba en Bolonia en ese momento y mantenía buenas relaciones con Martini, puso en contacto a los dos autores enfrentados. El cruce de cartas entre Eximeno y Martini revela cómo se produjo la reconciliación, en la que el exjesuita pide disculpas por su impulsividad, y el franciscano atribuye el desencuentro a malentendidos fomentados por terceras personas. Finalmente, Martini solicitó a Eximeno que le enviara un retrato suyo para situarlo en su *quadreria* (algo que Eximeno prometió hacer –en una de sus cartas informa de

¹⁰⁴ PASQUINI, Elisabetta: *L'Essempare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Padre Martini: teorico e didatta della musica*. Florencia: S. Olschki, 2004, p; 114. V. también IONTA, Silvester John: *The Eximeno-Martini Polemic*. Michigan: Ann Arbor, 1969

¹⁰⁵ PASQUINI, E.: *L'Essempare o sia Saggio...*, p: 115.

¹⁰⁶ PASQUINI, E.: *L'Essempare o sia Saggio...*, p: 119.

¹⁰⁷ La correspondencia entre Martini y sus alumnos revela que las acciones del franciscano iban más allá de la mera publicación del *Essempare*. V. PASQUINI, E.: *L'Essempare o sia Saggio...*, p: 121-123; .

¹⁰⁸ EXIMENO, A.: *Dubbio...*

¹⁰⁹ PASQUINI, E.: *L'Essempare o sia Saggio...*, p: 125-131.

que un alumno de Mengs ya ha empezado a realizar dicha obra-) y le propuso escribir un artículo conjunto en el que se hiciera pública su reconciliación¹¹⁰. La negativa de Eximeno a publicar un texto de tales características, y la crítica a Martini en *D. Lazarillo Vizcardi* (una novela escrita veinte años más tarde) demuestran que, para el exjesuita, la polémica no había concluido. Otro tanto se puede decir de Martini: las cartas cruzadas con sus alumnos en los años posteriores ponen de manifiesto que el franciscano seguía preocupándose y desconfiando de Eximeno, de quien temía una nueva intervención polémica¹¹¹.

Una “rama” de esta polémica tuvo que ver con Vincenzo Olivieri, un noble oriundo de Pesaro aficionado a la música, que había recibido alguna formación de Martini y que mantenía correspondencia con él. Cuando se produjo el desencuentro entre Martini y Eximeno, Olivieri, bien por su propia voluntad, bien espoleado por su maestro, decidió intervenir en defensa de éste. En una carta fechada el 23 de noviembre de 1778, Olivieri manifiesta su satisfacción por haber obtenido la aprobación de Martini para que continuara con su obra¹¹². Sin embargo, la labor de Olivieri se fue dilatando a lo largo del tiempo, y no concluyó hasta 1781, cuando las relaciones entre Martini y Eximeno habían cambiado radicalmente, gracias a la intervención de Arteaga. No parecía prudente que, en ese momento, Martini respaldase una obra en la que se atacaba directamente a Eximeno, razón por la cual el opúsculo de Olivieri salió publicado sin la aprobación del franciscano¹¹³. Eximeno, consciente de lo delicado de la situación, tampoco quiso reavivar su enfrentamiento con Martini. Únicamente Arteaga intervino en esta polémica, y lo hizo para salir en defensa de su excompañero de orden mediante una sarcástica recensión de las *Lettere* de Olivieri que publicó en las *Memorie Enciclopediche* de Bolonia, y que dio por zanjado el enfrentamiento¹¹⁴.

La repercusión de la polémica entre Martini y Eximeno fue muy considerable y se vio reflejada en diversos escritos a nivel internacional, como los de Charles Burney. El hecho de que un advenedizo como Eximeno, que carecía de una formación musical exhaustiva y que acababa de llegar a Italia, se atreviera a desafiar a una autoridad como Martini, y sobre todo el hecho de que éste se viera obligado a contestarle, demuestran el nivel de la crítica elaborada por el exjesuita y contribuyen a resaltar el valor de su pensamiento musical.

¹¹⁰ BATLLORI, Miguel: “Estudio preliminar”, en ARTEAGA, Esteban de: *I-Lettere musico-filologiche, II-Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*. Madrid: CSIC, 1944, p: XV-XX

¹¹¹ PASQUINI, E.: *L’Essempiare o sia Saggio...*, p: 133-135.

¹¹² CALLEGARI HILL, L.: “Un corrispondente...”, p: 173-201.

¹¹³ OLIVIERI, Vincenzo: *Lettere di un Accademico Filarmonico responsive a due suoi amici colle quali dimostra, che la teoria musicale esiste nelle ragioni numeriche, contraddette dal Sig. Abate D. Antonio Eximeno, nella sua Opera Origine della Musica*. Pésaro: Casa Gavelli, 1781.

¹¹⁴ ARTEAGA, Esteban de: [Recensione alle Lettere di un Accademico Filarmonico], en *Memorie Enciclopediche di Bologna*, 1782,

La fama o los contactos logrados por Eximeno tras la publicación de su tratado le permitieron acceder a Pietro Metastasio: se conservan dos cartas, fechadas el 22 de agosto y el 8 de septiembre de 1776, en las que Metastasio contesta a misivas previas enviadas por Eximeno y comenta aspectos relativos a su tratado (que el exjesuita le habría enviado)¹¹⁵. De la primera de las cartas se deduce que Eximeno habría propuesto al Poeta Cesáreo que ambos colaborasen en dos proyectos: por una parte, la escritura de un tratado sobre la expresión de la música, para el que Metastasio debía escoger las composiciones que, con mayor fidelidad, plasmaran las expresiones de sus libretos. Y por otra, la redacción de una biografía de Metastasio, que debía correr a cargo de Eximeno. El libretista rechazó colaborar en cualquiera de estos dos proyectos. Y años después, Eximeno interpretó la negativa de Metastasio a colaborar en el tratado de la expresión musical como un deseo del Poeta Cesáreo de no enemistarse con los compositores que habían puesto música a sus óperas¹¹⁶. Sin embargo, la intención de escribir una biografía de Metastasio no fue hecha pública por el exjesuita, pasando desapercibida para sus comentaristas posteriores¹¹⁷. En su autobiografía, Eximeno da a entender que, en *D. Lazarillo Vizcardi*, se concretan las dos promesas que había realizado en *Dell'Origine*: un tratado sobre la elocuencia de la música, y una novela satírica sobre el contrapunto de los viejos maestros¹¹⁸.

La segunda carta resulta menos interesante desde el punto de vista biográfico. En ella, Metastasio comenta aspectos del tratado de Eximeno, especialmente relacionadas con la historiografía. Además, el Poeta Cesáreo coincide con el exjesuita en sus opiniones sobre la ópera, lamentándose de que se juzgue más con el oído que con la razón.

La difusión alcanzada por la obra de Eximeno en la época queda patente en la traducción al francés que preparó el jurista Gabriel Raymond-François d'Olivier

¹¹⁵ Reproducimos ambas cartas en los apéndices. Las cartas han sido publicadas en METASTASIO, Pietro: *Tutte le opere di Pietro Metastasio. A cura di Bruno Brunelli*. Milán: Arnoldo Mondadori, 1953-1965, vol. 5, p: 399-402 y 404-405. Por carta enviada a Lodovico Andreasi, el 22 de agosto de 1776, sabemos que, al menos la primera carta, fue enviada a través de este conde residente en Mantua. Las cartas de Eximeno a Metastasio fueron conocidas por Charles Burney, tal y como aparece reflejado en BURNEY, Charles: *Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio. In which are incorporated translations of his principal letters*. Londres: 1796, vol. 3, p: 171.

¹¹⁶ “Pensó el autor escribir un pequeño tratado sobre la fuerza de la expresión o elocuencia de la música; a cuyo fin quiso imprimir los dramas de Metastasio con la mejor música que sobre ellos se había compuesto, añadiendo al último sus observaciones y reflexiones. Comunicó su pensamiento al mismo Metastasio para que le ayudara con las suyas, cuyo proyecto alabó mucho: pero la achacosa edad de éste y el temor de no indisponerse con los maestros de capilla, por ser indispensable posponer unos a otros, retardó sus respuestas a los puntos que nuestro autor le consultaba: por cuyo motivo y el de haber vuelto en este intervalo de tiempo a continuar sus estudios, no tuvo efecto su pensamiento”. EXIMENO, Antonio: *Del origen...*, vol. 2, p: 255.

¹¹⁷ En *D. Lazarillo Vizcardi*, Eximeno parece resarcirse parcialmente, al insertar una breve biografía del Poeta Cesáreo, puesta en boca de Lazarillo. V. EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 278.

¹¹⁸ DEVOTO, Daniel: *P. Antonio Eximeno...*, p: 36-37.

que, sin embargo, no llegó a ver la luz¹¹⁹, y la colaboración del exjesuita con la edición de las *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*, donde publicó una “Dissertazione del Progresso della Musica sin a’tempi nostri”¹²⁰. Esta edición, que alcanzó una gran difusión, fue publicada por la Società Tipográfica de Niza en 1783 (un año después de la muerte del Poeta Cesáreo). Se trata de la primera edición de las obras completas del abate, y reúne tanto sus libretos, como textos de diversos autores, como el propio Eximeno o los también exjesuitas Esteban de Arteaga y Juan Bautista Colomé. El texto de Eximeno reproduce, con leves alteraciones, el apartado histórico de su tratado (precisamente aquél que más había interesado a Metastasio), en el que se describe el proceso de formación de la música desde los tiempos de los bárbaros; un proceso que lleva a la perfección de este arte gracias a la acción de Metastasio, y que concluye con la constatación de una nueva decadencia, cuyas causas tendremos ocasión de analizar más adelante. De este modo, el pensamiento historiográfico-musical de Eximeno alcanzaba una difusión europea (cuyas repercusiones pueden observarse, por ejemplo, en la *Encyclopédie Methodique*); algo que contrasta con el escaso interés que ha suscitado hasta el momento esta dimensión del trabajo del exjesuita.

A finales de los años 70, Eximeno se hallaba “(...) cansado de combatir contra los prejuicios”¹²¹, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que, entre 1774 y 1776 había publicado su tratado, había respondido a los *efemeridistas*, había respondido al P. Martini con su *Dubbio* y había mantenido un intercambio epistolar con Metastasio que se había saldado con unos resultados negativos para los objetivos que, inicialmente, había planteado. Sin embargo, aún tuvo tiempo para sostener nuevas polémicas (aunque, en este caso, no estuvieran centradas en cuestiones musicales).

En 1783, el también jesuita Juan Andrés había comenzado a publicar *Dell’origine, progressi e stato attuale d’ogni letteratura*. Eximeno, amigo de Andrés, decidió escribir una reseña para dar a conocer esta obra en Roma y la envió a las *Effemeridi letterarie di Roma*. El dominico Tomasso Maria Mamacchi, maestro del Sacro Palacio y censor, era en aquel momento el responsable de las *Effemeridi*, y decidió recortar y alterar algunas frases del texto de Eximeno sin consultarlo con el autor. Éste, interpretando el acto como una afrenta antijesuitica, decidió publicar una carta en la que se opone a la escolástica, y que

¹¹⁹ PICÓ PASCUAL, *El Padre José Antonio...*, p: 73; MITJANA, R.: “La musique...”, p: 320, nota 235; OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, Apéndice documental IX, p: LIX

¹²⁰ EXIMENO, Antonio: “Dissertazione del progresso della musica sin a’tempi nostri. Tolta dal trattato Dell’ Origine e delle regole della Musica. Di D. Antonio Eximeno”, en VVAA: *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio con Dissertazioni e Osservazioni de vari letterati*. Niza: Soc. Tipografica, 1783.

¹²¹ DEVOTO, D.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 26-27.

sería traducida al castellano un año más tarde por Francisco Javier Borrul, antiguo alumno de Eximeno¹²².

En esta época, Eximeno decidió volver a sus viejos estudios y escribir un manual de filosofía y matemáticas con destino a las escuelas españolas. Trazó primero un proyecto en latín (*De Studiis philosophicis et mathematicis*¹²³) que envió a Madrid, y que fue impreso por orden de Carlos III en 1789¹²⁴. A continuación, el Conde de Floridablanca le pidió que desarrollara dicho plan, que se concretaría en las *Institutiones philosophicae et mathematicae*¹²⁵. Eximeno envió en 1789 el manuscrito de la primera parte, pero los errores burocráticos, sumados a la caída de Floridablanca provocaron que el texto se extraviara. Sería Godoy, sustituto de Floridablanca, quien ordenase buscar la obra, que finalmente fue encontrada en 1795¹²⁶. En ese año, el exjesuita envió, además, la primera mitad de la segunda parte, y ambas serían publicadas en 1796¹²⁷. Aunque Eximeno continuó trabajando en esta obra, las vicisitudes acontecidas con los manuscritos (a las que nos referiremos más adelante), impidieron que fuese completada. En este tratado, Eximeno desarrolla su sistema filosófico, heredero del empirismo de Locke y del sensualismo de Condillac; unas influencias que ya se habían manifestado en *Dell'origine* y que resultan constantes en su pensamiento.

Como venía siendo habitual, Eximeno desarrolló trabajos de naturaleza polémica en paralelo a su trabajo en las *Institutiones*: en 1794, el dominico Giovanni Battista Baldelli, pronunció en la Academia Florentina un *Elogio de Macchiaveli*. Eximeno decidió intervenir para defender su postura (y también a la ideología de su antigua orden), publicando *Lo spirito del Macchiaveli*¹²⁸, donde critica la doctrina del autor florentino.

En 1796, fue publicada la traducción al castellano de *Dell'Origine*¹²⁹ (sufragada por orden de Godoy) y, un año después, la del *Dubbio*¹³⁰. Estas dos traducciones fueron realizadas por Francisco Antonio Gutiérrez (ca. 1762-1828),

¹²² EXIMENO, Antonio: *Lettera dell'Abate D. Antonio Eximeno al Reverendissimo padre M. Fr. Tommaso Maria Mamachi sopra l'Opinione del Signor Abate D. Giovanni Andres intorno alla Letteratura ecclesiastica de'secoli barbari*. Mantua: Giuseppe Braglia. 1783. La traducción fue publicada como: EXIMENO, Antonio: *Carta del Abate D. Antonio Eximeno al Reverendísimo padre M. Fr. Tomás María Mamachi sobre la opinión que defiende el Abate D. Juan Andrés, en orden a la Literatura eclesiástica de los siglos bárbaros*. Madrid: Sancha, 1784.

¹²³ EXIMENO, Antonio: *De studiis philosophicis et mathematicis instituendis ad virum clarissimum suique amicissimum Ioannem Andresium*. Madrid: Tipografía Regia, 1789.

¹²⁴ DEVOTO, D.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 26-29.

¹²⁵ EXIMENO, Antonio: *Institutiones Philosophicae et mathematicae*. Madrid: Tipografía Real, 1796, 2 vols.

¹²⁶ DEVOTO, D.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 28-29; PICÓ PASCUAL, *El Padre José Antonio...*, p: 95-98.

¹²⁷ EXIMENO, A.: *Institutiones Philosophicae...*

¹²⁸ EXIMENO, Antonio.: *Lo spirito del Macchiaveli, ossia Rifflessioni sopra l'Elogio di Niccolo Macchiavelli detto nell'Accademia Fiorentina dal Sig. Gio. Battista Baldelli*. Cesena: Eredi Biasani, 1795.

¹²⁹ EXIMENO, A. *Del origen...*

¹³⁰ EXIMENO, A.: *Duda...*

maestro de capilla de la Encarnación de Madrid entre 1793 y 1799, y desde esa fecha y hasta su muerte, de la Catedral de Toledo¹³¹. Fue el mismo Eximeno quien indicó al traductor las modificaciones que debía incluir en estos textos. La publicación de *Del origen y reglas de la música* suscitó una polémica que se desarrolló en el *Diario de Madrid* y en el *Memorial literario* de Barcelona, así como en escritos publicados por autores como Agustín Iranzo y José Teixidor (este último no publicado). Tanto los cambios introducidos en la traducción, como las polémicas surgidas tras la publicación de la misma serán objeto de estudio en nuestra investigación.

En 1798 los jesuitas fueron autorizados a volver a España como consecuencia de la invasión francesa en Italia. Eximeno viajó hasta Génova con el objetivo de embarcarse rumbo a España, pero una enfermedad retrasó su partida. Mientras tanto, decidió enviar su equipaje, incluyendo libros, papeles, y la última parte de las *Instituciones*. Desafortunadamente, el barco que los transportaba fue atacado por los piratas, por lo que perdió buena parte de sus escritos. Finalmente, el 28 de julio de 1798¹³², arribó a Valencia, donde aún vivían dos de sus hermanos¹³³. En esta ciudad tradujo *Lo spirito del Macchiavelli*¹³⁴ y lo amplió con dos disertaciones, una sobre el valor militar en defensa de la religión cristiana, y la otra sobre la versión de Aristóteles de que se sirvió Sto. Tomás de Aquino para comentar los libros de la *Política*. Esta traducción le supuso verse sometido a un proceso inquisitorial ya que, en un momento de tensiones políticas a nivel internacional, en el que España había firmado un acuerdo con la Francia de Napoleón, se consideraba inadecuada la publicación de un texto sobre Maquiavelo¹³⁵. El proceso se resolvió en 1800, con la retirada total de ejemplares y la prohibición de la obra.

¹³¹ CASARES RODICIO, Emilio: “Francisco Antonio Gutiérrez García”, en CASARES RODICIO, E. (ed.): *Diccionario de la música española...*, vol. VI, p: 152-153.

¹³² PICÓ PASCUAL, *El Padre José Antonio...*, p: 108

¹³³ PASTOR FÚSTER, Justo: *Biblioteca Valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días*. Valencia: I-Imprenta y librería de José Ximeno, II-Imprenta y librería de Ildelfonso Mompié, 1827-1830, vol II, p: 322.

¹³⁴ EXIMENO, Antonio *El espíritu de Maquiavelo, esto es, reflexiones de D. Antonio Eximeno sobre el Elogio de Nicolás Maquiavelo, dicho en la Academia Florentina por el señor Juan Bautista Baldelli en el año 1794. Traducidas del idioma italiano al castellano, corregidas e ilustradas por el autor, con un prólogo y dos disertaciones, la una sobre el valor militar en defensa de la religión cristiana; la otra sobre la versión de Aristóteles, de que se sirvió Santo Tomás para comentar los libros de la Política*. Valencia: Benito Monfort, 1799.

¹³⁵ El primero en señalar el proceso fue OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, p.62. También ha sido reseñado por BENEYTO PÉREZ, Juan “Un antimaquiavelo perseguido por la Inquisición”, en *Revista de Estudios Políticos*, XLIII (1952), p: 131-140; BONO GUARDIOLA, María Jesús: “El espíritu de Maquiavelo de Antonio Eximeno”, en GIMÉNEZ, E. y MARTÍNEZ, M. (eds.): *Expulsión y exilio...*, p: 331-345 y en GIMÉNEZ, Enrique; LOZANO, Miguel Ángel; RÍOS, José Antonio (eds.): *Españoles en Italia e italianos en España: IV Encuentro de investigadores de las universidades de Alicante y Macerata (mayo, 1995)*. Alicante: Universidad de Alicante, 1996; y PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*, p: 108-110 y

Durante su estancia en Valencia, Eximeno pudo relacionarse con algunos de sus excompañeros de orden, como Colomé o Montegón, así como con figuras destacadas de la actividad musical valenciana, como el maestro de capilla de la catedral, Josep Pons. Tal vez fuera el contacto con estas personalidades el que le moviera a afirmar sobre sí mismo:

Viendo entonces el abate Eximeno sus principios de armonía consolidados y adoptados por los músicos más cultos, cree llegado el momento de cumplir las dos promesas formuladas en *Del Origen*: escribir un tratado sobre la elocuencia de la música y componer una novela para destruir mediante el ridículo los prejuicios de la vieja escuela de contrapunto.¹³⁶

Parece que estas dos obras confluirían, finalmente, en una sola: la novela *D. Lazarillo Vizcardi*¹³⁷, que Eximeno comenzó a escribir en Valencia, y que finalizaría en Roma. De acuerdo con Miguel Ángel Picó, Eximeno sería el autor de una serie de artículos publicados en el *Diario de Valencia* en los que se satiriza el tratado de guitarra de Ferrandiere¹³⁸. De ser cierta esta hipótesis, quedaría probado que el carácter polémico de Eximeno y su facilidad para insertarse en las redes culturales seguían plenamente vigentes.

En 1801, una orden de Carlos IV volvía a desterrar a los jesuitas. Eximeno trató de resistirse a esa orden, y para ello envió una carta al rey en la que resumía toda su trayectoria profesional y le solicitaba poder quedarse en Valencia. Además, los catedráticos de filosofía y matemáticas de la Universidad de Valencia dirigieron otra carta en la que rogaban al rey que Eximeno pudiera permanecer en la ciudad, por encontrarse en un estado delicado de salud, casi ciego, y trabajando en la parte matemática de las *Institutiones*. Sin embargo, el exjesuita se vio obligado a embarcarse dirección a Roma, partiendo desde el puerto de Alicante el 11 de mayo de 1801¹³⁹.

En Roma, Eximeno completó y corrigió el manuscrito de *D. Lazarillo Vizcardi*. En 1801 solicitó poder remitir el manuscrito de su obra al canónigo Antonio Roca y Malferit, para que éste se lo diera a imprimir a Manuel Monfort, y que en el espacio de doce años nadie pudiera reimprimir la obra sin el permiso de su autor. En 1802 le fue concedido dicho privilegio, y Eximeno solicitó la exención del pago de los correos que debía intercambiar con Antonio Roca,

PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel: "El proceso inquisitorial del Padre Eximeno", en *Revista de Musicología*, XXV, 2 (2002), p: 545-572.

¹³⁶ DEVOTO, D.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 34-37.

¹³⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*

¹³⁸ PICÓ PASCUAL, M.A.: "Vigencia y actualidad..."

¹³⁹ PICÓ PASCUAL, *El Padre José Antonio...*, p: 113-114.

apoderado de la obra, con Manuel Monfort, impresor, y con los correctores de las pruebas, Francisco Bahamonde y Josep Pons¹⁴⁰. Esta mención a Pons confirma la existencia de relaciones entre este compositor y Eximeno, y ayuda a comprender qué fondo de realidad subyace en su novela. Finalmente, en 1806, Eximeno envió a España el manuscrito de *D. Lazarillo Vizcardi*, que no pudo ser publicado por los acontecimientos políticos y bélicos que se sucedieron en los años posteriores. Además, y en paralelo con la escritura de su novela, el exjesuita tuvo tiempo para leer el *Quijote* (cuyos ecos son fácilmente rastreables en *D. Lazarillo*) y para escribir una *Apología de Miguel de Cervantes*¹⁴¹.

Poco más se sabe de los últimos años de vida de Eximeno en Roma. Únicamente cabe señalar que su muerte se produjo el día 9 de junio de 1808¹⁴².

¹⁴⁰ OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, Apéndice documental VII, p: XLIX.

¹⁴¹ EXIMENO, Antonio: *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quijote. Dedicada por D. Antonio Eximeno al Excelentísimo Señor Príncipe de la Paz. Non ego paucis offendor maculis*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1806.

¹⁴² PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*, p: 116. De acuerdo con las investigaciones llevadas a cabo por Miguel Ángel Picó Pascual, Eximeno se encuentra enterrado en la Capilla de los Dolores, en la Parroquia de San Marcello de Roma. PICÓ PASCUAL, M.A.: “Vigencia y actualidad...”

3.2-ESTUDIOS SOBRE EXIMENO

En el marco de los textos y estudios referidos a la personalidad y la obra de Antonio Eximeno hemos distinguido cuatro categorías, definidas en función de criterios cronológicos y tipológicos.

En primer lugar, hemos agrupado en un mismo epígrafe a los textos de diverso tipo que fueron creados en paralelo al desarrollo vital de Eximeno. Entre ellos figuran su autobiografía, escritos poéticos de alguno de sus alumnos, referencias en diarios escritos por sus antiguos compañeros de orden o citas al pensamiento de Eximeno a nivel internacional por parte de autores como Burney.

En segundo lugar, hemos reunido en un mismo apartado las referencias a Eximeno que se encuentran en los diccionarios biográficos publicados a lo largo del siglo XIX y con anterioridad a la publicación de *D. Lazarillo Vizcardi*. De este modo, hemos podido analizar las diferentes imágenes construidas en torno a la figura de Eximeno, así como la genealogía de ciertos tópicos referidos al exjesuita. El tercer epígrafe acoge a los textos publicados desde la publicación de *D. Lazarillo Vizcardi* hasta la colaboración de Rafael Mitjana con el *Diccionario del Conservatorio* de París. La importancia de estas dos obras ha sido la razón por la que las hemos elegido como límite cronológico de este apartado: el “Preliminar” de Barbieri a *D. Lazarillo Vizcardi* constituye un texto de referencia en la historia de la investigación eximeniana por el nivel de la información aportada por Barbieri y por sus repercusiones posteriores. El texto de Mitjana, por su parte, al estar publicado en francés, gozó de una importante difusión a nivel internacional, constituyéndose en un texto de referencia sobre el tema fuera de España.

El análisis de estas fuentes se centra en los aspectos relacionados con la transmisión de datos y de imágenes asociados al exjesuita. Reservamos para el apartado 6.6 de nuestra tesis el estudio de los procesos de asimilación, distorsión y reaprovechamiento de ciertas ideas de Eximeno en la construcción de un discurso musicológico de índole nacionalista.

Finalmente, en el último de los epígrafes hemos agrupado los múltiples escritos que, a lo largo del siglo XX y principios del XXI se han ocupado de Eximeno. Dada la diversidad de enfoques utilizados para el estudio de la vida y la obra del exjesuita, hemos optado por realizar subdivisiones en función de criterios temáticos.

3.2.1-Textos creados en vida de Eximeno

Al hablar de los testimonios contemporáneos a Eximeno debemos referirnos en primer lugar -por su carácter excepcional y por su singular importancia- a la autobiografía escrita por el propio Antonio Eximeno. Dicho texto, dedicado a su

discípulo Vicente Olcina, se encuentra adjuntado a un ejemplar de *Dell' Origine* conservado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y consta de cuatro folios manuscritos, escritos en italiano. Ya hemos tenido ocasión de referirnos a los datos más interesantes de este manuscrito excepcional, que, incomprensiblemente, ha tenido escasa repercusión en los estudios eximenianos, a pesar de estar publicado desde 1949¹⁴³.

Al margen del valor intrínseco derivado de ser un texto escrito por el propio Eximeno, esta obra tiene la singularidad de aportar una serie de datos desconocidos para la mayoría de sus biógrafos, como son el paso de Eximeno por Zaragoza para estudiar filosofía, y por Madrid para estudiar matemáticas con Christian Rieger. Permite conocer, además, cuestiones personales sobre Eximeno como que los ataques de las *Effemeridi Letterarie di Roma* seguían siendo importantes para él. El gran espacio dedicado por el autor a comentar las vicisitudes de sus *Institutiones philosophicae* dan una idea del esfuerzo vertido en esta obra, mientras que los datos que aporta en torno a *D. Lazarillo* permiten conocer sus intenciones precisas al escribir esta novela: Eximeno pretendería fusionar en este texto su tratado sobre la elocuencia de la música y una sátira del antiguo método contrapuntístico. La biografía puede datarse entre 1801, fecha de su vuelta a Roma, y 1806, cuando envió el manuscrito definitivo de *D. Lazarillo Vizcardi*. El hecho de que no haga ninguna referencia a su *Apología de Miguel de Cervantes*, publicada en 1806 aunque escrita en 1805, nos lleva a reducir la datación de su autobiografía a los años 1801-1805.

Como es sabido, fueron muchos los jesuitas expulsos que mantuvieron una actividad intelectual destacada en Italia. Las ideologías de los miembros de la orden serían muy variadas, y se manifestarían de manera singular tras la supresión de la Compañía: si algunos permanecieron fieles a la obediencia jesuítica, rechazando cualquier colaboración con el gobierno español, otros se desvincularon completamente de la Compañía, llegando a contraer matrimonio en algunos casos. Manuel Luengo (1732-1816) tendrá un lugar destacado entre los primeros. Este jesuita, que residió en Bolonia, llevó a cabo un minucioso *Diario de la Expulsión*, que se extiende desde 1767 hasta 1815, y en que recoge todas las noticias sobre los jesuitas que llegaban a sus oídos¹⁴⁴. Su posición ideológica, muy

¹⁴³ DEVOTO, D.: *P. Antonio Eximeno...* Hasta la fecha solo ha sido por Carmen Rodríguez Suso y por Miguel Ángel Picó Pascual: RODRÍGUEZ SUSO, Carmen: "Eximeno, Antonio", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2002, vol. 8, p: 458-459; PICÓ PASCUAL, M.A.: "Vigencia y actualidad..."

¹⁴⁴ LUENGO, Manuel: *Diario de la Expulsión*. 48 tomos manuscritos en el Archivo Histórico de Loyola. Han sido publicadas partes del mismo: LUENGO, Manuel: *Memoria de un exilio. Diario de la expulsión de los jesuitas de los dominios del Rey de España (1767-1768), estudio introductorio y notas de Inmaculada Fernández Arrillaga*. Alicante: Universidad de Alicante, 2002; LUENGO, Manuel: *El retorno de un jesuita desterrado. Viaje del P. Luengo desde Bolonia a Nava del Rey*. Alicante, Nava del Rey: Universidad de

conservadora y siempre fiel a la Compañía de Jesús, le lleva a emitir severos juicios sobre instituciones y personas, incluidos sus compañeros de orden: aquellos que han permanecido fieles a la Compañía serán juzgados benévolamente, pero los que la han abandonado o se han desviado de su vocación serán duramente criticados. El tratamiento que recibe Eximeno en el *Diario* de Luengo encaja plenamente dentro de los esquemas que acabamos de reseñar. En primer lugar, Luengo desconfía de él por su temprano abandono de la Compañía¹⁴⁵. Además, se muestra muy crítico con la obra filosófica de Eximeno (que reconoce no haber podido leer) por considerarla contraria a la doctrina católica del libre albedrío¹⁴⁶. Sin embargo, no duda en elogiar a Eximeno cuando éste se enfrenta a los italianos o a los enemigos de la Compañía. Esto ocurre, por ejemplo al reseñar las polémicas surgidas tras la publicación de *Dell'origine*¹⁴⁷, o al referirse a su texto sobre Maquiavelo (que, de nuevo, reconoce no haber leído)¹⁴⁸.

Al conservadurismo de Luengo se opondrá la visión aperturista de Pedro Montegón (1745-1824), nacido en Alicante, y que había sido alumno de Eximeno en Valencia. Tras la expulsión de los jesuitas, Montegón residió en Ferrara, para abandonar posteriormente la Compañía de Jesús, y contraer matrimonio. Montegón tuvo una destacada actividad como escritor, manifestando una ideología ilustrada con rasgos que le aproximan al romanticismo: suyas son la novela educativa *El Eusebio* (1786-1788), donde mantiene unas tesis pedagógicas cercanas a las de Rousseau, y la primera traducción al castellano de los cantos del *Pseudo-Ossian* (1800). En 1774, y bajo el pseudónimo de “Filopatro”, publicó unas *Odas*¹⁴⁹ que obtuvieron gran éxito y conocieron diversas ediciones y revisiones a lo largo del siglo (Valencia: 1782, Madrid: Sancha, 1794). Dichas odas están dedicadas a diversas cuestiones que incluyen personajes y sucesos históricos, y contemporáneos (Iriarte, Arteaga, Colomé), a virtudes abstractas, territorios americanos, aspectos bucólicos, etc. Montegón incluye una Oda dedicada a Antonio Eximeno, en la que rememora sus años de estudiante en Valencia y agradece la ayuda del autor de *Dell'origine* en su “ascenso al Parnaso”¹⁵⁰. Además,

Alicante y Ayuntamiento de Nava del Rey, 2004; LUENGO, Manuel: *Diario de 1808. El año de la conspiración, edición de Enrique Giménez López e Inmaculada Fernández Arrillaga*. Alicante: Universidad de Alicante, 2010.

¹⁴⁵ LUENGO, M.: *Diario...*, T. 13, p: 300-304 (1779), en OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, Apéndice documental IV, p: XXV; LUENGO, M.: *Diario...*, T. 24, p: 448-460 (1790), en OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, Apéndice documental IV, p: XXVII

¹⁴⁶ LUENGO, M.: *Diario...*, T. 24, p: 448-460 (1790), en OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, Apéndice documental IV, p: XXVII.

¹⁴⁷ LUENGO, M.: *Diario...*, T. 13, p: 300-304 (1779), en OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, Apéndice documental IV, p: XXV-XVI.

¹⁴⁸ LUENGO, M.: *Diario...*, T. 30, p: 430-454 (1796), en OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, Apéndice documental IV, p: XXVIII.

¹⁴⁹ [MONTÉGÓN, Pedro]: *Odas de Filopatro*. Ferrara: Imprenta General, 1778.

¹⁵⁰ Miguel Ángel Picó Pascual se refiere un certamen literario llevado a cabo en el Seminario de Valencia en el que tomaron parte los hermanos Pedro y José Montegón, a quienes Eximeno habría llamado “niños de imaginación volátil”. V. PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*, p: 18.

elogia la sabiduría de su antiguo maestro y su triunfo en el ámbito de la teoría musical; un triunfo que le habría llevado a situarse, en Italia, a la misma altura que Galileo¹⁵¹.

La recepción de Eximeno a nivel internacional parece definirse, por una parte, en torno a su postura “revolucionaria” frente a las normas tradicionales, y por otra, en torno a sus ataques al contrapunto y sus opiniones sobre el contrapunto de los griegos. Así, por ejemplo, el músico Jean-Benjamin Laborde, seguidor de Rameau, reconocerá el valor de algunas observaciones de Eximeno, pero (como cabía esperar) desprecia su valor teórico-musical¹⁵²: para Laborde, los experimentos en los que Eximeno fundamenta su sistema teórico carecen de valor científico, y por tanto no son útiles para basar sobre ellos todo un sistema de reglas. El volumen sobre música de la *Encyclopédie Methodique*, obra de Pierre-Louis Guinguené, y publicado en 1791, fija su atención sobre Eximeno en el artículo “Contre-point”¹⁵³. En la parte dedicada al contrapunto de los griegos, la *Encyclopédie* traduce algunos párrafos de Eximeno para dar cuenta de sus opiniones al respecto, que coincidirían con las de Guinguené¹⁵⁴. En el apartado dedicado a la historia del contrapunto moderno¹⁵⁵, Guinguené vuelve a recurrir a Eximeno como ejemplo de aquellos escritores que, frente a las opiniones de Martini y Burney, se manifiestan contrarios al contrapunto en la música eclesiástica¹⁵⁶. Sin embargo, y tras citar algunos párrafos de Eximeno, el autor francés realiza un comentario crítico para defender un uso moderado de la armonía simultánea en la música religiosa. Además, y con un exceso de minuciosidad historiográfica, critica a Eximeno por sus inexactitudes cronológicas: el contrapunto habría surgido siglos después de las invasiones bárbaras, por lo que carecería de sentido calificarlo de “gótico”. Eximeno responderá a estas acusaciones en un apéndice de *D. Lazarillo Vizcardi*, donde agradece a Guinguené el interés por su obra y explica que su empleo del término “gótico” se refiere, no sólo a los pueblos bárbaros, sino a toda aquella música recargada y de mal gusto¹⁵⁷.

Por último, el historiador de la música inglés Charles Burney realiza sustanciosos comentarios sobre la obra de Eximeno. En el segundo volumen de su

¹⁵¹ Incluimos una reproducción de esta Oda en los apéndices.

¹⁵² LABORDE, Jean-Benjamin: *Essai sur la musique ancienne et moderne*. París: De l’Impr. de P.D. Pierres, 1780, vol. 2, p: 339-340.

¹⁵³ GUINGUENE, Pierre-Louis: “Contre-point chez les anciens”, en GUINGUENE, Pierre-Louis y FRAMERY, Nicolas-Étienne : *Encyclopédie Methodique. Musique*. París: Panckoucke, 1791, vol. 1, p: 340-344.

¹⁵⁴ GUINGUENE, P.-L.: “Contre-point...”, p: 340.

¹⁵⁵ GUINGUENE, P.-L.: “Contre-point chez les modernes (Histoire du)”, en GUINGUENE, P.-L. y FRAMERY, N.-E. : *Encyclopédie Methodique. Musique...*, p: 344-354.

¹⁵⁶ GUINGUENÉ, P.-L.: “Contre-point...”, p: 352.

¹⁵⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 318-324.

Historia de la Música, Burney asegura que el término “prosodia” ha sido muy bien definido por el exjesuita¹⁵⁸. En el cuarto volumen, Burney contrapone la negativa opinión de Martini sobre Pergolesi frente al parecer del exjesuita¹⁵⁹. Sin embargo, en su análisis de *Dell'origine*, se muestra más crítico: siguiendo a los *Elogij Italiani*, Burney considera que el autor destruye la teoría musical existente sin ser capaz de construir una nueva, mostrando sus reservas con respecto a los conocimientos musicales del exjesuita¹⁶⁰. En las *Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio*, Burney muestra su faceta más satírica. Al comentar una de las cartas de Metastasio a Eximeno, insiste en la elocuencia y en la falta de conocimientos musicales de Eximeno pero, sobre todo, en su imagen de revolucionario:

Él [Eximeno] propone en su disertación, nada menos que una total desorganización del actual sistema de contrapunto, que de ser adoptada, es probable que contribuyera tanto a la mejora de la música, como la revolución en el gobierno de Francia ha contribuido a la felicidad de sus habitantes.¹⁶¹

Y añade, tal vez ironizando sobre su condición de jesuita:

(...) al extender su hostilidad a las obras de todos los padres de la armonía, y a los antiguos principios fundamentales del arte, sus opiniones parecen no haber sido más respetadas en Roma, o en cualquier otra parte de Italia, en relación a la música, que aquellas de Lutero o Calvino, acerca de la religión.¹⁶²

Según parece, la belicosidad retórica de Eximeno había conducido a que fuese percibido por Burney como un hereje o un revolucionario. Esta construcción de la imagen de Eximeno se mantendrá a lo largo de los años y si, en un primer momento, tiene connotaciones negativas, pasará a ser considerada como una virtud con el advenimiento del Romanticismo y, sobre todo, del nacionalismo musical español.

¹⁵⁸ BURNEY, Charles: *A general history of music, from the earliest ages to the present period*. Londres: 1776-1789, vol. 2, p: 168.

¹⁵⁹ BURNEY, C.: *A general history*, vol. 4, p: 556-557.

¹⁶⁰ BURNEY, C.: *A general history*, vol. 4, p: 575-576.

¹⁶¹ “He [Eximeno] proposes in his dissertation, nothing less than a total disorganization of the present system of counterpoint, which if adopted, would probable contribute about as much to the melioration of music, as the revolution in the government of France has contributed to the happiness of its inhabitants”, en BURNEY, C.: *Memoirs of the life....* vol. 3, p: 171.

¹⁶² “(...) extending his hostilities to the works of all the fathers of harmony, and to the ancient fundamental principles of the art, his opinions seem to have been no more respected at Rome, or in any part of Italy, on the subject of music, than those of Luther or Calvin, concerning religion”, BURNEY, Charles: *Memoirs of the life....*, vol. 3, p: 172-173.

3.2.2-El siglo XIX: los diccionarios biográficos

La proyección de Eximeno a lo largo del siglo XIX puede seguirse, en buena medida, a través de los diccionarios biográficos. Este género, que tuvo una gran importancia en el siglo XIX gracias a las aportaciones del positivismo, trata de ofrecer una serie de datos biográficos basados en pruebas documentales. Las referencias a Eximeno se limitan a señalar, en la mayor parte de las ocasiones, las fechas de su nacimiento y muerte, incluyendo un listado (más o menos amplio según los casos) de los libros publicados por el autor. Pero, además (y esto es lo más interesante), dan origen y repiten una serie de tópicos que permanecen ligados al exjesuita hasta nuestros días.

De entre las publicaciones que citan a Eximeno cabe destacar, en primer lugar, al volumen VIII de los *Elogij italiani*, publicación de tipo biográfico cuya fuente original no hemos podido localizar. Lo más interesante de este texto, que probablemente fuera publicado en vida de Eximeno, reside en sus juicios sobre la teoría musical del exjesuita (que fueron repetidos por Burney), que le llevan a calificar su obra de “(...) extraña novela de música con la que quiere destruir, sin poder después rehacer”¹⁶³.

Esta frase aparece reproducida en el *Dictionnaire historique des musiciens* de Alexandre Etienne Choron y Francois Joseph Fayolle¹⁶⁴. Estos autores, que se refieren a Eximeno como si aún estuviera vivo, señalan que el exjesuita vive en Roma desde 1780 y valoran escépticamente su teoría musical. Esta valoración no tendría nada de particular, habida cuenta de las preferencias estéticas de Choron, inclinadas hacia el contrapunto. Sin embargo, su retórica y sus datos se aproximan mucho a los utilizados por Burney. Estas coincidencias, y el hecho de que ambos citen a los *Elogij italiani*, nos llevan a pensar en este texto como fuente original de la que partirían ciertos tópicos sobre Eximeno. Algo más exhaustivo se mostrará Ernst Ludwig Gerber en su *Neues Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, donde cita algunas de las obras de Eximeno al margen de *Dell'origine (Dubbio sopra il Saggio Fondamentale, Risposta agli Effemeridi letterarie di Roma)* y hace referencia a Burney¹⁶⁵.

Al margen de esta “tradición” que parece haber sido originada con los *Elogij*, cabe destacar la aportación de Giuseppe Bertini, en su *Dizionari storico-critico*

¹⁶³ “(...) bizzarro romanzo di musica con cui vuol distruggere senza poter poi rifabbricare”, en *Elogij italiani*, vol. VIII. Cit. por CHORON, Alexandre, FAYOLE, François Joseph Marie: *Dictionnaire historique des Musiciens*, París: Valade, 1811, vol. 2, p: 460.

¹⁶⁴ CHORON, A., FAYOLE, F.J.M.: *Dictionnaire historique...*, vol. 2, p: 460.

¹⁶⁵ GERBER, Ernst Ludwig: *Neues Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig: 1812-1813.

(1814)¹⁶⁶. Esta obra resulta interesante por dos motivos: en primer lugar, porque su escritura se produjo en la propia Italia y en fechas cercanas al fallecimiento de Eximeno, y en segundo lugar, porque algunas de sus informaciones están en la base de otra “tradición” historiográfica. Así, por ejemplo, Bertini sitúa el nacimiento de Eximeno en la localidad de Barbastro en el año 1732, asegura que estudió desde los diez años en Salamanca¹⁶⁷, y que su muerte se produjo en 1798 (un dato erróneo pero que coincide con el año en el que Eximeno partió desde Italia hasta España). Este cúmulo de datos incorrectos pasará al *Diccionario* de Fétis, influyente obra de finales de siglo que contribuirá de manera determinante a la difusión de estos tópicos. Bertini valora la obra de Eximeno de un modo positivo, apartándose de los juicios emitidos por los *Elogij* o Choron y Fayolle. Además, aporta numerosos datos relativos a la estancia de Eximeno en Italia, tales como su enfrentamiento y reconciliación con Martini, y cita publicaciones que han reseñado positivamente la obra del exjesuita, como la *Encyclopédie Methodique* o el *Monthly Review* de Londres.

Como hemos señalado, algunos de los datos ofrecidos por Bertini se encuentran en la base del artículo de François-Joseph Fétis sobre Eximeno¹⁶⁸. De acuerdo con el musicólogo belga, los grandes conocimientos de Eximeno le habrían valido el reconocimiento de los eruditos italianos y le habrían abierto las puertas de instituciones como la Accademia de la Arcadia, donde adoptaría el nombre de Aristodemo (sic) Megareo. Pero, además, Fétis toma algunos datos de la “tradición” originada en los *Elogij*, como cuando lamenta que Eximeno no sea capaz de construir el sistema que previamente ha destruido. En todo caso, su valoración es bastante positiva; Fétis llega a afirmar que los contemporáneos de Eximeno no valoraron con justicia su tratado; una frase que, interpretada bajo el prisma del Romanticismo decimonónico, aproximaría al exjesuita a la idea del genio incomprendido.

El impacto del *Diccionario* de Fétis se demuestra en la obra de Robert Eitner¹⁶⁹, quien propone las mismas fechas de nacimiento y muerte que el autor belga. Eitner, quien llama erróneamente “Eximeneo” a Eximeno, corrige a Fétis al asegurar que el nombre arcádico del exjesuita fue Aristoxeno Megareo (y no Aristodemo Megareo). Su mayor aportación la constituye el completo listado de lugares en los que pueden encontrarse los impresos de Eximeno.

¹⁶⁶ BERTINI, Giuseppe: “Eximeno, Antonio”, en BERTINI, Giuseppe: *Dizionario storico-critico e de piu celebrati artisti di tutte le nazioni si' antiche che moderne*. Palermo: Tipografía Reale di Guerra, 1814, Vol. I, p: 126-129.

¹⁶⁷ Es posible que este dato fuera tomado del *Diccionario Universal histórico-crítico y bibliográfico*, París: 1812.

¹⁶⁸ FÉTIS, François-Joseph.: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. París, Firmin Didot et Cie, 1877-1878, vol. III, p. 166-167.

¹⁶⁹ EITNER, Robert: “Eximeno, Antonio”, en EITNER, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon*. Leipzig: 1898-1904, vol. I, p: 364-365.

Cabe concluir que, en la valoración de Eximeno a nivel internacional durante el siglo XIX coexisten dos genealogías de datos: en primer lugar, una “tradición” que se origina en los *Elogij italiani*, que resulta muy influyente en la primera parte del siglo, y que juzga el pensamiento del exjesuita de manera negativa. Y en segundo lugar, otra “tradición” que parte del *Dizionario* de Bertini y que pasa a convertirse en hegemónica gracias a la aportación de Fétis. Esta última tradición llegará a España gracias a Baltasar Saldoni, quien escribe el diccionario de tema musical más importante del siglo XIX¹⁷⁰. Saldoni data la defunción de Eximeno el 4 de marzo de 1799 (un dato que no aparece en ningún otro autor pero que se aproxima al año propuesto por Bertini) y aporta algunos detalles sobre su fecha de nacimiento, que sitúa nuevamente en Barbastro¹⁷¹. Además, indica algunas fuentes secundarias de interés, como el *Pasatiempo Musical*¹⁷², la *Gaceta musical*¹⁷³, el *Diccionario técnico histórico biográfico de la música*¹⁷⁴ o la *Gaceta Oficial*¹⁷⁵.

Es preciso señalar, finalmente, la aportación del bibliófilo valenciano Justo Pastor Fúster, quien parece trabajar al margen de estas tradiciones a las que nos venimos refiriendo¹⁷⁶. Pastor ofrece una serie de datos sobre la vida y la obra de Eximeno que convierten a su texto en la fuente documental de referencia hasta la publicación de Barbieri. El autor valenciano sitúa la fecha de bautismo de Eximeno (por primera vez de manera correcta) el 27 de septiembre de 1729, un día después de su nacimiento, e informa de acontecimientos ocurridos durante la juventud de Eximeno, sus intervenciones en 1756 y 1757 ante la Universidad valenciana, o su participación en un certamen literario en 1758. Reproduce además unos versos latinos debidos a Eximeno y que estaban situados en la botica del Hospital General de Valencia (hoy perdidos); cita el trabajo astronómico de Eximeno, sus numerosos sermones publicados en Valencia, y su discurso de apertura de la Academia de Artillería. Entre los datos referidos a la vida de Eximeno en Roma, Pastor destaca que el exjesuita pronunció un discurso en los funerales por Carlos III. Pero, sin duda alguna, su mayor aportación la constituye el exhaustivo listado de las obras de Eximeno. En este listado, Pastor reseña como dos obras distintas las *Investigaciones músicas de D. Lazarillo Viscardi* (sic) y *El Lazarillo de la música, o sea una severa crítica de ella*, ambas

¹⁷⁰ SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Pérez Dubrull, 1880, vol. 2, p: 67-69.

¹⁷¹ Con todo, Saldoni reproduce en nota al pie una carta del párroco de Barbastro en el que éste asegura haber revisado todos los registros de 1723 a 1744 sin haber encontrado ninguna referencia a Eximeno.

¹⁷² *Pasatiempo Musical*. Madrid (abril de 1851), entrega 40, p: 157.

¹⁷³ *Gaceta musical*, Madrid (1 de julio de 1855).

¹⁷⁴ *Diccionario técnico histórico biográfico de la música*. Madrid: 1868, p: 166.

¹⁷⁵ *Gaceta oficial*: 31 de mayo de 1796, p 463; 27 de septiembre de 1796, p: 802; 10 de enero de 1797, p: 31; 31 de marzo de 1797, p: 894-895.

¹⁷⁶ PASTOR FÚSTER, J.: *Biblioteca Valenciana...*, vol. 2, p: 319-326.

manuscritas¹⁷⁷. Además, consigna como dudosas una *Historia militar española* y un *Manual del Artillero* que le habría atribuido el *Diccionario Universal histórico-crítico y bibliográfico*.

3.2.3-Eximeno en la historiografía musical desde la edición de *Don Lazarillo Vizcardi* hasta Rafael Mitjana

La publicación de *Don Lazarillo Vizcardi* en 1872 constituye un hito decisivo, tanto para el proceso de difusión y recepción del pensamiento eximeniano, como para el desarrollo de los estudios sobre el tema¹⁷⁸. Y lo es por dos motivos: en primer lugar, porque la iniciativa de Barbieri permitió dar a conocer la novela de Eximeno, cuyo manuscrito se encontraba ya en manos privadas. Y en segundo lugar, porque su “Preliminar” es la fuente más completa sobre Eximeno hasta el momento. Esto no significa que se prodiguen en el texto las valoraciones críticas: de acuerdo con los principios de raíz positivista, filológica y anticuaria presentes en todos los escritos de Barbieri, en él aparecen una multitud de pruebas documentales que permiten conocer numerosos datos biográficos de Eximeno, sin que aparezca el más mínimo atisbo de análisis, no ya de la teoría eximeniana en general, sino de la obra prologada en particular.

Barbieri realiza un trabajo de investigación con gran rigor positivista, que le lleva a aportar informaciones decisivas en relación a cuestiones como la fecha y el lugar de nacimiento de Eximeno¹⁷⁹, su fecha de ingreso en la Compañía de Jesús o su fecha de nombramiento como profesor de la Real Academia de Artillería de Segovia. Basándose en el epistolario de Martini indica datos desconocidos hasta entonces (como que Eximeno estudió música con Felice Masi) y, basándose en los documentos referentes a la publicación de *D. Lazarillo Vizcardi*, cita una serie de personajes con los que Eximeno se relacionaría durante su estancia en Valencia: el canónigo Antonio Roca y Malferit, el maestro de capilla Josep Pons, Francisco Bahamonde y Francisco Javier Borrull. Algunos de los datos más interesantes expuestos por Barbieri relatan la suerte que corrió el manuscrito de *D. Lazarillo* desde que salió de las manos de Eximeno hasta que él pudo encontrarlo y prepararlo para su publicación.

La línea de investigación abierta por Barbieri será continuada por Marcelino Menéndez Pelayo, quien realizará una importante contribución a la recepción de Eximeno en los siglos XIX y XX, no tanto por la novedad de los datos aportados, como por la influencia de sus opiniones sobre la literatura posterior. En la

¹⁷⁷ PASTOR FÚSTER, J.: *Biblioteca Valenciana...*, vol. 2, p. 326.

¹⁷⁸ BARBIERI, F.A.: “Preliminar...”

¹⁷⁹ Barbieri es el primer autor que consigue probar fehacientemente que el nacimiento de Eximeno se produjo en Valencia el 26 de septiembre de 1729. V. PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*, p. 13, donde se ofrece un detallado listado con los autores y las fechas que éstos proponen para datar el nacimiento de Eximeno.

Historia de las Ideas estéticas en España, Menéndez Pelayo reconoce haber contado con la ayuda de Barbieri para los temas musicales¹⁸⁰. En cualquier caso, el apoyo de Barbieri parece haberse centrado en cuestiones técnicas y documentales, toda vez que las interpretaciones filosóficas e ideológicas correrían a cargo del polígrafo santanderino. Menéndez Pelayo califica de “sensualista puro” el pensamiento musical de Eximeno, a pesar de lo cual se esfuerza por subrayar las distancias que median entre el exjesuita y Condillac. Del mismo modo, valora muy positivamente la modernidad (tanto en método como en conclusiones) de la historia de la música incluida por Eximeno al final de su tratado.

Al analizar el enfrentamiento entre Eximeno y Martini se deja llevar por su ideología nacionalista, interpretando la disputa como un triunfo del exjesuita. Del mismo modo, cuando juzga la teoría musical de Eximeno adopta un tono triunfalista¹⁸¹, subrayando su carácter revolucionario¹⁸², y añadiendo una valoración que habrá de tener importantes consecuencias, al señalar que Eximeno fue el primero en insinuar que “(...) sobre la base del canto popular debía construir cada pueblo su sistema”¹⁸³.

Finalmente, y aunque demuestra no haber leído *D. Lazarillo Vizcardi* con demasiada atención (convierte en organista a Agapito Quitóles), se muestra crítico con la novela por su “mal gusto”, pobreza argumental y excesivas dimensiones¹⁸⁴. Con todo, acepta el valor satírico del texto y evalúa positivamente los apéndices históricos. Como hemos señalado, la influencia de Menéndez Pelayo sobre la historiografía posterior es muy importante, tanto en la construcción de la imagen de Eximeno como un precursor del nacionalismo musical, como en sus opiniones sobre las obras del exjesuita (y en particular sobre *D. Lazarillo Vizcardi*), que serán repetidas sin variaciones por la crítica posterior, que se basará en Menéndez Pelayo para emitir sus juicios, a menudo sin leer la obra.

En las cuestiones biográficas, la historiografía posterior ha venido siguiendo en lo sustancial a Barbieri. Así lo hace Felipe Pedrell, quien no añade ningún dato relevante a los aportados por Barbieri, pero vierte opiniones y reflexiones personales en una obra que, partiendo de las opiniones de Menéndez Pelayo,

¹⁸⁰ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas...*

¹⁸¹ Este mismo tono triunfalista es utilizado por Menéndez Pelayo al valorar la polémica originada en España por la traducción de *Dell'origine*.

¹⁸² Como veíamos, el carácter “revolucionario” de Eximeno había tenido unas connotaciones negativas en las valoraciones de sus contemporáneos.

¹⁸³ . MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas...*, vol. III p: 633.

¹⁸⁴ Para Menéndez Pelayo, la novela de Eximeno es un “(...) engendro de aquella manía didáctica que produjo tantos poemas y novelas doctrinales en el s. XVIII”. MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas...*, vol. III p: 640.

demuestra la ideología exacerbadamente nacionalista de su autor¹⁸⁵. Pedrell es el artífice de la conversión de Eximeno en el patriarca del nacionalismo musical español: la reivindicación del autor de *Dell' Origine* llevada a cabo por Pedrell a lo largo del libro viene a ser una apología de su propia obra, que se basaba (esta sí) en el canto popular y que trataba de imbricarse en la *gloriosa* tradición hispana de la expresividad representada (según Pedrell) por los Victoria, Morales o Guerrero¹⁸⁶. En la visión del autor catalán, Eximeno se convierte en el revitalizador de la tradición, en uno de los puentes que enlaza la *Edad de Oro* de la música española con la nueva estética que trata de volver a las raíces y crear una música de carácter nacional.

Participando de esta misma ideología nacionalista, Rafael Mitjana incluirá a Eximeno en el apartado denominado “Los teóricos Innovadores”, dentro de su colaboración con la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, dirigida por Albert Lavignac¹⁸⁷. Mitjana, que reproduce casi al pie de la letra (aunque sin citarlo) el texto de Menéndez Pelayo, llega a afirmar que los jesuitas expulsos pueden situarse al lado, si no por encima, de los mejores teóricos de la Europa del momento. Mitjana da por cierta la hipótesis que afirma que Eximeno había estudiado matemáticas en el colegio de los Jesuitas de Salamanca, y que lo hizo de manera tan brillante que “(...) sus maestros no escatimaron nada para conseguir que entrara en la orden”¹⁸⁸, peregrina afirmación que no encuentra su base en ninguna evidencia documental.

De entre los juicios de valor realizados por Mitjana, cabe destacar la comparación de Eximeno con Ramos Pareja por lo revolucionario de sus teorías, así como su insistencia en hacer entroncar al exjesuita con la tradición española de autores como Juan Vázquez y Francisco de Montanos (al que ya había mencionado Menéndez Pelayo) por el valor que concede a la expresión en su pensamiento. Con palabras tomadas literalmente de Menéndez Pelayo, destaca la historia de la música incluida por Eximeno en su tratado, resume la polémica con el P. Martini y los efemeridistas, y, aunque se muestra algo crítico con las consideraciones de Eximeno hacia el canto llano, reivindica sus “victorias” frente a los autores italianos¹⁸⁹.

¹⁸⁵ PEDRELL, F.: *P. Antonio Eximeno...*

¹⁸⁶ Sobre el concepto de misticismo y otras ideas asociadas en la historiografía musical española, puede verse: RAMOS LÓPEZ, Pilar: “The construction of the Myth of Spanish Renaissance Music as Golden Age”, en *Early Music- Context and ideas*. International Conference of Musicology. Cracovia: Universidad de Cracovia, 2003 y “Mysticism as a key concept of Spanish Early Music historiography”, en *Early Music-Context and ideas*. International Conference of Musicology. Cracovia: Universidad de Cracovia, 2009.

¹⁸⁷ MITJANA, R.: “La musique...”, p: 319-328.

¹⁸⁸ MITJANA, R.: “La musique...”, p: 319. Este dato estaría tomado de Fétis, quien a su vez lo tomó de Bertini.

¹⁸⁹ MITJANA, R.: “La musique...”, p: 326.

En relación a *D. Lazarillo Vizcardi*, Mitjana profundiza en las opiniones vertidas por Menéndez Pelayo, asegurando que se trata de una mala novela, “(...) producto de esa tendencia didáctica que reinó durante la mayor parte del siglo XVIII (...)”, en la que Eximeno se deja llevar por el “mal gusto general de su época”¹⁹⁰. Sin embargo, demuestra no haber leído el libro al convertir a *D. Lazarillo* en un extravagante organista que, tras volverse loco por leer a Cerone y Nassarre, sale a escuchar la música de las estrellas y coge un dolor de costado que lo lleva a la tumba. La valoración de Mitjana resulta, en suma, muy poco original. Sin embargo, su influencia será muy destacada, especialmente fuera de España por estar escrita en francés, contribuyendo a difundir una imagen de Eximeno como precursor del nacionalismo musical hispano que había sido creada por Menéndez Pelayo.

Finalmente, y fuera de España destaca la aportación del político e historiador de la literatura italiano Vittorio Cian, quien publicó en 1896 el texto *L’immigrazione dei gesuiti spagnuoli letterati in Italia*¹⁹¹, donde aborda con desigual fortuna algunos aspectos de la llegada de los jesuitas a Italia: mientras unos capítulos (como el dedicado a las causas y efectos de la expulsión) resultan claros y bien documentados, otros (como el dedicado a las corrientes jesuítica y antijesuítica en Italia) resultan enormemente confusos. Los capítulos dedicados a los distintos autores jesuitas son poco profundos, aunque en general válidos como primera aproximación al tema.

Cian carecía de conocimientos musicales, razón por la cual el espacio dedicado a Eximeno es breve y escaso en referencias a la teoría musical. Cian no aporta nuevos datos a la investigación sobre Eximeno; sin embargo, recoge diversas influencias, lo que convierte a su texto en una síntesis de los conocimientos y opiniones del siglo XIX sobre el tema. Así, al valorar la obra teórico-musical del exjesuita, recoge la tradición surgida en los *Elogij Italiani*, toda vez que, al analizar la dimensión filosófica del pensamiento de Eximeno, repite las aportaciones de Menéndez Pelayo. Como contribución personal, expresada desde una posición nacionalista, Cian valora como exagerada la distinción establecida por Eximeno entre el lenguaje académico y el utilizado normalmente por el pueblo italiano. Finalmente, destaca los elogios del exjesuita hacia Metastasio y Goldoni y, aunque considera superficial su aproximación a las canciones populares italianas, acepta que responde a las expectativas sobre el particular en el s. XVIII.

¹⁹⁰ MITJANA, R “La musique...”, p: 327.

¹⁹¹ CIAN, Vittorio: “L’immigrazione dei gesuiti spagnuoli letterati in Italia”, en *Memorie della Real Accademia delle Scienze di Torino* (1896), 2ª serie, 45, p: 39.

3.2.4-El siglo XX

3.2.4.1-Estudios de carácter general

Agrupamos en esta subdivisión una serie de textos de diversas características, publicados a lo largo del siglo XX, y que analizan cuestiones referidas a la vida y a la obra de Antonio Eximeno. Dada la heterogeneidad de estos escritos, procedemos a sintetizarlos por orden cronológico.

El jesuita Nemesio Otaño, discípulo de Pedrell, planteó su discurso de ingreso en la Academia de S. Fernando como una revisión de la figura de Eximeno, a la que se habría otorgado una excesiva importancia en los escritos de Menéndez Pelayo, Barbieri, Pedrell y Mitjana¹⁹². Otaño emplea una sólida metodología en su investigación, que destaca por sus aportaciones al conocimiento de la biografía de Eximeno, y por los apéndices, en los que reproduce importantes documentos referidos al exjesuita, hasta entonces inéditos. Sus valoraciones, que aparecen marcadas por su ideología nacional-católica, son útiles para desmontar una serie de mitos en torno a Eximeno que estaban muy asentados en la historiografía musical española. Para Otaño, el pensamiento de Eximeno resulta interesante, pero en ningún caso revolucionario, siendo muy negativas sus opiniones sobre *D. Lazarillo*, cuya lectura califica de “casi insoportable”¹⁹³. Del mismo modo, el filogermanismo de Otaño queda patente en sus anacrónicas invectivas contra Eximeno, a quien critica por mostrar sólo un tibio gusto por Haydn.

Estas apreciaciones, que contrastan con los discursos triunfalistas de autores anteriores, se deben a una visión de la música española que cabe calificar como autárquica. Para Otaño, la profesionalidad de los compositores españoles, a los que Eximeno criticaba duramente, era más destacable que el pensamiento *amateur* del exjesuita¹⁹⁴. Estas opiniones dejan traslucir un rechazo a las influencias “extranjerizantes” de Eximeno sobre la teoría musical española; una postura que resulta más coherente que la de autores anteriores como Pedrell, pero que da una idea del nivel de ideologización desde el que partía Otaño.

¹⁹² OTAÑO, Nemesio: “El Padre Antonio Eximeno”, en *Música Sacro Hispana*, VII, 7, VII-1914, p. 102-107 y OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*. Otaño atribuye a Pedrell la campaña de exaltación de Eximeno, que estaría justificada sólo por la frase que el compositor catalán creía haber leído en los textos eximenianos (“sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema”).

¹⁹³ OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*

¹⁹⁴ Otaño llega a asegurar que algunos de los teóricos españoles (no cita cuáles) serían bastante más avanzados que Eximeno, una afirmación que resulta contradictoria con la opinión, según la cual los compositores españoles estarían más interesados en la práctica que en la lectura de modernos tratados. OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, p. 15.

Algunos años más tarde, José Subirá, en su artículo para el MGG, abre una nueva vía de interés musicológico, al destacar la influencia de Eximeno sobre autores alemanes como Herder, Heine y Wackenroder¹⁹⁵. Esta cuestión, inexplorada hasta el día de hoy, merecería un estudio en profundidad que permitiera conocer hasta qué punto era acertada la propuesta de Subirá¹⁹⁶. Otra voz de diccionario, en este caso la realizada por Robert Stevenson para el *New Grove Dictionary*, incluye una gran información sobre la vida de Eximeno, posiblemente basada en la autobiografía del propio autor¹⁹⁷. Stevenson proporciona una serie de datos extraídos de la autobiografía de Eximeno, que no habían sido tomados en consideración por ningún otro autor hasta la fecha. Sin embargo, sus erróneos comentarios sobre *D. Lazarillo Vizcardi* demuestran su desconocimiento de la novela. Esta cuestión ha sido corregida en la última edición del *New Grove Dictionary*, en la entrada escrita por Carmen Rodríguez Suso.

Francisco José León Tello, en su enciclopédica obra sobre la teoría musical española de los siglos XVII y XVIII, resume la biografía de Eximeno y analiza de manera profunda su pensamiento, prestando atención a sus antecedentes y contradicciones, y sintetizando los aspectos estéticos y, en menor medida, técnicos del mismo¹⁹⁸. León Tello destaca, en primer lugar, la “paradoja de Eximeno”, que según él vendría a coincidir con la paradoja general del s. XVIII, y que consistiría en tratar de fundar principios universales sobre unas débiles bases. Por otra parte, entronca el valor moral y didáctico que Eximeno atribuye a la música con el ambiente general del neoclasicismo; un aspecto que a día de hoy puede resultar obvio, pero que hasta entonces no había sido señalado por ningún otro autor. Finalmente, estudia los aspectos técnicos de la teoría eximeniana, para concluir que su visión de la armonía es completamente moderna.

El estudio de León Tello resulta paradigmático por la profundidad de su análisis, que le lleva a fijarse en una multitud de aspectos contenidos en el pensamiento eximeniano. Resulta, con todo, algo reducido en sus dimensiones: desde nuestro punto de vista, habría sido deseable una mayor extensión que permitiera penetrar en determinados aspectos (como el de las fuentes de Eximeno) y organizar el discurso de un modo más coherente. En este sentido, y a pesar de lo oportuno que resulta el tomar como elementos organizativos las ideas

¹⁹⁵ SUBIRÁ, José: “Eximeno”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter: 1954, p: 1651-1652. Subirá también dedica siete páginas a Eximeno en su *Historia de la música: SUBIRÁ, José.: Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953, p: 590-596

¹⁹⁶ Cabe mencionar que los paralelismos existentes entre la obra de Heine y la de Eximeno (tanto a nivel formal como a nivel estético-musical) son muy destacables.

¹⁹⁷ STEVENSON, Robert: “Eximeno, Antonio...”,

¹⁹⁸ LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, 1974. También resulta relevante su artículo “Introducción a la Estética y a la Técnica española de la música en el siglo XVIII”, en *Revista de Musicología*, IV (1980), p: 113-128.

de Eximeno y no los puntos que definen su tratado, encontramos una falta de continuidad narrativa y de conexión entre los diferentes puntos que articulan el texto.

Algunos fragmentos de *Del origen y reglas de la música* fueron editados y publicados por el compositor Francisco Otero. La aportación de Otero, expresada en la introducción a esta fragmentaria edición del tratado de Eximeno, resulta claramente decepcionante: el compositor se limita a recoger los datos ofrecidos por otros autores mezclándolos con desordenadas opiniones personales en las que trata de vincular el pensamiento eximeniano con la música del siglo XX¹⁹⁹. Esta actitud, sorprendente en una fecha tan avanzada como 1978, resulta equiparable a la adoptada por los autores del siglo XIX, quienes mezclaban sus investigaciones musicológicas con sus preocupaciones estéticas y profesionales.

En 1989 fueron publicados algunos extractos de los tratados de Martini, Brown, Eximeno y Manfredini, reunidos bajo el concepto aglutinador de la polémica entre “antiguos” y “modernos”. La encargada de realizar la introducción al fragmento de *Dell'origine* fue Maria Titli. En su texto, Titli destaca el carácter innovador y, sobre todo, polémico del pensamiento de Eximeno, en un ambiente cultural dominado por unos parámetros conservadores y racionalistas que impedirían el desarrollo de una música autónoma (un tipo de música a la que, en todo caso, no aspiraba Eximeno)²⁰⁰. En sus noticias biográficas, Titli repite algunos datos erróneos que habían aparecido en autores como Mitjana o Bertini²⁰¹. La autora italiana considera (acertadamente, en nuestra opinión) que los aspectos más interesantes de *Dell'Origine* son aquellos que, partiendo de la filosofía francesa y el empirismo inglés, se ocupan de señalar un origen común para la música y el lenguaje, revalorizando lo primitivo, lo natural e instintivo. Otra cuestión en la que, desde nuestro punto de vista, Titli se muestra acertada son sus comentarios sobre el estilo y la tipología textual utilizados por el exjesuita. Para Titli, Eximeno abandona el tono “áulico y docto” utilizado en la mayoría de los escritos sobre la música del momento, para adoptar un estilo vivo y ágil, en el que la impulsividad compensa la superficialidad de ciertos juicios. Titli concluye afirmando que el exjesuita no aporta ninguna novedad al pensamiento musical, pero que su tratado es una muestra del influjo de la teoría ilustrada de la *Encyclopédie* en Italia, representando una nueva manera de hacer, escuchar, pensar y valorar la música. A pesar de la radicalidad de esta última afirmación, consideramos preciso destacar el valor de la misma, en tanto que Eximeno vendría a representar a un nuevo modelo de teórico, más abierto al influjo de la filosofía y la estética que centrado en problemas estrictamente

¹⁹⁹ OTERO, F.: *Antonio Eximeno...*

²⁰⁰ TITLI, Maria: “Introduzione...”, p: 212.

²⁰¹ Así, por ejemplo, coincide con Bertini en repetir que Eximeno había estudiado matemáticas y música en Salamanca y en omitir sus actividades en Valencia.

técnicos y especulativos. También consideramos acertadas las afirmaciones en torno al carácter eminentemente polémico de los escritos de Eximeno y su carácter innovador en el ambiente italiano.

Ladson J. Saylor fue el autor de la primera traducción al inglés de *Del Origen y reglas de la música*²⁰². En sus comentarios introductorios, Saylor analiza las posibles influencias recibidas por Eximeno, señalando a autores como Aristoxeno y Ramos de Pareja entre los antiguos, y Du Bos, Batteux y Rousseau entre los modernos. Además, sugiere que el pensamiento de Esteban de Arteaga podría haber repercutido en el de Eximeno, algo imposible dado que la producción de aquel exjesuita fue realizada con posterioridad a la publicación de *Dell' Origine*. Además, y siguiendo a Otaño, atribuye la fama de Eximeno al carácter polémico de sus escritos, mientras valora algunos aspectos de su teoría como ingenuos (se refiere, sobre todo, a los experimentos, como ya había hecho León Tello). A pesar del rigor de su trabajo, Saylor realiza una serie de valoraciones que sólo cabe calificar de anacrónicas. En este sentido, cabe destacar sus críticas hacia el exjesuita por su tratamiento de las músicas no occidentales y por preferir a autores como Jommelli y Pergolesi frente a otros como Haydn y Mozart.

La más reciente monografía sobre Eximeno ha corrido a cargo de Miguel Ángel Picó Pascual, y está basada en su tesis doctoral²⁰³. Gran parte del trabajo de Picó Pascual está centrado en la biografía de Eximeno, para lo cual utiliza los apéndices del texto de Otaño²⁰⁴ y las investigaciones coordinadas por Enrique Giménez López, que se centran en el exilio italiano de los jesuitas españoles²⁰⁵. De entre las cuestiones abordadas por Picó, destaca su tratamiento de los acontecimientos que rodearon la vida de Eximeno en los últimos años que éste pasó en Valencia, antes de trasladarse a Segovia. Además, ha sido el primero en probar que Eximeno intentó quedarse en España cuando los jesuitas fueron expulsados por segunda vez, algo que había sido negado por autores como Otaño, y ha ofrecido la fecha concreta del fallecimiento de Eximeno. En contraste con las cuestiones biográficas, trabajadas de manera exhaustiva por Picó Pascual, su análisis del pensamiento de Eximeno resulta algo limitado y no amplía demasiado las aportaciones de León Tello²⁰⁶. La monografía de Picó Pascual constituye, por tanto, una síntesis y ampliación de aportaciones anteriores como las de Otaño en el apartado documental y biográfico, y las de León Tello en el aspecto teórico. Con todo, es preciso reconocer que, en ocasiones, sus opiniones sobre el exjesuita son excesivamente positivas y que su enfoque resulta algo conservador al obviar o

²⁰² SAYLOR, L. J.: *Antonio Eximeno's...*

²⁰³ PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*; PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel: *El P. José Antonio Eximeno y Puchades (1729-1808) y su aportación a la música*. Tesis doctoral presentada el 25 de enero de 2002 en la Universidad de Valencia.

²⁰⁴ OTAÑO, N.: *El P. Antonio Eximeno...*

²⁰⁵ GIMÉNEZ, E. y MARTÍNEZ, M. (eds.): *Expulsión y exilio...*

²⁰⁶ LEÓN TELLO, F. J.: *La teoría española...*

limitar determinados campos de estudio como la recepción y difusión de las obras de Eximeno.

3.2.4.2- Estudios centrados en las polémicas de Eximeno

De entre las polémicas mantenidas por Eximeno, el enfrentamiento con Martini ha sido el que más trascendencia historiográfica ha tenido, lo que se debe tanto al nivel de los contendientes como al carácter “internacional” del mismo. En su tesis doctoral, Silvester John Ionta señaló que la polémica se había venido entendiendo como un enfrentamiento entre Martini (“el humilde fraile franciscano”) y Eximeno (“el orgulloso jesuita, caracterizado como el malévolo adversario”), sin entrar a valorar el resultado de la misma, los argumentos defendidos por cada uno de los contendientes y las conclusiones obtenidas²⁰⁷. Desde este punto de partida, Ionta ofrece un listado de textos relacionados con Martini y Eximeno en los que se demuestra que, mientras los biógrafos del franciscano evitaban mencionar la polémica, los partidarios de Eximeno destacaban el mal trato de algunos músicos italianos hacia el exjesuita²⁰⁸. Por estas razones, el autor norteamericano considera que el enfrentamiento debió cerrarse con resultados negativos para la reputación de Martini (algo especialmente significativo dado el *amateurismo* de Eximeno), por lo que resultaría lógico que sus biógrafos trataran de obviarla.

Desde el ámbito italiano, destaca la contribución de Elisabetta Pasquini, la autora que con más profundidad ha analizado la polémica, en el marco de sus estudios sobre la personalidad del P. Martini²⁰⁹. Pasquini, que admite que la polémica puede ser un episodio del enfrentamiento entre “antiguos” y “modernos”, ofrece un documentado resumen de la misma e incluye numerosas referencias a las cartas entre Martini y sus alumnos. El análisis de este epistolario le permite afirmar que, en el enfrentamiento, podrían subyacer motivos

²⁰⁷ IONTA, S. J.: *The Eximeno-Martini...*

²⁰⁸ De entre las biografías de Martini, Ionta cita las de Guglielmo Della Valle [DELLA VALLE, G.: *Memorie storiche...*], Leonida Busi (BUSI, Leonida: *Il Padre G.B. Martini*. Bologna: Incola Zanichelli, 1891), Gaetano Gandolfi (GANDOLFI, Gaetano: *Elogio di Giovanni Battista Martini*. Bologna: Fratelli Masi, 1813), Giambattista Alessandro Moreschi (MORESCHI, Giambattista Alessandro.: *Orazione in lode del padre maestro Giambattista Martini*. Bologna: Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, 1784) y Federico Parisini (PARISINI, Federico: *Della vita e delle opere del padre Giovanni Battista Martini*. Bologna: 1887). Tanto Della Valle como Gandolfi evitan mencionar la polémica, mientras que Moreschi la considera como un resurgimiento de la vieja controversia entre pitagorismo y aristoxenismo. Busi citaría la polémica, pero evitaría profundizar en ella. Por su parte, las reseñas sobre el *Dubbio* de Eximeno aparecidas en *las Effemeridi letterarie di Roma* [“Dubbio di Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto”, en *Effemeridi di Roma*. XLI, XLII, XLIII, 14, 21, 28 de octubre (1775)] y en la *Gazeta di Milano* [“Dubbio di Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto”, en *Gazeta Letteraria di Milano*, XLVII] se mostrarían muy partidistas, lo que impediría obtener un juicio objetivo. Desde el lado eximeniano, Ionta destaca únicamente el “*Prefacio*” incluido por Francisco Antonio Gutiérrez en la edición española de *Dell'Origine*, donde el traductor comenta el tratamiento dado a Eximeno por algunos músicos italianos.

²⁰⁹ PASQUINI, E.: *L'Esemplare, o sia Saggio...*, p: 113-139.

extramusicales, como el hecho de que Martini, al igual que Clemente XIV (el papa que suprimió la Compañía de Jesús), fuera franciscano²¹⁰. Por su parte, Gino Stefani traslada la polémica al terreno de la música religiosa, analizando los puntos de desencuentro que Eximeno y Martini tenían en este ámbito como representativos de las tendencias musicales del último cuarto del siglo XVIII y concluyendo que Martini, al querer defender la tradición de la liturgia cristiana, acaba por destruirla, mientras que Eximeno trata de reintegrar en el culto las experiencias musicales más auténticas. Otro aspecto de la polémica, en concreto el relacionado con el opúsculo del aficionado Vincenzo Olivieri, alumno de Martini, ha sido estudiado por Laura Callegari²¹¹. La autora ha desvelado como, en un primer momento, Martini impulsó a Olivieri para que escribiera sus *Lettere* en defensa de su tratado de contrapunto²¹². Sin embargo, la reconciliación entre Martini y Eximeno habría imposibilitado que el primero apoyase la obra de Olivieri, quien publicó su texto desprovisto de referencias al tratado del franciscano.

Los estudios sobre la crítica de Agustín Iranzo y Herrero hacia Eximeno han sido, por lo general, menos profundos y objetivos. Si Saldoni se limitaba a aportar los datos biográficos sobre Iranzo, sin entrar a valorar sus escritos, será Barbieri quien, al verter su opinión sobre la polémica, inicie las descalificaciones partidistas a favor de Eximeno²¹³. Tanto Barbieri, como Pedrell y Mitjana se mostrarán particularmente críticos con Agustín Iranzo (Mitjana llegará a referirse a él como la “(...) auténtica reencarnación del espíritu pedante del siglo XVII”²¹⁴). Por el contrario Otaño mostrará una opinión bastante más favorable hacia Iranzo²¹⁵. León Tello se mostrará más equilibrado en sus valoraciones, señalando que la obra de Iranzo es una “(...) fuente para la terminación de los principios estéticos y técnicos que los maestros del siglo XVIII legaban a los del siguiente”²¹⁶. Por su parte, Martín Moreno se limitará a citar los escritos que forman la polémica²¹⁷.

²¹⁰ STEFANI, Gino: “Padre Martini e l’Eximeno: bilancio de una celebre polemica sulla musica di chiesa”, en *Nuova Rivista Musicale Italiana*, IV (1970), p: 463-481.

²¹¹ CALLEGARI HILL, Laura: “Un corrispondente ed allievo...”, p: 173-201.

²¹² OLIVIERI, V.: *Lettere...*

²¹³ BARBIERI, F.A.: “Preliminar...”, p: XI.

²¹⁴ PEDRELL, F.: *P. Antonio Eximeno...*; MITJANA, R.: “La musique...”

²¹⁵ De él llegara a afirmar que: “(...) analiza bastante a fondo y con mucha lógica las reglas prácticas de Eximeno, que era el fuerte de nuestros maestros de entonces, poco amigos de disquisiciones filosóficas y estéticas y muy practicones en el manejo del contrapunto”. OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, p: 61-62.

²¹⁶ LEÓN TELLO, F. J.: *La teoría española...*, p: 648.

²¹⁷ MARTÍN MORENO, Antonio: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1976, p: 378-379.

En 1991, Juan Flores Fuentes publicó el que, hasta la fecha, es el más completo estudio sobre Agustín Iranzo²¹⁸. El autor profundiza en los datos biográficos y estéticos del compositor, de quien destaca sus recurrentes problemas con las autoridades de Alicante y sus persistentes intentos de renovación de la capilla musical. Un aspecto significativo (aunque no muy documentado) viene marcado por los enfrentamientos de Iranzo con el Concejo de la ciudad, cronológicamente coincidentes con la polémica, y debidos al ingreso de músicos en la capilla sin el paso previo de las oposiciones (a través de cartas de recomendación). Por lo que se refiere a la disputa, Flores Fuentes no aporta ningún dato nuevo y señala, de manera errónea, que se trató de un enfrentamiento directo con Eximeno. Al margen de esto, asegura que la postura de Iranzo con respecto a la música religiosa vendría a coincidir con la de Feijoo, toda vez que en lo teórico sería un seguidor de Cerone, Nassarre y Jommelli. Unos años más tarde, Andrés Palencia publicó un artículo en el que reduce la polémica a un mero enfrentamiento entre partidarios del estilo antiguo y del estilo moderno²¹⁹. En abierta contradicción con esta afirmación, considera que Iranzo, quien partía desde una posición conservadora, habría demostrado “(...) su capacidad para asimilar paulatinamente los modernos procedimientos por los que avanzaba la estética musical”²²⁰, sin aportar ninguna evidencia que sostuviera tal afirmación.

Iranzo volvió a ser sujeto de atención algún tiempo después, en este caso por parte de Francisco Javier Corral Báez²²¹. De su artículo cabe destacar el repaso a las opiniones de la historiografía musical sobre Iranzo²²², y la conclusión, en la que sugiere que Eximeno se decidió a escribir *D. Lazarillo* para contestar a Iranzo. Esta afirmación ha sido rotundamente negada por Picó Pascual²²³, quien la califica de “atrevidísima e injustificadísima” ya que, según él, Eximeno no pudo conocer la publicación de Iranzo (algo que, como veremos, es erróneo).

²¹⁸ FLORES FUENTES, Juan: “Agustín Iranzo, un aragonés en el Alicante del siglo XVIII”, en *Nassarre*, VI, nº 2 (1992), p. 33-72.

²¹⁹ PALENCIA SOLIVERES, Andrés: “*Defensa del arte de la música* del maestro de capilla Agustín Iranzo y Herrero (1748-1804): crítica abierta a la teoría musical del jesuita expulso P. Antonio Eximeno”, en *Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna (Disidencias y Exilios en la España Moderna)*. Alicante: Universidad de Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, AEHM, 1997, p: 747-754.

²²⁰ PALENCIA SOLIVERES, A.: “*Defensa del arte de la música...*”, p: 754.

²²¹ CORRAL BÁEZ, Francisco Javier.: “Agustín Iranzo Herrero: estado de la cuestión”, en *Campos Interdisciplinarios de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Madrid: SEdEM, 2001, p: 1077-1089.

²²² Éstas se dividen en: contrarias (Barbieri, Menéndez y Pelayo, Ruiz de Lihori, Barón de Alcahalí, Pedrell, Mitjana, Otero); asépticas (Saldoni, Aguilar Gómez, Flores Fuentes); moderadas (Anglés y Subirá, Martín Moreno); favorables (Otaño, León Tello) y “otras” (López Calo y él mismo).

²²³ PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel: “Una seguidilla española transcrita por el P. José Antonio Eximeno ¿Patrón de la musicología española feminista? Algunas puntualizaciones en torno a unas afirmaciones vertidas en el V Congreso de la Sociedad Española de Musicología”, en *Revista de folklore*, 268, p: 141-142.

3.2.4.3-Estudios centrados en *D. Lazarillo Vizcardi*

Peor fortuna ha corrido la única novela de Eximeno, *D. Lazarillo Vizcardi*²²⁴. Al margen de las dificultades que llevarían a que se publicara en 1872, los juicios vertidos sobre ella han sido predominantemente negativos. De nuevo es Barbieri el primer autor en referirse a la obra, y lo hace para documentar las vicisitudes sufridas por el texto y sus deudas con *D. Quijote*, sin entrar a valorar la obra desde una perspectiva crítica. El primero en pronunciarse negativamente de una manera clara fue Menéndez Pelayo, quien la considera una de las peores imitaciones del *Quijote* y la califica de “fábula insulsa”, denunciando además la falta de intriga del argumento²²⁵. A esta crítica se sumarán las de otros autores que, paradójicamente, demuestran no conocer la novela en su totalidad. El primero de ellos será Mitjana, quien utiliza palabras de Menéndez Pelayo al considerarla “una mala novela”, en la que se reflejaría el “mal gusto general de su época”²²⁶. Pese a afirmar que la novela es “casi imposible de leer”, Mitjana demuestra no haber leído el texto en absoluto, como ya hemos tenido ocasión de señalar. Este mismo error ha sido repetido, en fechas más recientes, por Maria Titli, quien de nuevo insiste en el escaso mérito literario del texto²²⁷.

Frente a estos juicios, Pedrell mostrará una opinión más favorable sobre la novela (aunque más por su contenido que por su estilo)²²⁸. El compositor repite los datos aportados por Barbieri, aunque añade errores como llamar “Agapito Gratoles” al personaje de Agapito Quitóles, reclamando luego un nuevo *D. Lazarillo* que fustigue el pretendido saber de los músicos modernos, ya que

(...) ni las ordenaciones del *Motu proprio* (...) han podido destruir las iniquidades de lesa arte religioso, ni el simple sentido común ha podido desbaratar otras iniquidades que se cometen en nombre de los decadentismos, futurismos y cubismos.²²⁹

Otaño llegará a calificar a Eximeno como “el Cervantes de los libros de caballería musical”, ensalzando la novela por su ingenio y sus consideraciones acerca de la música religiosa. Sin embargo, no escatimará en críticas hacia el texto, al señalar que la novela gira sobre unas pocas ideas repetidas incesantemente, lo que hace su lectura “casi insoportable”²³⁰.

Allice M. Pollin será la primera autora que estudie la obra de manera sistemática desde una perspectiva filológica, señalando los paralelismos con el

²²⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*

²²⁵ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas...*, p: 1617.

²²⁶ MITJANA, R.: “La musique...”, p: 327.

²²⁷ TITLI, M.: “Introduzione...”, p: 19.

²²⁸ PEDRELL, F.: *P. Antonio Eximeno...*

²²⁹ PEDRELL, F.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 71-72.

²³⁰ OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, p: 13.

Quijote y considerándola como un ejemplo de las nuevas formas literarias creadas por la Ilustración para transmitir sus ideas²³¹. Por su parte, León Tello, considera que la novela es muy importante, en tanto que reafirma y expande la teoría estética de Eximeno; que resulta entretenida (todo lo entretenida que puede resultar una novela con una carga teórica tan grande) y graciosa, y que tiene un gran interés como testimonio y retrato de una época, de una sociedad y de unos ideales concretos²³². Interesantes son también las consideraciones de Fabbri, quien analiza la obra y su relación con otras novelas como *D. Quijote*, *Fray Gerundio* o el *Lazarillo de Tormes*²³³. Fabbri viene a coincidir con León Tello en su valoración, ya que ensalza, frente a las negativas consideraciones de Menéndez Pelayo, la complejidad de la trama desarrollada por Eximeno, la riqueza y variedad de los personajes y los diferentes niveles de lectura que ofrece la novela, factores que la convertirían en una riquísima fuente de datos ligados a la problemática cultural de la España de finales del s. XVIII. También desde el ámbito italiano resulta interesante el artículo de Laura Callegari Hill en el que la autora interpreta la polémica entre Martini y Eximeno desde la perspectiva que ofrece el personaje (y la biblioteca) del P. Diego Quiñones, directamente inspirado en Martini²³⁴.

Más recientemente, Carmen Rodríguez Suso ha estudiado la obra de manera profunda y desde el campo de la musicología²³⁵. La autora sugiere una nueva visión del texto, entendido como una oportunidad que Eximeno aprovecha para pasar del plano de las ideas al de las personas “de carne y hueso”; donde Eximeno deja de discutir para criticar a través de la ridiculización. Tras someter la novela a una labor de exégesis, propone su lectura como un medio para acercarse a Nassarre de un modo nuevo: si en el tratado del autor aragonés la práctica se encontraba encorsetada entre la teoría de las esferas y la oposición al magisterio de capilla, en el libro de Eximeno son los entresijos de la práctica los que saltan al primer plano, dejando a la música de las esferas y a la oposición como dos tenazas que coartan el quehacer de los buenos músicos. Además, cree que el género literario al que pertenece *D. Lazarillo* es la novela, aunque híbrida, sin que puedan encontrarse consecuentes posteriores que sigan la estela creada por Eximeno. Cabe reseñar, por último, el artículo de José Artero, en el que muestra cómo las oposiciones celebradas en la Catedral de Salamanca en 1789 sirvieron a Eximeno como modelo para su novela²³⁶.

²³¹ POLLIN, Alices M.: “Toward an understanding...”, p: 568-575.

²³² LEÓN TELLO, F. J.: *La teoría española...*, p: 271-272.

²³³ FABBRI, Maurizio: “Un romanzo dell’Illuminismo spagnolo: il Lazarillo Vizcardi”, en *Spicilegio Moderno*, 4 (1975), p: 39-63.

²³⁴ CALLEGARI HILL, L.: “Visitando la biblioteca...”, p: 85-99.

²³⁵ RODRÍGUEZ SUSO, C.: “Las «Investigaciones músicas...»”, p: 121-156.

²³⁶ ARTERO, J.: “Oposiciones...”, p: 191-202.

3.2.4.4-El nacionalismo y Antonio Eximeno

Por lo que se refiere a las consideraciones de la historiografía musical sobre la obra teórica de Eximeno, resulta fundamental el ya citado artículo de Pollin, en el que la autora describe el proceso de creación y difusión de la frase “sobre la base del canto nacional debería cada pueblo construir su sistema musical”, erróneamente atribuida a Eximeno y sistemáticamente repetida²³⁷. Es preciso reconocer que tanto Nemesio Otaño como Gilbert Chase habían señalado la improcedencia de asignar a Eximeno una frase que nunca escribió, si bien la atribuyen a Pedrell en exclusiva²³⁸. Por el contrario, Pollin encuentra la génesis de la frase en Menéndez Pelayo quien, en su *Historia de las Ideas Estéticas*, dice que Eximeno es “(...) el primero en hablar de gusto popular en la música y en insinuar que sobre la base del canto nacional cada país debería construir su sistema musical”²³⁹. Para Pollin, la sentencia habría pasado de Pedrell a Mitjana²⁴⁰. A su vez, Collet habría corroborado la atribución en el mismo *Dictionnaire du Conservatoire*, y desde este texto se habría extendido a otras obras, en las que la frase sufre un interesante proceso de mutación²⁴¹.

Por otra parte, el modo en que la historiografía nacionalista ha llegado a crear un anacrónico enfrentamiento entre Antonio Eximeno y Pablo Nasserre ha sido analizado por Álvaro Zaldívar²⁴². Este autor analiza cómo la imagen de Nasserre se vio sustancialmente alterada desde la publicación de la *Historia de las Ideas Estéticas*, donde Menéndez Pelayo (o más probablemente, Barbieri) se sirve de las críticas lanzadas por Eximeno hacia los seguidores de Nasserre para menospreciar al teórico aragonés. Estas opiniones, seguidas por la historiografía nacionalista, no se verán alteradas hasta las publicaciones de León Tello²⁴³ y Lothar Siemens²⁴⁴, que vienen a demostrar que Nasserre no era un teórico conservador, sino que actuaba en consonancia con su tiempo. Además, Zaldívar insiste, acertadamente, en que las invectivas de Eximeno no se dirigían contra Nasserre sino contra los músicos reaccionarios que, setenta años después de su muerte, seguían anclados en la teoría del maestro aragonés.

²³⁷ POLLIN, A.M.: “Toward an understanding...”

²³⁸ OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...* Otaño, discípulo de Pedrell, cuenta que llegó a insinuarle que era imposible encontrar el enunciado citado en los escritos de Eximeno, a lo que Pedrell respondió con enojo. CHASE, G.: “Pedrell, Eximeno y el nacionalismo musical”, en *Revista Musical Chilena*, II (1946), p: 10-13.

²³⁹ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas...*, Vol. 3, p: 633.

²⁴⁰ MITJANA, R.: “La musique...”

²⁴¹ Sobre este mismo tema es preciso citar el artículo de Sierra Pérez., aunque resulte de un interés mucho menor tanto por su escasa profundización en el tema como por su desorganización interna. V. SIERRA PÉREZ, José: “Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su música (P. Antonio Eximeno)”, en *Revista de Musicología*, vol. 10, Nº 2 (1987), p: 647-652.

²⁴² ZALDÍVAR GARCÍA, Álvaro “Antonio Eximeno y Fray Pablo Nasserre: breve crónica de un desencuentro imaginario”, en *Nassare: Revista Aragonesa de Musicología*, 14, nº 2 (1998), p.:79-116.

²⁴³ LEÓN TELLO, F. J.: *La teoría española...*

²⁴⁴ SIEMENS, Lothar.: “Estudio Preliminar”, en NASSARRE, Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980.

3.2.4.5-El feminismo y Antonio Eximeno

En los últimos años, la musicología feminista también ha realizado un acercamiento a Eximeno. Esta es la línea que siguen los dos artículos en los que Pilar Ramos estudia la figura de María Antonia Walpurgis de Baviera, dedicataria de la edición italiana del tratado de Eximeno cuyas referencias (la dedicatoria, el retrato y un aria analizada por Eximeno) desaparecen por completo de la edición española²⁴⁵. La autora considera que el desinterés mostrado hacia María Antonia Walpurgis se debe a que la historiografía española no ha tenido en cuenta la edición italiana del tratado, desde que Pedrell afirmase que aquella era “preferible” a la original. El primero de los artículos se centra en la biografía de la princesa bávara, su labor como poetisa y compositora. En el segundo, de carácter más académico, Ramos analiza la idea de “historia” en Eximeno y subraya el carácter “feminista” de la dedicatoria: en ella, el exjesuita afirma que la inferioridad de la mujer no se debe a condicionantes biológicos, sino a su menor nivel educativo. De acuerdo con Ramos, habría dos posibles razones por las que se pudo haber excluido la dedicatoria y el aria de la edición española: bien porque no necesitara el patronazgo (ni podría obtenerlo, dado que la princesa había fallecido años atrás) o bien porque, en el nuevo contexto cultural, poner como modelo la composición de una mujer podría restar credibilidad al tratado. Ramos considera más plausible esta segunda opción, dado que en España no existía ninguna mujer compositora, en contraste con lo que sucedía en Italia, donde existía una pequeña tradición de compositoras femeninas.

Miguel Ángel Picó Pascual ha contestado vehementemente a este particular²⁴⁶, al considerar que la inclusión del aria de la princesa Walpurgis, se debe únicamente a un deseo de complacer y halagar a la dedicataria, toda vez que la comparación de ésta con Metastasio sería un mecanismo utilizado por Eximeno para enaltecer a la princesa y empujarse al poeta, con el que estaría resentido por no haber querido colaborar con él en un proyecto²⁴⁷. Su desaparición en la edición española se debería a que, una vez fallecida la benefactora, no tendría sentido seguirla manteniendo en el tratado, pues ya nada podía obtenerse de ella. Consideramos que la visión de Picó Pascual, aun pudiendo resultar parcialmente acertada, es demasiado reduccionista.

²⁴⁵ RAMOS, Pilar: “María Antonia Walpurgis”, en *Goldberg*, nº 10 (2000), p: 99-101, y “Antonio Eximeno y la historiografía feminista de la música”, en *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Madrid: SEdEM, 2001, p: 1061-1076.

²⁴⁶ PICÓ PASCUAL, M.A.: “Una seguidilla...”

²⁴⁷ Olvida Picó Pascual las continuas alabanzas de Eximeno hacia Metastasio, así como las dos cartas que éste le dirige en 1776, dos años después de la publicación del tratado.

3.2.4.6-Iconografía de Antonio Eximeno

Barbieri es, hasta la fecha, el único autor que se ha interesado por la iconografía de Eximeno. Según cuenta el propio compositor, en todo momento deseó que la edición que estaba preparando de *D. Lazarillo* estuviera adornada con el retrato de Eximeno, lo que no le parecía fácil dada la inexistencia de retratos conocidos del exjesuita²⁴⁸. La observación de *Dell'origine* en sus dos ediciones (italiana y española) le llevó a pensar que el pastor que aparece en los grabados acompañados por el verso “*Igneus est ollis et coelestis origo*” (extraído del libro VI de la Eneida) podría representar a Eximeno en su condición de pastor árcaico. Sin embargo, y no satisfecho con estas averiguaciones, siguió investigando hasta llegar a los herederos de un discípulo de Eximeno (Francisco Javier Borrull), el cual conservaba un retrato anónimo que el jesuita le había enviado desde Roma. Barbieri mandó tomar una foto de este retrato (de la que no tenemos noticias a día de hoy), desde la cual Bartolomé Maura pudo hacer el grabado que ilustra la edición de *D. Lazarillo*.

Por último, es preciso señalar que carecemos de informaciones sobre el retrato que el P. Martini²⁴⁹ solicitó a Eximeno para colocarlo en su gabinete y que, según éste, habría comenzado a realizar un discípulo de Mengs (quien había sido protegido por el embajador Azara y estaba considerado como uno de los mejores pintores del momento)²⁵⁰.

3.2.4.7-Otras cuestiones

La relación entre el pensamiento de Antonio Eximeno y la antropología musical ha llamado la atención de autores como Dietmar Haas²⁵¹ y Wolfgang Suppan²⁵², quienes han centrado sus reflexiones en la consideración de la música como una creación humana por parte del exjesuita.

Otra arriesgada interpretación del pensamiento eximeniano ha sido propuesta por Rafael Lamas en su libro sobre la relación entre los intelectuales españoles y el teatro musical²⁵³. Para Lamas, la actitud anti-musical de muchos

²⁴⁸ V. BARBIERI, F.A.: “Preliminar...”p:LIII-LVII

²⁴⁹ OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, Apéndice documental VI, 7, p: XL.

²⁵⁰ OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, Apéndice documental VI, 8, p: XLI; OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*, Apéndice documental, VI, 9, p: XLI.

²⁵¹ HAAS, Dietmar: *Eine Anthropologie de 18. Jahrhunderts. Band 1: Comentar Zu Exímenos Schriften über die Politische Bedeutung Der Beziehung Zwischen Römischer Virtus und Griechischer Arete in Abhängigkeit vom Anthropologischen Ursprung in der Sprechenden und singenden Ausdrucksweise. Band 2: Übersetzung con Antonio Eximenos Dell'Origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinovazione ins Deutsche*. Tesis doctoral defendida en la Escuela Superior de Música y Arte Dramático de Graz/Institut für Musikthnologie, 1996.

²⁵² SUPPAN, Wolfgang: “La antropología musical: informe sobre sus objetivos y trabajos de investigación”, en *Anuario Musical*, 53 (1998), p: 257-73.

²⁵³ LAMAS, Rafael: *Música e identidad. El teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 2008.

intelectuales españoles tiene un origen concreto: la postura de Ignacio de Loyola. En este sentido, Eximeno se situaría en la intersección entre el pensamiento loyoliano y el sensualismo ilustrado, constituyendo el más conspicuo ejemplo de la “tradición místico-musical española”²⁵⁴. Sin negar la importancia que el pensamiento de S. Ignacio habría de tener para Eximeno (una cuestión que señalaremos a lo largo de nuestra investigación) valoramos que las consideraciones al respecto de Lamas son exageradas, pese a su indudable originalidad.

Sorprendentemente, los aspectos más técnicos del tratado de Eximeno no han llamado la atención de demasiados autores. El primero en dedicar un artículo a estas cuestiones en exclusiva fue José María García Laborda, quien sitúa el pensamiento de Eximeno (quizá de una manera un tanto esquemática) en el seno de la polémica dieciochesca entre defensores de la razón y defensores del sentimiento²⁵⁵. García Laborda resume algunas de las principales ideas de Eximeno en torno a la armonía, que vendrían a ser más moderadas que las de Rousseau en lo que se refiere a la oposición entre melodía y armonía. También destaca la desconfianza de Eximeno hacia las reglas tradicionales y la defensa de la libertad artística por parte del exjesuita. Finalmente, resume las reglas armónicas propuestas por Eximeno, que juzga plenamente modernas, y destaca el carácter vanguardista del autor de *Dell' Origine*, basado en sus aproximaciones al gusto, al sentimiento y al instinto.

Finalmente, Amaya García Pérez ha realizado un profundo análisis de la pervivencia del pensamiento matemático en la teoría musical de Eximeno en el que combina aspectos técnicos y filosóficos²⁵⁶. De acuerdo con esta autora, Eximeno trataría de codificar su sistema musical y basarlo en la naturaleza utilizando un sistema matemático axiomático. Visto desde esta perspectiva, el modelo teórico del exjesuita no resultaría tan diferente del procedimiento racionalista empleado por Rameau ya que, partiendo de dos débiles experimentos, Eximeno construye todo un sistema de reglas musicales.

²⁵⁴ “La obra de Eximeno se inscribe en el siglo XVIII tardío y representa el epígono más sobresaliente de la tradición místico-musical española. A pesar de haber sido interpretada como revolucionaria, la postura de Eximeno frente a la música reproduce el misticismo loyoliano que rechaza la evolución histórica de la cultura. (...)”, en LAMAS, R.: *Música e identidad...*, p. 62-63.

²⁵⁵ GARCÍA LABORDA, José María: “Consideraciones sobre la concepción armónica de Antonio Eximeno”, en *Revista de Musicología*, VIII (1985), p: 125-134.

²⁵⁶ GARCÍA PÉREZ, Amaya: “¿Música y matemáticas?...” (en prensa).

Conclusión

En las páginas precedentes hemos trazado un recorrido que, partiendo de la biografía y las obras de Eximeno llega hasta los últimos comentaristas de su figura. Los datos biográficos sobre Eximeno parecen ya totalmente perfilados gracias, principalmente, a las aportaciones documentales de Barbieri²⁵⁷, Otaño²⁵⁸ y Picó Pascual²⁵⁹. Además, la autobiografía de Eximeno editada por Daniel Devoto²⁶⁰ se revela como una fuente de primera magnitud, pues permite conocer datos que han pasado desapercibidos para la mayor parte de los biógrafos. Esto no significa que conozcamos con suficiente amplitud los eventos que marcaron la vida de Eximeno, sino que, aparentemente, son pocas las posibilidades de que este conocimiento sea ampliado en un futuro. Por otra parte, quedan por esclarecer las fuentes de algunos datos erróneos que fueron reproducidos durante un largo periodo por la historiografía, tales como situar el nacimiento de Eximeno en Barbastro o asegurar que sus estudios (o una parte de los mismos) fueron llevados a cabo en Salamanca. La mayor laguna continúa siendo su actividad en Italia, y particularmente la referida a los primeros años de estancia en Roma. Sería deseable realizar una investigación en los archivos de la Accademia dell'Arcadia, por si pudiera revelar datos nuevos y desconocidos sobre la relación de Eximeno con esta institución y con algunos de sus miembros.

Por lo que se refiere a la principal obra de Eximeno, *Dell' Origine e delle regole della musica*, los testimonios contemporáneos a Eximeno parecen indicar que su recepción se produjo en términos fundamentalmente polémicos. Este hecho parece corroborado por las fuertes disputas a las que hubo de hacer frente su autor, y que giran más en torno a las críticas lanzadas por el exjesuita que alrededor de sus propuestas. Este dato vendría a confirmar la que ha sido una de las principales objeciones de la historiografía hasta el momento: Eximeno sería más hábil criticando las viejas normas que creando un nuevo sistema.

Por su parte, el estudio de las polémicas hasta el momento es bastante desigual. Si la disputa con Martini cuenta con numerosos análisis que, desde distintos puntos de vista, ofrecen una visión bastante completa de los motivos y de los argumentos manejados, la polémica con los efemeridistas no ha sido estudiada con gran profundidad. Otro tanto puede decirse de las polémicas desarrolladas en la prensa española y que culminarían con la publicación del tratado de Iranzo²⁶¹.

²⁵⁷ BARBIERI, F.A.: "Preliminar...": *Op. Cit.*

²⁵⁸ OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*

²⁵⁹ PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*

²⁶⁰ DEVOTO, D.: *P. Antonio Eximeno...*

²⁶¹ IRANZO HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas, y de los maestros de capilla. Impugnación al Origen y reglas de la música, obra escrita por el abate español Don Antonio Eximeno*. Murcia: Oficina de Juan Vicente Teruel, 1802.

Por lo que se refiere a *D. Lazarillo Vizcardi*, son varios los autores que se han acercado a la novela, aunque creemos que es un campo que permanece abierto, gracias a la originalidad del texto y a la multiplicidad de niveles interpretativos del mismo.

La valoración de Eximeno en la historiografía musical ha tenido una evolución lineal que sólo se ha visto modificada en los últimos años. Si en un primer momento los autores se limitan a consignar una serie de apuntes biográficos (a menudo erróneos) sobre el exjesuita, con Barbieri, Menéndez Pelayo, y sobre todo con Pedrell se produce una reinterpretación de las teorías eximenianas que trae como consecuencia la construcción de una imagen que se aparta de la real. Barbieri es el iniciador de esta campaña de recuperación eximeniana; una campaña en la que utiliza las armas con las que se sentía más seguro (las de bibliófilo y anticuario) y que tendrán como consecuencias positivas la recuperación de textos y el acopio de fuentes documentales. La carga ideológica mostrada en la lectura de Menéndez Pelayo será retomada por Pedrell quien conseguirá crear una imagen de Eximeno, tan irreal como coherente: el exjesuita se convierte en un eslabón de la *gloriosa* tradición española que se apoya sobre la expresividad y la influencia de la música popular. Además, las críticas de Eximeno hacia los seguidores de teorías desfasadas se convierten en ataques hacia los músicos italianos o italianizantes.

Esta sesgada visión de Eximeno comienza a cuestionarse con Otaño²⁶². Este jesuita, discípulo de Pedrell, rebaja la importancia atribuida al valenciano al ser consciente de que gran parte del valor otorgado a sus teorías provenía de una interpretación en clave nacionalista de las mismas. Pese a todo, Otaño formula una nueva interpretación con la que trata de alterar la imagen de Eximeno: ahora éste es parcialmente criticado para favorecer a los teóricos españoles del momento. Sólo los estudios de León Tello comienzan a ofrecer una visión de las teorías eximenianas más acorde con la realidad²⁶³.

Un campo que permanece abierto es el que analiza la obra de Eximeno desde la musicología feminista. Ya hemos señalado cómo algunos autores defienden que las modificaciones de la versión española se deben a una adecuación al ambiente cultural español, poco favorable para la mujer, mientras que otros sostienen que son motivos de carácter económico los que llevarían a Eximeno a eliminar de su tratado toda referencia a la princesa bávara²⁶⁴. Al margen de estas cuestiones, consideramos que son numerosos los aspectos del pensamiento eximeniano susceptibles de ser investigados con mayor profundidad. De entre éstos, destacaremos aquel que se refiere a sus ideas

²⁶² OTAÑO, N.: *El padre Antonio Eximeno...*

²⁶³ LEÓN TELLO, F. J.: *La teoría española...*

²⁶⁴ Entre los primeros, Pilar Ramos (RAMOS, P.: “*María Antonia Walpurgis...*” y “*Antonio Eximeno...*”), entre los segundos, Miguel Ángel Picó Pascual (PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*).

estéticas e historiográficas, las valoraciones e influencia en los músicos y poetas del momento, sus opiniones sobre la música de tradición oral, y su recepción en España, tanto durante su vida, como a lo largo del siglo XIX.

4-EL CONTEXTO CULTURAL EUROPEO

4-EL CONTEXTO CULTURAL EUROPEO

4.1-EL SIGLO XVIII Y EL CAMBIO DE PARADIGMA ARTÍSTICO

El siglo XVIII representa un periodo de cambios en la manera de concebir las artes y, particularmente, la música. La configuración de una clasificación artística novedosa unifica las “Bellas Artes” bajo el objetivo de la imitación y extrae a la música del ámbito científico. Las nuevas relaciones establecidas entre las artes y la naturaleza, y las propuestas que otorgan un origen lingüístico a la música son cuestiones de actualidad que repercuten notablemente en el pensamiento de Eximeno. Por ello, en este capítulo presentaremos un panorama del pensamiento artístico europeo, centrándonos en los ámbitos antes mencionados.

4.1.1-El sistema de las artes

Con el sintagma “sistema moderno de las artes”, el filósofo Paul Oskar Kristeller se refería al conjunto, la definición y relaciones de las cinco (bellas) artes comúnmente aceptadas como tales: pintura, escultura, arquitectura, música y poesía²⁶⁵. En su texto, Kristeller analiza cómo esta agrupación, que por repetida puede parecer obvia, no surge hasta el siglo XVIII y es el producto de una larga serie de fluctuaciones en la consideración, definición y sistematización de las artes. A lo largo del presente epígrafe presentaremos una síntesis histórica del sistema de las artes y de la posición de la música dentro de este esquema, deteniéndonos particularmente en el estudio de las relaciones y clasificaciones de las artes en la época Ilustrada. Finalizaremos nuestro análisis exponiendo las contradicciones que pueden encontrarse dentro de una obra paradigmática, como la *Encyclopédie* de Diderot, a la hora de clasificar la música.

Los términos “ars” y “τέχνη” servían en la Antigüedad para referirse a todo aquello que podía ser aprendido o enseñado; a “lo que hay que hacer” o “lo que se puede hacer”; a la destreza necesaria para construir algo²⁶⁶; o al producto de la acción humana²⁶⁷. La norma (el canon) será el elemento definidor de las artes, y la poesía, como también la música, sólo podrán ser consideradas “artes” cuando

²⁶⁵ KRISTELLER, Paul Oskar: “The Modern System of the Arts”, *Journal of the History of Ideas*, Nº. 12 y 13 (1951 y 1952), p: 496-527 y 17-46. A pesar de su antigüedad, el artículo de Kristeller sigue constituyendo la principal investigación acerca del proceso histórico de sistematización de las artes, y por eso nos vemos obligados a tomarlo como referencia en el presente capítulo.

²⁶⁶ TATARKIEWICZ, Wladislaw: *Historia de seis ideas estéticas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2008, p. 39.

²⁶⁷ Tatariewicz distingue hasta seis clasificaciones de las artes en la Antigüedad. De estas seis clasificaciones, ninguna distingue entre arte y artesanía. TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas...*, p. 82-86.

se encuentren las normas que las regulan: el pensamiento de Pitágoras, con su vinculación entre música, matemática y metafísica, permitirá incluir a la música entre las artes y marcará el devenir histórico del pensamiento musical hasta bien entrado en el siglo XVIII.

Este tipo de pensamiento se mantendrá a lo largo de la Edad Media. La división entre artes liberales y mecánicas refleja el mundo estamental de la Edad Media, en el que el trabajo manual es considerado inferior a la actividad intelectual²⁶⁸. Por ello, las clasificaciones medievales de la música sólo incluirán a la música teórica (y no a la práctica) entre las “artes”: Boecio, cuya teoría es la más influyente a lo largo de la Edad Media, dividirá a la música en mundana, humana e instrumental, situando a ésta en el escalafón más bajo de la jerarquía²⁶⁹. Desde el segundo tercio del siglo XVI, y bajo la influencia de las obras de Aristóteles, suceden una serie de cambios que llevan a afirmar el carácter artístico de la poesía (que, de nuevo, volvía a tener reglas)²⁷⁰. A la vez, algunos autores comienzan a señalar las analogías entre poesía, pintura, escultura y música como formas de imitación. Sin embargo, la teoría musical conservará durante el Renacimiento su status como una de las artes liberales, firmemente adherida a la tradición pitagórica²⁷¹.

La reflexión artística del siglo XVII viene marcada por la influencia, en todos los ámbitos, de la “Querelle des Anciens et des Modernes”, que llevó a delimitar los ámbitos de influencia de las artes y de las ciencias²⁷². Sin embargo, las manifestaciones artísticas supondrán un problema para el Racionalismo, que tratará de conciliar las normas válidas para el estudio de la naturaleza con los principios que regulan la imitación artística²⁷³. La música se enfrenta a una compleja disyuntiva que no se resolverá hasta la segunda mitad del siglo XVIII y

²⁶⁸ Al margen de esta clasificación existen otras, como la de Hugo de San Víctor o la de Radulfo de Campo Lungo, centradas en las artes mecánicas. Ambos centran su atención en las artes más útiles, dejando fuera de su canon a las artes visuales.

²⁶⁹ Los *Principios* de Boecio (s. V-VI d.C) marcan el paradigma de las divisiones musicales en la Edad Media. La música mundana se corresponde con la música de las esferas; es inaudible y perfecta. La música humana, también inaudible, está presente en el alma del hombre. Finalmente la música instrumental es aquella que produce el hombre sirviéndose de artefactos e imitando la música mundana; es la más imperfecta de las tres.

²⁷⁰ En 1549 se traduce al italiano la *Poética* de Aristóteles. Desde esa fecha aparecen numerosas poéticas que siguen su estela. V.: TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas...*, p. 43.

²⁷¹ NEUBAUER, John: *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 1992, p. 35.

²⁷² De acuerdo con Kristeller, la Querelle llevó a la conclusión de que los “modernos” eran superiores en aquellas disciplinas relacionadas con el cálculo matemático y con la acumulación de conocimientos. Los méritos de las disciplinas que dependen del talento individual, como las artes, estarían sujetos a controversia.

²⁷³ Para Bouhours, la importancia de la sensibilidad en el arte no puede estar por debajo de normas. Boileau, por su parte, asegura que lo bello de la naturaleza debe concordar con lo verdadero de la razón, haciendo coincidir la naturaleza, razón y norma. V. ARNALDO, Javier: “Ilustración y enciclopedismo”, en BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996, vol. I, p. 68.

que protagonizará discursos como los de Eximeno: mientras la tradición pitagórica venía afirmando su carácter científico, el pensamiento moderno parecía considerarla como un arte. Por otra parte, el acercamiento entre música y poesía contribuye a aumentar las dudas sobre el carácter científico de la música: la ópera comienza a ser tomada como un arte de imitación pero la música, que no había desarrollado un sistema de signos con el que llevar a cabo su función imitativa, encuentra un problema²⁷⁴. La música se hallaba, por tanto, en un terreno incierto e indeterminado en el momento en que las distintas ramas de la cultura comenzaban a tomar su camino, a buscar sus especificidades, a delimitarse a sí mismas, y a agruparse por criterios de afinidad. De esta incertidumbre dan buena muestra los tratados del siglo XVII: por ejemplo, Mersenne incluye tanto un “*Traité de mécanique*”, de contenido físico y matemático, como un “*Traité de la voix et des Chants*”, en el que se relaciona la música con el acento verbal²⁷⁵.

La primera mitad del siglo XVIII se caracteriza por un aumento del interés en las artes por parte de filósofos, escritores y amateurs en general. Los numerosos “parangones” serán fundamentales para dar forma al “moderno sistema de las artes”, puesto que refuerzan los vínculos existentes entre pintura, escultura, arquitectura, música, poesía, teatro y danza. Con todo, la música seguirá planteando problemas para ser considerada como un arte, como ocurre, por ejemplo, en el *Traité du Beau*, de Jean-Pierre Crousaz, quien subraya los aspectos físicos (científicos) de esta disciplina²⁷⁶. Por su parte, Jean-Baptiste Du Bos integrará la poesía, pintura, música, escultura y grabado bajo la fuerza unificadora del “genio” o el talento, sin llegar a estructurar un sistema de las artes. Este concepto reaparecerá en la teoría de Eximeno, quien utiliza el término “artes de ingenio” para referirse a las bellas artes.

Pero, sin lugar a dudas, la contribución de Charles Batteux será la más decisiva para la configuración del “moderno sistema de las artes”²⁷⁷. Para Batteux, la imitación de la “naturaleza bella”²⁷⁸ y la producción de placer son los elementos aglutinadores de las bellas artes, que se diferencian así de las artes

²⁷⁴ COWART, Georgia: “Inventing the Arts: Changing Critical Language in the Ancien Régime”, en COWART, Georgia (ed.): *French musical thought 1600-1800*. Michigan: Ann Arbor, 1989, p. 211-238.

²⁷⁵ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p. 37.

²⁷⁶ CROUSAZ, Jean-Pierre: *Traité du Beau*. París, 1714; Amsterdam: Françoise L'Honoré, 1715. En la segunda edición sustituye el capítulo dedicado a la música por dos secciones dedicadas a la religión. Al parecer, esto se debe a las numerosas críticas que recibió el texto. V. CALLE, Romá de la: “Introducción”, en CROUSAZ, Jean-Pierre de: *Tratado de lo bello*. Valencia: Universidad de Valencia, 1999, p. 45-46.

²⁷⁷ BATTEUX, Charles: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. París, 1746, 1747. Batteux establece, por primera vez, un sistema de las bellas artes dentro de un tratado dedicado exclusivamente a este asunto.

²⁷⁸ La “naturaleza bella” significa, para Batteux, la unión de fragmentos de perfecciones fraccionadas que se han observado alguna vez; se trata de un proceso de selección y combinación de los rasgos perfectos que se hallan dispersos en la naturaleza.

mecánicas: todas las bellas artes imitan a la naturaleza, y sólo las artes que imitan a la naturaleza son bellas artes. La lista de éstas incluye a la música, la poesía, la pintura, la escultura y la danza: si la pintura, la escultura y la poesía imitan acciones, ideas o imágenes, la música y la danza son retratos artificiales de las pasiones. El teatro es, además, la combinación de todas las artes. Junto a las bellas artes y las artes mecánicas, Batteux añade un tercer grupo en el que se combinan placer y utilidad, y que sirve para dar cabida a la arquitectura y la elocuencia. Este último grupo acabará siendo asimilado a las “bellas artes” al reducirse el peso que Batteux había atribuido a la imitación como elemento aglutinador de las mismas. De este modo, la clasificación pasará a ser bipartita (bellas artes – artes mecánicas) y no tripartita (bellas artes – artes mixtas – artes mecánicas), como había propuesto Batteux.

El pensamiento de Batteux es, en realidad, el resultado de una reflexión más amplia que se interesa por el placer y la experiencia estética; por el gusto, el genio y el sentimiento, en tanto que aspectos derivados de la experiencia humana en general, y no sólo de aquella estético-artística²⁷⁹. En cualquier caso, lo más importante para nosotros es la influencia del sistema de Batteux en los autores de su tiempo (especialmente en Eximeno) y su significación como marco para la reflexión sobre las bellas artes en la Ilustración²⁸⁰. En este sentido, parece que la difusión de la *Encyclopédie* en toda Europa habría jugado un papel determinante en la aceptación del sistema de Batteux. Sin embargo, existen dentro del propio texto enciclopédico, algunas discordancias que reflejan la dificultad para aceptar el sistema de forma unánime. En la “Explication détaillée du système des connaissances humaines”, Diderot relaciona la imaginación, con el concepto de “imitación”. En el artículo “Beau”, vuelve a defender el sistema de Batteux, sin que esto le impida mostrarse crítico con la falta de definición del concepto de “naturaleza bella”. Por el contrario, en el artículo “Art”, Diderot mantiene la división entre artes liberales y mecánicas con el objetivo de defender la importancia de las segundas. Por su parte, D’Alembert, en el “Discurso preliminar” de la *Encyclopédie*, diferenciará entre artes liberales y mecánicas. Dentro de las artes liberales, D’Alembert distingue entre las que resultan más necesarias o útiles (como la gramática, la lógica y la moral) y las bellas artes,

²⁷⁹ GARRONI, Emilio: *Estetica. Uno sguardo-atraverso*. Milán: Garzanti, 1992, p.168-187. Citado por: MODICA, Massimo: *L’Estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell’età dell’Encyclopédie*. Roma: Antonio Pellicani, 1997, p. 33

²⁸⁰ Tatarkiewicz señala, refiriéndose al éxito de la clasificación de Batteux: “Era un cambio significativo. Ya que el aislamiento de las artes nobles o de las memoriales, de las elegantes o de las agradables fue y siguió siendo propiedad privada de Cipriano o de Castelvetro, de Harris o de Vico: mientras que el aislamiento de las bellas artes se hizo universal. El término “bellas artes” se incorporó al habla de los eruditos del siglo XVIII y siguió manteniéndose en el siglo siguiente”. TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas...*, p. 49.

entre las que se sitúan la pintura, la escultura, la poesía y arquitectura, excluida del sistema de Batteux y del texto de Diderot²⁸¹.

El primer autor italiano en referirse al sistema de las bellas artes sería, según Kristeller, Saverio Bettinelli, quien exaltaré el valor de la inspiración y de la fantasía en las bellas artes (poesía, elocuencia, pintura, escultura, arquitectura, música y danza)²⁸². El entusiasmo, la representación de las pasiones y la elevación del alma, parece sustituir a la imitación como elemento de unión entre las bellas artes, y será un concepto citado por Eximeno a propósito de la música instrumental alemana.

En España, la obra de Batteux fue conocida gracias a la traducción de Agustín García de Arrieta²⁸³. Antes de esta publicación, Tomás de Iriarte ya había reclamado la inclusión de la música en la academia junto con sus “bellas hermanas”: arquitectura, pintura, escultura, grabado, elocuencia y poesía²⁸⁴. Iriarte muestra así su asunción del sistema de Batteux, que modifica eliminando la danza e introduciendo el grabado como arte distinto de la pintura, tal vez por razones poéticas y “prácticas”²⁸⁵. La separación que parece deducirse entre “artes del diseño” y “bellas letras” responde a la institucionalización de estas actividades en España, a través de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Real Academia de la Lengua Española. Finalmente, la reivindicación de una academia para la música, en pie de igualdad con las demás artes, supone su inserción completa en el sistema de las bellas artes.

El encaje de la música dentro del sistema de las artes no fue fácil ni inmediato por su carácter no material, por las dificultades para transmitir significados y por sus limitadas posibilidades imitativas, que extenderán durante todo el siglo la desconfianza hacia la música instrumental. Además, la pervivencia de teorías de raíz pitagórica retrasará la inclusión de la música en el sistema de las artes: autores como Euler, Tartini o Martini (todos ellos criticados por Eximeno) son sólo algunos de los defensores de la tradición matemático-musical en el siglo XVIII. Pero, sin lugar a dudas, el más conspicuo representante de la visión matemática de la música será Rameau, de cuyos textos Rousseau dijo

²⁸¹ Resultan evidentes los problemas para encontrar una base imitativa en la arquitectura; de ahí el problema al que se enfrentan numerosos autores al incluirla en el sistema de las bellas artes. Batteux había resuelto el problema creando un grupo a medio camino entre las bellas artes y las artes mecánicas. V. CERNUSCHI, Alain: *Penser la musique dans l'Encyclopédie*. París: Editions Champion, 2000, p: 70-71.

²⁸² BETTINELLI, Saverio: *Dell'entusiasmo delle belle arti*, Milán: Giuseppe Galeazzi, 1769.

²⁸³ GARCÍA DE ARRIETA, Agustín: *Principios filosóficos de la Literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797-1805. Incluye fragmentos de obras de Fontenelle, La Harpe, Sulzer y otros.

²⁸⁴ IRIARTE, Tomás de: *La música: poema*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1779, p. 118-126.

²⁸⁵ El grabado se compromete a divulgar en láminas las mejores composiciones españolas, así como las dimensiones y proporciones de los instrumentos.

que tenían “(...) la singularidad de que han hecho una gran fortuna sin haber sido leídos por nadie”²⁸⁶. Rameau tenía la firme convicción de que su sistema, de corte científico, permitía demostrar que el sistema tonal era un fenómeno natural. Esta convicción, hasta cierto punto anacrónica y epigonal, no está aislada si se tienen en cuenta los esfuerzos de otros autores por mantener la vigencia del vínculo entre matemáticas (ciencia) y música. Pero, como señala Fubini,

(...) en una época en la que los filósofos (...) tendían a separar las artes de las ciencias, a destacar la autonomía de la música y de las artes como lenguajes no racionales (...) Rameau, en cambio, ha querido reafirmar la autoridad única y exclusiva de la razón, privilegiando la música respecto a las otras artes, precisamente por su superior racionalidad.²⁸⁷

Sin embargo, estas afirmaciones resultan algo simplistas. Para conseguir la aceptación de sus propuestas, Rameau no dudará en presentar su teoría desde diversos enfoques, que incluyen el racionalismo cartesiano, el mecanicismo materialista, la física experimental y la teoría de la gravedad de Newton, o la epistemología sensista de Locke²⁸⁸. Precisamente la capacidad de Rameau para acercarse a las corrientes científicas más avanzadas de su tiempo llamará la atención de los enciclopedistas, que en un primer momento apoyarán su teoría musical. Así, Diderot llegará a afirmar en 1758 que la *Génération harmonique* de Rameau es “(...) un sistema admirable”²⁸⁹. Cuatro años más tarde, D’Alembert publicaba sus *Éléments de musique théorique et pratique*, que contribuyeron de manera determinante a la divulgación del pensamiento de Rameau²⁹⁰. En ellos, D’Alembert eliminó los aspectos racionalistas y cientifistas del pensamiento de Rameau para mostrar una teoría basada en principios empíricos, que se resume en un conjunto de reglas de carácter práctico, del que quedan excluidos los elementos más “cientifistas”, metafísicos y extravagantes: éste, y no el Rameau que pretendía hacer de la música “la primera de las ciencias”, será el Rameau

²⁸⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Diccionario de música*. Cito por la edición española de José Luis de la Fuente Charfolé. Madrid: Akal, 2007, p. 288.

²⁸⁷ FUBINI, Enrico: *Los enciclopedistas y la música*. Valencia: Universitat de València, 2002, p. 69.

²⁸⁸ V. CHRISTENSEN, Thomas: *Rameau and Musical Thought in Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. El autor analiza los distintos acercamientos de Rameau a las corrientes de pensamiento más aceptadas en su tiempo, en un intento de difundir sus ideas de la manera más amplia posible y en paralelo a las doctrinas científicas más avanzadas del momento.

²⁸⁹ “(...) un système admirable”, en DIDEROT, Denis: “Mémoires sur différents sujets de mathématiques”, en *Oeuvres*, IX, p. 115. Citado por OLIVIER, Alfred Richard: *The Encyclopedists as Critics of Music*. Nueva York: Columbia University Press, 1947, p. 101.

²⁹⁰ D’ALEMBERT, Jean le Rond: *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. París, 1752. Esto era especialmente relevante por el carácter confuso y oscuro de los escritos de Rameau.

“aceptado por los enciclopedistas”²⁹¹. D’Alembert, Diderot e incluso Rousseau reconocerán la validez de los principios físicos apuntados por Rameau al explicar la vibración de los objetos, que tiene como consecuencia la generación de armónicos superiores. Por otra parte, tanto D’Alembert como Rousseau reconocen las bondades clasificatorias y pedagógicas del sistema de Rameau.

Por tanto, la crítica de los enciclopedistas (seguida luego por Eximeno) es algo más compleja de lo que indica Fubini: lo que ellos critican son las pretensiones de Rameau de hacer derivar todas las leyes de la práctica musical de unos principios físicos que sólo tienen una relación casual con ella. Al mismo tiempo, sus planteamientos empiristas y la afirmación del carácter artístico e histórico de la música les llevarán a plantear que el juicio estético debe basarse en el placer que generan los sonidos, y no en la relación de éstos con las leyes físicas. Sin embargo, la *Encyclopédie* también incurrirá en contradicciones, que demuestran la dificultades que tenía que afrontar la música para separarse definitivamente de las matemáticas y convertirse en un arte.

4.1.1.1-La música en la *Encyclopédie*

La *Encyclopédie* de Diderot y D’Alembert constituye, probablemente, el mayor esfuerzo de clasificación y difusión del conocimiento llevado a cabo desde una postura ilustrada y es, sin lugar a dudas, el texto que más impacto ha causado a lo largo del siglo XVIII en todos los ámbitos de la cultura. El proyecto de la *Encyclopédie* resulta enormemente complejo si tenemos en cuenta su extensión temporal, la cantidad de autores que intervinieron en su redacción, y la multiplicidad de influencias que se cruzan en él²⁹². Esta complejidad se hace

²⁹¹ FUBINI, E.: *Los enciclopedistas...*, p. 77.

²⁹² La publicación de la *Encyclopédie* se extiende desde 1745 hasta 1772, y tiene como resultado final la publicación de 28 volúmenes (17 de texto y 11 de láminas), a los que se añadirían otros 7 tomos (los *Suppléments*), publicados por Charles-Joseph Panckoucke (4 serían de texto, 1 de láminas y 2 de tablas alfabéticas). Aunque las dos partes de la *Encyclopédie* comparten el formato y la línea editorial, los *Suppléments* son ajenos al proyecto original y en ellos no toman parte ni Diderot ni la mayoría de los colaboradores de la *Encyclopédie*. La idea de publicar una *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* surgió en 1745, en torno al editor Le Breton. En un principio se pensó en traducir al francés la *Cyclopaedia or an Universal Dictionary of Arts and Sciences* de Chambers (CHAMBERS, Ephraim: *Cyclopaedia or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*. Londres: 1728, 2 vols). Sin embargo, el aumento en las perspectivas y ambiciones del proyecto llevó a la conclusión de que era necesario elaborar, una *Encyclopédie* completamente nueva, cuyos directores serían Denis Diderot y Jean le Rond d’Alembert. En 1750 se editó el *Prospectus*, con una tirada de ocho mil ejemplares, y un año más tarde saldría el primer volumen. El complejo proceso se vio retrasado por los avatares históricos (censura del Consejo Real en 1752, Guerra de los Siete Años, atentado contra Luis XV en 1757, disputas entre D’Alembert y Rousseau, y entre Rousseau y Diderot en 1757, la prohibición del parlamento de París, la condena de Clemente XIII o la dimisión de d’Alembert en 1759), extendiéndose hasta 1772. Para un resumen del diseño y del proceso editorial de la *Encyclopédie*, véase: LOUGH, John: *The Encyclopédie*. Nueva York: D. McKay, 1971; DARNTON, Robert: *The business of Enlightenment. A publishing history of the Encyclopédie 1775-1800*. Cambridge: The Belknap Press, 1979; CALLE, Romá de la: “Proemio”, en VVAA: *Lo Maravilloso en el Siglo de las Luces: la Encyclopédie y Esteban de Arteaga (1747-1799)*. Valencia: MuVIM, 2009, p. 9-29.

particularmente notoria en el tratamiento del sistema de las artes: si el “Discurso preliminar” de la *Encyclopédie*, escrito por D’Alembert, contribuyó de manera determinante a fijar y difundir el sistema de las artes de Batteaux²⁹³, existen una serie de irregularidades que ponen de manifiesto las dificultades de conceptualización que, a mediados del siglo XVIII, presentaba la música²⁹⁴.

La *Encyclopédie* es, al mismo tiempo, una enciclopedia y un diccionario, un hecho que se hace patente en el título de la obra (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*). Como diccionario, la *Encyclopédie* debe ser un compendio ordenado (alfabético) de las artes y las ciencias, cuya ventaja reposa en la facilidad con la que pueden consultarse los diferentes artículos. Como enciclopedia, el texto debe manifestar las conexiones sistemáticas que mantienen unidas las disciplinas del conocimiento humano. Estos dos aspectos chocan entre sí: el orden alfabético del diccionario se enfrenta con el orden sistemático al que aspira la enciclopedia. Pero, además, el orden alfabético favorece la coordinación frente a la subordinación, ya que los artículos no se sitúan de acuerdo con su lugar en la jerarquía del conocimiento humano, sino en el azaroso orden del alfabeto.

Con el objetivo de mantener el orden enciclopédico, Diderot y D’Alembert desarrollarán una serie de estrategias que tienden a establecer relaciones dentro de la fragmentación. Sin embargo, estas estrategias ponen de manifiesto incoherencias a la hora de definir el lugar a ocupar por la música que, en última instancia, demuestran el confuso lugar de la música a mediados del siglo XVIII²⁹⁵. Como señala Cernuschi, el conflicto derivado de primar la parte teórica (acústica) sobre la parte práctica (música) de la disciplina no hace sino reflejar el hecho histórico que venimos analizando hasta ahora: en torno a 1750 el lugar de la música en el corpus de conocimientos no está aún fijado²⁹⁶.

A pesar de los esfuerzos por situar a la música entre las bellas artes, sus viejos vínculos con las matemáticas (ahora convertidas en física, o en “matemáticas mixtas”) siguen imposibilitando la identificación de la música como un arte de imitación en el sentido pleno del término. Su lugar en el sistema de las artes dependerá de si las tintas se cargan sobre la parte práctica (o creativa) de la disciplina, o si lo hacen sobre sus aspectos teóricos (o científicos). Los autores como Eximeno que, en la segunda mitad del siglo, afirman con rotundidad el carácter artístico de la música, tomarán como punto de partida el

²⁹³ KRISTELLER, P.O.: “The Modern System...”, N° 13, p: 22.

²⁹⁴ Para Alan Cernuschi, los errores y “disfunciones” del texto enciclopédico no son hechos excepcionales o insignificantes y son consecuencia de la dificultad que supone coordinar una obra coral que pretendía abarcar la “totalidad” del conocimiento humano y cuyos contenidos tienen procedencias enormemente dispersas. CERNUSCHI, Alain: *Penser la musique...*, p: 40-41.

²⁹⁵ CERNUSCHI, A.: *Penser la musique ...*, p: 56-84.

²⁹⁶ CERNUSCHI, A.: *Penser la musique ...*, p: 60.

pensamiento de los enciclopedistas, pero especialmente aquél manifestado en textos externos a la *Encyclopédie*.

En efecto, si en la *Encyclopédie* es posible encontrar contradicciones como las que hemos sintetizado, las intervenciones de algunos de sus autores (principalmente Rousseau, D'Alembert y Diderot) en textos externos a esta publicación parecen dar lugar a una postura más uniforme. El enfrentamiento entre los enciclopedistas y Jean-Philippe Rameau, en el que se mezclan diferencias personales, estéticas, técnicas, o ideológicas, pueden ser entendidas como un choque entre dos maneras contrapuestas de concebir el pensamiento musical, que se derivan de las diversas posiciones sociales de Rameau y los enciclopedistas. Rameau respondería al modelo de músico del antiguo régimen, más próximo al artesano que al "genio", cuya obra teórica pretende reivindicar la posición de la música en la sociedad²⁹⁷. Su teoría musical supone un constante esfuerzo por *aggiornar* la vieja concepción cientifista de la música²⁹⁸, revistiendo su concepción matemático-musical con los ropajes de las corrientes científicas más aceptadas en cada momento²⁹⁹.

Frente al Rameau músico profesional, los enciclopedistas son aficionados (compositores aficionados, en el caso de Rousseau), para quienes la música constituye una cuestión interesante, pero sólo si está conectada con otros campos del saber (como la filosofía o la literatura). Estas diferencias entre los enciclopedistas y Rameau se manifiestan, en primer lugar, en la tipología textual utilizada por cada uno de ellos para difundir sus ideas: aunque el contenido del *Traité de l'harmonie* de Rameau presente innovaciones con respecto a los tratados musicales escritos hasta entonces, su estructura (dividida en dos pares de libros, dedicados a la teoría y a la práctica, respectivamente), no refleja grandes cambios si se compara con los tratados tradicionales³⁰⁰. Por el contrario, ninguno de los enciclopedistas escribirá un tratado de música como tal. Su afán innovador les llevará a utilizar una gran variedad de formatos textuales para difundir sus pensamientos sobre la música. Se expresarán, en primer lugar, a través de la *Encyclopédie*, un género que no es absolutamente nuevo, pero cuyo

²⁹⁷ "El concepto de música como diversión, como ornamento más o menos inútil, encuentra su correspondencia práctica en la posición social del músico como cortesano, como servidor en las casas de la aristocracia o en la corte. Rameau no aceptó esta situación, aspirando a entrar en el mundo de los literatos y de los filósofos, a participar en la vida cultural de la época, en FUBINI, E.: *Los enciclopedistas...*, p. 65-66.

²⁹⁸ "Se ha escrito de él, y no sin razón, que todos sus libros son siempre el mismo libro y sólo es diferente el punto de partida y el motivo inicial", FUBINI, E.: *Los enciclopedistas...*, p. 67; DOOLITTLE, James: "A would-be a Philosopher: Jean Philippe Rameau", en PMLA, Vol. 74, nº 3 (junio 1959), p. 233-248.

²⁹⁹ V. CHRISTENSEN, T.: *Rameau and Musical Thought...*

³⁰⁰ Lo mismo ocurre con los otros tratados escritos por Rameau (*Génération harmonique, Démonstration du principe de l'Harmonie, Code de musique pratique*, etc.). Algo más innovadores resultan sus escritos polémicos, la mayoría de los cuales tienen la forma de cartas publicadas en periódicos.

enfoque y planteamiento resultan innovadores. También utilizarán el ensayo, género muy apropiado para una difusión amplia de pensamientos subjetivos y a menudo asistemáticos³⁰¹; las “cartas”, a menudo publicadas en periódicos y que reflejan la importancia alcanzada por la prensa en el siglo XVIII como instrumento de comunicación, de difusión del conocimiento y de debate³⁰². Un carácter más metódico tiene el *Diccionario* de Rousseau, donde se reúnen y amplían los artículos de la *Encyclopédie* relativos a la música, y que comparte el espíritu pedagógico y sistemático de esta publicación. Cabe mencionar, finalmente, la novela, género literario de plena actualidad en el s. XVIII por su capacidad para expresar la ideología y los intereses de la burguesía emergente, y que sería aprovechado por los *philosophes* como instrumento de difusión de sus ideas³⁰³. Eximeno, que como los enciclopedistas, no era un músico profesional, también utilizará tipologías textuales híbridas y novedosas para presentar su pensamiento.

4.1.2-Naturaleza, imitación y expresión

Los conceptos de naturaleza, imitación y expresión constituyen tres ideas básicas en la articulación de la estética y del pensamiento musical del siglo XVIII. Nuestra intención en las próximas páginas es realizar una síntesis de las diferentes formulaciones que han recibido estos conceptos, y plantear algunas reflexiones sobre sus aspectos más problemáticos, complejos o contradictorios.

4.1.2.1-Concepto de naturaleza

El concepto de “naturaleza” es uno de los términos con más trascendencia a lo largo de la historia del pensamiento humano, ya que se presenta como la idea básica sobre la que se edifican teorías filosóficas, científicas o artísticas. Sin embargo, su conceptualización ha variado sustancialmente, en función de las distintas épocas y autores, lo que dificulta tanto el estudio de la historia de este concepto, como las posibilidades de ofrecer una definición unívoca del mismo. En cualquier caso, es preciso establecer de antemano una distinción entre los

³⁰¹ Lo emplearán D’Alembert (*Fragments sur l’opéra, Réflexions sur la musique en general et sur la nôtre en particulier, Réflexions sur la théorie de la musique, La Liberté de la musique*), Rousseau (*Essai sur l’origine des langues*), Marmontel (*Essai sur les révolutions de la musique en France*). También lo emplearán otros autores, no colaboradores de la *Encyclopédie* pero sí cercanos a ella, como Arnaud (*Essai sur le mélodrame: ou drame lyrique*) o Chastellux (*Essai sur l’union de la poésie et de la musique*).

³⁰² Precisamente, el género periodístico y epistolar dará cabida a los escritos pertenecientes a la disputa entre Rameau y los enciclopedistas (especialmente Rousseau), y a la *Querelle des Bouffons*

³⁰³ Al margen de las referencias musicales que se hallan presentes en *Julia, o la nueva Eloísa* de Rousseau, cabe destacar *Le Petit Prophète de Boemischbroda*, relato panfletario con el que Grimm intervino en la *Querelle des Bouffons* y, sobre todo, *Le Neveu de Rameau*, una sátira dialogada de difícil clasificación literaria en la que Diderot expresa con total libertad una multitud de ideas, muchas de ellas relacionadas con la estética musical.

conceptos de “naturaleza”, de “realidad” y de “universo”, a menudo tomados como sinónimos. En nuestro caso, hemos tomado el concepto de universo como idea de la totalidad, como el resultado de una cosmovisión que incluye toda clase de elementos como la humanidad y las acciones, las ideas y los sentimientos, las cosas materiales y los acontecimientos, y también las esencias suprasensibles³⁰⁴. El concepto de realidad, más restringido, se refiere a todo aquello que podemos percibir y que forma parte de nuestro entorno, sin tener en cuenta cuál es su origen; es decir, a la unión de la naturaleza y la cultura³⁰⁵. La naturaleza, por último, es un término de difícil definición que, en todo caso, debe ser entendido como una construcción conceptual de carácter social, cultural e histórico. Como señala Raymond Williams:

Al igual que otras ideas fundamentales que expresan la visión que la humanidad tiene de sí misma y de su lugar en el mundo, la ‘naturaleza’ mantiene una continuidad nominal, a través de los siglos, pero una vez analizada, se puede percibir como compleja y cambiante, del mismo modo en el que cambian otras ideas y experiencias.³⁰⁶

La “naturaleza” no es, pues, una realidad tangible, sino una construcción cultural cuyo significado deriva, sobre todo, del contexto histórico. La idea de la naturaleza encierra así tanto la idea del hombre, como la idea del hombre en sociedad, y las ideas de los distintos tipos de sociedades³⁰⁷. Como concepto cambiante, puede ser definida de maneras contradictorias: por ejemplo, puede ser entendida como un todo que incluye también los elementos sobrenaturales y trascendentes de la realidad, o sólo como aquella parte de la realidad que es posible conocer a través del análisis científico. Puede ser definida como todo lo real, visible y accesible a través de los sentidos, o bien como un concepto idealizado, producto de una reflexión que lleva a centrarse únicamente en sus partes agradables o bellas. Puede entenderse como una suma de perfecciones que es imposible imitar, o como una realidad que el arte debe embellecer y mejorar. Finalmente, la naturaleza puede ser entendida como aquello que no es producto

³⁰⁴ ABRAMS, Meyer Howard: *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1971, p: 6.

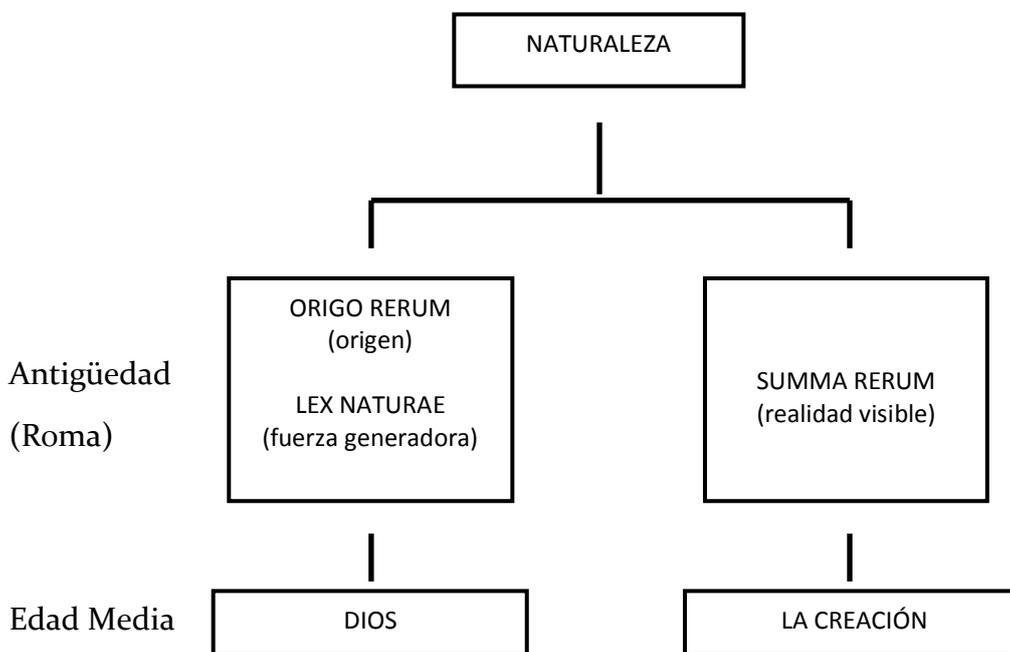
³⁰⁵ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas...*, p: 325.

³⁰⁶ “Like some other fundamental ideas which express mankind’s vision of itself and its place in the world, ‘nature’ has a nominal continuity, over many centuries, but can be seen, in analysis, to be both complicated and changing, as other ideas and experiences change.”, en WILLIAMS, Raymond: “Ideas of Nature”, en WILLIAMS, Raymond: *Problems in materialism and culture. Selected essays*. Londres: Verso, 1980, p: 67 (mi traducción). También Rosario Assunto subraya la polisemia de las categorías estéticas: “(...) la categoría estética, aún permaneciendo idéntica a sí misma en su propia especificidad, se diversifica continuamente en su ejercicio de dar forma, en un recíproco y activo condicionamiento respecto a las otras categorías, al vario y múltiple material de la vida y de la historia.”, ASSUNTO, Rosario: *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid: Visor, 1989, p: 11.

³⁰⁷ WILLIAMS, R.: “Ideas...”, p: 71.

del hombre, lo que no ha sido modificado ni corrompido por éste, o como un todo que incluye también al hombre y sus obras, sin juzgar la bondad o la maldad de éstas.

Fig. 4-1: Visión de la naturaleza en la Antigüedad y la Edad Media



Es posible encontrar, al menos desde Aristóteles, dos maneras fundamentales de entender este seguimiento de la naturaleza. En primer lugar, aquella que entiende este concepto como un proceso que comporta cambios, e incluye también a los productos de ese proceso. En segundo lugar, aquella que concibe la naturaleza como la fuerza, esencia o ley que subyace o dirige ese proceso³⁰⁸. Así, la naturaleza es, a la vez, visible e invisible, mutable e inmutable. Esta dualidad, que dará lugar a diferentes teorías sobre la naturaleza, sobre el arte, y sobre la relación del arte con la naturaleza, continúa estando presente en Roma, donde la naturaleza se define a la vez como *origo rerum* (origen de las cosas) o *lex naturae* (fuerza generadora) y como *summa rerum* (todas las cosas visibles). La cosmovisión teocéntrica de la Edad Media llevará a plantear una visión trascendente de la naturaleza: la naturaleza como *origo rerum* o *lex naturae* se asociará con la idea de Dios (origen y principio de todo lo creado), mientras que la idea de la naturaleza como *summa rerum* se convertirá en sinónimo de la Creación (la obra de Dios, que también incluye al hombre y sus creaciones).

³⁰⁸ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas...*, p: 327.

La racionalización del conocimiento producida desde el del Renacimiento llevará a que Dios sea excluido de la naturaleza: Él es el creador de la naturaleza, pero no forma parte de ella³⁰⁹. El cambio en la manera de entender la realidad en este momento lleva a una transformación en la conceptualización de la naturaleza: desde un universo simbólico en el que todo está unido y cargado de significado, se pasa a un mundo exclusivamente material, formado por una multiplicidad de fragmentos que carecen de significación trascendente. Max Weber define gráficamente esta concepción de la naturaleza en la que ya no existen fuerzas misteriosas, y en la que todo puede ser calculado y conocido a través de la ciencia, como “desencantamiento del mundo”³¹⁰. Basándose en estas ideas de Weber, Daniel K. L. Chua ha señalado con gran acierto cuáles son las diferencias existentes en la concepción de la naturaleza en el mundo antiguo y en la Modernidad³¹¹. De acuerdo con Chua, en el mundo antiguo se concibe la realidad como una totalidad unificada. Lo que podríamos denominar “modelo antiguo” de la naturaleza incluye los aspectos visibles de la realidad, pero también los aspectos sobrenaturales: la naturaleza no es tanto un campo de conocimiento, cuanto un cosmos mágico que también incluye las esencias divinas e inmutables.

La “desacralización” del mundo iniciada con el Renacimiento lleva a concebir la naturaleza como un objeto que es posible investigar a través de la ciencia, modificar a través de la tecnología, y controlar a través de la razón humana. El “desencantamiento del mundo” conlleva el paso de un universo simbólico e integrado a un universo real y fragmentario (**Fig. 4-4**). De este modo, las definiciones de la naturaleza se suceden, mostrando la visión múltiple y compleja del concepto que caracteriza a la Modernidad.³¹²

³⁰⁹ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas...*, p: 327-328.

³¹⁰ WEBER, Max: “Science as a vocation”, en *From Max Weber: essays in sociology. Translated, edited, and with an introduction by H.H. Gerth and C. Wright*. Nueva York: Galaxy Press, 1958, p: 155. Weber, que toma este sintagma de Schiller, no entiende el “desencanto del mundo” como un hecho circunscrito a un momento concreto de la historia, sino (desde una perspectiva etnocéntrica) como un proceso característico de la cultura occidental. Por otra parte, el sociólogo alemán considera que el desarrollo de la afinación temperada y del sistema tonal es un rasgo de la voluntad racionalizadora de la cultura occidental. V. WEBER, Max: *The rational and social foundations of music history*. [Carbondale]: Southern Illinois University Press, 1958,

³¹¹ CHUA, Daniel K.: “Vincenzo Galilei, modernity and the division of nature”, en CLARK, Suzannah y REHDING, Alexander: *Music theory and natural order from the Renaissance to the early twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p: 17-29.

³¹² “What in the history of thought may be seen as a confusion or an overlapping is often the precise moment of the dramatic impulse, since it is because the meanings and the experiences are uncertain and complex that the dramatic mode is more powerful, includes more, than could any narrative or exposition (...)”, WILLIAMS, R.: “Ideas...”, p: 72.

Fig. 4-2: Posición de la música de las esferas en el “modelo antiguo” de la naturaleza³¹³

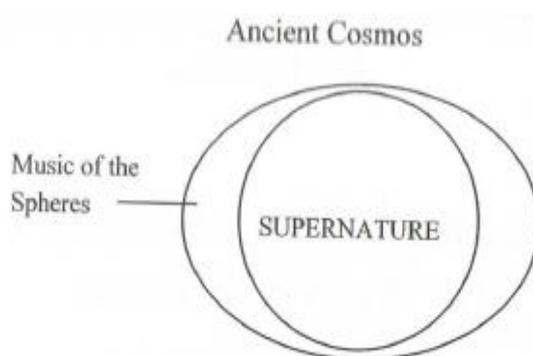


Figure 1.1 The Supernatural Cosmos

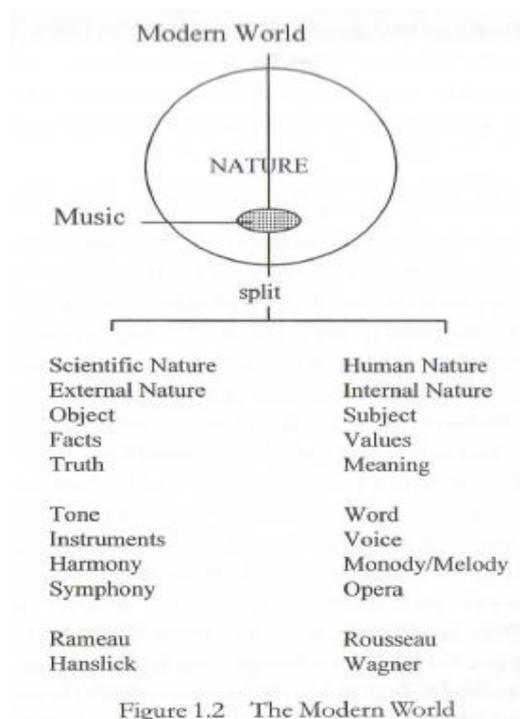
La concepción de la naturaleza desde el arte lleva a profundizar en la dualidad a la que hemos venido haciendo referencia, lo que da lugar al surgimiento de teorías divergentes, que terminarán por enfrentarse, especialmente, en el siglo XVIII. Así, mientras que las teorías del arte más cercanas a la *natura naturata* insistirán en la imitación de los aspectos sensibles de los objetos representados, las teorías más próximas a la idea de *natura naturans* insistirán en la búsqueda y el seguimiento de las normas inmutables de la naturaleza. Esta división queda patente en el esquema del mundo moderno propuesto por Daniel K. Chua (Fig. 4-3).

Chua considera que el paso desde la concepción “antigua” a la idea “moderna” de la naturaleza, en relación a la música, viene marcado por la ruptura de la clasificación medieval, que adscribía esta disciplina al *quadrivium*. En este sentido, el autor señala cómo la parte de la música que permanece en el antiguo *quadrivium* es modernizada mediante su conversión en ciencia (acústica), siendo investigada a través de experimentos empíricos. Por el contrario, la parte de la música que pasa al *trivium* queda ahora convertida en un asunto puramente terrenal, cambiando la magia del cosmos por la voz de la naturaleza humana³¹⁴. Este doble proceso se corresponde con la nueva posición de la música en el sistema de las artes, como hemos tenido ocasión de ver.

³¹³ CHUA, D. K.: “Vincenzo Galilei...”

³¹⁴ CHUA, D. K.: “Vincenzo Galilei...”, p: 18.

Fig. 4-3: Posición de la música en el “modelo moderno” de la naturaleza³¹⁵



El “desencantamiento del mundo” no es un acontecimiento abrupto y repentino; se trata de una serie de cambios graduales que se prolongan, al menos, hasta el siglo XVIII. Estos cambios coinciden con el proceso que lleva del surgimiento de la burguesía en el Renacimiento al asentamiento del sistema capitalista durante el siglo XVIII; un proceso de alienación progresiva en el que la humanidad pierde el contacto directo con la naturaleza³¹⁶. Se establece así una distancia entre el hombre y el medio natural que permite el estudio de la naturaleza de manera científica y facilita la aparición de una separación clara entre las ciencias y las artes, que concluye con el nacimiento del “sistema de las artes” y de la estética como disciplina. La naturaleza se restringe entonces al ámbito de lo factual y demostrable a través de experimentos científicos: de ella emanan todas las leyes que gobiernan el funcionamiento del mundo (y de la música), como si de un monarca absoluto se tratase³¹⁷.

³¹⁵ CHUA, D. K.: “Vincenzo Galilei...”

³¹⁶ Los inicios del “desencantamiento del mundo” en el siglo XVI muestran las contradicciones y ambigüedades que emergen de una ruptura no consumada. Al respecto Chua muestra cómo las investigaciones acústicas de autores como Ramos de Pareja se resistían al abandono completo de los aspectos sobrenaturales, mostrando una cosmovisión que se corresponde con lo que hemos denominado “modelo antiguo” de la naturaleza. Por el contrario, los experimentos llevados a cabo por autores como Vincenzo Galilei son fruto de una cosmovisión “moderna”, que distingue entre los *hechos* audibles y los *valores* trascendentes. CHUA, D. K.: “Vincenzo Galilei...”, p: 23-29.

³¹⁷ WILLIAMS, R.: “Ideas...”, p: 72-73.

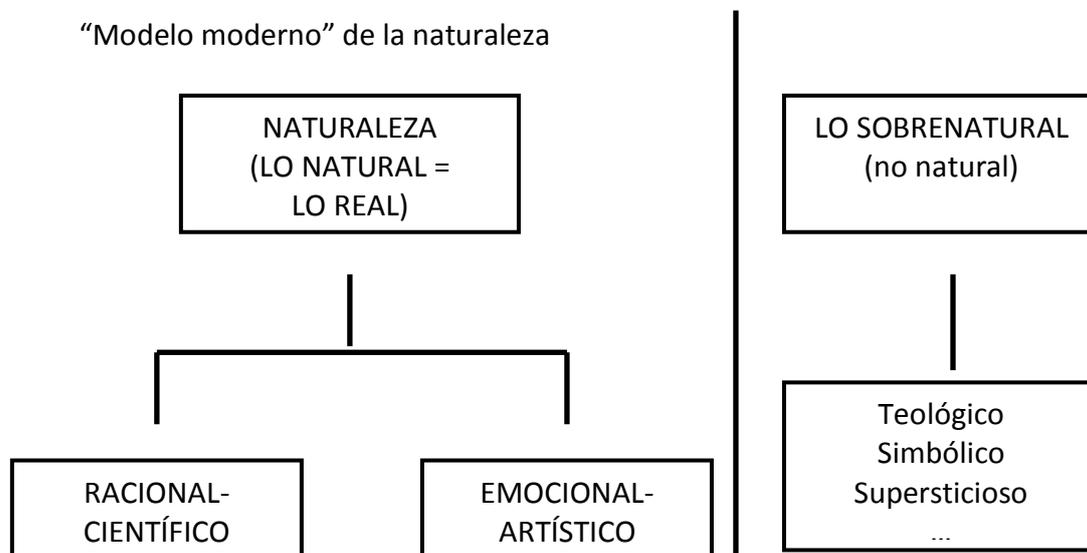
Para Chua, la ópera constituye un último intento de devolver a la música una parte de su “significación” perdida: los argumentos de las primeras óperas, en los que la música funciona como un medio de encantamiento, tratarían de evocar y reconstruir el universo sobrenatural y simbólico, característico del “modelo antiguo” de la naturaleza. Desde nuestro punto de vista, es posible realizar una lectura distinta (aunque no excluyente) sobre la ópera, que entiende el nacimiento de este género como una señal inequívoca del cambio de paradigma. En un momento de transición entre el “modelo antiguo” y el “modelo moderno” de la naturaleza, la temática mitológica de la ópera puede entenderse como una máscara, un velo de pudor bajo el que se esconden unos pensamientos, unas acciones y unas pasiones esencialmente humanas. De hecho, el abandono de los argumentos mitológicos coincidirá (y reflejará) con el pleno asentamiento del “modelo moderno” de la naturaleza. Al margen de la ópera, la música sacra continuará empleando formas polifónicas y contrapuntísticas y manteniendo un aparato teórico que permanece aferrado (aunque sólo sea de manera retórica) al antiguo simbolismo de los modos. La defensa de las óperas de argumento histórico por parte de los enciclopedistas, y las críticas al simbolismo de los modos eclesiásticos por parte de autores como Eximeno coinciden, nuevamente, con el momento en el que el “modelo moderno” de la naturaleza adquiere un carácter hegemónico.

Si el surgimiento de la ópera concuerda con una idea de la naturaleza que se aleja de las visiones totalizadoras, simbólicas y significativas de la antigüedad, el pensamiento musical del siglo XVII constituirá el último esfuerzo por mantener unidas las dos vertientes que adquiere la naturaleza en su nueva concepción. Así, cuando los teóricos de las pasiones se esfuerzan por estudiar la naturaleza desde una perspectiva científica (o cientifista) que parte del cartesianismo, están mostrando una concepción racionalista de la naturaleza. Sin embargo, al insistir en la *representación* de estas emociones, los teóricos elaboran una idea de naturaleza en la que intervienen elementos emocionales y subjetivos. El fracaso en la construcción de una retórica de las pasiones en el siglo XVII, a pesar de las repercusiones posteriores de esta idea, constituye una muestra de la imposibilidad de reunir las dos mitades que forman el “modelo moderno” de la naturaleza³¹⁸. Será en el siglo XVIII cuando se produzca la ruptura definitiva entre el “modelo antiguo” y el “modelo moderno” de la naturaleza. La delimitación de las funciones atribuidas a las ciencias (que desde Newton encontrarán su modelo en la física) y las artes (articuladas ahora en el “sistema moderno de las artes”) constituyen el signo más evidente de esta división conceptual. Resulta lógico que, en este marco, surjan teorías como las de Rousseau o Eximeno, que inciden en la diferenciación de los ámbitos científico y artístico. En este sentido, la propuesta

³¹⁸ V. WILSON, Blake; BUELOW, George J.; HOYTT, Peter A.: “Rhetoric and music”, en SADIE, S. (ed.): *The New Grove...*, vol. 21, p: 260-275.

unificadora de Rameau, con su intento de vincular a la música, al mismo tiempo con las ciencias, las artes y lo sobrenatural, constituye un intento anacrónico.

Fig. 4-4: “Cosmovisión moderna” (incluye el “modelo moderno” de la naturaleza)



El cambio en la concepción de la naturaleza en el siglo XVIII viene determinado, por tanto, por la aceptación plena de una nueva cosmovisión que atribuye al arte funciones específicas. El conocimiento fragmentario, característico de la Modernidad, se extiende a la idea (o mejor, a las ideas) de la naturaleza. En este sentido, resulta revelador el conocido texto de Arthur O. Lovejoy sobre el tema, cuya validez, a pesar del tiempo transcurrido, sigue estando vigente³¹⁹. En dicho artículo, Lovejoy realiza una clasificación exhaustiva de las diferentes ideas sobre la naturaleza como norma estética; es decir, las conceptualizaciones de la naturaleza que el arte debería seguir o imitar³²⁰. La complejidad resultante de esta clasificación nos impide reproducir y comentar todas las conceptualizaciones del término, toda vez que el estudio histórico y evolutivo de estas ideas es una tarea que continúa pendiente. Cabe destacar, en cualquier caso, que estas conceptualizaciones no son excluyentes entre sí, y que

³¹⁹ LOVEJOY, Arthur O.: “«Nature» as aesthetic norm”, en *Modern Language Notes*, vol. 42, n. 7 (1927), p: 444-450

³²⁰ Es preciso advertir al respecto que, como veremos más adelante, la imitación de la naturaleza en el siglo XVIII no suele entenderse como una copia literal de la realidad, sino como algo más complejo: “Dejarse guiar por la naturaleza es aquí algo más que reproducirla miméticamente, quiere decir actuar como actúa la naturaleza, y crear formas cuya belleza sea similar a la de las bellezas naturales (...)”, en ASSUNTO, R.: *Naturaleza y razón...*, p: 66 (Assunto se refiere, en concreto, a la teoría estética de Burke).

las distintas teorías artísticas combinan estas categorías de manera indiscriminada.

Lovejoy se refiere, en primer lugar, a la naturaleza como objeto imitable por el arte. En este caso, la naturaleza puede englobar el comportamiento o las pasiones humanas (como en el caso de la teoría de las pasiones), o limitarse a aquellas partes de la realidad que no han sido transformadas o corrompidas por las acciones humanas (como ocurriría en la pintura de paisajes o en la imitación de fenómenos naturales por parte de la música). Por otra parte, existen ciertas propiedades que se atribuyen a la naturaleza y que pueden aplicarse a las producciones artísticas³²¹. Conceptos más o menos abstractos como la sencillez, la complejidad, la uniformidad, la irregularidad, el pintoresquismo, etc. son asociados con la naturaleza, y se espera del arte que se haga portador de ellos. La utilización de la naturaleza es clara en este tipo de discursos: el teórico considera que el arte debe tener una serie de características pero, en lugar de enunciar esto de manera directa, atribuye estos calificativos a la naturaleza. Al señalar que el arte debe imitar estos atributos, se está utilizando la fuerza del término “naturaleza” como criterio de autoridad. Por otra parte, las discordancias y contradicciones existentes entre estos calificativos muestran la complejidad que la naturaleza adquiere en el “modelo moderno”; una complejidad que se refleja en la imposibilidad de realizar definiciones únicas del concepto. Finalmente, la naturaleza (o la “naturalidad”) puede aplicarse como atributo de un artista, bien como sinónimo de “libertad”, o bien como sinónimo de cualquiera de los calificativos antes citados. Esta última idea aparecerá en el pensamiento de Eximeno en relación a Palestrina³²².

La separación operada por el “modelo moderno” de la naturaleza entre las dos vertientes del concepto se hace evidente cuando observamos que todas las tipologías propuestas por Lovejoy tienen en común su adscripción a la idea de naturaleza como aspecto externo, visible, no científico, que el arte no debe nunca perder de vista³²³. La dificultad para construir doctrinas artísticas sobre estas ideas de la naturaleza es doble: por una parte, es complicado formular un único concepto de naturaleza que sea a la vez múltiple y coherente. Por otra, es difícil exigir del arte que, sin dejar de ser arte, siga las formas de la naturaleza y resulte

³²¹ LOVEJOY, A. O.: “«Nature» as aesthetic...”, p: 446.

³²² EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p:253-257 – *Del origen...*, vol. 2, p: 151-159.

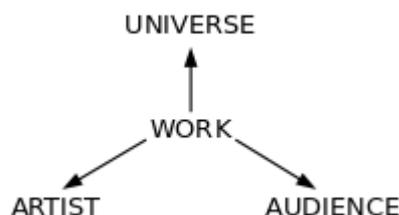
³²³ Como señala Raymond Williams, la naturaleza concebida desde la óptica dieciochesca no es ya un monarca absoluto que dicta las leyes, sino un legislador constitucional que crea las leyes en función de las necesidades: “(...) all practical attention is given to the details of the laws: to interpreting and classifying them, making predictions from precedents, discovering or reviving forgotten statutes, and then and most critically shaping new laws from new cases: the laws of nature in this quite new constitutional sense, not so much shaping and essential ideas but an accumulation and classification of cases.”, WILLIAMS, R.: “Ideas...”, p: 73.

natural en sí mismo. Baste como ejemplo de esta dificultad la paradoja del jardín inglés: una construcción humana que recrea (imita) una naturaleza concebida en oposición al hombre; silvestre, fecunda, primitiva y desordenada (y a pesar de ello, idealizada); que utiliza elementos naturales pero manipulados, mientras intenta hacer creer que es espontánea, fortuita y sin intervención humana.

4.1.2.2-Imitación³²⁴

Como señala Meyer Howard Abrams, el concepto de “mímesis” o imitación es un término relacional, ya que implica la existencia de dos objetos (el modelo y su representación) vinculados entre sí³²⁵. Desde esta perspectiva, la importancia de la teoría mimética se explica porque en ella se dirime cuál es la relación que ha de tener el arte con la realidad en general, y con la naturaleza en particular. Antes de adentrarnos en el análisis de este concepto, queremos reproducir la clasificación de las teorías literarias (y artísticas) enunciada por Abrams. El crítico norteamericano parte de la idea de que en toda teoría artística intervienen cuatro elementos: la obra de arte (el producto artístico en sí mismo), el artista (creador de la obra de arte), el universo (a menudo sinónimo de “naturaleza”, y que cabe definir como los componentes externos y preexistentes a los que se refiere la obra de arte) y el público (a quien se dirige la obra de arte).

Fig. 4-5: Elementos que intervienen en las teorías artísticas según Abrams³²⁶



Es posible hablar de cuatro teorías dominantes en función del énfasis realizado sobre uno u otro elemento del esquema. En las teorías de orientación

³²⁴ Sobre el concepto de “Mímesis”, su historia y su influencia en la reflexión artística v. TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas...*, p: 301-346. Sobre la imitación en la música v: CAZDEN, Norman: “Towards a theory of realism in music”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 10 (1951), p: 135-151; FRANK, Paul L.: “Realism and Naturalism in music”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11 (1952), p: 55-60. Sobre el concepto de imitación musical en el siglo XVIII v: LESSEM, Alan: “Imitation and expresión: opposing French and British views in the 18th century”, en *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), p: 325-330; LIPPMAN, Edward: “Imitation and expresión”, en *A history of Western musical aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992, p: 83-136; NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 96-118; SÁNCHEZ SISCART, Montserrat: “Notas sobre la evolución del concepto de ‘mímesis’ en la teoría musical española del XVIII”, en *Revista de Musicología* XX, 1 (1997), p: 393-400.

³²⁵ ABRAMS, M.H.. *The mirror and the lamp...*, p: 8.

³²⁶ ABRAMS, M.H.. *The mirror and the lamp...*

mimética, como las que caracterizan el siglo XVIII, el interés se dirige hacia el “universo”, ya que se considera que la creación artística debe tener en cuenta, sobre todo, los factores externos (como la naturaleza a imitar). En las teorías pragmáticas, dominantes en el campo de la retórica, el interés se encaminará principalmente a producir una reacción en el público con un objetivo concreto (como sucede en la teoría de las pasiones, que pretende “mover los afectos”). En las teorías expresivas, características del Romanticismo, el énfasis se centra en el artista, quien, de manera subjetiva, comunica sus sentimientos y emociones a través del arte. Finalmente, en las teorías objetivas la obra de arte ocupa una posición central, constituyéndose en una creación autosuficiente cuyo valor estético procede única y exclusivamente de sus relaciones internas (como sucederá en la teoría estético-musical de Hanslick)³²⁷. La generalización realizada por Abrams no supone que una determinada teoría excluya elementos de otra; antes bien, es frecuente que, por ejemplo, las teorías miméticas incluyan un fuerte componente pragmático; o que las teorías pragmáticas otorguen un papel importante a la expresividad individual.

Aunque el esquema desarrollado por el autor de *The mirror and the lamp* resulta insuficiente en algunos aspectos, nos sirve ahora para introducir algunas de las coordenadas básicas del tema que trataremos a continuación³²⁸. En este sentido, cabe destacar su claridad expositiva, y sobre todo la idea de que las teorías miméticas pueden presentarse en combinación con otro tipo de doctrinas, como sucederá en el pensamiento de Eximeno.

El debate sobre la mimesis en el pensamiento musical se produce tardíamente y va ligado, por una parte, al debate sobre la ópera, y por otra, al desarrollo de la teoría de las pasiones. Esta propuesta es capaz de articular un modelo que, si no se apoya específicamente en la imitación de la naturaleza, sí pretende tener un fuerte vínculo con ésta mediante un doble mecanismo mimético-pragmático: la clasificación y *representación* de unos afectos supuestamente objetivables, y la influencia sobre las emociones (forzosamente subjetivas) del oyente. El desarrollo del “modelo moderno” de la naturaleza lleva al surgimiento de la retórica musical y a la proliferación de tratados en los que se insiste en relacionar la composición musical con la retórica literaria³²⁹. A su vez,

³²⁷ ABRAMS, M.H.. *The mirror and the lamp*..., p: 6-29.

³²⁸ La falta más significativa en el esquema de Abrams procede de la ausencia de referencias a las condiciones de producción de la obra de arte. Pese a todo, estas referencias podrían incluirse en el campo dedicado al artista (como individuo que participa de una determinada estructura social, económica, y cultural), y en el campo dedicado al universo (que podría concebirse así como el conjunto de estructuras que intervienen en la producción de la obra de arte).

³²⁹ Como señala George Buelow, las analogías entre la música y la retórica llegan a penetrar en todos los niveles del pensamiento musical, hasta el punto de constituirse en una de las características más

el desarrollo de estas teorías lingüístico-musicales contribuye, no solo a debilitar la asociación entre matemáticas y música, sino también a facilitar la integración de la música en el “sistema moderno de las artes”³³⁰. Como veíamos, la sistematización de las llamadas “bellas artes”, con la imitación como elemento aglutinador, era el resultado de un proceso de cambios sociales y filosóficos que culminaría con la obra de Batteux. Por tanto, y desde nuestro punto de vista, la integración de la música en este sistema no es sólo fruto de un progresivo acercamiento de este arte al lenguaje, sino también de una serie de cambios en la concepción de la naturaleza y de las artes que culminará con el surgimiento de disciplinas como la estética.

Son estas las razones que explican la posición privilegiada que adquiere la imitación musical a lo largo del siglo XVIII³³¹. Ahora bien, las interpretaciones dieciochescas del concepto resultan múltiples y contradictorias. Enrico Fubini ha señalado cómo la aplicación de la teoría de la imitación en el ámbito musical da lugar a tensiones que se hacen patentes en la ambigüedad con la que se utilizan los términos “imitación” y “expresión”, que a menudo resultan intercambiables³³². Es precisamente la ambigüedad con la que se maneja el concepto de “imitación musical” la que ha llevado a Neubauer a realizar una clasificación que agrupa en cinco categorías las definiciones del mismo³³³. Neubauer se refiere, en primer lugar, a las imitaciones puramente musicales, es decir, a la imitación como técnica contrapuntística. En segundo lugar, a las imitaciones de los antiguos y otros modelos, lo que vendría a coincidir con lo que Weber denomina “canon pedagógico”³³⁴. El tercer tipo de mimesis musical enunciado por Neubauer se refiere a la imitación de la entonación verbal. El cuarto tipo de imitación se concreta en la retórica de las pasiones que dominó en la música del siglo XVII, y que aparecerá reformulada en el siglo XVIII con apelaciones a la expresividad a menudo mezcladas con teorías lingüístico-musicales. Se trata de la imitación denominada “pictorialista” por Norman Cazden y “simbolista” por Paul L. Frank. Para el primero, el pictorialismo se definiría como la representación de ideas o conceptos a través de figuras musicales (generalmente asociadas a la retórica de los afectos), una técnica que contaría con el inconveniente de estar basada en

importantes del racionalismo barroco. WILSON, Blake; BUELOW, George J.; HOYTT, Peter A.: “Rhetoric and music...”

³³⁰ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 96.

³³¹ Edward A. Lippmann considera que el pensamiento musical de la época deja de centrarse en la imitación hacia 1750, para fijar su atención sobre el concepto de expresión (LIPPMAN, E.: “Imitation and expression...”, p: 83). Desde nuestro punto de vista, y como veremos más adelante, el concepto de imitación permanece como un elemento clave hasta el final del siglo, aunque las interpretaciones del mismo evolucionen.

³³² FUBINI, E.: *Los enciclopedistas...*, p: 19.

³³³ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 110-115.

³³⁴ WEBER, William: “The history of musical canon”, en COOK, N. y EVERIST, M.: *Rethinking...*, p: 339-343.

asociaciones intelectuales que no siempre son conocidas por todos los oyentes³³⁵. Para el segundo, serían simbolistas aquellas representaciones musicales que tratan de producir asociaciones intelectuales entre la música y el asunto extramusical (como las obras de Bach, en las que se imitan conceptos abstractos)³³⁶.

Finalmente, el quinto tipo de imitación se basa en la representación de sonidos, movimientos y objetos físicos. Se trataría de la imitación denominada “naturalista” por Cazden y “pictorialista” por Frank. Según Cazden, el “naturalismo” consiste en la imitación musical de sonidos existentes en la naturaleza. El limitado número de sonidos que pueden ser imitados, la pobreza del significado de este tipo de imitaciones, y el efecto humorístico que con frecuencia adquieren, contribuirían a la trivialidad de este género de mimesis³³⁷. Por su parte, Frank, considera “pictorialistas” las representaciones musicales tendentes a evocar impresiones sensuales en el oyente (como ocurre en muchas obras de Händel que imitan objetos visuales)³³⁸. Las diferencias entre una y otra terminología son poco significativas: mientras Cazden pone el acento sobre la correspondencia entre la música y la naturaleza, Frank insiste en las relaciones entre estos dos elementos formuladas por el oyente.

Las obras de Du Bos y Batteux serán muy influyentes a la hora de situar la imitación en el centro del debate estético y estético-musical, planteando algunos de los puntos clave por los que habrá de discurrir la estética imitativa de la música a lo largo del siglo XVIII. Para Du Bos, la música vocal debe imitar los sonidos de las pasiones y de los sentimientos³³⁹. Esta afirmación resulta muy problemática, puesto que no deja claro si lo que se imita son los sentimientos en sí (algo imposible desde una perspectiva racionalista, en la que sólo el texto podía definir con exactitud los conceptos que el músico se encargaría de ilustrar³⁴⁰), o los sonidos “externos” de estos sentimientos. Du Bos resolverá esta dificultad en su comparación de las artes: mientras que la poesía se sirve de los signos “arbitrarios” del lenguaje para imitar a la naturaleza, la pintura y la música

³³⁵ CAZDEN, N.: “Towards a theory of realism...”

³³⁶ FRANK, P.L.: “Realism and Naturalism...”

³³⁷ CAZDEN, N.: “Towards a theory of realism...”

³³⁸ FRANK, P.L.: “Realism and Naturalism...”

³³⁹ DU BOS, Jean Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. 1719 (1ª ed.). París: Pissot, 1770 (2ª ed., aumentada). Cito por la edición moderna en castellano: DU BOS, Jean-Baptiste: *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura. Edición, estudio preliminar y notas de Ricardo Piñero Moral*. Valencia: Universitat de València, 2007. La música no imitativa, cuya existencia constata Du Bos, posee un rango inferior, que la excluye del terreno de lo artístico por no ser capaz de dirigirse a los sentimientos del oyente. V. LIPPMAN, E.: “Imitation and expression...”, p: 86. Sobre Du Bos v. también: NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 98; FUBINI, Enrico: “De Dubos a Rousseau, y más allá”, en FERRER MAS, Anacleto (ed.): *Rousseau: música y lenguaje*. Valencia: Universitat de València, 2010, p: 23-36.

³⁴⁰ LESSEM, A.: “Imitation and expression...”, p: 326

cuentan con la ventaja de utilizar signos “naturales” para realizar su cometido³⁴¹. La música, utilizando los mismos signos que la naturaleza, viene a coincidir con ésta en su modo de actuación, hasta el punto de superar la mera imitación; de situarse sobre el mero placer sensual para causar placer en el corazón³⁴². Por otra parte, Du Bos afirma que la unión complementaria entre poesía y música en el melodrama servirá para superar las limitaciones que, por separado, tienen estas dos artes. De este modo, abre el camino a pensadores posteriores al defender la verosimilitud del melodrama por el carácter imitativo de las dos artes que concurren en él; una idea que está en la base del pensamiento de Eximeno sobre la ópera³⁴³. Batteux, por su parte, distinguirá entre la imitación que deben desarrollar la poesía y la pintura, centrada en la representación de acciones, ideas e imágenes; y la imitación que deben llevar a cabo la música y la danza, asociadas a la representación de las pasiones³⁴⁴.

Al asociar la música con el ámbito de los sentimientos, Du Bos y Batteux están trazando algunas de las pautas que permiten defender tanto la verosimilitud del melodrama, como la existencia misma de la música, y su adscripción al sistema de las artes. Sus reflexiones sobre la imitación musical basada en las emociones, y la ambigüedad con la que tratan los conceptos de “imitación” y de “expresión” abrirán las puertas al pensamiento de la segunda mitad del siglo (articulado sobre la interpretación de la música como expresión de los sentimientos) y permitirán iniciar el camino hacia una música autónoma, desligada de un texto³⁴⁵. Además, su insistencia en la superioridad de la melodía y de la voz con respecto a la armonía y a los instrumentos, servirá para definir una buena parte del discurso ilustrado sobre la música, al equipararse estos binomios con el enfrentamiento entre lo natural y lo artificial, donde el primer término es preferible al segundo.

La mayor parte de los enciclopedistas retomará este discurso con todas sus contradicciones. Rousseau es uno de los autores que más insistirá en la dimensión mimética de la música, utilizando de manera ambigua los conceptos de imitación y expresión. En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau insiste en la esencia imitativa de la música y en las comparaciones entre ésta y la

³⁴¹ Al margen de esta imitación, Du Bos cita otra, propia de la música instrumental, y que imitaría los ruidos naturales “capaces de causarnos impresión cuando los escuchamos en la naturaleza” (DU BOS, J.-B.: *Reflexiones críticas...*, p: 187) Este tipo de imitación resulta equiparable a lo que Cazden denomina “naturalismo”. NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 98.

³⁴² FUBINI, E.: “De Dubos a Rousseau...”, p: 27-28.

³⁴³ “Los signos naturales de las pasiones, que la música recoge y utiliza con arte para aumentar la energía de las palabras cantadas, deben hacerlas más capaces de emocionarnos, ya que esos signos naturales tienen una fuerza maravillosa para emocionarnos, y la tienen de la misma naturaleza.”, en DU BOS, J.-B.: *Reflexiones críticas...*, p: 187.

³⁴⁴ FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2007, p: 197.

³⁴⁵ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 101.

pintura, reflejando la influencia del pensamiento de Du Bos y de Batteux³⁴⁶. El parangón de las artes reaparecerá en el artículo “Imitación” del Diccionario de Música, donde Rousseau señala que la música es superior a la pintura porque puede imitar incluso los objetos que sólo son visibles (y no audibles), y porque sus capacidades para actuar sobre los sentimientos humanos son superiores³⁴⁷. Para el autor del *Contrato Social* la melodía, símbolo de los sentimientos y las pasiones humanas, es la parte imitativa de la música, de la misma manera que el dibujo es el elemento imitativo de la pintura. Pero el fin de la imitación no es otro que la expresión: la música no puede reducirse a meras sensaciones que nada expresan³⁴⁸, ni puede estar basada exclusivamente en la copia de sonidos naturales³⁴⁹. Este tipo de discurso, en el que se confunden imitación y expresión, y que focaliza en la melodía los aspectos imitativos de la música, reaparecerá en el pensamiento de Antonio Eximeno.

Diderot dará un paso más en el camino hacia una estética sentimental (expresiva, más que imitativa). Si en el artículo “Beau” de la *Encyclopédie* defendía una idea de la belleza musical entendida como percepción de relaciones entre sonidos, en la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) llegará a afirmar la superioridad de la música sobre las otras artes porque su indefinición apela de manera más directa a la imaginación: la relación menos directa con la realidad le permite a la música convertirse en un arte privilegiado en su relación con los sentimientos (una teoría que había sido avanzada por Du Bos). En *El sobrino de Rameau*, Diderot lleva la teoría mimética hasta el límite: aunque comienza afirmando que la música debe imitar la declamación o el ruido físico, termina por justificar la imitación musical de las pasiones por encima del contenido determinado por las palabras, anunciando, además, la libre interpretación de la música por parte del oyente³⁵⁰. Al igual que Rousseau, considera que la expresividad primitiva de la poesía y de la música se pierde con el progreso de la civilización. Por ello, defiende una música que imite el “grito animal”, una naturaleza de carácter instintivo y casi salvaje³⁵¹. La música pasa, por tanto, de la imitación a la expresión; de lo verosímil a lo real. Sin que se pueda afirmar que el pensamiento

³⁴⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques: “Ensayo sobre el origen de las lenguas”, en ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Escritos sobre música. Introducción, traducción y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck*. Valencia: Universitat de València, 2007, p: 294.

³⁴⁷ “[El músico] “(...) no representará estas imágenes de forma directa [como haría el pintor], sino que excitará en el alma los mismos estímulos que se experimentan al verlas.”, en ROUSSEAU, Jean-Jacques: “Imitación”, en *Diccionario...*, p: 241-242.

³⁴⁸ DAHLHAUS, Carl: *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999, p: 52.

³⁴⁹ “(...) El trueno, el murmullo de las aguas, los vientos, las tormentas quedan mal reproducidas por medio de simples acordes. (...) El músico que quiere reproducir el ruido con el ruido se equivoca; no conoce ni la debilidad ni la fortaleza de su arte; lo juzga sin gusto, sin luces. Enseñadle que debe reproducir el ruido por medio del canto; que si hubiese de hacer croar ranas tendría que hacerlas cantar (...).”, en ROUSSEAU, J.-J.: “Ensayo sobre el origen...”, p: 297.

³⁵⁰ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 174 y 181.

³⁵¹ FUBINI, E.: *La estética musical...*, p: 225-228.

de Diderot haya ejercido una importancia significativa sobre Eximeno, sí es posible encontrar paralelismos entre uno y otro, especialmente en las apelaciones al realismo de las representaciones musicales.

En el resto de Europa, también la imitación (y la imitación musical) se constituye como el núcleo de la estética ilustrada. En Gran Bretaña la cuestión de la imitación musical se ve inmersa en una serie de interesantes debates que tratan de definir los límites de la imitación y de la expresión musical. James Harris, por ejemplo, limitará el campo de la imitación musical a la representación de sonidos y movimientos (y estos últimos de manera imperfecta)³⁵². De este modo, se plantea una idea “naturalista” de la imitación musical que será común entre los pensadores ingleses, quienes aplican este término a la representación de fenómenos naturales, reservando el término “expresión” para la imitación de sentimientos humanos³⁵³. Esta distinción parece haber influido (siquiera tangencialmente) en el pensamiento de Eximeno. En Alemania, la estética mimética no se impuso hasta los años 40 del siglo XVIII, aunque anteriormente se venía asumiendo su aplicación a la música, del mismo modo que ocurría en las otras artes³⁵⁴. Los conceptos de “imitación” y “expresión” serán frecuentemente entendidos como sinónimos, si bien la importancia atribuida a las cuestiones expresivas y sentimentales fructificará en la estética del *Sturm und Drang*. Resultan llamativas, para nosotros, las coincidencias que existen entre el pensamiento de Eximeno y el de Wilhelm Heinse, perteneciente al *Sturm und Drang*. Para el autor alemán, que defiende la “potencia expresiva” sobre la “belleza pura”, la música debe imitar, sobre todo, las pasiones violentas³⁵⁵. Estas ideas se asemejan a ciertos planteamientos de Eximeno, quien destacará la imitación musical de pasiones exaltadas, y defenderá las capacidades expresivas de las obras de arte por encima de su perfección formal³⁵⁶.

Por último, en España, la teoría mimética de la música aparece tardíamente. Esto se debe, por una parte, a la larga pervivencia de modelos cientifistas, y por otra a la tardanza con la que aparecen traducciones de textos como los de

³⁵² HARRIS, James: “A Discourse on music, painting and poetry”, en *Three treatises: the first concerning art: the second concerning music, painting and poetry; the third concerning happiness*, 1744. Cit. por LIPPMAN, E.: “Imitation and expression...”, p: 98.

³⁵³ SCHUELLER, Herbert M.: “‘Imitation’ and ‘Expression’ in British music criticism in the 18th century”, en *The Musical Quarterly*, 34, nº 4 (Oct. 1948), p: 544-566 (especialmente p: 549-550).

³⁵⁴ El tratado de Batteux fue traducido al alemán en 1751 por Johann Adolph Schlegel, quien lo publicó acompañado de un comentario de su hermano, Johann Elias. Éste destacará la belleza sensual de la música: para el autor alemán, la expresión sensible de la perfección es más importante que la imitación. V. LIPPMAN, E.: “Imitation and expression...”, p: 115-117.

³⁵⁵ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 243-246.

³⁵⁶ Es posible que las coincidencias entre el pensamiento de los dos autores se deban a la mezcla de elementos antiguos y modernos, característica de la estética musical alemana del siglo XVIII que también aparece en el pensamiento de Eximeno. en LIPPMAN, E.: “Imitation and expression...”, p: 125.

Batteux³⁵⁷. En la mayoría de los autores, los conceptos de imitación y de expresión aparecen mezclados: es el caso de Rodríguez de Hita, para quien la música debe persuadir los afectos y mover el ánimo del oyente³⁵⁸, pero también de Iriarte, quizás el primer español en defender la naturaleza imitativa de la música de manera clara, y que defiende tanto la imitación de los sentimientos como la representación de los sonidos de la naturaleza³⁵⁹. La doctrina imitativa aparece también en textos como los de Miguel López Remacha, quien coincide con Iriarte (pero también con Eximeno) en cuanto a la confusión de los conceptos de imitación y expresión³⁶⁰. Para Monserrat Sánchez Siscart, López Remacha mostraría una clara influencia del pensamiento de Batteux. Sin embargo, y desde nuestro punto de vista, su pensamiento sigue la línea de Rousseau y, especialmente, de Eximeno³⁶¹. Es posible pensar, por tanto, que en el pensamiento musical español del siglo XVIII no llega a producirse una delimitación clara entre los conceptos de imitación y expresión.

La evolución de la teoría mimética a lo largo del siglo XVIII llevará a pasar desde una teoría basada en la imitación de una naturaleza idealizada, que permite que la música se integre en el “sistema de las artes”, hasta un pensamiento que presta más atención y otorga más importancia a los aspectos sentimentales. El cuestionamiento de la mimesis, iniciado en los años 50 y 60, culminará con el rechazo a este concepto por parte de autores de los años 70 como Boyé o Chabanon. Sin embargo, estas propuestas no encontrarán un gran reconocimiento en su época, y el concepto de imitación musical seguirá formando parte del pensamiento musical europeo durante algunas décadas más. La evolución de éste se encaminará, en un primer momento, a desarrollar conceptos como el de “expresión musical”, de ambigua definición, y que guarda grandes semejanzas con la “imitación”.

³⁵⁷ Como ya señalamos, el texto de Batteux no fue traducido hasta 1797. Por su parte, las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, de Arteaga, en las que se expone la doctrina imitativa en las artes, se publicaron a finales de siglo, antes de la traducción de Batteux, y gozaron de una escasa difusión: ARTEAGA, Esteban de: *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*. Madrid: Antonio de Sancha, 1789.

³⁵⁸ SÁNCHEZ SISCART, M.: “Notas sobre la evolución...”, p: 398.

³⁵⁹ IRIARTE, T.: *La música...*, p: 3 y 5.

³⁶⁰ “[El canto es] (...) una imitación modificada de la humana declamación (...). Y por consecuencia canto es puramente expresar las pasiones humanas en arreglo a las leyes de la música.”, en LÓPEZ REMACHA, Miguel: *Arte de cantar y compendio de documentos músicos respectivos al canto*. Madrid: Benito Cano, 1799, p: 3.

³⁶¹ SÁNCHEZ SISCART, M.: “Notas sobre la evolución...”, p: 398. León Tello también señala las coincidencias entre el pensamiento de López Remacha y el de Eximeno. LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría española...*, p: 407

4.1.2.3-Expresión

La idea de relacionar la música con las pasiones es una constante a lo largo de la historia. En su *Estética de la música*, Carl Dahlhaus realiza un interesante estudio sobre la expresión musical que parte de las tres funciones atribuidas al lenguaje por Karl Bühler. De acuerdo con este autor, el lenguaje tendría una triple función: la de hacer “repercutir” las acciones, la de “representar” las situaciones, y la de “manifestar” los estados de ánimo³⁶². En su análisis, Dahlhaus aplica estas tres funciones a la música e indica cuáles son los momentos históricos en los que predomina cada una de ellas. Así, el concepto de expresión se articularía en la Edad Media y el Renacimiento sobre la idea de la “repercusión”, ya que se consideraba que los afectos debían ser movidos, y no manifestados³⁶³. El mismo concepto, en el siglo XVII y primera mitad del XVIII, se basaría en la idea de la “representación”, es decir, en la imitación de unos afectos objetivados, universalizados y estereotipados en virtud de una concepción racionalista y cartesiana de la música. Por último, el concepto de la “expresión” como manifestación del “yo” se desarrollaría a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, con una serie de limitaciones. Es preciso señalar que en esta triple división, sin duda muy esquemática, existen continuidades y solapamientos que van más allá de la caracterización de Dahlhaus. Sin embargo, consideramos muy útil esta terminología que, desposeída de la dimensión histórica que le atribuye Dahlhaus puede combinarse con el esquema de Abrams sobre las teorías artísticas: cuando el objetivo principal de la obra musical sea mover el ánimo del oyente, repercutirá; cuando se incline hacia la imitación de la realidad, representará; y cuando pretenda expresar la realidad subjetiva del artista, manifestará.

Es posible afirmar la existencia de paralelismos entre el análisis histórico de Dahlhaus y la propuesta de Meyer Howard Abrams, quien con las brillantes metáforas del “espejo” y de la “lámpara” se refería al tránsito de una estética de la mimesis a otra de la expresión a finales del siglo XVIII³⁶⁴. Para Abrams, el abandono de la posición central de la mimesis en las artes, y su sustitución por la expresividad, tendría lugar en la Inglaterra de finales del siglo XVIII, cuando diversos autores comenzaron a señalar que las diferencias entre las artes podrían derivarse de sus distintas posibilidades para la imitación. En este contexto, la música cobraría singular relevancia, en tanto que sería considerada como un arte no imitativo³⁶⁵. Simultáneamente, la música comenzaría a ser valorada en

³⁶² DAHLHAUS, Carl: *Estética de la música*. Berlín: Reichenberger, 1996, p: 22-23.

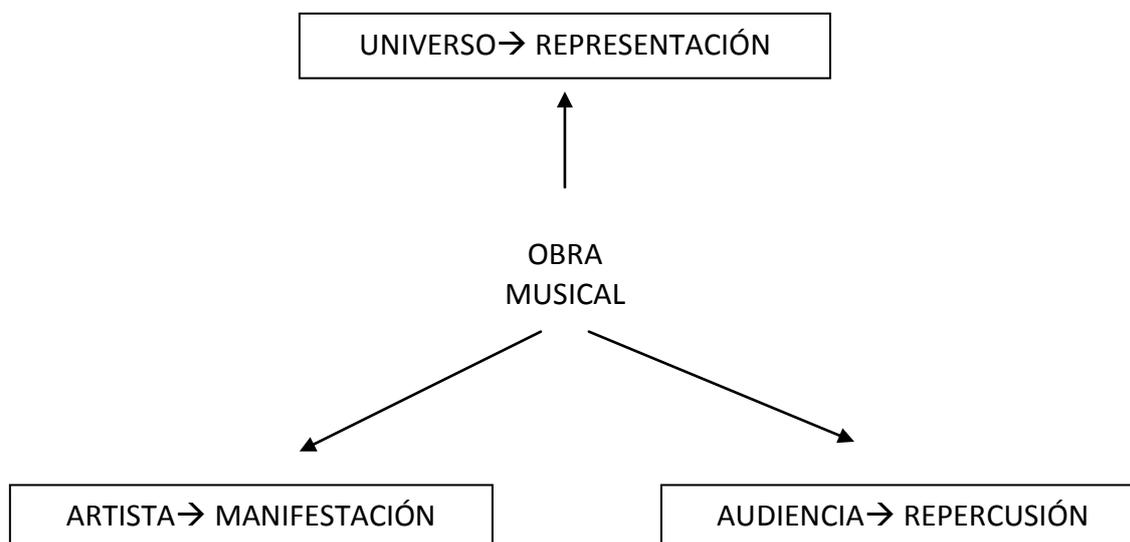
³⁶³ La idea de “mover los afectos” del oyente proviene de la retórica grecorromana, cuya doctrina insistía en la necesidad de que el orador controlase y dirigiese las emociones de su audiencia. Este concepto gozaría de gran predicamento en la música, dando lugar a la “teoría de las pasiones” y su expresión práctica a través de la “retórica de los afectos”. V. BUELOW, G.J.: “Music, rethoric, and the concept of affections” en *Notes*, vol. 30, n. 2 (1973), p: 250-259 (en especial p: 250-251).

³⁶⁴ ABRAMS, M.H.: *The mirror and the lamp...*. A diferencia de Dahlhaus, Abrams entiende los conceptos de “imitación” y “expresión” como completamente separados, cuando no opuestos entre sí.

³⁶⁵ ABRAMS, M.H.. *The mirror and the lamp...*, p: 13-14.

Alemania por su carácter asemántico, convirtiéndose así en vehículo privilegiado para la expresión personal. Esta especificidad de la teoría alemana se opondría a la visión dominante en Inglaterra, donde todavía se consideraba que la naturaleza no significativa de la música (y en especial de la música instrumental) la situaban por debajo de otras artes.

Fig. 4-6: Funciones de la obra musical



A pesar de sus indudables aciertos y de lo atractivo de su construcción, el modelo desarrollado por Abrams contiene algunos fallos que se derivan, principalmente, de su naturaleza teleológica. Así, John Neubauer ha señalado que esta interpretación no hace sino insistir en la consideración del Romanticismo como un movimiento irreflexivo, ignorando sus aspectos más intelectuales³⁶⁶. Pero, sobre todo, la definición de la “expresión” aportada por Abrams como una acción no representativa (expresión sin contenido, o “expresión no representativa”) resulta paradójica y carece de sentido: para Neubauer “(...) la expresión siempre representa y, en consecuencia, no le cabe erigirse como una alternativa a la mimesis”³⁶⁷. La crítica de Neubauer, que podría ser extensible al pensamiento de Dahlhaus, desmonta el modelo de Abrams (basado en la oposición entre los términos “imitación” y “expresión”, y en la interpretación del segundo como una superación del primero) y explica con gran acierto la ambigüedad con la que los autores del siglo XVIII manejan estos dos conceptos, que la teoría describe como opuestos, y que en la práctica se utilizan como sinónimos. Desde nuestro punto de vista, y como pasaremos a exponer a

³⁶⁶ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 21-22.

³⁶⁷ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 22.

continuación, los pensadores de la primera y de la segunda mitad del siglo XVIII, como Eximeno, utilizaron los términos “imitación” y “expresión” como sinónimos (aunque a veces restringieran el uso de la “expresión” para la imitación de sentimientos), mostrándose seguidores de la idea de la expresión musical que habían definido los teóricos de las pasiones en el siglo XVII. Desde esta perspectiva, las fronteras entre “repercusión”, “representación” y “manifestación” se diluyen para dar lugar a un concepto de expresión complejo y sometido a cambios constantes.

La utilización del término “expresión” en el pensamiento musical del siglo XVIII comparte orígenes con el término “imitación”: cuando Du Bos considera que el campo de imitación de la música son los sentimientos, o cuando Batteux asegura que la música vocal debe representar los afectos, se está introduciendo la idea de la “expresión” de los sentimientos en la música, sin abandonar por ello el principio mimético. La expresión musical equivale así a la representación de las pasiones; a una creación imitativa en la que el compositor reproduce sentimientos ajenos, externos a su propia personalidad. El papel del oyente es análogo al del espectador o el lector en otras artes: debe juzgar la semejanza o desemejanza de lo representado con su modelo en la naturaleza³⁶⁸. Se impone, por tanto, un tipo de expresividad en la que prima la verosimilitud como criterio de juicio artístico³⁶⁹. La música, constituida en lenguaje natural de las pasiones, se convierte en el vehículo más adecuado tanto para *representar* las situaciones, como para *repercutir* en el ánimo del oyente.

La ambigüedad de estos planteamientos es máxima, al no definir si el objetivo de la expresión debe ser la imitación o la excitación de los afectos; al no aclarar qué y cómo debe expresar (o imitar) la música con exactitud. Esto ocurrirá, por ejemplo, en el pensamiento de Rousseau, para quien la melodía debe “pintar” (imitar) para conmover³⁷⁰. El movimiento de los afectos se realiza de una manera indirecta, puesto que el compositor no debe copiar las imágenes (una acción que podríamos calificar como “naturalista”), sino excitar en el ánimo las mismas sensaciones que se experimentan al contemplar los objetos³⁷¹.

La relación entre la “expresividad imitativa” del siglo XVIII y la teoría de las pasiones se hace patente a medida que avanza el siglo. Las reflexiones en torno a la imitación musical acabarán por llevar a numerosos autores a una censura de las imitaciones “pictorialistas” (a menudo vinculadas con la retórica de los afectos)

³⁶⁸ DAHLHAUS, Carl: *Estética...*, p: 25.

³⁶⁹ Afirmaciones como las de Du Bos sirven para justificar la existencia del melodrama, género cuestionado precisamente por su inverosimilitud. FUBINI, E.: *La estética musical...*, p: 195.

³⁷⁰ ROUSSEAU, J.-J.: “Melodía”, en *Diccionario...*, p: 265-266.

³⁷¹ ROUSSEAU, J.-J.: “Imitación”, en *Diccionario...*, p: 241-242.

por su intelectualidad, y de las imitaciones “naturalistas” por su banalidad. De este modo, se impone un tipo de imitación “indirecta” cuyo objetivo no es tanto la representación como la *evocación* de situaciones determinadas. A menudo se proponen mecanismos de “sustitución”, en los que no importa tanto la representación del objeto por parte de la música, como su capacidad de provocar en el oyente sensaciones análogas a las que provocaría el objeto real (es decir, su capacidad para “repercutir” en el oyente). En esta línea se producirán discursos como los de D’Alembert, quien sugiere que la música debe producir un impacto igual al que provocan los objetos imitados; Sir William Jones, quien propone el concepto de “sustitución” para referirse a la capacidad de la música de despertar emociones semejantes a las que causa en el oyente el objeto real; o Johann Jakob Engel, quien considera que la imitación superior es aquella en la que el compositor representa la impresión que el objeto produce en el alma del oyente. La propuesta de Engel conduce a lo que Neubauer denomina “interiorización de la imitación”, cuyo modelo no son ya objetos externos, sino mecanismos psicológicos. Sin embargo, este tipo de procedimientos, lejos de proponer una renovación estética, se hallan en íntima conexión con la teoría de las pasiones, a la que insuflan nueva vida³⁷².

Hasta el momento hemos observado cómo el concepto de “expresión” musical en el siglo XVIII se muestra como una continuación de la teoría de las pasiones, que se combina ahora con la teoría de la mimesis para dar lugar a un concepto de difícil definición en el ámbito musical. Sin embargo, son numerosos los autores que encuentran destacable y específico el valor atribuido al concepto de “expresión” por parte de los pensadores ingleses de la época, que minimizarían los aspectos imitativos del arte para otorgar un mayor protagonismo a la expresión de los sentimientos subjetivos³⁷³. Tales afirmaciones han sido relativizadas por autores como Rogerson³⁷⁴, Schueller³⁷⁵ y Neubauer³⁷⁶. De acuerdo con estos autores (con los que coincidimos plenamente), los críticos británicos utilizaron el término “imitación musical” para la representación de movimientos y sonidos naturales (es decir, para la imitación “naturalista”),

³⁷² NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 115-118.

³⁷³ Entre los autores que insisten en el carácter específico de la expresión musical en Inglaterra cabe destacar: ABRAMS, M.H.: *The mirror and the lamp...*, p: 92-93; BAKER, Nancy Kovaleff; PADDISON, Max Halle y SCRUTON, Roger: “Expression”, en SADIE, S. (ed): *The New Grove...*, vol. 8, p: 463-472; LESSEM, A.: “Imitation and expression...”, p: 325-330; LIPKING, Lawrence: “Charles Avison and the founding of English criticism of music”, en *The ordering of the arts in Eighteenth-century England*, Princeton: Princeton UP, 1970, p: 211-324; LIPPMAN, E.: “Imitation and expression...”; WELLEK, René: *The rise of English literary history*. Chapel Hill: North Carolina UP, 1941.

³⁷⁴ ROGERSON, Brewster: «*Ut musica poesis*». *The parallel of music and poetry in Eighteenth-century criticism*. Tesis de la Universidad de Princeton, 1945.

³⁷⁵ SCHUELLER, H.M.: “Imitation and expresión...”

³⁷⁶ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 223-232.

reservando el término “expresión” para referirse a la imitación de las pasiones. Por tanto, los pensadores británicos no plantearían un abandono de la teoría mimética, pero sí una mayor precisión en la terminología estética. Cabe concluir, de acuerdo con Schueller que:

(...) cuando los escritores decían que la música no es imitativa, decían que era expresiva. Y cuando los escritores hablaban de la música como imitación de las pasiones, estaban hablando de lo que otros autores llamaban expresión.³⁷⁷

El rechazo a la imitación musical por parte de los críticos ingleses resulta, por tanto, una mera estrategia para distinguir entre la imitación de sonidos de la naturaleza (que ellos denominan “imitación”), y la imitación de los sentimientos y emociones (para la que se reserva el nombre de “expresión”), que por naturaleza son inaudibles³⁷⁸. Se trata, en definitiva, de una censura a la imitación “naturalista”, a la que se pretende sustituir con una reedición de la teoría de las pasiones (algo que ya fue señalado por Thomas Twinning³⁷⁹). En ningún caso es posible afirmar que los críticos británicos se refirieran a la representación de pasiones individuales, o de los sentimientos del compositor: su concepto de “expresión” tiene que ver con la representación objetiva y convencional de los sentimientos, destinada a causar un “movimiento” en el ánimo del oyente, lo que coincide en líneas generales con la teoría de las pasiones y, al mismo tiempo, no implica un abandono de la mimesis. El desarrollo del concepto de la expresión musical sólo puede explicarse si se tiene en cuenta la consideración de la música como un lenguaje capaz de comunicar a través de la imitación de sentimientos que, en todo caso, son comunes a todos los hombres, y no están restringidos a un sujeto individual³⁸⁰.

Un último foco de interés de la teoría de la expresión musical se sitúa en torno al *Sturm und Drang*. Las críticas a la imitación lanzadas desde el ámbito germánico y el importante papel atribuido a la música por el *Sturm und Drang* han llevado a pensar a algunos autores que es en este momento cuando se

³⁷⁷ “(...) when writers said that music is not imitative, they said that it is expressive. And when writers spoke of music as imitating the passions, they were speaking of what other writers called expression.”, SCHUELLER, H.M.: “Imitation and expresión...”, p: 556.

³⁷⁸ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 229.

³⁷⁹ En su traducción de la *Poética* de Aristóteles (1789), Twinning se pregunta por qué la excitación de las pasiones no se considera como imitación, si tanto Aristóteles como Platón habían definido el poder expresivo sobre el ánimo como un sinónimo de la imitación. Por ello, concluye que lo que actualmente se denomina expresión es, en realidad, la representación de las pasiones: “se puede decir que la música imita en tanto que expresa algo”. TWINNING, Thomas: “Dissertations on the different senses of the word imitative, as applied to music by the Ancients, and by the Moderns”, en *Aristotle’s Treatise of Poetry*. Londres: Payne and Son, 1789, p: 44. Cit. por NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 230).

³⁸⁰ SCHUELLER, H.M.: “Imitation and expresión...”, p: 564-564.

produce el paso de la imitación de la naturaleza a la expresión de las emociones personales (o autoexpresión)³⁸¹. Sin embargo, y al igual que sucedía con los críticos británicos, parece difícil afirmar que la idea de la expresión musical sostenida por los autores del *Sturm und Drang* se aleje de manera rotunda de la estética imitativa. Como señala Neubauer, la expresividad en los autores alemanes quedaba supeditada a la verosimilitud, categoría estética derivada de la imitación: el objetivo de conmover al oyente sólo podía lograrse si el compositor sentía como propias las emociones extrañas a él que pretendía representar (expresar)³⁸². En este sentido, resulta significativo que Dalhaus, quien considera que el *Sturm und Drang* sí representa un tránsito desde el principio de representación al principio de expresión, señale que en este momento la imitación de los sentimientos pasa a ser real. Este “realismo”, que cabe leer en términos imitativos, puede entenderse como consecuencia del interés de los autores alemanes por la interpretación: la mayor parte de los pensadores alemanes dieciochescos que tratan el tema de la expresión se refieren, principalmente, a la ejecución musical. En ella, el intérprete debe de hallarse “poseído” por los afectos que quiere provocar en el espectador³⁸³, lo que es, en definitiva, una forma de imitación que se halla vinculada a las teorías de la retórica de la Antigüedad. De esta manera, la música es apreciada por sus capacidades para crear una representación verosímil de las complejas emociones, a menudo enfrentadas entre sí, que se agrupan en el alma humana.

El concepto de “expresión musical”, tal y como se plantea en el siglo XVIII, no representa un cambio de foco hacia la manifestación subjetiva del compositor. Al contrario, cuando los autores dieciochescos se refieren a este concepto están, en realidad, refiriéndose a lo que se había denominado “teoría de las pasiones”, encaminada a provocar una *repercusión* en el ánimo de los oyentes. Esta idea se combina con los nuevos planteamientos imitativos, que insisten en *representar* las emociones de un modo verosímil e incluso realista (pero nunca en *manifestarlas*). De este modo, la “expresión” adquiere una doble misión: la de representar con medios musicales unas pasiones más o menos objetivables y la de “mover los afectos” del público.

³⁸¹ Abrams, por ejemplo, destaca que en Alemania la música comenzó a ser contemplada como el arte más expresivo, modelo de las otras artes por sus capacidades como vehículo de comunicación de los sentimientos del autor. ABRAMS, M.H.. *The mirror and the lamp...*, p: 93-94.

³⁸² NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 233.

³⁸³ DAHLHAUS, Carl: *Estética...*, p: 26-29.

4.1.3-Lenguaje y música en el siglo XVIII³⁸⁴

En el proceso que lleva a integrar a la música dentro del ámbito de las artes juega un papel fundamental la relación que se establece entre la música y el lenguaje. En efecto, al aproximar la música a la lengua, y al considerarla como un lenguaje capaz de comunicar sentimientos, se la está acercando al campo de las artes y alejándola de las matemáticas. Sin embargo, este proceso no es inmediato ni carece de precedentes: como veremos, la atribución de orígenes lingüísticos al hecho musical es una constante que no siempre había entrado en contradicción con la concepción matemática de la música.

En este apartado analizaremos el proceso que lleva a convertir el vínculo entre lenguas y música en el modelo dominante en el siglo XVIII. Nos detendremos especialmente en el pensamiento de Étienne Bonnot de Condillac y Jean-Jacques Rousseau, por ser los dos autores que desarrollaron con mayor profundidad y repercusión la teoría lingüístico-musical, influyendo notablemente sobre el pensamiento de Antonio Eximeno.

4.1.3.1-Música y lenguaje: una relación antigua

El establecimiento de vínculos entre la música y el lenguaje no constituye una novedad del siglo XVIII. Al contrario, se trata de una idea que ha estado presente en el pensamiento musical desde la Grecia clásica³⁸⁵. Sin embargo, será necesario esperar al siglo XVI para encontrar un nuevo enfoque en el análisis de las relaciones entre música y lengua. El humanismo de los miembros de la Camerata florentina en Italia, y de la Académie de Poésie et de Musique en Francia, llevará a estudiar los vínculos entre el ritmo del lenguaje y el de la música, tratando de imponer el ritmo verbal al musical; tratando de imitar, con música, la entonación del habla³⁸⁶. Se parte, en ambos casos, de una construcción histórica (aquella que asume que las lenguas de la Antigüedad -latín y griego- tenían un ritmo definido y una entonación característica que las hacía más próximas a la música) y se intenta trasladar esta construcción hasta el presente. El surgimiento de este tipo de preocupaciones puede entenderse como el paso desde una concepción de la música como encarnación del *logos* divino³⁸⁷, hasta un concepto de música como atributo humano; como expresión natural del

³⁸⁴ Son numerosas las referencias a las relaciones entre música y lenguaje en el siglo XVIII. Sin embargo, los estudios y análisis centrados únicamente en el tema son más escasos. Entre ellos debe destacarse el denso trabajo de Downing A. Thomas, en el que se plantea la relación entre música y lenguaje desde una perspectiva interdisciplinar con especial énfasis en la lingüística, y que, en términos generales, seguiremos en este apartado: THOMAS, Downing A.: *Music and the origins of language. Theories from the French Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

³⁸⁵ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 44.

³⁸⁶ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 50; THOMAS, D.A.: *Music and the origins...*, p: 21.

³⁸⁷ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 51.

lenguaje del hombre. En realidad, este cambio sería una consecuencia de la transformación en la idea de la naturaleza relacionada con lo que Max Weber denominaba “desencantamiento”, y con lo que nosotros hemos denominado “modelo moderno de la naturaleza”³⁸⁸. La desacralización de la realidad, el abandono de un universo simbólico y el paso a un universo fragmentario, *real*, lleva a centrar la investigación y la reflexión en los aspectos más tangibles, más “humanos”, de la música.

Es precisamente el interés por representar y “mover” las pasiones humanas (por actuar en los ámbitos de la “representación” y la “repercusión”, en términos de Dahlhaus³⁸⁹) el que lleva al surgimiento de la ópera y a la aproximación de la música al ámbito lingüístico, dando paso a lo que Neubauer denomina “paradigma verbal”. La mitificación de los orígenes de la ópera, junto con su naturaleza supuestamente restauradora, y el posterior enfrentamiento entre “antiguos” y “modernos”, llevan a la construcción de un discurso pesimista que lamenta la pérdida de musicalidad de los lenguajes modernos. Buen ejemplo de ello es el tratado de Isaac Vossius, *On the singing of poems and the power of rhythm* (1673), donde defiende la necesidad de retornar a la métrica de las lenguas clásicas porque en ella residiría el secreto de los poderosos efectos de la música en la Antigüedad³⁹⁰. Por otra parte, la pretensión de que la música provoque una conmoción en el oyente, unida desde el principio a las técnicas de la retórica, encontrará su mayor grado de desarrollo sobre la base de la “teoría de las pasiones” de Descartes³⁹¹. En *Las pasiones del alma* (1649), Descartes considera que la música debía ser la expresión vocal de las pasiones, influyendo en autores como Marin Mersenne, quien llega a afirmar que los sonidos son capaces de significar pasiones determinadas. Al entender la relación entre sonidos y afectos como un tipo de semiótica, Mersenne afirma la posibilidad de crear un código musical universal capaz, no sólo de representar las pasiones, sino de generarlas o alterarlas, afectando así al oyente³⁹².

La posibilidad de establecer un código comunicativo basado en la música lleva a la necesidad de evaluar los componentes del discurso musical. En primer lugar, los teóricos tendrán que determinar cuáles son los elementos afectivos de la música (que constituyen la base del discurso musical). Tras organizar estos elementos en una “gramática” musical, tendrán que buscar las reglas que, de un

³⁸⁸ WEBER, M.: “Science as a vocation...”, p: 155; CHUA, D. K.: “Vincenzo Galilei...”, p: 23.

³⁸⁹ DAHLHAUS, C.: *Estética...*, p: 22-23.

³⁹⁰ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 53.

³⁹¹ THOMAS, D.A.: *Music and the origins...*, p: 21. Descartes aboga por una racionalización y una sistematización de los sonidos y de los efectos que éstos producen sobre el espectador. V. FUBINI, E.: *La estética musical...*, p: 177.

³⁹² THOMAS, D.A.: *Music and the origins...*, p: 26-27.

modo análogo a las normas retóricas, permitan elaborar discursos musicales. Estas operaciones darán lugar a la “retórica musical” o “retórica de los afectos”, que concibe a la música como un texto capaz de comunicar significados mediante la utilización de figuras tomadas de la oratoria. Pero la retórica musical no queda limitada a un conjunto de figuras, sino que penetra en todas las fases de la composición, al igual que lo hace en la escritura de un discurso³⁹³. La labor del compositor comienza con la *inventio*, en la que la imaginación del autor debe dar forma a un tema original (o bien tomar un tema conocido y tratarlo de un modo novedoso). La segunda fase es la *dispositio*, en la que el músico ordena los materiales de la obra como si fueran las partes de un discurso. La tercera fase es la *elocutio*, en la que el autor debe transmitir de manera adecuada los materiales de la *inventio* ordenados por la *dispositio*. Dentro de esta fase, ocupa un lugar destacado la *decoratio* u *ornatio*. Ésta consiste en el empleo de figuras literarias (o retórico-musicales), es decir, en la utilización de palabras (o sonidos) convencionales de forma no convencional, lo que las hace particularmente *expresivas*. En el caso de la música, la mayor parte de estas figuras imitan el sentido del texto, a la manera de lo que Cazden denominaba imitación “pictorialista”³⁹⁴. Sin embargo, también es posible encontrar figuras retórico-musicales que representan factores emocionales e incluso lingüísticos³⁹⁵. Las últimas dos fases de la retórica (*memoria* y *actio*) atañen más al intérprete que al compositor, y por tanto tienen una menor importancia en el ámbito de la teoría musical.

El fracaso en esta sistematización de la retórica de las pasiones no significó el fin de esta concepción de la música; al contrario, los principios retóricos siguieron estando presentes en el pensamiento musical a lo largo de todo el siglo XVIII, como demuestran, por ejemplo, las aspiraciones (nunca completadas) de Eximeno de escribir un tratado de elocuencia musical³⁹⁶. Por otra parte, la atribución de capacidades representativas y comunicativas a la música no hace sino incidir en su naturaleza lingüística. Como señala acertadamente Downing A. Thomas, en el siglo XVIII, la música (y su naturaleza lingüística) se constituyó en un lugar desde el que partir para llevar a cabo reflexiones en torno a los orígenes y funciones de la cultura³⁹⁷.

³⁹³ WILSON, B.; BUELOW, G. J.; HOYTT, P. A.: “Rhetoric and music...”

³⁹⁴ CAZDEN, N.: “Towards a theory of realism...”, p: 135-151

³⁹⁵ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 56-70.

³⁹⁶ El hecho de que Eximeno nunca lograra escribir dicho tratado puede entenderse como una prueba más del fracaso en la sistematización de la retórica musical.

³⁹⁷ THOMAS, D.A.: *Music and the origins...*, p: 33.

4.1.3.2-En busca de los orígenes

Las investigaciones sobre el lenguaje, su lógica interna, y las posibilidades de encontrar o re-crear una lengua universal centraron una buena parte del interés de los filósofos y científicos del siglo XVII. De acuerdo con Mary M. Slaughter, los teóricos de la época considerarán que, en el lenguaje original (adánico³⁹⁸), los conceptos de conocimiento, lenguaje y música eran equivalentes: el lenguaje primitivo y universal sería un reflejo perfecto de la naturaleza; un calco de la estructura interna de la realidad y de la lógica inherente a ésta³⁹⁹. El Diluvio y el episodio de la Torre de Babel darían al traste con este lenguaje originario: desde ese momento, el lenguaje apenas tendrá relación con la realidad que pretende reflejar, y la música quedará totalmente desligada de él. Se hace precisa, por tanto, una investigación que permita redescubrir, o re-crear, este lenguaje en el que nombrar equivale a definir y comprender⁴⁰⁰.

Esta investigación se hará extensiva a la música: los teóricos e historiadores del momento también intentarán rastrear sus orígenes míticos, convirtiendo a la historia de la música en el siglo XVII (y, en buena medida, también en el XVIII) en la historia de una “pérdida” y en el deseo de una recuperación. Esta recuperación (o re-creación) tratará de lograrse desde una doble perspectiva. Por una parte, mediante el análisis de los elementos esenciales, preexistentes (como intervalos, escalas, etc.), que garantizan la universalidad de la música y que, bajo la influencia del racionalismo imperante sólo podían ser descritos matemáticamente. Por otra, mediante la teoría de los afectos, que concibe la música como un cierto tipo de lenguaje universal capaz de reflejar la naturaleza (humana) de manera objetiva.

La crisis filosófica del siglo XVIII marcará el nuevo rumbo a seguir por las investigaciones en torno a la música y el lenguaje. La decadencia de la retórica, que ha sido descrita con acierto por Tzvetan Todorov, y que puede ser útil también en el contexto musical, pone de manifiesto hasta qué punto el empirismo afecta a todos los campos del saber⁴⁰¹. De acuerdo con Todorov, la crisis de los valores del Antiguo Régimen coincide con el asentamiento pleno de lo que hemos denominado “modelo moderno de la naturaleza”. En este nuevo contexto, la figura retórica (o retórico-musical, en nuestro caso) pasa a ser considerada como algo meramente ornamental y carente de significado; como una desviación de la norma que amenaza a la igualdad, que interrumpe la narración, se opone al significado global de la obra y goza de “privilegios” sobre el

³⁹⁸ THOMAS, D.A.: *Music and the origins...*, p: 34.

³⁹⁹ SLAUGHTER, M. M.: *Universal languages and scientific taxonomy in the seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p: 3-4.

⁴⁰⁰ SLAUGHTER M. M.: *Universal languages...*, p: 129-130.

⁴⁰¹ TODOROV, Tzvetan: *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila, 1991, p: 165-168,

resto de componentes del discurso musical⁴⁰². Al mismo tiempo, el desplazamiento de las construcciones especulativas y universalistas por el estudio histórico y, por tanto, particularizante, obligan a abandonar las pretensiones de recuperar o re-crear el lenguaje original y universal, para centrarse en la búsqueda “antropológica” de los orígenes de la cultura y de los signos; en la búsqueda de los motivos que explican la relación entre significante y significado. Por otra parte, el pensamiento ilustrado y empirista, consciente de la imposibilidad de acceder al conocimiento de las esencias, dejará de interesarse por el *qué* de las cosas, para interesarse por el *cómo*⁴⁰³.

La aplicación de este tipo de pensamiento en el contexto cultural determinado por el “modelo moderno” de la naturaleza lleva, en primer lugar, a rechazar la narración bíblica del Génesis⁴⁰⁴, que se ve sustituida por diferentes “mitos laicos”, como los que plantearán Rousseau o Condillac. En ellos se trazan narrativas paralelas a las de los textos sagrados y se reconstruyen los orígenes de la civilización insistiendo en los vínculos entre lenguaje, sociedad y cultura. Estas narraciones coincidirán, además, en atribuir un origen experimental al lenguaje, cuyo surgimiento describen como resultado de un estímulo externo. No importa ya cuál es la esencia del lenguaje, sino cómo fue su desarrollo, cómo fueron las relaciones establecidas entre los hombres a través del lenguaje y cuál fue su evolución posterior. El lenguaje interesa como vehículo capaz de transportar las ideas, de darles sustancia. Pero también como elemento definidor de la cultura, al ser concebido como el primer elemento definidor del hombre y de sus actos (es decir, de la cultura y de la sociedad)⁴⁰⁵.

Por otra parte, la oposición entre lo natural y lo artificial será una inquietud constante del pensamiento artístico del siglo XVIII; un pensamiento dominado por la idea de la imitación de la naturaleza. El lenguaje es una creación universal (a pesar de la diversidad de lenguas), lo que parece garantizar su carácter natural. Del mismo modo, si el lenguaje es natural y da lugar a la cultura, entonces la cultura es natural. Ahora bien, la cultura occidental parece haberse desviado de la naturaleza. Por ello, se necesita conocer en qué momento el lenguaje dejó de ser natural para convertirse en artificial, en qué momento el significante perdió su relación *natural* con el significado. Además, se hace preciso delimitar hasta qué punto la música pertenece a la esfera de lo natural y hasta qué punto a la de lo

⁴⁰² La figura retórica (tomada como significante o como significado) supone una subversión del empleo ordinario de las palabras y es, por tanto, un privilegio que contraviene a la igualdad.

⁴⁰³ CASSIRER, Ernst: *Filosofía de la Ilustración*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972, p: 21-22.

⁴⁰⁴ ROSEN, Charles: “Language, music, and the classical style”, en POZZI, Raffaele (ed.): *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*. Florencia: Leo Olschki, 1990, p: 77.

⁴⁰⁵ THOMAS, D.A.: *Music and the origins...*, p: 37-43.

artificial; cuáles de sus partes son artificiales y cuáles son naturales; si el arte perfecciona a la naturaleza o si, por el contrario, la corrompe. Algunos autores tratarán de responder a estas preguntas. Du Bos, por ejemplo, planteará que el lenguaje primigenio era imitativo (onomatopéyico), pero la evolución lo fue apartando de la naturaleza hasta convertirlo en algo arbitrario⁴⁰⁶. El desarrollo de este pensamiento parece lógico: si el lenguaje natural era onomatopéyico, es posible considerar que música y lenguaje fueron una misma cosa en los orígenes. En el momento en que se convierten en dos disciplinas distintas, se produce una “pérdida” marcada por el paso del signo natural al signo arbitrario, del signo motivado al signo inmotivado⁴⁰⁷.

Los análisis como el de Du Bos conducirán hasta un interés por buscar los orígenes naturales y comunes de la música y del lenguaje, que dieron lugar a los primeros vínculos sociales. Esto hará aflorar una serie de preguntas que, hasta entonces, no habían aparecido en los tratados musicales: cuestiones como en qué punto el lenguaje humano se distinguió del animal, cuál es la función exacta del lenguaje, cuándo se produjo la separación entre el sonido lingüístico y el musical, o cuándo el “grito natural” se convirtió en canto, aparecen en los textos de la época y demuestran, a la vez, la crisis del viejo modelo del teórico-profesional y el profundo cambio epistemológico que había sacudido los cimientos del pensamiento europeo⁴⁰⁸. La reflexión sobre los orígenes de la música y el lenguaje trasciende así los límites del tratado teórico para insertarse en la reflexión filosófica, mientras que el sonido articulado se convierte en el punto de partida de una narrativa que, calificando como fantasiosas las antiguas leyendas sobre los orígenes, construye sus propios mitos⁴⁰⁹.

4.1.3-Condillac: la música como eslabón perdido

Étienne Bonnot de Condillac, filósofo y economista francés fue autor del *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos* (1746), cuyo subtítulo (“obra en la que se reduce a un principio único todo lo concerniente al entendimiento humano”) muestra ya la impronta del newtonianismo. Sus reflexiones sobre la relación entre lenguaje y pensamiento serán muy influyentes a lo largo del siglo XVIII, constituyendo el punto de arranque de pensamientos como los Rousseau, Adam Smith, o Eximeno⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ TODOROV, T.: *Teorías...*, p: 195.

⁴⁰⁷ VERBA, Cynthia: *Music and the French Enlightenment. Reconstruction of a dialogue 1750-1764*. Oxford: Clarendon Press, 1993, p: 36-38.

⁴⁰⁸ THOMAS, D.A.: *Music and the origins...*, p: 45.

⁴⁰⁹ THOMAS, D.A.: *Music and the origins...*, p: 46-47.

⁴¹⁰ GOMILA BENEJAM, Antoni: “Estudio preliminar”, en CONDILLAC, Étienne Bonnot de: *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos*. Madrid: Tecnos, 1999, p. XVIII. Condillac influiría, entre otros, sobre los siguientes textos: la *Lettre sur les sourds et les muets* de Diderot, el *Essai sur l'origine des*

Desde unos planteamientos lockeanos, Condillac niega la existencia de ideas innatas y afirma que todos los conocimientos y facultades humanas son el resultado de las percepciones, que él hace equivalentes a las sensaciones. Las operaciones de la mente se basan en sensaciones, que son percibidas y crean impresiones, permitiendo a su vez el establecimiento de cadenas de impresiones que van expandiendo el conocimiento, desde lo más simple a lo más complejo. Los signos o símbolos serán necesarios para la construcción del pensamiento complejo. Y el lenguaje, basado en símbolos, tendrá la capacidad de modificar el pensamiento humano⁴¹¹. Por tanto, será preciso rastrear el origen del lenguaje y su genealogía para conocer el origen del conocimiento y, una vez conocido éste, redefinir la relación entre el lenguaje y el mundo; reconstruir la correspondencia entre la realidad y nuestro conocimiento de la misma⁴¹². Como ha señalado Todorov, con sus pretensiones de objetividad, Condillac decreta la muerte de la retórica clásica: el filósofo francés pretende asociar cada significado con un solo significante, y asegura que las palabras sólo tienen la misión de significar y no de instruir, conmover o agradar, como sucedía en la retórica, por lo que se hace necesario plantear una teoría del signo completamente nueva⁴¹³.

El filósofo francés inicia su análisis estudiando los orígenes del lenguaje, o más concretamente, de la música: la música es un sistema de signos que comparte origen con el lenguaje, de manera que sus comienzos no se sitúan ya en la imitación de fenómenos externos al hombre, sino en su propio interior. De este modo, da comienzo a una traición humanística que hunde sus raíces en Du Bos y en la que se situarán Rousseau y Eximeno, y que concibe a la música como una creación exclusivamente humana, lo que convierte al estudio de sus orígenes en un acto de antropología.

En su estudio sobre los orígenes del lenguaje, Condillac construye un mito laico que le permite explicar el origen del primer signo⁴¹⁴: dos niños, de uno y otro sexo, se encuentran en un desierto carentes de signos con los que comunicarse. Mientras vivieron separados, los niños percibían las sensaciones, tenían conciencia, y podían recordar aquellas circunstancias que les habían impresionado más fuertemente, pero estas asociaciones duraban poco tiempo, porque no se sustentaban en la reflexión. Cuando los dos niños se encontraron por primera vez, profirieron gritos en función de cada pasión: estos gritos serían

langues de Rousseau, las *Considerations concerning the first formation of language*, en *The Theory of Moral Sentiments*, de Adam Smith, las *Reflexions philosophiques sur l'origine des langues et la signification des mots*, de Maupertius.

⁴¹¹ GOMILA BENEJAM, A. : "Estudio preliminar...", p. 6.

⁴¹² THOMAS, D.A.: *Music and the origins...*, p: 58-62.

⁴¹³ TODOROV, T.: *Teorías...*, p: 150-152.

⁴¹⁴ CONDILLAC, E. B.: *Ensayo sobre el origen...*, p: 81-82.

los signos naturales de las pasiones. Pero, para hacerse comprender mejor, los niños acompañarían a los gritos de gestos, dando origen al “lenguaje de acción”. Por otra parte, cada niño, al ver gritar al otro, entendería este grito como signo de aquello que causó la aflicción, y sería capaz de utilizar este signo para referirse a la causa del desconsuelo.

De esta manera, la pasión da lugar a la expresión (el “grito natural”), que sólo puede existir cuando se da la comunicación entre dos seres humanos. A su vez, el lenguaje sólo podrá formarse cuando exista una sociedad, si bien será la naturaleza quien dé la conexión entre la idea y el sonido, formando así el primer eslabón de una cadena que forma el conocimiento. El origen natural de la música y del lenguaje queda garantizado, mientras se insiste en la conexión entre música y pasión.

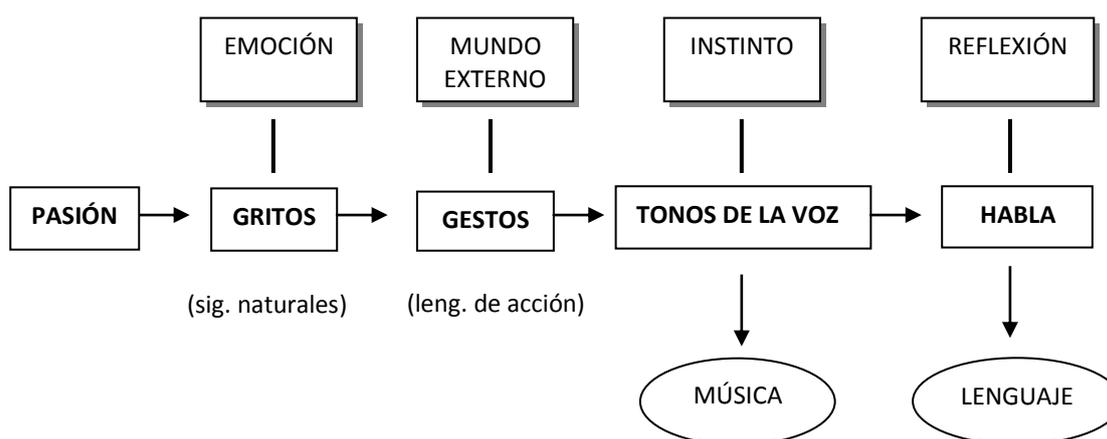
En la narración de Condillac, los gestos y contorsiones corporales (el “lenguaje de acción”) cobran un papel fundamental, puesto que permiten vincular la emoción (el grito natural) con las circunstancias externas, conectando los signos naturales con el resto del mundo. De este modo los gestos, repetidos, se convierten en versiones congeladas y estereotipadas de los signos naturales, y el “lenguaje de acción” deviene en el primer lenguaje real. Finalmente, la evolución llevará a que la voz ocupe el lugar del “lenguaje de acción”: los diferentes tonos de la voz sustituirán progresivamente las contorsiones corporales, los signos instituidos ocuparán el lugar de los signos naturales, y la reflexión y la elección ocuparán el lugar del instinto⁴¹⁵.

La música es el eslabón que permite conectar este paso intermedio en la historia del lenguaje en el que los signos se usan de forma convencional. De acuerdo con el filósofo francés, este primer lenguaje sería una transición en la evolución del lenguaje, que no podría distinguirse del canto porque los órganos no estarían lo suficientemente desarrollados como para producir las distinciones fonéticas precisas que caracterizan los lenguajes modernos. Por otra parte, el lenguaje sería algo nuevo y no familiar, y la mente de estos primeros humanos sería primitiva, poco desarrollada, por lo que el empleo de intervalos marcados sería necesario para comunicar las ideas de forma clara. Finalmente, dado que las primeras sociedades tendrían dificultades para crear nuevas palabras, reutilizarían los mismos fonemas con diferentes tonos. La música es, por tanto, el eslabón que conecta el signo natural con el arbitrario. Pero, además, es el vínculo que permite establecer la naturaleza y la cultura; el grito natural e instintivo y el signo lingüístico y reflexivo. De esta manera, Condillac puede explicar la invención de los signos convencionales sin que en ellos intervenga la reflexión, mientras atribuye un origen natural (y por tanto, aceptable) a las formas musicales de su propio tiempo.

⁴¹⁵ THOMAS, D.A.: *Music and the origins...*, p: 65-69.

Este proceso descrito por Condillac parece haber influido notablemente en el pensamiento de Eximeno, a pesar de las críticas de éste al filósofo francés. Ambos atribuyen a la música y al lenguaje un origen pasional, si bien Eximeno rechaza por completo la existencia de un lenguaje de acción (basado en gestos y contorsiones corporales) y atribuye al lenguaje un origen tan instintivo como el de la música (en lugar de otorgar un origen reflexivo al lenguaje, como pretendía Condillac).

Fig. 4-7: Genealogía de la música y del lenguaje en el pensamiento de Condillac



Para Condillac, la evolución es un refinamiento que lleva a sustituir los gritos por sonidos convencionales; el grito natural (signo natural) por el lenguaje (signo instituido). La memoria y la reflexión comienzan a tomar el lugar de las pasiones y la nostalgia se proyecta hacia lo geográficamente lejano: hacia las culturas exóticas. Como hemos visto con frecuencia entre los pensadores franceses (y en especial sobre aquellos influidos por el pensamiento fisiocrático), Condillac recurre al idioma chino para explicar cómo sería ese lenguaje original en el que habla y música eran una misma cosa. Se establece una relación de proporcionalidad inversa entre el grado de complejidad léxica del lenguaje y su musicalidad, en un rango que iría desde el chino (como lenguaje más primitivo, más musical y por tanto menos complejo desde el punto de vista léxico) hasta el francés (lenguaje más avanzado, menos musical, y más complejo)⁴¹⁶. A diferencia de lo que ocurrirá con Rousseau, Condillac se permite contemplar sin añoranza los tiempos primitivos porque considera que el proceso de separación entre música y el lenguaje, entre el lenguaje poético y el normal, es el resultado lógico del progreso y la civilización⁴¹⁷. Por el contrario, Rousseau (y, en menor medida,

⁴¹⁶ THOMAS, D.A.: *Music and the origins...*, p: 77-79.

⁴¹⁷ FUBINI, E.: *Los enciclopedistas...*, p: 152.

Eximeno), valorará negativamente ese proceso de separación, expresando su añoranza por la “pérdida” de musicalidad (de expresividad pasional) que sufre el lenguaje moderno: lo que en Condillac era progreso, en Rousseau será decadencia.

4.1.3.4-Rousseau: música, lenguaje y organización social

La relación entre música y lenguaje constituye el elemento principal del pensamiento musical de Rousseau. Sin embargo, será preciso establecer algunas matizaciones previas para definir nuestro tratamiento del tema. El primer texto con temática musical escrito por Rousseau es la *Disertación sobre la música moderna*, un ensayo publicado en 1743 donde expone su propuesta de notación musical. En 1749, Rousseau se encarga de escribir los artículos sobre música para la *Encyclopédie*, y en 1753 escribe la explosiva *Carta sobre la música francesa*, con la que concluye su intervención en la Querrela de los Bufones. En 1755 redacta el *Principio de la Melodía o Respuesta a los errores sobre la música*, con el que respondía a Rameau, pero que no llegará a ser publicado a lo largo de su vida. De este texto se extraen el *Examen de dos principios expuestos por el Sr. Rameau en su folleto ‘Errores sobre la Música en la Enciclopedia’* y *El origen de la melodía*, que insertará en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. En 1767 se publica su *Diccionario de música*, que había ofrecido para su publicación ya en 1763. Sólo en 1781, tres años después de su muerte, saldrá publicado el *Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la melodía y de la imitación musical*. Al parecer, Rousseau tenía planeado publicar este texto, escrito entre 1755 y 1761, y en el que reevalúa cuestiones del lenguaje y de la cultura que aparecían en el *Discurso*, después del *Examen de dos principios expuestos por el Sr. Rameau*⁴¹⁸.

Si observamos la cronología de las obras con temática musical de Rousseau, es fácil deducir que el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, a pesar de ser el texto en el que aborda con mayor profundidad la génesis y los vínculos establecidos entre la música, el lenguaje y la sociedad, no resulta de especial relevancia para nuestro análisis: el conocimiento que Eximeno pudiera tener de la teoría roussoniana no procedía de este texto, sino de los publicados con anterioridad. Por ello, centraremos nuestro comentario, especialmente, en la *Carta sobre la música francesa* y el *Diccionario de música* (que recoge y amplía los artículos escritos para la *Encyclopédie*).

Lo que Rousseau se propone demostrar en la *Carta*, marcada por la oposición a Rameau, es que no existe ni puede existir una buena música francesa.

⁴¹⁸ THOMAS, D.A.: *Music and the origins...*, p: 82-90.

Para confirmar esta radical proposición, con la que pretendía poner fin a la Querrela de los Bufones, Rousseau realiza un análisis de las relaciones entre lengua y música que incluyen una firme apuesta por la centralidad de la melodía. En cualquier caso, el objetivo de la *Carta* (demostrar que no existe la música francesa) se revela al final como un mero pretexto, escandaloso, del que se sirve Rousseau para exponer su teoría en torno a la importancia de la lengua.

En su análisis de las partes que forman la música, Rousseau llega a la conclusión de que la melodía debe una gran parte de su idiosincrasia a factores nacionales, que penetran en el ámbito musical a través de la lengua. Para Rousseau, la melodía se forma sobre la base del lenguaje, adquiriendo todas las características de éste. Así, cuando una lengua (como la francesa) está formada por sonidos poco claros, sílabas mudas, sordas o nasales y numerosas consonantes, la música derivada de ella será chillona, insípida, lenta y aburrida. Ante la falta de melodía, se inventarán toda clase de bellezas “artificiales y poco naturales”, y la imposibilidad de crear cantos agradables llevará a inventar complejidades armónicas⁴¹⁹. Continuando con esta lógica, Rousseau asegura que el ritmo de la música se construye sobre la prosodia del lenguaje. De este modo, si la lengua tiene una prosodia poco marcada, en la que no se distinguen las sílabas largas de las breves, el ritmo musical será irregular, confuso e imperceptible, y el recitativo será irrealizable.

Frente a esta lengua plagada de características antimusicales, Rousseau defiende las bondades de la melodía construida sobre la lengua italiana. Por una parte, la dulzura de la lengua, clara, plagada de vocales y de sonidos nítidos, permite al músico crear una gran variedad de inflexiones. Por otra, la “audacia de las modulaciones” de la música italiana, más naturales que las de la música francesa, permiten al compositor expresar con mayor viveza los sentimientos de los personajes operísticos. Finalmente, la precisión del compás (derivada de la prosodia) permite melodías variadas, capaces de reflejar toda clase de sentimientos. Lo que el discurso de Rousseau plantea, en realidad, son una serie de dicotomías que cabe englobar en los ámbitos de lo natural y de lo artificial: la música y la lengua italianas serán positivas porque son naturales, y la música y la lengua francesas serán negativas porque son artificiales; la lengua italiana favorece una música expresiva, sencilla, natural y “auténtica”, mientras que la lengua francesa da lugar a una música inexpresiva, recargada, artificiosa y “falsa”⁴²⁰.

⁴¹⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques: “Carta sobre la música francesa”, en *Escritos sobre música*. Valencia: Universitat de València, 2007, p: 180-181.

⁴²⁰ Esta dicotomía queda resumida por el propio Rousseau cuando señala: “Si se me preguntara cuál de todas las lenguas ha de tener la mejor gramática, respondería que es la del pueblo que razona mejor; y si se me preguntara cuál de todos los pueblos ha de tener la mejor música, diría que es aquel cuya lengua le es más apropiada.” ROUSSEAU, J.-J.: “Carta sobre la música francesa...”, p: 184.

En la *Carta*, el ginebrino no se plantea cuál puede ser la génesis de esta interrelación entre la música y la lengua. Simplemente se limita a constatar las características que, desde su particular punto de vista, hacen que un lenguaje sea más musical que otro. Sin embargo, estas construcciones permiten a Rousseau sentar las bases de su teoría antropológica: al presentar por primera vez una oposición entre naturaleza y artificio; entre música italiana y música francesa; entre lenguajes “inspirados por la naturaleza” y lenguajes “pensados por el hombre”, está estableciendo una serie de divisiones cuyo origen será necesario investigar. Por otra parte, la *Carta* le sirve para analizar cuáles son, bajo su punto de vista, las características que hacen que un lenguaje sea musical. Estos mismos atributos serán luego aplicados a la lengua originaria, en la que habla y música eran una misma cosa. Podría decirse que, en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau toma los elementos esbozados en la *Carta* y les añade dimensiones históricas y antropológicas. El surgimiento de la música y del lenguaje se convertirá, en aquel texto, en el elemento que marca la formación de la sociedad humana, mientras que la evolución y la progresiva separación de lengua y música llegarán a un punto de corrupción que cabe identificar con el descrito en la *Carta*. Ésta se constituye, por tanto, en un análisis del presente; en un estado de la cuestión necesario, desde el que partir para estudiar la formación y el desarrollo ulterior de la sociedad.

En el *Diccionario de Música*, Rousseau da algunas pistas más sobre la teoría que expondrá en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. En la voz “Música”, el ginebrino apunta su opinión contraria a los que juzgan que la música moderna es superior a la de la Antigüedad, y realiza una alusión al tratado de Vossius⁴²¹. Parece que Vossius habría ejercido una importante influencia sobre Rousseau; no en vano, en la *Carta sobre la música francesa*, Rousseau centraba una buena parte de su discurso en comparar la prosodia italiana con la francesa, atribuyendo a las faltas de esta última una buena parte de la responsabilidad en la inferioridad de la música francesa⁴²².

⁴²¹ “De todos aquellos que están implicados hasta el momento en este examen, Vossius, en su tratado *De viribus cantus et rhythmici*, parece ser el que ha discutido mejor la cuestión y el que está más cercano a la verdad. Sobre esta materia he lanzado algunas ideas en otro escrito no público aún (...)”, “Música”, en ROUSSEAU, J.-J.: *Diccionario...*, p: 286-287. Este párrafo es interesante porque, en él, Rousseau estaría aludiendo al *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. De este modo, Rousseau estaría insertando su revolucionario escrito en una disputa con una gran tradición, como es aquella que trata de adivinar las razones por las que la música ha perdido gran parte de su poder. El ginebrino se desmarcaría así de la tendencia dominante en su época; una tendencia que cuestionaba (cuando no negaba categóricamente) los prodigiosos efectos de la música en la Antigüedad. Además, al apuntar a Vossius, estaría citando algunas de las líneas por las que habría de transitar su reflexión: aquellas que aproximan la música al lenguaje, y no a las matemáticas, como pretendía su “adversario” Rameau.

⁴²² Rousseau también se refiere a Vossius en los artículos “ritmo” y “ópera”. En el primero de ellos, Rousseau se remonta Grecia para exponer la relación entre la prosodia del lenguaje y el ritmo musical, citando a Vossius para explicar por qué los lenguajes modernos son menos musicales que los antiguos

Por lo que respecta a la melodía, Rousseau le atribuye el mismo origen, natural, que a los “tonos de la voz” y a los “gestos” que acompañan la expresión⁴²³: los sonidos de la melodía derivarían de los tonos de la voz, mientras que su ritmo derivaría de la prosodia de la lengua, algo que no hace sino ratificar los vínculos entre música y lenguaje⁴²⁴. Rousseau propone, en cualquier caso, un origen de la melodía similar al propuesto por Condillac pero, mientras éste consideraba que el lenguaje de acción era el primer lenguaje significativo, Rousseau parece situar a la música, al lenguaje hablado y al gesto en un mismo plano. Pese a todo, en el texto se halla implícita una reflexión que atribuye un origen conjunto a la melodía, el habla y el gesto. Por otra parte, Rousseau insiste en la relación que existe entre las lenguas de los pueblos y su música. Como había hecho en la *Carta*, vincula las lenguas con acentos más marcados con las melodías vivas y apasionadas; y a las lenguas sin acentos, con las músicas inexpresivas, lánguidas y frías. Al considerar que la melodía tiene un origen lingüístico, y al atribuir a la melodía todas las capacidades comunicativas de la música, Rousseau está estableciendo un paralelismo entre música y lenguaje que, en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, tratará de justificar desde una perspectiva antropológica.

En sus análisis históricos, Rousseau se deja llevar por la retórica del desarrollo involutivo que marca su pensamiento, y por la idealización de la Antigüedad. En el juego de oposiciones con las que frecuentemente construye sus discursos, asocia la música antigua con lo natural y la moderna con lo artificial. Esta idealización del pasado le lleva a la conclusión de que la “ópera” griega no era realmente tal, pues en nada se distinguía el habla del canto⁴²⁵. En la voz “Recitativo”, Rousseau se ratifica en estas opiniones, señalando además que el recitativo moderno, pese a todas sus imperfecciones, es el único medio que permite unir canto y palabra, dando credibilidad al melodrama⁴²⁶. El autor del *Diccionario de música* insiste en la oscuridad de la prosodia moderna para justificar las limitaciones expresivas y de verosimilitud en la ópera de su tiempo. La separación de música y lenguaje, antes reunidos, convierten al melodrama en un espectáculo disfuncional, en el que el espectador tiene que dividir su atención. Por ello será preferible utilizar una lengua apropiada (como el italiano) a fin de suavizar esta duplicidad que, en cualquier caso, siempre estará presente.

Este tipo de opiniones demuestran que Rousseau proyecta hacia el pasado las preocupaciones del presente. Si, en la *Carta sobre la música francesa* se

(“Ritmo”, en ROUSSEAU, J.-J. *Diccionario...* p: 353). En el segundo, Rousseau justifica el carácter melodioso de la lengua griega, al señalar que “toda su poesía [de los griegos] era musical, y toda su música declamatoria” (“Ópera”, en ROUSSEAU, J.-J. *Diccionario...* p: 308).

⁴²³ “Melodía”, en ROUSSEAU, J.-J. *Diccionario...* p: 265-266.

⁴²⁴ “Ritmo”, en ROUSSEAU, J.-J. *Diccionario...* p: 353.

⁴²⁵ “(...) la música griega, sin exceptuar incluso la instrumental, sólo era un recitativo genuino”, “Ópera”, en ROUSSEAU, J.-J. *Diccionario...* p: 309.

⁴²⁶ “Recitativo”, en ROUSSEAU, J.-J. *Diccionario...* p: 342.

producía un examen descarnado, interesado y radical de la ópera francesa, en el *Diccionario* comienzan a introducirse análisis históricos con los que insiste en estas críticas hacia la música francesa. Se va apuntando, poco a poco, el entramado teórico que cristalizará en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, y que se resume en la idea del común origen entre música y lenguaje, en su separación en un momento histórico indeterminado que cabe identificar con la corrupción de la sociedad, y el alejamiento progresivo de estas dos disciplinas. A su vez, la ópera es descrita de un modo ambiguo: si la ópera francesa es absolutamente condenable por las características de esa lengua, la ópera italiana será concebida como un punto de (re)encuentro posible entre lenguaje y música. A pesar de las limitaciones de todas las lenguas modernas, el italiano es el idioma más musical, el que tiene una prosodia más marcada, y el único que puede recrear (siquiera parcialmente) la primitiva unión entre música y lenguaje. Esta unión primigenia será analizada en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de un modo más profundo, hasta el extremo de llevar a construir una narrativa antropológica que aborda la génesis del lenguaje, de la música y de la sociedad.

En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* Rousseau propone una mitología laica que coloca a los sentidos como los únicos instrumentos que permiten a un hombre interactuar con otros. Sin embargo, reconoce la existencia de una facultad humana detrás del lenguaje y la música que no puede relacionarse con los sentidos. Esta propuesta, que de algún modo admite la existencia de ciertas facultades innatas, le sirve para oponerse a Rameau y a Condillac: ni los sonidos generados por el “cuerpo sonoro” (*corps sonore*) hacen nacer a la música, ni las sensaciones físicas sirven para explicar cuestiones como el movimiento de las pasiones.

En la primera parte del *Ensayo*, Rousseau insiste en establecer una serie de dicotomías (tales como gesto/voz, habla/escritura, lenguaje figurativo/lenguaje no figurativo, necesidades/pasiones) que atañen al lenguaje, que representan distintos estadios en la evolución de la sociedad, y que marcan oposiciones entre los ámbitos de la naturaleza y de la cultura. A su vez, estas oposiciones se llevarán al ámbito de la geografía, para trazar diferencias entre los climas y lenguas del norte (marcados por la necesidad), y los climas y lenguas del sur (marcados por la abundancia). La segunda parte del *Ensayo*, dedicada a la música, también se basa en el establecimiento de una dicotomía, relacionada en este caso con la armonía y con la melodía. De este modo, Rousseau sistematiza y da un soporte teórico a los pensamientos que ya habíamos visto aparecer en los textos anteriores. Como señala Downing A. Thomas, las dos secciones comparten cronología y un origen común, concluyen con sendos análisis sobre el estado de la cuestión en el

momento actual, y se cierran con una conclusión común en la que se estudian las relaciones entre el lenguaje y las formas de gobierno⁴²⁷.

El ginebrino crea un mito con tintes histórico-antropológicos según el cual las necesidades hicieron que los hombres se separaran entre sí, esparciéndose por todo el mundo. Por tanto, la lengua no se originaría con la necesidad, sino con la pasión (o en todo caso con la necesidad moral): el concepto de *pitié* (compasión), que se situaba como piedra angular en la formación de la sociedad en el *Contrato social*, también se constituye como elemento clave en el surgimiento de la comunicación. Sociedad y lenguaje comparten origen y compartirán desarrollo. El hecho de que el lenguaje tenga su origen en la pasión le lleva a concluir que, en su origen sería poético y figurado, antes que racional. Por tanto, el paso de este lenguaje pasional e inarticulado, con pocas consonantes y diversos sonidos, con una prosodia clara y marcada, a una división entre lenguaje y música, es equivalente al tránsito desde lo natural hasta lo artificial; desde la sociedad original hasta la sociedad corrupta de la actualidad⁴²⁸.

Para Rousseau, todo lenguaje permite establecer diferencias a dos niveles. En primer lugar, separa a los hombres de los otros animales, a la cultura de la naturaleza; es una forma primitiva de contrato social. Y en segundo lugar, separa a los seres humanos entre sí, marcando distancias entre unos hombres y otros. Este último tipo de división resulta muy novedosa en el contexto universalista de la Ilustración, pero encontrará una gran resonancia en el siglo XIX y se hallará reflejado de manera casi literal en el pensamiento de Eximeno. Si, en la *Carta sobre la música francesa* veíamos cómo Rousseau oponía las características del italiano a las del francés, y cómo afectaban estas diferencias a la melodía, en el *Ensayo* se exponen las razones que explican las diferencias entre las lenguas del norte y las del sur de Europa⁴²⁹. De acuerdo con Rousseau:

En los climas meridionales, donde la naturaleza es pródiga, las necesidades nacen de las pasiones. En los países fríos, donde es avara, las pasiones nacen de las necesidades, y las lenguas, tristes hijas de la necesidad, se resienten de su duro origen.⁴³⁰

⁴²⁷ THOMAS, D. A.: *Music and the origins...*, p: 97.

⁴²⁸ ROUSSEAU, J.-J.: “Ensayo sobre el origen...”, p: 259-263.

⁴²⁹ Rousseau se basa en el determinismo geográfico para citar a Condillac sin citarlo: “El gran defecto de los europeos consiste en filosofar siempre sobre los orígenes de las cosas según lo que sucede alrededor de ellos. No cesan de mostrarnos a los primeros hombres habitando una tierra ingrata y ruda, muriendo de frío y de hambre, afanándose en hacerse un refugio y ropa”, ROUSSEAU, J.-J.: “Ensayo sobre el origen...”, p: 274.

⁴³⁰ ROUSSEAU, J.-J.: “Ensayo sobre el origen...”, p: 287.

Se establecen así las diferencias entre la génesis de las lenguas del norte, hijas de la necesidad, donde la primera palabra “(...) no fue *ámame* sino *ayúdame*”⁴³¹, y el origen de las lenguas del sur, nacidas de la pasión, y en las que el gesto precedería a la palabra. Por tanto, mientras en las lenguas del sur predominarían las vocales, en las del norte predominarían las consonantes, convirtiéndolas en lenguas rudas, articuladas y monótonas. Estas diferencias se conservarían en las lenguas modernas: mientras el francés, el inglés o el alemán reflejan sus crueles orígenes, el árabe, el persa o el chino demuestran su procedencia meridional, cargada de energía y de pasión. Sólo será necesario extrapolar estas reflexiones al campo de la música para encontrar una explicación antropológica con la que afirmar las conclusiones expuestas en la *Carta sobre la música francesa*. Ahora bien, ¿en qué momento surge la música? Rousseau afirma que el origen de la música se sitúa en el primer lenguaje, cuando música y lengua eran una misma cosa, y cuando los “tonos de la voz” eran modificados de acuerdo con la pasión⁴³². Rousseau coincide así con Condillac al afirmar que lenguaje y música tienen un origen común, y al situar el origen de la música en la parte del habla que se refiere a las modificaciones tónicas de la voz. Pero, donde Condillac veía limitaciones en el primer lenguaje, Rousseau verá riquezas expresivas⁴³³.

Conclusión

A lo largo de este capítulo hemos sintetizado algunos de los cambios más importantes que se producen en el siglo XVIII y que llevan a considerar a la música, su relación con las otras artes, y su integración en la cultura, de una forma novedosa. La clasificación del “sistema de las artes” realizada por Batteux constituye un síntoma de estos cambios a los que nos referimos. Al agrupar a las artes bajo el paraguas de la imitación, Batteux está dando testimonio de la estética que caracteriza el pensamiento ilustrado; una estética que sitúa a la mimesis en el centro de la actividad artística, y que convierte a la música en el lenguaje de los sentimientos y las pasiones. Sin embargo, la aceptación de la clasificación de Batteux no es un proceso sencillo ni inmediato, sino que se produce de forma progresiva y genera una serie de tensiones. Dichas tensiones están presentes, de un modo muy destacado, en la *Encyclopédie*, donde las incoherencias en torno a la clasificación de la música dejan patente la tensión que existe entre los enfoques que privilegian los aspectos teóricos (científicos) o

⁴³¹ ROUSSEAU, J.-J. : “Ensayo sobre el origen...”, p: 288.

⁴³² “La cólera arranca gritos amenazadores que la lengua y el paladar articulan; pero la voz de la ternura es más dulce, es la glotis la que la modifica, y esa voz se convierte en un sonido. Sólo que los acentos son más frecuentes o más raros y las inflexiones más o menos agudas según el sentimiento que se ponga (...)”, en ROUSSEAU, J.-J. : “Ensayo sobre el origen...”, p: 290.

⁴³³ Para Rousseau, las lenguas modernas, al haber perdido su vertiente musical, no tienen “más que la mitad de su riqueza”, ROUSSEAU, J.-J. : “Ensayo sobre el origen...”, p: 291.

prácticos (artísticos) de la misma. En todo caso, dicha tensión parece resolverse en los textos externos a la *Encyclopédie* que enfrentan a los *philosophes* con Rameau, y que ponen de manifiesto las distancias que separaban a los aficionados del profesional; a una concepción artística de la música, de una concepción científica de la misma.

Estos cambios a los que nos venimos refiriendo se reflejan de manera privilegiada en la definición del concepto de “naturaleza” y su relación con el arte. Las diferencias existentes entre el “modelo antiguo” y el “modelo moderno” de la naturaleza, permiten comprender qué representa la música en el siglo XVIII, cuando este arte pasa a ocupar una posición medial, ya que, al mismo tiempo, forma parte de la naturaleza, y la imita. Precisamente la imitación, idea nuclear de la estética musical dieciochesca, encontrará dificultades particulares a la hora de aplicarse a la música; unas dificultades que, en buena medida, se deben a la pervivencia de elementos de la teoría de las pasiones, y que se manifiestan en forma de ambigüedades a la hora de establecer los límites entre la “imitación” y la “expresión”. En nuestro texto, hemos insistido en considerar el concepto dieciochesco de expresión musical como una variante de la imitación musical y de la teoría de las pasiones, rechazando las afirmaciones de algunos autores que insisten en considerar innovadoras las teorías de ciertos pensadores ingleses. Desde nuestro punto de vista, estos pensadores utilizaron el término “expresión musical” para referirse a la imitación de las pasiones humanas por medios musicales, limitando el uso del término “imitación musical” para la representación de objetos y movimientos a través de la música. Por último, hemos sintetizado algunas de las ideas sobre el tema de autores alemanes del *Sturm und Drang*, llegando a conclusiones similares.

Una última cuestión, derivada de los cambios introducidos en la estética musical del siglo XVIII, tiene que ver con la relación existente entre la naturaleza, la música y el lenguaje. El “modelo moderno” de la naturaleza, que lleva a contemplar la realidad, no ya como un “todo” trascendente, sino como algo limitado a lo tangible, impone un retroceso definitivo de la retórica, y con ella, de la retórica de los afectos. Al mismo tiempo, esta nueva cosmovisión determina la necesidad de crear una serie de “mitos laicos” que insisten en concebir el lenguaje como el resultado de un estímulo externo y en establecer vínculos entre el lenguaje-música, la sociedad y la cultura.

Tanto en la teoría de Condillac como en la de Rousseau existe un esfuerzo por crear un discurso antropológico que intenta explicar cuestiones actuales remontándose a unos orígenes hipotéticos. Se construyen así narraciones que explican cómo la música y el lenguaje, unidos en el origen, tienen un lugar destacado en la formación de la sociedad. En la narración de Condillac, la música es el eslabón que se sitúa en el momento en que los signos naturales se utilizan

de forma convencional, antes de la invención de los signos arbitrarios. En su caso no existe una visión dramática de la evolución humana, ya que la pérdida de expresividad debida a la separación de música y lenguaje se compensa con la mayor precisión del lenguaje moderno. Por el contrario, en la narración de Rousseau es crucial la nostalgia de un tiempo perdido e idealizado: aquél en el que era imposible distinguir entre música y lenguaje, en el que el lenguaje originario del hombre, construido sobre las pasiones (y no sobre las necesidades) tenía plenas capacidades expresivas. La ópera será, observada desde esta perspectiva, el único campo en el que es posible re-crear o re-construir esta unidad primigenia.

4.2-LA MÚSICA Y SUS FUNCIONES: GÉNEROS Y CLASIFICACIONES

A lo largo de este apartado presentaremos algunos de los aspectos más destacados del pensamiento ilustrado sobre las clasificaciones de la música. Para ello, partiremos de la división entre ópera, música instrumental y música religiosa por ser ésta la clasificación que Eximeno aplica en sus propios textos. Este tipo de clasificación tiene un carácter más funcional que técnico: aunque el término “música instrumental” hace alusión a una cuestión puramente técnica (como es el hecho de ser compuesta únicamente para instrumentos), en el contexto al que nos acabamos de referir parece formar parte de una clasificación que distingue entre música teatral, música de cámara (privada) y música eclesiástica. Este tipo de división aparece, de manera implícita o explícita, entre la mayor parte de los autores del siglo XVIII y, de acuerdo con Carl Dahlhaus, se remonta a los siglos XVI y XVII, cuando la teoría artística se basaba en la relación de las técnicas compositivas con la función social⁴³⁴.

Nuestro análisis se centrará, en primer lugar, en las cuestiones relacionadas con el melodrama. Como veremos, la cuestión de la verosimilitud es el punto de partida de todos los debates sobre el tema a lo largo del siglo XVIII, y será también el núcleo del pensamiento eximeniano sobre la ópera. La cuestión de la verosimilitud nos ha llevado a distinguir tres momentos en los debates operísticos a nivel europeo. En el primer tercio del siglo, la influencia del clasicismo francés sobre el pensamiento italiano, llevará a plantear reformas como la de Metastasio, dando forma al modelo operístico que protagoniza todo el siglo y del que se sentirá partícipe Eximeno. En un segundo momento, a mediados de siglo, un destacado sector del enciclopedismo francés articulará un pensamiento que lleva a defender la verosimilitud de la ópera sobre la consideración de la música como lenguaje de las pasiones. En el último momento, a partir de los años 70 del siglo, se hace patente la crisis del modelo metastasiano. Serán pocos los autores que se atrevan a culpar directamente al Poeta Cesáreo de la “corrupción” del melodrama, pero sí serán muchas las propuestas de reforma. Es en este contexto en el que se inserta el pensamiento de Eximeno, quien manteniendo una defensa “nominal” del modelo de Metastasio, planteará una reforma del mismo que bebe de planteamientos enciclopedistas.

El segundo epígrafe de este apartado se centrará en la música instrumental. El estudio de esta cuestión requiere de unos planteamientos específicos, que enlazan con las cuestiones estéticas que presentábamos en el capítulo anterior, y conduce a una de las cuestiones clave del siglo XVIII: la de la autonomía de la

⁴³⁴ “The ‘functional’ theory of art of the seventeenth century was by and large a theory of musical genres. These were seen to consist of social ends to be met and the musical means held to be appropriate to those ends, both elements standing in fixed correlations governed by norms.”, DAHLHAUS, C.: *Foundations...*, p: 20.

música. A pesar de que, ni Eximeno ni la mayor parte de los autores de la época llegaron a plantear una visión de la música instrumental desligada de la estética mimética, es posible describir diferentes propuestas que caminan hacia la “emancipación” de la música por la vía de la dignificación de la música instrumental. En cualquier caso, este género musical plantea una serie de problemas específicos que ponen de manifiesto las contradicciones y los límites del pensamiento musical dieciochesco; unas contradicciones y unos límites que se manifiestan de manera muy significativa en el pensamiento de Eximeno.

Finalmente, focalizaremos nuestro análisis en las cuestiones relacionadas con la música religiosa. La importancia que otorgamos a este género se justifica por la atención que le presta Eximeno en su tratado y, sobre todo, en *D. Lazarillo Vizcardi*. Al margen de que dicha novela esté ambientada en España, no cabe duda de que Eximeno era consciente de estar asistiendo a un momento de crisis en el sistema productivo de la música eclesiástica en su país natal, razón por la cual centra una buena parte de su discurso en la práctica musical de las iglesias hispanas. Es por ello que nos vemos obligados a tratar con especial dedicación las cuestiones relacionadas con la teoría y la práctica de la música religiosa en la España del siglo XVIII (en contraste con los otros dos apartados del capítulo, que tienen una dimensión más europea).

4.2.1-El melodrama: críticas y reformas en el siglo XVIII.

La ópera surge en un contexto humanista y anticuario que pretende volver a un clasicismo perdido durante la “oscuridad” de la Edad Media. Si Zarlino había puesto las bases de una teoría musical que se sentía heredera de la música griega, los intelectuales de la *camerata fiorentina* se esforzarán por hacer revivir la tragedia antigua. Pero, como apunta Carl Dahlhaus, estos esfuerzos darían lugar a un “espantajo arqueológico”⁴³⁵ lleno de contradicciones que, a pesar de partir de una idea historicista, acabará por constituir un género moderno con leyes propias y distintas de las del teatro.

El componente literario y pragmático caracteriza a la mayor parte de los textos que acompañan a las primeras óperas. De acuerdo con Renato di Benedetto⁴³⁶, en el prólogo de la *Euridice* de Rinuccini se encuentran en forma embrionaria algunos de los elementos que centrarán todo el debate posterior sobre la ópera: la relación entre el melodrama moderno y la tragedia antigua, entre la música moderna y la música griega; el nivel de afinidad con el drama pastoral; la necesidad o no del *lieto fine*; o la licitud de llevar a cabo una

⁴³⁵ DAHLHAUS, C.: *Estética...*, p: 85.

⁴³⁶ DI BENEDETTO, Renato: “Poetiche e polemiche”, en BIANCONI, Lorenzo y PESTELLI, Giorgio (ed.): *Storia dell'opera italiana. Vol. 6, Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*. Turin: EDT Edizioni di Torino, 1988, p: 3-76.

representación teatral completamente cantada⁴³⁷. Este último aspecto habrá de convertirse en el eje del pensamiento operístico del siglo XVIII, al enlazar con la cuestión de la mimesis (el paradigma estético del momento, como hemos visto) y conducir a la problemática de la verosimilitud de la ópera. Por otra parte, el debate sobre la relación entre el melodrama moderno y la tragedia griega da lugar a una larga tradición de reflexiones historiográficas que estarán siempre en contacto con la práctica: del nivel de relación entre la ópera y el teatro griego, y del papel de la ópera como restauradora de la unidad perdida entre palabra, música y acción, dependerá la aceptación o el rechazo de una reforma del melodrama, así como el diseño de esta regeneración. La paradoja de la ópera surge cuando la música, destinada a servir a la poesía en el sentido más literal del término, comienza a adquirir protagonismo. Desde ese momento, la mayor parte de las críticas y las propuestas de reforma irán destinadas a reconducir la ópera a un ideal primitivo en el que la música queda relegada a un papel secundario.

4.2.1.1-El pensamiento sobre la ópera en Italia en la primera mitad del siglo XVIII

La hegemonía alcanzada por el racionalismo francés sobre el pensamiento europeo del siglo XVII, y de la *Poética* de Boileau como compendio normativo del clasicismo artístico y literario dio lugar a la aparición de numerosas críticas hacia la ópera. El problema de fondo que subyace en estas críticas es la verosimilitud, entendida como único criterio válido de juicio artístico, y que llevó a cuestionar a un género que resultaba inverosímil por naturaleza (al representar una acción completamente cantada –algo que no sucede en la realidad–) y que no se ajustaba a las normas de la dramaturgia clásica. Surgen así planteamientos como los de Saint-Évremond (1610-1703), para quien la presencia de la música subvertía el realismo de la acción, haciendo que ésta se dirigiera sólo a los sentidos y resultara contraria a la razón. La influencia de estas críticas se dejará notar a lo largo de todo el siglo. Aunque las censuras hacia la ópera tienden a suavizarse en la mayoría de los autores posteriores, subyace en todos ellos (también en Eximeno) una preocupación por conducir el género hacia la verosimilitud, y por justificar el carácter “racional” (o, al menos, “sentimental”) de la ópera, frente a las críticas de quienes aseguraban que el melodrama era un espectáculo exclusivamente “sensual”.

En la Italia de la primera mitad del siglo la ópera se hallaba plenamente asentada, y no resultaba fácil formular críticas dirigidas contra el género en su conjunto. A pesar de ello, autores como Antonio Muratori o Giovanni Mario Crescimbeni, llegarán a afirmar que el melodrama es inverosímil por naturaleza.

⁴³⁷ DI BENEDETTO, R.: “Poetiche e polemiche...”, p: 4-5.

Pero, además, en Italia el debate racionalista sobre los géneros dramáticos se mezcla con argumentos de tipo “nacional”: eruditos como Crescimbeni (seguido luego por Scipione Maffei o Charles Burney) llegan a la conclusión de que, si no existe un género trágico italiano, es porque la ópera ha usurpado su lugar. Otros, como Muratori, acusarán a las óperas de ser meras tragedias adornadas con música⁴³⁸. En cualquier caso, el pensamiento italiano tenderá a reclamar la necesidad de acometer una reforma en la ópera para acomodarla a los moldes del clasicismo literario. Así, Silvio Stampiglia, pastor árcade y poeta cesáreo, reducirá las partes cómicas de la ópera seria, lo que no hace sino acelerar la distinción entre los géneros⁴³⁹. Se traslada así al terreno del melodrama la división entre comedia y tragedia, dejando fuera del esquema a los géneros híbridos, censurados por el racionalismo imperante: para los críticos de la época, no era lícito mezclar géneros como la tragedia y la comedia (una irregularidad que sucedía en la ópera y en teatros como el español o el inglés), o lenguajes artísticos como el teatro y la música.

Apostolo Zeno, por su parte, será el responsable de afianzar y fundir en su reforma la idiosincrasia del género melodramático con la poética aristotélica. Zeno reduce el número de mutaciones de escena, cumpliendo así con las unidades de tiempo y de acción (aunque no con las unidades de lugar), toda vez que la influencia del teatro clásico francés se manifiesta en la *liason des scènes* (que hace que en cada escena se mantenga, al menos, un personaje de la escena precedente) y la división en cinco actos. Surge así un tipo de melodrama centrado en el hombre y sus conflictos, con un importante componente ético derivado de la presentación de ejemplos morales⁴⁴⁰. En la distinción entre recitativo y aria, Zeno se mueve en los paradigmas racionalistas de principios del siglo sobre la relación entre música y poesía: al atribuir al recitativo la acción del drama y al aria los momentos estáticos, líricos y contemplativos, el poeta estaría tratando de dar una respuesta al pensamiento que criticaba al melodrama por su falta de verosimilitud. De esta manera, la música, componente al que se acusa de generar la inverosimilitud, y que resultaba incómoda para el propio Zeno, quedaría confinada a un momento ilusionista del espectáculo, como un comentario estático de los hechos⁴⁴¹.

Los preceptos clasicistas también aparecen en la obra de Gian Vincenzo Gravina, quien propone que todas las artes imitativas tengan una “idea común”, un mismo objeto al que imitar⁴⁴². Pero será Pietro Metastasio (1698-1782), alumno

⁴³⁸ MURATORI, Ludovico Antonio: *Della perfetta poesia italiana*, 1703 V. .DI BENEDETTO, R.: “Poetiche e polemiche...”, p: 18-20.

⁴³⁹ GALLARATI, Paolo: *Musica e maschera, il libretto italiano del Settecento*. Turín: EDT, 1984, p: 8.

⁴⁴⁰ GALLARATI, P.: *Musica e maschera*. ..., p: 8-9.

⁴⁴¹ GALLARATI, P.: *Musica e maschera*...., 1984, p: 12-18.

⁴⁴² Por otra parte, al hacer depender a la música de la poesía, Gravina estaría planteando el problema en términos inversos a los de Muratori, puesto que la causa de la crisis de la ópera estaría en el libreto, y no

de Gravina, quien logre afianzar las reformas enfrentándose al problema que más había preocupado a Zeno: el de la verosimilitud. Si en la ópera francesa la verosimilitud se lograba con argumentos “maravillosos”, en la ópera italiana surgía un problema con los argumentos realistas. Metastasio resolverá este problema entendiendo a la poesía y a la música como elementos de potenciación expresiva recíproca⁴⁴³: atribuye a la música una función expresiva, indispensable en el melodrama, pero sujeta a unos límites que la sitúan en un plano inferior a la poesía, única capaz de expresar de una manera “clara y distinta”. El Poeta Cesáreo conseguirá justificar la alternancia de arias y recitativos sobre la base de la estructura de las tragedias griegas, consiguiendo que el modelo operístico fuese aceptado por parte de la crítica neoclásica. Por otra parte, su escritura poética se adapta al ideal clasicista de sencillez y simetría que, además, resulta muy adecuado para los compositores. Las arias, muy contrastadas con respecto al recitativo, ofrecen al músico una multitud de metáforas e imágenes susceptibles de ser imitadas por la música. La acción se sustenta en el recitativo *secco*, y el aria funciona como una abstracción de la acción y de lo singular; una fractura con los acontecimientos representados en el recitativo que, sin embargo, mantiene la suficiente versatilidad como para ser intercambiable de una ópera a otra⁴⁴⁴.

La dramaturgia metastasiana se basa en la tensión que existe entre el seguimiento y el alejamiento de las convenciones; un código rococó basado en la generación de sensaciones sorprendidas y agradables que, sin embargo, no ponen en cuestión la estructura subyacente. En el fondo, el modelo metastasiano sólo puede justificar su verosimilitud desde un punto de partida previo: el acuerdo tácito entre el artista y el público que lleva a otorgar credibilidad a una representación completamente cantada. Sin embargo, se convertirá en el paradigma melodramático de la Ilustración europea, manteniendo su hegemonía (al menos nominalmente) hasta finales de siglo.

4.2.1.2-Los enciclopedistas y la ópera⁴⁴⁵

El pensamiento enciclopedista sobre la ópera adquiere una gran importancia en el contexto de nuestra investigación: los argumentos utilizados por los autores franceses para justificar la verosimilitud operística serán seleccionados por Eximeno y repetidos en su discurso operístico. Además, algunas de las críticas a la ópera italiana que se hallan implícitas en el pensamiento de los enciclopedistas serán transformadas por Eximeno en el

en la música; por consiguiente, la reforma debería empezar por la poesía. DI BENEDETTO, R.: “Poetische e polemiche...”, p: 20-21.

⁴⁴³ GALLARATI, P.: *Musica e maschera...*, p: 20.

⁴⁴⁴ GALLARATI, P.: *Musica e maschera...*, p: 23-34.

⁴⁴⁵ Nos limitaremos aquí a exponer las diferentes posturas de los enciclopedistas ante la ópera desde una perspectiva puramente teórica.

contexto español, dando lugar a planteamientos reformistas que combinan influencias italianas (metastasianas), francesas (enciclopedistas) y españolas.

En Francia, el carácter social⁴⁴⁶ y la naturaleza multidisciplinar del melodrama lo habían convertido en el espectáculo idóneo para dar pie a discusiones de todo tipo (estéticas, filosóficas, sociológicas, políticas, etc.). La existencia de una tradición operística “nacional” dará lugar a un tipo de discurso en el que se enfrentan la ópera italiana y la *tragédie lyrique*. Este tipo de discurso, tan frecuente a mediados de siglo⁴⁴⁷, conduce a oponer dos construcciones culturales (la de “ópera francesa” y la de “ópera italiana”) cuya definición y contenidos varían en función de las necesidades.

Lo más interesante de estas comparaciones es, para nosotros, su pervivencia en el pensamiento enciclopedista sobre la ópera: todos los enciclopedistas coinciden en percibir a la ópera como un género en el que se integran diversas artes, y no como un espectáculo en el que predominan unas partes sobre otras⁴⁴⁸. Sin embargo, se advierte en la *Encyclopédie* una visión dicotómica que permite enfrentar a los partidarios de la tradición francesa (Jaucourt, Marmontel, Cahussac) con los defensores de la ópera italiana (o de lo que ellos consideraban que era ópera italiana, como Rousseau o Grimm). Esta doble visión conduce a dos modos distintos de justificar la verosimilitud del melodrama: si los partidarios de la tradición defenderán la conveniencia de mantener los argumentos “maravillosos”, los partidarios de la ópera italiana defenderán los argumentos realistas, con personajes humanos. Pero, además, permite dar lugar a dos concepciones opuestas de la ópera: una, que concibe al género como un espectáculo, que busca el entretenimiento, y en el que se suceden distintos episodios; y otra que concibe el género como una manifestación artística unitaria.

En la tradición francesa, el elemento maravilloso (*merveilleux*) permitía justificar la verosimilitud de la ópera. Lo “maravilloso” daba cabida tanto a la aparición de seres extraordinarios como a la utilización de toda suerte de recursos escénicos (decoración, máquinas, ballets, *divertissements*) que contribuían a crear ilusión y magnificencia. Los enciclopedistas más cercanos a la tradición francesa permanecerán apegados a este concepto como garantía de la

⁴⁴⁶ Voltaire había dicho: “L’opéra est un rendez-vous public où l’on s’assemble à des certains tours sans savoir pourquoi. C’est une maison où tout le monde va quoiqu’on dise du mal du maître et qu’il sois ennuyeux”. VOLTAIRE: “Lettre à Cideville”. 15 noviembre 1732. Corr., t. II, p: 250. Citado por: DIDIER, Béatrice: *La musique des Lumières*. París: Presses Universitaires de France, 1985, p: 223.

⁴⁴⁷ Baste citar la polémica entre François Ragueneu y Jean-Laurent Lecerf de la Vieville. FUBINI, E.: *Los enciclopedistas...*, p: 40-50.

⁴⁴⁸ Jaucourt define la ópera en la *Encyclopédie* como: “Especie de poema hecho para que, digitado musicalmente, se cante en el teatro con la sinfonía y todo tipo de decoraciones, de máquinas y vestimentas (...)”. Cito por VVAA: *Lo Maravilloso...*, p: 215. Rousseau, por su parte, propone la siguiente definición: “Espectáculo dramático y lírico donde el compositor se esfuerza por reunir todos los encantos de las Bellas Artes en la representación de una acción apasionada para suscitar, con la ayuda de sensaciones agradables, el interés y la ilusión (...)”, ROUSSEAU, J.-J.: “Ópera”, en *Diccionario ...*, p: 308.

verosimilitud: Jaucourt, por ejemplo, insiste en la naturaleza “maravillosa” de la ópera⁴⁴⁹, mientras que Marmontel, afirma que sólo lo maravilloso permite explicar la presencia del canto en el melodrama⁴⁵⁰. Por el contrario, los autores más favorables a la ópera italiana observarán lo maravilloso de manera crítica: para Grimm, lo maravilloso es causa de la pobreza de la melodía francesa, se opone a la unidad de acción y resulta inverosímil⁴⁵¹. Rousseau, más cercano aún a la ópera italiana, y por tanto favorable a los argumentos históricos, ofrece una explicación para entender la identificación originaria entre lo maravilloso y la ópera:

En el nacimiento de la ópera, al querer eludir sus inventores lo poco natural que resultaba la unión de la música al discurso en la imitación de la vida humana, pensaron trasladar la escena a los cielos y a los infiernos, y, a falta de habilidad para hacer que los hombres hablaran, prefirieron, en su lugar, que cantaran los dioses y los diablos antes que los héroes y los pastores. Muy pronto la magia y lo maravilloso llegaron a ser fundamentos del teatro lírico y, complacidos de enriquecerse con un nuevo género, nadie pensó en indagar si se correspondía con aquel que se hubiese debido escoger (...).⁴⁵²

Lo maravilloso habría ocupado una posición central en un momento determinado de la historia de la ópera italiana, pero su pervivencia en la ópera francesa constituiría una anomalía indeseable. Sería preciso, por tanto, tomar el camino iniciado en Italia por Zeno para purgar a la ópera de elementos espurios e indeseables, colocando a los seres humanos, a los héroes de la Historia (y no ya a los dioses), en el centro de la acción, y fijando en la imitación de la naturaleza su principal objetivo. De este modo, se contraponen dos nociones de la verosimilitud: a una visión que pretende justificar la ópera por la vía de lo maravilloso se opone otra que convierte a la representación de los sentimientos en el eje del melodrama, y que afirma la verosimilitud del género sobre la consideración de la música como lenguaje de las pasiones. Esta tesis, que como veíamos había sido formulada por Du Bos, será continuada por Grimm, quien señala la capacidad del canto para expresar sentimientos gracias a su inconcreción semántica⁴⁵³. Para Rousseau, la justificación de la representación

⁴⁴⁹ “(...) una ópera es la representación de una acción maravillosa. Es lo divino de la epopeya transformado en espectáculo.”, JAUCOURT, Chevalier de: “Opéra”. Cito por VVAA: *Lo Maravilloso...*, p: 216.

⁴⁵⁰ “(...) le chant est le merveilleux de la parole”, MARMONTEL: “Opéra”, en *Supplément a la Encyclopédie...*, vol. 4, p: 152.

⁴⁵¹ “(...) el alma de la ópera francesa es lo maravilloso visible; son los dioses, las diosas, los demiurgos; sus actores son las sombras, los genios, las hadas, los magos, las virtudes, las pasiones, las ideas abstractas y los seres morales personificados.”, en GRIMM, Friedrich Melchior: “Poème lyrique”. Cito por VVAA: *Lo Maravilloso...*, p: 125-126.

⁴⁵² ROUSSEAU, J.-J.: “Ópera”, en *Diccionario...*, p: 309-310.

⁴⁵³ “(...) Sus expresiones [las del canto], que van directamente al corazón sin pasar, por decirlo así, por el espíritu, deben producir efectos desconocidos para cualquier otro idioma; y esa vaguedad misma, que le

cantada se fundamenta en el patetismo de la acción, identificado con el dolor y la tristeza⁴⁵⁴. Una propuesta de este tipo convierte a las pasiones violentas en el epicentro de la acción dramática⁴⁵⁵, y permite enlazar con el pensamiento de Eximeno, para quien las arias, situadas en el núcleo de la representación operística, deben servir para representar las pasiones más extremas, violentas o desordenadas.

Lo irracional, a menudo asociado a la música, tendrá cabida en la ópera cuando no supere los límites de lo verosímil, pero eso no significa que el melodrama deba entregarse al mero sensualismo, al hedonismo sin utilidad. Algunos, como Rousseau, señalarán que el objetivo de la ópera es provocar una conmoción en el oyente; mover las pasiones⁴⁵⁶. Otros, como Voltaire, verán en el melodrama un medio de propaganda filosófica, exigiendo un cambio en la mentalidad del público que no debería acudir al teatro exclusivamente para divertirse, sino para ser instruido. En todo caso, la mentalidad artística del siglo XVIII está dominada por preceptos retóricos, como el tópico horaciano del *utile dulci*, que otorgan a la ópera una dimensión pragmática y moralizante. Las desviaciones de este fin utilitario serán consideradas como elementos que corrompen la ópera, algo que se hace patente en el pensamiento de Eximeno, quien critica con especial dureza la concurrencia meramente lúdica a los teatros⁴⁵⁷.

La interrelación de distintas manifestaciones artísticas en la ópera es una máxima del pensamiento enciclopedista que tendrá importantes repercusiones en la última parte del siglo, con propuestas como las de Gluck, Arteaga o Eximeno. En el desarrollo de esta idea, Rousseau detalla cuáles son los elementos que forman el melodrama y cuál es la función de cada uno de ellos:

(...) Las partes constitutivas de una ópera son el poema, la música y la decoración. Mediante la poesía se habla al espíritu, por la música al oído, por la apariencia escénica a los ojos, y el todo debe reunirse para conmover al corazón y llevarle a la vez una misma impresión mediante diversos órganos (...) ⁴⁵⁸

impide dar a sus acentos la precisión del discurso a nuestra imaginación la tarea de la interpretación, le confiere un predominio que ningún otro lenguaje puede ejercer sobre ella (...)", en GRIMM, F.M.: "Poeme lyrique", en VVAA: *Lo Maravilloso...*, p: 114

⁴⁵⁴ ROUSSEAU, J.-J.: "Patético", en *Diccionario...*, p: 324.

⁴⁵⁵ "La energía de todos los sentimientos, la violencia de todas las pasiones son entonces las razones principales del drama lírico (...)", ROUSSEAU, J.-J.: "Ópera", en *Diccionario...*, p: 311.

⁴⁵⁶ ROUSSEAU, J.-J.: "Ópera", en *Diccionario...*, p: 313.

⁴⁵⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 443-444 – *Del origen...*, vol. 3, p: 223-224.

⁴⁵⁸ ROUSSEAU, J.-J.: "Ópera", en *Diccionario...*, p: 308.

Jaucourt, más partidario de entender la ópera como espectáculo, propone otro orden (en el que está implícita una jerarquía) de los elementos que la forman:

(...) son muy pocas las que reúnan a la vez los maravillosos de las máquinas (sic), la magnificencia de los decorados, la armonía de la música, lo sublime de la poesía, el comportamiento del teatro, la regularidad de la acción y el interés sostenido durante los cinco actos.⁴⁵⁹

La poesía, esto es, el libreto, da lugar a distintas reflexiones. Si la discusión sobre lo maravilloso ya entraba de lleno en el libreto, el debate sobre los argumentos de las óperas y su estructura, encontrará su punto de unión en torno a la admiración por Metastasio. Las especificidades impuestas por la presencia de la música serán señaladas por Grimm, quien reclama al poeta lírico que se someta al músico, creando un tipo de espectáculo adaptado a los requerimientos que exige la música; esto es, dando lugar a una poética propia de la ópera⁴⁶⁰. Jaucourt, por su parte, parece otorgar más importancia a la música que al texto, insistiendo en la importancia de una buena versificación. Rousseau, como habíamos visto, defendía la conveniencia de utilizar argumentos históricos y destacaba la labor de Zeno, Vinci y Pergolesi. Aunque exige la verosimilitud en todo momento, reconoce que en la ópera este precepto es más amplio que en la tragedia, mostrando una cierta flexibilidad con respecto a las unidades de acción, de tiempo y de lugar⁴⁶¹.

La acción presentada en el texto operístico se divide, en el plano musical, entre recitativos y arias, cuyas respectivas funciones serán analizadas por los enciclopedistas. Rousseau, siempre partidario de la ópera italiana, definirá el recitativo como un:

Discurso recitado con un tono musical y armonioso. Es una forma de canto que se aproxima mucho a la palabra, una declamación en música, en la que el músico debe imitar, tanto como le sea posible, las inflexiones de voz del declamador. Este canto se llamó recitativo, porque se aplica a la narración, al relato, y porque se utiliza en el diálogo dramático.⁴⁶²

Grimm, por su parte, se refiere a él como una:

⁴⁵⁹ JAUCOURT: "Ópera", en VVAA: *Lo Maravilloso...*, p: 216.

⁴⁶⁰ GRIMM, F.M.: "Poeme lyrique", en VVAA: *Lo maravilloso...*, p: 121-122.

⁴⁶¹ ROUSSEAU, J.-J.-: "Ópera", en *Diccionario...*, p: 314.

⁴⁶² ROUSSEAU, J.-J.-: "Recitativo", en *Diccionario...*, p: 342.

(...) declamación con notas, sostenida y regida por un simple bajo, que, dejándose escuchar en cada cambio de modulación, impide que el actor desentone.⁴⁶³

La razón de la distinción entre aria y recitativo reside en las distintas intensidades de la pasión. Para Grimm, mientras las arias se reservan para la expresión de las pasiones más exaltadas⁴⁶⁴, los recitativos deben utilizarse para imitar el discurso normal⁴⁶⁵. Su función será servir de unión entre el canto y la palabra, separar unas arias de otras y dar cabida al elemento dinámico de la narración, tal y como señala Rousseau⁴⁶⁶. En todo caso, el equilibrio entre palabra y música siempre resultará inestable. Rousseau tratará de ofrecer respuestas prácticas a estos problemas y, si en *Pygmalión* había previsto alternar momentos de palabra pura con la orquesta, en *Le Devin du village* había alternado fragmentos de recitativo con partes orquestales (*recitativo obbligatto*). Las arias son consideradas por el público y por los enciclopedistas como el momento culminante de la ópera. En ellas se expresan las mayores emociones, la música brilla en todo su esplendor y son la parte de la ópera que cada espectador puede conservar en su memoria y llevar siempre consigo, tal y como señala Rousseau (y como refrendará Eximeno):

Después de un bello aire [aria], nos sentimos satisfechos, el oído no desea nada más; permanece en la imaginación, se lleva consigo, se repite a voluntad; se ejecuta en el cerebro, sin poder restituir en él ni una sola nota, tal como se escuchó en el espectáculo; se ven la escena, el actor, el teatro; se escucha el acompañamiento, los aplausos (...)⁴⁶⁷

Las arias deben utilizarse con moderación, enmarcadas por los recitativos. No en vano, los partidarios de la música francesa se dirigirán contra las arias por ser el emblema de la ópera italiana y uno de los elementos que más comprometen su verosimilitud. Marmontel⁴⁶⁸, en el *Supplément*, compara las óperas italianas con las francesas y acusa a los italianos de abusar de las arias, descuidando la verosimilitud y la expresión por entregarse al hedonismo⁴⁶⁹.

⁴⁶³ GRIMM, F.M.: “Opéra”, en VVAA: *Lo maravilloso...*, p: 116.

⁴⁶⁴ GRIMM, F.M.: “Opéra”, en VVAA: *Lo maravilloso...*, p: 115-116: “(...) la primera preocupación del compositor debió de consistir en encontrar dos géneros de declamación esencialmente diferentes y propios: uno para hacer el discurso tranquilo y otro para expresar el lenguaje de las pasiones en toda su fuerza, en toda su verdad, en todo su desorden. Esta segunda declamación recibe el nombre de aria; la primera, el de recitativo”.

⁴⁶⁵ “Cuando los personajes razonan, deliberan, se entretienen y dialogan juntos, no pueden más que recitar”, GRIMM, F.M.: “Opéra”, en VVAA: *Lo maravilloso...*, p: 116.

⁴⁶⁶ ROUSSEAU, J.-J.: “Recitativo”, en *Diccionario...*, p: 342,

⁴⁶⁷ ROUSSEAU, J.-J.: “Aire”, en *Diccionario...*, p: 79.

⁴⁶⁸ MARMONTEL: “Air”, en *Supplément a la Encyclopédie...*, vol. 1, p: 237-239.

⁴⁶⁹ MARMONTEL: “Air”, en *Supplément a la Encyclopédie...*, vol. 1, p: 238: “Les Italiens en ont abusé, comme on abuse de tous les plaisirs; ils ont, sans doute, trop negligee la vraisemblance & l’analogie qui

Son este tipo de críticas las que obligarán a Rousseau a advertir del peligro de que la ópera se convierta en un concierto a causa de la proliferación de arias; una cuestión que pone de manifiesto la dificultad para mantener el equilibrio entre música y palabra. Para el suizo, las repeticiones de las palabras, los cortes entre ellas, los adornos, etc., que suceden en las arias son verosímiles porque reflejan las pasiones exaltadas y desordenadas⁴⁷⁰. Las arias son también el resumen y el comentario de la escena. La poesía en ellas debe ser “fácil, plegable, fácilmente descomponible”⁴⁷¹, porque la elocuencia es responsabilidad, en su mayor parte, de la música. Pero la predilección de Rousseau por la ópera italiana no le lleva a realizar un seguimiento ciego de todos sus componentes: las arias *da capo*, emblema del melodrama italiano, serán criticadas porque se oponen a la verosimilitud. Desde su punto de vista, la forma estereotipada del aria *da capo*, que concluye repitiendo su primera parte, puede contradecir el significado del texto; puede entrar en contradicción con las pasiones expresadas⁴⁷². Será necesario, por tanto, utilizar esta forma con precaución, y atendiendo siempre al significado del libreto. El pensamiento logocéntrico de Rousseau le lleva a desconfiar de una forma que parece imponer la música sobre el texto. Pero, al mismo tiempo, le sitúa en una posición avanzada, que anuncia una de las críticas más repetidas al modelo operístico de Metastasio.

El coro operístico también merecerá las reflexiones de los enciclopedistas quienes, por lo general, destacarán la importancia adquirida por los coros de las óperas francesas. Rousseau cuestionará algunos aspectos de los coros por su complejidad polifónica, opuesta al principio de la “unidad de melodía”⁴⁷³. Grimm condenará los coros por la inverosimilitud que supone que todo un pueblo se ponga de acuerdo para cantar una misma cosa a la vez⁴⁷⁴. Frente al denostado modelo de Quinault, Grimm propone el modelo de la tragedia griega. Como observa Béatrice Didier, en la propuesta y los ejemplos de Grimm:

fait le charme de l'expression, sur-tout dans ces airs de bravoure où l'on a brisé la langue, dénaturé le sentiment, sacrifié la vraisemblance & l'intérêt même au plaisir (...)

⁴⁷⁰ ROUSSEAU, J.-J.: “Aire”, en *Diccionario...*, p: 79: “Las letras de las arias no siempre van seguidas, no se declaman como las del recitativo. Aunque son bastante breves habitualmente, se cortan, se repiten, se transportan a voluntad del compositor, no constituyen una narración sucesiva; pintan, o un cuadro que es necesario ver bajo diversos puntos de vista, o un sentimiento con el que se complace el corazón, del cual no puede, por así decirlo, desprenderse, y las diferentes frases del aria sólo son otras tantas formas de contemplar la misma imagen. Por esta razón el argumento debe de ser único. Es mediante esas repeticiones bien entendidas, es por esos cortes repetidos por lo que una expresión que en principio no pudo conmoveros finalmente os perturba, os agita, os transporta fuera de vosotros, y es a causa del mismo principio por lo que las ruladas [melismas], en apariencia tan impropias en los aires patéticos, dejan de serlo a veces: el corazón, oprimido por un sentimiento muy intenso suele expresarlo mediante sonidos inarticulados antes que con palabras.”

⁴⁷¹ GRIMM, F.M.: “Poeme lyrique”, en *VVAA: Lo maravilloso...*, p: 124.

⁴⁷² ROUSSEAU, J.-J.: “Rondó”, en *Diccionario...*, p: 355.

⁴⁷³ ROUSSEAU, J.-J.: “Unidad de melodía”, “Coro”, en *Diccionario...*, p: 434-435.

⁴⁷⁴ GRIMM, F.M.: “Poeme lyrique”, en *VVAA: Lo maravilloso...*, p: 139.

El sueño democrático salva al coro, que aparece ahora como un momento privilegiado de esa manifestación de una voluntad general. El modelo antiguo está siempre presente, y ya se perfilan las fiestas revolucionarias y la utilización que ellas hicieron de la música de masas.⁴⁷⁵

En el pensamiento de los enciclopedistas se dedicará también un espacio considerable a otros elementos operísticos, como la danza, los decorados o el vestuario. La importancia histórica del ballet en la ópera francesa (acrecentada por Rameau-Cahusac), y el desarrollo del ballet imitativo en el siglo XVIII (Hilverding, Angiolini, Noverre –los dos últimos seguidores de los enciclopedistas-), llevará a repensar la función del baile dentro del melodrama. De nuevo, las reflexiones sobre la danza ponen de manifiesto las divisiones que existen entre los enciclopedistas. Si los partidarios de la *tragédie lyrique* justifican la presencia de los ballets en la ópera (aunque con matices⁴⁷⁶), los defensores de la ópera italiana se opondrán a las danzas porque cortan la acción del melodrama y se oponen a la verosimilitud del mismo. Para Grimm, la situación de la ópera italiana, en la que los ballets ocupan el entreacto (por lo que pueden ser abolidos sin mayores complicaciones) resulta tolerable. Por el contrario, lo que sucede en la francesa, donde los ballets han ido adquiriendo una importancia creciente que atenta contra el desarrollo de la acción, resulta inadmisibile⁴⁷⁷. La consideración de la danza como un arte de imitación llevará a Rousseau a condenar la danza no imitativa, a la que excluye del teatro lírico⁴⁷⁸. Sus dudas con respecto a la inserción de bailes en las óperas son asimilables a las de Grimm, y la superposición de dos lenguajes imitativos (la letra y el gesto) le llevan a preguntarse:

(...) ¿Cómo admitir a la vez dos lenguajes que se excluyen mutuamente y juntar el arte de la pantomima con la letra que lo hace superfluo? El lenguaje del gesto, al ser el recurso de los mudos o de las personas que no pueden entenderse, se convierte en ridículo para los que hablan.⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ “Le rêve démocratique sauve le chœur qui apparaît alors comme un moment privilégié de cette manifestation d’une volonté générale. Le modèle antique est toujours présent, et déjà se profilent les fêtes révolutionnaires, et l’utilisation qu’elles feront de la musique de masse”, en DIDIER, B.: *La musique...*, p: 240.

⁴⁷⁶ V. CAHUSSAC, Louis de: “Ballet”, en DIDEROT, Denis (ed.): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (17 vols.)*. París : Le Breton, Durand, Briasson, Michel-Antoine David, 1751-1772; JAUCOURT: “Ópera”, en VVAA: *Lo maravilloso...*, p: 216; MARMONTEL: “Opéra”, en *Supplément a l’Encyclopédie...*, vol. 4, p: 152-162; CASTILLON, Frédéric de: “Opéra”, en *Supplément a l’Encyclopédie...*, vol. 4, p: 162.

⁴⁷⁷ GRIMM, F.M.: “Poema lírico”, en VVAA: *Lo maravilloso...*, p: 143.

⁴⁷⁸ ROUSSEAU, J.-J.: “Ballet”, en *Diccionario...*, p: 97.

⁴⁷⁹ ROUSSEAU, J.-J.: “Ópera”, en *Diccionario...*, p: 315.

Es por eso que tanto Rousseau como Grimm insinuarán la posibilidad de un ballet imitativo, independiente de la ópera, en el que participen la música y el gesto, pero no la palabra. Consciente de la importancia y popularidad del ballet operístico, Rousseau plantea la posibilidad de interpretar un ballet después de la ópera, sin relación con el tema de la misma y sin intervención de la palabra. En este sentido, el ginebrino reclama la necesidad de “crear” la lengua del ballet; establecer los gestos convencionales que permitan una comunicación. Esta tarea será realizada por Angiolini (balleto pantomimo) y Noverre (ballet d’action). Sin embargo, la cuestión de la danza no tendrá grandes repercusiones en el pensamiento italiano sobre la ópera, debido a la menor importancia que tenían allí los ballets.

Los decorados o el vestuario serán también importantes para los enciclopedistas. Pero, si Cahusac sitúa a la pintura (decoración) al mismo nivel que la música (un accesorio que contribuiría a dar efectismo a la poesía)⁴⁸⁰, Marmontel y Jaucourt insistirán, sobre todo, en la utilización de máquinas que sorprendan y sobrecojan al espectador, y que colaboren en la creación de una atmósfera irreal, maravillosa, espectacular⁴⁸¹. Rousseau, por su parte, insiste en reclamar la verosimilitud de los decorados: en la *Nouvelle Heloise*, ridiculizará tanto los inverosímiles excesos en la decoración y en la utilización de máquinas, como la pobreza de los medios empleados, incapaces para dar sensación de realismo a las apariciones divinas y otras situaciones maravillosas. Grimm, finalmente, condenará los decorados extravagantes, pero responsabilizando de ellos a los poetas, artífices de los argumentos que fuerzan a los decoradores a recrear “jardines encantados, palacios de hadas o templos aéreos”⁴⁸² para los que no existe modelo en la realidad.

4.2.1.3-Reformas y teorías de la ópera post-metastasiana

El modelo metastasiano, que se había convertido en paradigma operístico en toda Europa, y que había sido apoyado por los enciclopedistas partidarios de la ópera italiana, comienza a dar muestras de agotamiento en los años 70. Aunque la mayoría de los autores siguen elogiando los logros de Metastasio (quien vivió hasta 1782), comienzan a deslizarse críticas contra diversos aspectos del melodrama que, en el fondo, no hacen sino cuestionar la validez del modelo. La pobreza de algunas realizaciones basadas en libretos metastasianos, el nuevo gusto ilustrado, alejado de las convenciones galantes, y deseoso de una expresión más directa y “natural” de la “verdad”, y la regresión de la ópera seria a un decorativismo que evitaba la expresión de lo trágico, serán cuestiones criticadas

⁴⁸⁰ CAHUSAC: “Décoration” (Opéra), en *Encyclopédie...*, vol. 4, p: 701-702.

⁴⁸¹ JAUCOURT: “Opéra”, en VVAA: *Lo maravilloso...*, p: 217-219,

⁴⁸² Véase GRIMM: “Poema lírico”, en VVAA: *Lo maravilloso...*, p: 132.

ampliamente y harán patente la llegada de una nueva “crisis” al melodrama. Por otra parte, la hipertrofia de las partes musicales de la ópera llevarán al propio Metastasio a lamentarse públicamente de la “degeneración” de la música moderna. En realidad, el germen de esta “degeneración” estaba en la estructura de su teatro, donde la alternancia entre recitativos y arias, entre acción y música, dejaba el terreno preparado para la “invasión” de esta última⁴⁸³.

Los reformadores de la segunda mitad del siglo no pretenderán acabar con el modelo de Metastasio, sino *aggiornarlo* mediante una simplificación argumental y musical, buscando en otros ámbitos y en otros géneros los elementos necesarios para llevar a cabo estas reformas. Siguiendo la estela marcada por los enciclopedistas, muchos teóricos encontrarán en la ópera buffa el modelo con el que acercar el melodrama a los nuevos paradigmas de naturalidad, expresividad y realismo que dominaban en la estética de la segunda mitad del siglo. De manera inversa, ciertos elementos metastasianos, como las “arie parlate” (que favorecían la expresividad sentimental tan buscada en la comedia burguesa) serán adoptados en la ópera buffa, demostrando la permeabilidad de los géneros y de los lenguajes operísticos; una permeabilidad que culminará en reformas como la de Gluck y Calzabigi⁴⁸⁴. Será en este contexto en el que se inserte la visión de Eximeno, quien es capaz de mantener un discurso altamente elogioso hacia el Poeta Cesáreo y, simultáneamente, formular críticas que atacan a la base de su modelo operístico.

Este tipo de planteamientos, que se encuentran de un modo muy evidente en el pensamiento del exjesuita, no son exclusivos del mismo, sino que se encuentran en otros autores (fundamentalmente italianos) del momento, quienes muestran una especial preocupación por mantener la verosimilitud en el melodrama. Será el caso de Francesco Algarotti (1712-1764), cuya propuesta de reforma se sitúa a medio camino entre la época de la Arcadia y el Iluminismo⁴⁸⁵. En su *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), Algarotti acepta el modelo metastasiano dando muestras de una concepción logocéntrica del melodrama, y sostiene que la ópera debe expresar, deleitar, y ser verosímil; tres objetivos compartidos con el enciclopedismo francés y con el pensamiento de Eximeno⁴⁸⁶. Algarotti se muestra favorable a la utilización de argumentos mitológicos, aunque pretende lograr un compromiso: la acción debe ser simple y familiar, como en las óperas de argumento histórico, pero ambientada en tiempos remotos para que la verosimilitud no se vea comprometida⁴⁸⁷. Finalmente, critica la brusca separación

⁴⁸³ GALLARATI, P.: *Musica e maschera...*, p: 52-61.

⁴⁸⁴ GALLARATI, Paolo: *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*. Alessandria: Edizione dell'Orso, 1999, p: 13.

⁴⁸⁵ FUBINI, Mario (ed.): “Dall’Arcadia all’illuminismo: Francesco Algarotti”, en FUBINI, Mario (ed.): *La cultura illuministica in Italia*. Turín: ERI-Edizioni Rai Radiotelevisione italiana, 1964, p: 69-87.

⁴⁸⁶ DI BENEDETTO, R.: “Poetiche e polemiche...”, p: 38.

⁴⁸⁷ DI BENEDETTO, R.: “Poetiche e polemiche...”, p: 45.

entre recitativos y arias y la excesiva duración del aria da capo, proponiendo la utilización de una vía media: el recitativo *obbligato*, en el que la función de la orquesta se limita a subrayar la expresión del recitativo⁴⁸⁸. Se trata, por tanto, de una crítica encubierta a Metastasio que enlaza con algunas propuestas que el enciclopedismo francés estaba planteando en esa misma época, y que sienta las bases de ideas que aparecen en autores posteriores, como Esteban de Arteaga o el propio Eximeno.

Ranieri de' Calzabigi, quien había sido un firme defensor de Metastasio, protagoniza la última gran reforma operística del siglo, en la que trata de fundir el aparato espectacular de la ópera francesa con una acción puramente humana, como era propio en la ópera italiana⁴⁸⁹. Así, los coros y las danzas serán fundamentales para romper con la monotonía derivada de la sucesión recitativo-aria, mientras que la alternancia de metros, ritmos y rimas, propia de la ópera francesa, permitirá un tránsito sin brusquedades del declamado al arioso o al aria, sin llegar en ningún caso al recitativo *secco*⁴⁹⁰. De esta manera, se introduce la forma basada en *pezzi chiusi* de la ópera italiana en un contexto dramático más dinámico, como es el de la *tragédie lyrique*. El aria, que en Metastasio representaba un momento de estaticidad extratemporal, pasa a convertirse en una representación sublimada de los afectos, que se desarrolla en piezas de gran libertad formal. El recitativo, en el que tenía lugar la acción del drama, pasa ahora a soportar la reacción emotiva de los personajes, descendiendo por tanto en su nivel de acción dramática. La profundidad moral del argumento, en el que predomina la idea de la "virtus", y la idea del drama como acción cívica que sirve para unir a los ciudadanos y llevarlos a la catarsis colectiva, eleva a la ópera hasta el concepto de lo sublime⁴⁹¹.

El modelo de Calzabigi y Gluck, que revoluciona la ópera al compendiar diversas corrientes teóricas (derivadas del clasicismo racionalista, del enciclopedismo, y de la crítica literaria italiana) en un momento de crisis, no llegará a abrir una nueva etapa en la historia de la ópera, sirviendo para cerrar (de una manera sintética) la trayectoria operística del siglo XVIII. La causa de su escasa trascendencia tal vez reside en su punto de partida: tanto Calzabigi y Gluck, como antes Metastasio, habían formulado su propuesta operística en un contexto cortesano, ajeno al modelo comercial imperante en Italia. El choque

⁴⁸⁸ FUBINI, Enrico: *La estética musical...*, p: 232. En el pensamiento de Gluck y Calzabigi no existe la idea de una ruptura con el modelo metastasiano; antes bien, el libretista parece estar respondiendo a la llamada de Metastasio para restringir el poder de la música. DI BENEDETTO, R.: "Poetiche e polemiche...", p: 71.

⁴⁸⁹ DI BENEDETTO, R.: "Poetiche e polemiche...", p: 46.

⁴⁹⁰ GALLARATI, P.: *Musica e maschera...*, p: 61-63.

⁴⁹¹ GALLARATI, P.: *Musica e maschera...*, p: 77-85.

entre una propuesta pensada para un público selecto y unas realizaciones espectaculares, llevará, por un lado, a la crisis del modelo metastasiano, y por otro, a la escasa trascendencia de la reforma gluckiana. En cualquier caso, ambas propuestas se insertan en un contexto lleno de contradicciones como es el de la Ilustración, y que se manifiestan de manera clara en el pensamiento de Eximeno: el exjesuita añorará el modelo de la ópera de corte metastasiana, criticará la mercantilización de la ópera, pero al mismo tiempo aspirará a una amplia difusión del género, que debería llegar a todas las capas de la sociedad.

En Italia, la propuesta de Gluck y Calzabigi contó con una acogida dispar. En su contra se situó Saverio Mattei, quien, en *La filosofia della musica o sia La riforma del teatro* (1781), afirma que la crisis de la ópera se debe a la falta de novedad. Esto llevaría a poetas y músicos a realizar extravagancias, entre las que se situaría la reforma de Gluck y Calzabigi⁴⁹². Por el contrario Antonio Planelli (1747-1803), se mostrará favorable a Calzabigi en *Dell'opera in musica* (1772), defendiendo la exclusión de aforismos y máximas filosóficas de las arias porque ralentizan la acción y resultan complejas para el músico⁴⁹³. Finalmente, Matteo Borsa, autor del *Saggio filosofico sui balli pantomimi seri dell'opera* (1782-1783), también apoyará a Calzabigi en su reforma⁴⁹⁴.

Al margen de las diferencias que puedan existir entre unos autores y otros, es evidente que, en los años 70, el modelo metastasiano había entrado en una crisis definitiva. Las propuestas tendentes a sustituirlo rara vez cargarán contra el Poeta Cesáreo, pero atacarán con vehemencia algunos de los elementos que habían definido su modelo melodramático. La influencia del enciclopedismo francés y las constantes apelaciones a la verosimilitud serán los elementos aglutinadores de estas propuestas de reforma, entre las que se sitúa la de Eximeno.

4.2.1.4-Historiografía de la ópera

El pensamiento operístico y su estudio plantean una serie de problemas que vienen asociados, principalmente, a la naturaleza interdisciplinar del género. Fabricio della Setta considera que existen cinco componentes extra-musicales que determinan la necesidad de estudiar la ópera desde un punto de vista distinto al de la musicología tradicional: (1) el condicionamiento de factores extra-artísticos sobre la naturaleza del producto operístico; (2) la multiplicidad de competencias que intervienen en la creación de una ópera; (3) la importancia del

⁴⁹² DI BENEDETTO, R.: "Poetiche e polemiche...", p: 47-48.

⁴⁹³ DI BENEDETTO, R.: "Poetiche e polemiche...", p: 50.

⁴⁹⁴ DI BENEDETTO, R.: "Poetiche e polemiche...", p: 51-52.

momento ejecutivo respecto al compositivo, y en particular la centralidad de los cantantes; (4) el carácter consumible y la posibilidad de intercambiar partes dentro de la ópera, de una ópera a otra, y de un autor a otro; (5) y el hecho de que en la historia de la ópera las convenciones, los códigos compartidos y la repetición de fórmulas hayan prevalecido sobre la innovación⁴⁹⁵. Estos aspectos entrarían en conflicto con la idea de “obra de arte” cerrada, en el sentido clásico-romántico del término, pero también resultarían problemáticos para una historiografía musical originada en los cerrados círculos de la enseñanza musical y de la práctica compositiva.

Significativamente, el melodrama ha contado, desde sus orígenes, con una tipología específica de textos dedicados al estudio de su historia, lo que demuestra el alcance de la especificidad operística analizada por della Setta. Dicha especificidad se manifestará, en el caso de Eximeno, en el planteamiento de una cronología de la ópera que funciona de manera autónoma a otras cronologías histórico-musicales, y que bebe de una tradición que pasamos a sintetizar a continuación.

En la primera mitad del siglo XVIII habían predominado los debates sobre la naturaleza de la ópera italiana y su relación con la tragedia antigua⁴⁹⁶; hacia mediados del siglo los debates se habían centrado en la relación entre la música francesa y la italiana, y en el papel que debía asignarse a las arias. Pero la crisis del modelo metastasiano determinará que, en la segunda mitad del siglo, aparezcan toda una serie de tratados que sintetizando la problemática de la ópera expuesta hasta el momento, realicen los primeros intentos historiográficos sobre el tema, y reevalúen el papel jugado por el Poeta Cesáreo. Las reflexiones en torno al modelo metastasiano llevarán a centrar la discusión en torno a la validez, o no, de este sistema dramático que, en todo caso, se considera agotado.

Habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XVIII para encontrar autores interesados en investigar la historia de la ópera sin condicionantes míticos, valorando en su justa medida la relación con la tragedia griega, y trazando curvas de desarrollo que expliquen su devenir histórico. Destacan en este campo las

⁴⁹⁵ DELLA SETTA, Fabrizio: “Difficoltà della storiografia dell’opera italiana”, en GREER, David (ed.): *Musicology and sister disciplines. Past, present, future. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society*, London, 1997. Oxford: Oxford University Press, 2000, p: 251.

⁴⁹⁶ Muratori, en un ensayo titulado *Della perfetta poesia italiana*, no publicado en vida, sostiene que las tragedias de la Antigüedad no eran íntegramente cantadas, y que en ellas la música se reducía a los coros. Además, y en línea con las confrontaciones binarias tan del gusto de los historiadores de la música católicos (como Cerone primero y Martini –sobre el que influyó Muratori- después), compara la música antigua, que sería toda grave y científica, con la moderna, a la que califica de blanda y afeminada: la primera se dirigiría a mover los afectos nobles, mientras que la segunda estaría destinada solamente a provocar placer en los sentidos. Entre los defectos de la música moderna, Muratori cita la artificiosidad del contrapunto, las melodías mórbidas y con demasiadas notas pequeñas, el timbre afeminado de los cantantes, el sometimiento de la poesía a la música, el excesivo número de arias que reducen el espacio del recitativo (y, por tanto, de la acción teatral) y, finalmente, la inverosimilitud de representar toda una obra teatral cantada.

figuras de Saverio Mattei (con *La filosofia della musica o sia La riforma del teatro*, 1781)⁴⁹⁷, Esteban de Arteaga (autor de *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, 1783-1788) y Pietro Napoli-Signorelli (a quien se debe la *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, 1777-1813). Mattei, por ejemplo, trazará un modelo de desarrollo histórico que sitúa el periodo de “virilidad” de la ópera italiana entre 1733 y 1760: en su opinión, el nivel de perfección alcanzado en esa época es imposible de superar, por lo que sólo cabe esperar una decadencia, causada por la falta de novedad⁴⁹⁸. Una periodización semejante será propuesta por Arteaga, quien considera a la ópera metastasiana como el momento culminante de la historia del melodrama pero que, al mismo tiempo, destaca los defectos de su modelo dramático. La obra de Eximeno, algo anterior a la de estos autores, se inserta en el mismo contexto histórico y formula una periodización y unos planteamientos ideológicos semejantes. Aunque en su caso no llegue a desarrollarse un discurso historiográfico-operístico autónomo, la amplitud de sus reflexiones sobre esta cuestión le sitúan en un nivel similar al de estos autores.

Una última materia relacionada con el melodrama del siglo XVIII tiene que ver con su posición en el pensamiento español del momento y con el nacimiento de una historiografía operística española. En el contexto de nuestra investigación, las influencias que Eximeno pudiera haber recibido de los pensadores españoles no parecen tan significativas como las que recibe del pensamiento francés e italiano. Sin embargo, el conocimiento de la situación en España resulta determinante para comprender la recepción del pensamiento del exjesuita y cómo sus textos se orientan hacia un lector español cuando tratan asuntos relacionados con la ópera.

Juan José Carreras ha señalado que la ópera no se introduce en la teoría musical española hasta fechas muy tardías, ya que cuando los tratadistas musicales se refieren a la música italiana, lo hacen dentro de una tradición que acentúa el contraste entre lo propio y lo ajeno⁴⁹⁹. El contexto en el que se producen en España los debates sobre la teoría musical raramente rebasa las fronteras de las capillas musicales, de manera que las reflexiones no suelen referirse a la música profana ni trascender a los ámbitos de la sociedad civil. Precisamente por ello, adquiere un carácter singular la personalidad del Padre Feijoo, que no es un músico profesional sino un aficionado erudito. Su *Teatro Crítico* (1726) se presenta como un documento excepcional, a pesar del carácter

⁴⁹⁷ MATTEI, Saverio: *La filosofia della musica o sia La riforma del teatro*, 1781.

⁴⁹⁸ DI BENEDETTO, R.: “Poetiche e polemiche...”, p: 47-48.

⁴⁹⁹ CARRERAS, Juan José: “L’opera di corte a Madrid (1700-1759)”, en BELLINA, Anna Laura (ed.): *Il teatro dei due mondi. L’opera italiana nei paesi di lingua iberica*. Treviso: Diastema Libri, 2000, p: 11-35.

conservador con el que su autor defiende la música religiosa de injerencias italianizantes⁵⁰⁰.

Al margen de este ejemplo aislado, Carreras destaca cómo la historiografía de la ópera en España no sigue ni el camino de la reflexión teórico-musical, sometida a una tradición rígida y centrada en cuestiones como el sistema sonoro o el contrapunto, ni el de la naciente estética musical moderna, ni el de las poéticas literarias. Las primeras formulaciones de una historiografía melodramática aparecerán directamente relacionadas con la historiografía teatral, ocupándose no sólo de los autores y de las óperas, sino también de temas más amplios como la arquitectura, la producción, el control político o el consumo de los espectáculos⁵⁰¹. En este sentido, destacan las *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, de José Antonio de Armona y Murga⁵⁰², no publicadas en vida de su autor, donde se incluye un texto con referencias a la historia de la ópera italiana en España. Dicho texto, titulado *Sobre las óperas y sobre el teatro de los Caños del Peral*, aparece situado al final de la obra, como un apéndice, lo que demuestra que la ópera italiana era considerada como una manifestación externa a la tradición nacional. Este documento, que habría de convertirse en la fuente más importante para los historiadores de la ópera posteriores (Barbieri, Soriano Fuertes, Felipe Pedrell o Rafael Mitjana, entre otros), se diferencia de la mayor parte de éstos en que no considera a la ópera italiana como una amenaza para la tradición musical española: al adentrarse en un terreno no explorado previamente, Armona y Murga interpreta los documentos partiendo de su realidad presente, influido por la cultura italiana asentada ya en España, y por los ideales ilustrados que interpretaban la llegada de los artistas italianos, no como una imposición del rey (como harán los historiadores posteriores), sino como un signo de modernidad y apertura a Europa⁵⁰³.

4.2.2-La música instrumental

El siglo XVIII constituye un punto crítico para la reflexión sobre la música instrumental, ya que es el momento en el que se pasa de rechazar este tipo de música, a tolerarla sobre la base de argumentos imitativos. Se prepara así el camino para la plena consideración del género como música “absoluta” y autónoma en el siglo XIX. En nuestra exposición, realizaremos una síntesis histórica del pensamiento sobre la música instrumental siguiendo el orden cronológico. Dedicaremos una especial atención al concepto imitativo de la

⁵⁰⁰ CARRERAS, J.J.: “L’opera di corte a Madrid...”, p: 13-14.

⁵⁰¹ CARRERAS, J.J.: “L’opera di corte a Madrid...”, p: 15-16.

⁵⁰² ARMONA Y MURGA, José Antonio de: *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*. Ed. A cargo de E. Palacios Fernández, J. Álvarez Barrientos y M.C. Sánchez García. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1988.

⁵⁰³ CARRERAS, J.J.: “L’opera di corte a Madrid...”, p: 17-18.

música instrumental que domina en el siglo XVIII, por ser éste el planteamiento del que participará Antonio Eximeno, y plantearé algunas reflexiones en torno al concepto de lo sublime, que sin ser definido de manera unívoca, llega a ocupar un lugar significativo en el pensamiento de Eximeno sobre la música instrumental.

La música instrumental había planteado un problema para los pensadores desde la Grecia clásica por su asemantividad, que la hacía sospechosa a ojos de los moralistas como Platón⁵⁰⁴. Con algunas excepciones (como las que representan Aristóteles o Aristoxeno), la visión que contraponen a la música vocal-natural, con la instrumental-artificial se mantendrá desde la Antigüedad hasta el Renacimiento (aunque en algunos casos esta dialéctica perdura hasta el siglo XVIII). A este binomio, Zarlino le añadirá una nueva contraposición: la que enfrenta a la música vocal-razional, con la música instrumental-irracional, y que lleva a articular discursos que oponen la música vocal-natural-razional con la música instrumental-artificial-irracional⁵⁰⁵.

Sin embargo, es precisamente en el Renacimiento cuando se inicia el desarrollo de la música instrumental, y con él, una nueva consideración del intérprete⁵⁰⁶. La atribución a la música de capacidades semánticas (o la adquisición por parte de la música de una semantividad que, en un primer momento, proviene de la letra), derivada de la doctrina estética de la “prima prattica”, se hará extensiva al ámbito de la música instrumental⁵⁰⁷. Surge entonces una música cuyo principal objetivo es “mover los afectos”; expresar el sentimiento de la letra, sometiendo a su significado y a la lógica del lenguaje verbal⁵⁰⁸. Aparecen así propuestas que relacionan el lenguaje y la música a través de la retórica, y que tendrán especial repercusión en el ámbito germano. De acuerdo con estas propuestas, la música y la retórica comparten objetivos (que pretenden excitar el ánimo del oyente, o que tienen un fin didáctico) y medios de actuación (a través de las figuras retóricas). Sin embargo, y de acuerdo con Neubauer, la retórica musical acabará constituyendo una rémora para la independencia de la música instrumental porque la mantuvo aferrada a un significado extramusical; porque reclamó derechos exclusivos de interpretación en el campo de la teoría musical⁵⁰⁹.

⁵⁰⁴ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 45.

⁵⁰⁵ Zarlino sostiene la necesidad de que los instrumentos ajusten su afinación para que la interpretación musical sea posible, aunque de este modo se comprometa la racionalidad de la afinación. Por el contrario, en la música vocal sí puede haber un sistema de afinación racional y natural. FUBINI, E.: *La estética musical...*p: 137;

⁵⁰⁶ FUBINI, E.: *La estética musical ...*, p: 142-143.

⁵⁰⁷ FUBINI, E.: *La estética musical ...*, p: 183.

⁵⁰⁸ DAHLHAUS, C.: *La idea de la música...*, p: 49.

⁵⁰⁹ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 69-70.

Por otra parte, la línea de pensamiento surgida de aquellos que, como Artusi, defendían una cierta autonomía del lenguaje musical, acabará desembocando en una defensa de la autosuficiencia de la música instrumental pura⁵¹⁰. Esta corriente de pensamiento estará ligada a la concepción matemática de la música, ya que entiende que esta disciplina es capaz de garantizar la lógica subyacente en la creación musical, y de ella participarán posteriormente autores como Rameau o Euler. Pero esta concepción, dominante en el mundo católico, continuará recurriendo a la teoría pitagórica cristianizada. Las obras de Kepler, de Mersenne o de Kircher, en las que se mezclan toda clase de conocimientos y leyendas, dejan lugar para teorías compositivas con propuestas que pasan por la “mera” combinación de sonidos, y que Neubauer identifica con el *ars inveniendi* de Leibniz⁵¹¹. Sin embargo, la inserción de elementos trascendentes que tratan de reunir lo natural y lo sobrenatural (en un esfuerzo a contracorriente por mantener el “modelo antiguo” de la naturaleza) es un factor en contra de la autonomía de la música instrumental, que aparece vinculada a elementos extramusicales.

4.2.2.1-La música instrumental en el siglo XVIII

La situación de la música instrumental a principios del siglo XVIII continuaba siendo de clara inferioridad con respecto a la vocal. De un lado, una parte de la música instrumental tiene un origen “plebeyo”, vinculado a géneros asociados con la danza, que la hace sospechosa a ojos de los moralistas como Feijoo, quienes desconfían de unas creaciones relacionadas con el mero entretenimiento⁵¹². Por otra parte, las composiciones derivadas de la improvisación y vinculadas al virtuosismo suscitarán la crítica de los intelectuales por dirigirse en exclusiva a los sentidos, por limitarse al hedonismo, pese a gozar de la aceptación del público⁵¹³. Sulzer, por ejemplo, se verá condicionado por esta visión al limitar la música instrumental a las danzas, a la música festiva y a las marchas militares; a las sinfonías y a las sonatas; criticando a los conciertos por su virtuosismo estéril⁵¹⁴. Finalmente, las formas instrumentales derivadas de la fuga, que en origen estaba vinculada a un ámbito eclesiástico y que se había convertido en el emblema del racionalismo musical, sufrieron el rechazo de la estética neoclásica que abogaba por composiciones más simples y expresivas. Así, Rousseau llegará a señalar que las fugas “(...) en general, hacen la música más ruidosa que agradable (...)”⁵¹⁵, mientras que

⁵¹⁰ FUBINI, E.: *La estética musical ...*, p: 161.

⁵¹¹ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 37.

⁵¹² MARTÍN MORENO, A.: *El Padre Feijoo...*, p: 168-172.

⁵¹³ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 102-103.

⁵¹⁴ Cit. por NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 105.

⁵¹⁵ ROUSSEAU, J.-J.: “Fuga”, en *Diccionario...*, p: 222.

Eximeno afirmará que la fuga puede ser agradable, pero carece de sentido cuando se limita al mero formalismo y no tiene una intención expresiva⁵¹⁶.

Afirmaciones como las anteriores introducen en el debate un elemento fundamental en el pensamiento musical del siglo XVIII: la disputa entre armonía y melodía. La mayor parte de los teóricos se inclinará por este último elemento, al que consideran más natural, más apto para la comunicación, la expresión y la imitación. Serán pocos los que, como Rameau, se atrevan a hacer una cerrada defensa de la armonía, y aun cuando lleguen a pronunciarse en este sentido, casi nunca llegarán a abogar por la autonomía de la música instrumental. Con sutiles diferencias, tanto los autores franceses (Batteux, Rousseau, D'Alembert), como los alemanes (Scheibe, Sulzer) o los ingleses (Burney, Jones) insistirán en la primacía de la melodía sobre la armonía por las capacidades comunicativas de la primera, que la vinculan con el habla y con el canto, y que la convierten en la única parte de la música capaz de transmitir significados. La armonía, por su parte, será como una abstracción, un componente intelectualista que se dirige a los sentidos, pero que no carece de capacidad expresiva⁵¹⁷.

Como veíamos, la configuración del “sistema de las artes” había situado en un lugar central de la reflexión estética el concepto de “imitación”, especialmente en Francia. La utilización de este concepto como núcleo aglutinador de las artes planteará una serie de problemas para la música en general, y para la música instrumental en particular. Por lo general, los autores rechazan la imitación de fenómenos de la naturaleza (que habían sido relativamente frecuentes en el barroco) y, sobre todo, la imitación musical de los objetos naturales. En Alemania, Quantz criticará a los compositores anteriores por ocuparse más de expresar las palabras que los sentimientos contenidos en ellas, mientras que en Gran Bretaña proliferarán las críticas a Händel por este tipo de práctica⁵¹⁸.

Algunos de los problemas de la imitación musical en la música instrumental afloran en la obra de Du Bos⁵¹⁹. Este autor atribuye a la música la capacidad de imitar los sentimientos. Además, y contra aquellos que la acusan de dirigirse en exclusiva a los sentidos, Du Bos afirma que la música se dirige al corazón, lo que la salvaría de la condena de quienes valoraban el arte

⁵¹⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 307 – *Del origen...*, vol. 2, p: 238-239.

⁵¹⁷ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 106-107.

⁵¹⁸ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 113.

⁵¹⁹ DU BOS, J.-B.: *Reflexiones críticas...* Para Du Bos, el arte provoca placer en el hombre porque imita objetos que, por sí mismos, nos producen unas pasiones determinadas. Lógicamente, las pasiones suscitadas por el arte son más débiles que las que producen los propios objetos, porque el arte es menos real. Lo que nos conmueve en el arte es la manera en que imita; el estilo se convierte en el rasgo más característico de la obra de arte.

únicamente por su componente racional⁵²⁰. Ahora bien, la música instrumental sigue constituyendo un problema para el autor francés, pues contaría con la desventaja de no poder imitar los sonidos de las pasiones. En el artículo “Symphonie” de la *Encyclopédie*, Du Bos circunscribe la imitación de la música instrumental al ámbito de los fenómenos naturales, como tempestades, terremotos, arroyos, etc. También propone su uso en la imitación de aquellas pasiones que no pudieran ser excitadas mediante las palabras, y de los sonidos inaudibles. Desde este punto de vista, además de ponerse en entredicho la capacidad de la música para expresar sentimientos por sí misma, se está reconociendo la inferioridad de la música instrumental⁵²¹.

Aunque el paso dado por Du Bos fue importante en la equiparación del estatus de la música instrumental con el de la vocal, el autor francés no llegó a formular la autonomía de la primera. El vínculo entre música e imitación le lleva a señalar que la música no imitativa es sólo agradable, y por tanto inferior. En consecuencia, la música vocal, que colabora en la expresión de los sentimientos plasmados en un texto, y que se encuentra al servicio de éste, será superior a la música instrumental en general, y especialmente, a la música instrumental que no imita nada.

Será Batteux quien “institucionalice” el concepto de arte como imitación de la naturaleza⁵²². Batteux prima la idea de representar las pasiones frente a la de excitarlas, en un intento de reducir la variedad empírica de las artes a un principio imitativo común⁵²³. Pero, aunque todas las artes se fundan en la imitación, Batteux distingue entre la poesía y la pintura, por una parte, y música y danza, por otra: las dos primeras artes imitan las acciones, ideas e imágenes; mientras que las dos segundas son retratos artificiales de las pasiones. Batteux sigue la línea de Du Bos y se anticipa a autores como Rousseau, distinguiendo entre el lenguaje, que se dirige a la razón, y la música y el gesto, que son lenguajes del corazón⁵²⁴. La música posee, en este sentido, una posición privilegiada, ya que es un lenguaje que habla directamente al corazón, se entiende inmediatamente y sin necesidad de intermediarios⁵²⁵. Vista así, la música instrumental tendría plena justificación, en tanto que lenguaje capaz de comunicar sin estar sometido a la palabra: Batteux llega a asegurar que los instrumentos son capaces de imitar las pasiones, y que “la música sin palabras es también música”⁵²⁶. La poesía, por tanto, ni añade ni quita significado a la

⁵²⁰ FUBINI, E.: *La estética musical* ..., p: 194-195.

⁵²¹ NEUBAUER, J.: *La emancipación*..., p: 98.

⁵²² BATTEUX, Charles: *Les Beaux Arts*...

⁵²³ La idea de “reducir” a un “principio común” es una idea constante en el pensamiento del siglo XVIII, sin duda influido por la *Óptica* de Newton, considerada como un paradigma científico en la época.

⁵²⁴ NEUBAUER, J.: *La emancipación*..., p: 100.

⁵²⁵ FUBINI, E.: *La estética musical*..., p: 197-198.

⁵²⁶ Cit. por NEUBAUER, J.: *La emancipación*..., p: 100.

música. Sin embargo, este planteamiento niega la posibilidad de una música “autónoma”: aunque la música instrumental pueda existir por sí misma, no puede ser “abstracta”, a-significativa o meramente formal. Por el contrario, deberá mantener sus vínculos con la naturaleza a través de la mimesis⁵²⁷.

El pensamiento de Batteux en torno a la música instrumental definirá las líneas maestras del pensamiento sobre este particular hasta finales del siglo XVIII, sirviendo de marco conceptual a las propuestas del enciclopedismo francés y del propio Antonio Eximeno.

El desarrollo de la música instrumental, tanto a nivel doméstico como a nivel público, determinó que este género ocupase un lugar destacado en el pensamiento musical de los enciclopedistas. Aunque existen notables diferencias entre unos y otros, en líneas generales, todos coinciden en considerar a los instrumentos como algo eminentemente artificial, y en asimilar el pensamiento de Batteux que lleva a considerar la música como un arte imitativo. La música instrumental, cuyo objetivo es imitar a la voz humana, sería por tanto una imitación de una imitación. Esta cuestión aparecerá en los textos de Rousseau: la melodía vocal, elemento central de su pensamiento musical, debe ser imitada (y nunca sobrepasada) por la música instrumental⁵²⁸. Pero también aparecerá en el pensamiento de Eximeno, protagonizando algunas de sus reflexiones más lúcidas sobre la música instrumental⁵²⁹.

El ideal imitativo aparece con especial fuerza en los textos de Jean-Jacques Rousseau, aunque la evolución de su pensamiento y las contradicciones dentro del mismo parecen acercarle a una concepción formalista de la música en determinados momentos, como en su planteamiento de una nueva escritura musical⁵³⁰. En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau expone su teoría sobre la unidad original entre habla y canto. Desde el momento en el que la melodía proviene del instinto, la armonía queda condenada a un segundo plano: Rousseau plantea así un discurso basado en oposiciones como vocal/instrumental, melodía/armonía, dibujo/color e incluso música italiana/música francesa, que en el fondo son otras tantas variantes de la dialéctica entre naturaleza y artificio. Compara a la melodía con el dibujo, ya que son precisamente estas partes de la música y de la pintura las que permiten imitar; de lo contrario, estas artes carecerían de significado, de contenido; quedarían vacías y perderían su razón de ser⁵³¹. En el fondo, en el pensamiento de

⁵²⁷ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 101.

⁵²⁸ ROUSSEAU, J.-J.: “Sonata”, en *Diccionario...*, p: 395-396.

⁵²⁹ DIDIER, B.: *La musique...*, p: 265-267.

⁵³⁰ Sobre este aspecto, y la polémica entre Derrida y Man en torno a la interpretación de Rousseau V. NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 131-156.

⁵³¹ ROUSSEAU, J.-J.: “Ensayo sobre el origen...”

Rousseau, como en el de otros enciclopedistas, parece pervivir el viejo enfrentamiento moralista entre razón y sentidos, que condenaba a la música instrumental por su carácter demasiado sensual, que podía llevar al lujo. La música instrumental, al igual que la polifonía de Palestrina, merece las censuras de Rousseau porque es sólo “ruido vacío”, porque no “pinta”, no imita, no expresa⁵³².

Si, para Du Bos, la música instrumental podía imitar los sonidos de la naturaleza, para Rousseau resulta inapropiada incluso para eso. El ginebrino se muestra implacable, considerando a la música instrumental como una música de segundo rango, necesariamente subordinada a la música vocal, e incluso molesta para la expresión de los sentimientos. Por eso llega a dudar de la capacidad imitativa de la música instrumental, que a menudo sólo puede “(...) determinar el objeto cuya imagen nos ofrece”⁵³³ a través de la palabra. Pese a todo, reconoce la utilidad de ciertas piezas instrumentales, como las oberturas de las óperas, subordinadas a la representación cantada, y que servirían para preparar el ánimo de los espectadores, introduciéndoles a aquello que va a ser tratado en la ópera⁵³⁴. La actitud de Rousseau con respecto a los instrumentos es el resultado de aunar una idea mimética de las artes, con una concepción de la música como fenómeno natural que comparte su origen con el lenguaje. En sus juegos de oposiciones siempre sitúa a la música instrumental en el lugar opuesto al de la música vocal, atribuyendo a ésta (y a los conceptos asociados a ella) la primacía sobre el otro conjunto de ideas. Al insistir en la necesidad de que la música tenga un fin imitativo y se subordine a la expresión del texto, censura la música instrumental, cuyo significado sería imposible descifrar.

La postura de Diderot será algo menos clara que la de Rousseau al tratar la música instrumental. Interesado desde joven por este género, en las *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* (1748) declarará su admiración por la música por ser la única de las artes analizable desde un punto de vista científico⁵³⁵. Será en el texto citado donde Diderot formule su idea de la belleza como una estética de las “relaciones”, entroncando con la tradición que identifica la belleza con un “consenso de lo disidente”.

En escritos posteriores, Diderot parece renunciar a una idea de belleza basada únicamente en las relaciones, asumiendo la teoría imitativa. En *El sobrino de Rameau*, escrito hacia 1761, que no llegaría a publicarse en vida de su autor, sostiene que la melodía imita la declamación cuando el modelo es humano, y el

⁵³² DAHLHAUS, C.: *La idea de la música...*, p: 52.

⁵³³ ROUSSEAU, J.-J.: “Sonata”, en *Diccionario...*, p: 396.

⁵³⁴ ROUSSEAU, J.-J.: “Obertura”, en *Diccionario...*, p: 304.

⁵³⁵ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 167.

ruido si el modelo es inanimado. Además, la música instrumental debe imitar a la música vocal, y ésta a la declamación: por tanto, lo instrumental será (al igual que para Batteux, Rousseau y Eximeno) una imitación de la imitación. Sin embargo, la ambigüedad continúa existiendo: si, por una parte, la imitación de objetos externos sigue estando presente, por otra, se deja la puerta abierta a interpretaciones subjetivas que dotan de contenido a las composiciones instrumentales⁵³⁶. En el *Salon* de 1765, Diderot compara a la música instrumental con el esbozo, y a la música vocal con el cuadro: tanto la música vocal como el cuadro estarían cerrados en cuanto a su interpretación; el texto limita la expresividad y el significado de los sonidos. La música instrumental sería, por tanto, más rica y subjetiva en cuanto a sus significados. Además, permite invertir la centralidad tradicional: mientras en la música vocal son el poeta y el compositor quienes dictan el significado de la obra, en la instrumental es el espectador quien debe encontrar cuál es el significado de lo que escucha, lo que permite una interpretación más amplia⁵³⁷.

La postura de Diderot respecto a la música instrumental se mueve en un terreno inestable, que surge de la voluntad de combinar una estética que reconoce tanto la importancia de la percepción de las relaciones al valorar una obra de arte, como sus aspectos imitativos. La dificultad de la música para imitar los objetos sensibles supone un problema para este tipo de pensamiento, lo que permite a Diderot plantear una interpretación abierta de las obras instrumentales: es el oyente el que dota de significado a estas composiciones, lo que da lugar a una pluralidad de interpretaciones y de significados. Se produce así un claro avance con respecto a la música instrumental, a la que se reconoce el derecho a existir de manera autónoma, aun cuando esta existencia continúe vinculada a un significado que, de manera novedosa, no es unívoco, sino que viene sugerido por el oyente.

Con Diderot se inicia un proceso por el que la música se aleja progresivamente de las imposiciones de la mimesis y del que, tangencialmente, participará Eximeno. Este proceso, que se intensificará en el último tercio del siglo XVIII, acabará por permitir la existencia de una música instrumental autónoma, convirtiéndola, ya en el siglo XIX, en la “música absoluta” que centra una buena parte del pensamiento musical de la época. El problema de la imitación en la música instrumental, de cómo ésta es capaz de imitar, y de si es posible la existencia de una música no imitativa, había aparecido ya en los textos de Diderot, y aparece de nuevo en los de Adam Smith. Éste reconoce la primacía de la música vocal, considerando a la voz como el mejor de los instrumentos, y afirmando que su origen es anterior al de la música instrumental. Sin embargo,

⁵³⁶ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 178-181.

⁵³⁷ FUBINI, E.: *La estética musical...*, p: 227-228.

Smith sugiere la posibilidad de que los primeros cantos se basasen en sonidos carentes de significado, lo que equivale a plantear un origen autónomo de la música, no basado en el lenguaje ni en la imitación⁵³⁸. El economista reconoce que las capacidades imitativas de la música instrumental son inferiores a las de la música vocal ya que los sonidos, por sí mismos, carecen de significado. Se hace necesaria, por tanto, la existencia de un texto que explique y complete aquello que es presentado en la obra de música. Pero Smith plantea la posibilidad de que la música instrumental no imite un objeto concreto, sino que transmita sensaciones a las que sólo el oyente individual, subjetivo, dé forma:

Lo que sentimos merced a la música instrumental es una sensación original, no simpatizadora; se trata de nuestra propia jovialidad, sosiego o abatimiento, y no la disposición reflejada de otra persona.⁵³⁹

Esta afirmación, que enlaza con los planteamientos de Diderot, guarda sorprendentes paralelismos con el pensamiento de Eximeno, para quien la definición del objeto representado por la música instrumental puede estar determinada, en última instancia, por el oyente⁵⁴⁰. Pero lo más novedoso del pensamiento de Adam Smith es su apertura a una concepción de la música instrumental desde una perspectiva que podríamos denominar “constructivista”: el economista llama la atención sobre el carácter temporal de la música, un hecho que determina la organización de este arte y de los elementos que lo forman de manera sucesiva, permitiendo la concatenación de acontecimientos de acuerdo con unas reglas determinadas⁵⁴¹. De este modo, el oyente se convierte en un sujeto activo que participa mediante la capacidad de anticipación de su imaginación, jugando con las expectativas creadas, que pueden confirmarse o no en el transcurso de la sucesión de acontecimientos. La música instrumental posee, por tanto, una lógica interna que la libera del sometimiento a la imitación de objetos externos.

Al igual que Adam Smith, otros autores ingleses como William Jones defenderán que la música instrumental, aunque inferior a la vocal, será capaz de evocar en la mente del oyente unas emociones similares a los que despiertan los objetos reales. Se trata, en definitiva, de una representación, no ya de la

⁵³⁸ SMITH, Adam: “Sobre la naturaleza de esa imitación que tiene lugar en aquellas que se llaman artes imitativas”, en SMITH, Adam: *Ensayos filosóficos*. Madrid: Pirámide, 1998, p: 185.

⁵³⁹ SMITH, A.: “Sobre la naturaleza...”, p: 196.

⁵⁴⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. 2, p: 60.

⁵⁴¹ “Al contemplar esa inmensa multiplicidad de sonidos gratos y melodiosos, arreglados y recopilados, tanto en su coincidencia como en su sucesión, en un sistema tan completo y regular, la mente en realidad disfruta no sólo de un muy intenso placer sensual sino también de un placer intelectual (...)”, SMITH, A.: “Sobre la naturaleza...”, p: 202.

naturaleza externa, sino de las impresiones que esa naturaleza produce en el hombre⁵⁴².

4.2.2.2-Hacia la “emancipación” de la música instrumental

Este tipo de pensamientos contribuyeron a dar lugar a lo que Neubauer denomina la “interiorización de la imitación”, idea predominante a finales del siglo XVIII y que consistiría en que el compositor debería reproducir las impresiones que producen los “objetos” (elementos imitables), y no los “objetos” en sí. Esta idea vendría a ser una reformulación de la teoría mimética, al convertirse la música en una imitación de las pasiones y de los sentimientos producidos por los “objetos”⁵⁴³. Además, enlazaría con la idea de la “expresión musical”, a la que nos hemos referido anteriormente, y que aparecerá en el pensamiento de Eximeno vinculada a la retórica clásica y al tópico horaciano (“si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi” – “si quieres verme llorar, tendrás que llorar primero tú mismo”).

En el ámbito francés, autores como Boyé y Chabanon comienzan a reclamar una mayor autonomía de la música instrumental, a la que valoran por sus capacidades sensuales mientras niegan sus capacidades imitativas⁵⁴⁴. Sin embargo, es en la Alemania de finales del siglo donde se producen las aportaciones más influyentes. Filósofos ilustrados como Moses Mendelssohn rechazan el hedonismo de Boyé y Chabanon para plantear una defensa de la música instrumental de carácter objetivo, intelectual, basada en la percepción de relaciones (como ocurría en Diderot) sin negar su dimensión imitativa. Entre los conceptos interesantes aportados por Mendelssohn al campo de la estética musical, figura el de “bello desorden”, que podía ser aplicado como justificación de la música instrumental⁵⁴⁵. Por su parte, Karl Philipp Moritz llegará a proponer que la perfección de las obras artísticas debería sustituir a la imitación planteada por Batteux⁵⁴⁶. De esta manera, se abren las puertas a un nuevo paradigma estético, que no pasa ya por la mimesis, y que permite “liberar” a la música instrumental casi por completo.

El camino hacia la “emancipación” de la música instrumental pasará inevitablemente por lo “prodigioso”, una categoría estética que adquiere carta de naturaleza en la década de 1780, y que, según Dahlhaus, servirá para reaccionar contra la estética imitativa. El concepto de lo “prodigioso”, que podemos

⁵⁴² NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 116.

⁵⁴³ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 117-118.

⁵⁴⁴ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 249-251.

⁵⁴⁵ GARDA, Michela: *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*. Lucca: Ricordi. Lim, 1995, p: 238-239.

⁵⁴⁶ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 265-267.

relacionar con el de lo “sublime”, aparece identificado en Dahlhaus con lo artificial, y vendría a referirse a todo aquello que escapa a la razón y a la naturaleza ordenada, a lo que produce “displacer” o “placer negativo” (en términos kantianos) y asombra por su tamaño, por su patetismo, por su carácter sobrenatural o por su potencia y dinamismo⁵⁴⁷. Esta concepción del arte (que también sería apoyada por Kant⁵⁴⁸), cuyo origen se encuentra en el opúsculo *De lo sublime*, de Pseudo-Longino⁵⁴⁹, representa un enfrentamiento tanto con la concepción imitativa como con el formalismo, lo que ha llevado a algunos autores a considerarla acertadamente como “el caballo de Troya en el neoclasicismo”⁵⁵⁰.

En un primer momento, serán los autores británicos como Joseph Addison o Edmund Burke los que se interesen por el concepto. Addison, es quien por primera vez traslada la categoría de lo sublime de la retórica a la estética; una cuestión de gran relevancia, en tanto la ambigüedad de lo sublime como categoría retórico-estética tiene una larga pervivencia que se hace patente en pensamientos como el de Eximeno. Addison identifica lo sublime con lo grandioso, con lo inabarcable; con lo que supera al ser humano por su extensión y lo aproxima a las ideas de lo eterno y lo infinito. Burke, por su parte, opondrá lo sublime a lo bello, relacionando la primera categoría con la idea de lo terrorífico: para Burke, la belleza provoca amor y lo sublime terror, pero un terror que atrae al ánimo y que se halla presente en cualidades como lo inmenso, lo infinito, la soledad, el silencio, etc. Este enfrentamiento entre lo sublime y lo bello parece estar presente en una de las construcciones ideológicas más claras de Eximeno: la que relaciona a la música instrumental italiana con conceptos como la gracia o la belleza serena frente a la música alemana, vinculada a cualidades como el desorden, lo terrorífico o lo entusiástico. En todo caso, la inclusión en la estética de estas nuevas categorías servirá, en el campo musical, para otorgar un espacio propio a géneros como la música instrumental, que hasta entonces no encontraban una justificación plena por su carácter asemántico, inefable.

Como hemos señalado anteriormente, el desarrollo teórico de este tipo de categorías estéticas se produce, sobre todo, en Alemania, gracias a autores

⁵⁴⁷ Sobre el concepto de lo sublime y su influencia en la música, V. GARDA, Michela: *Musica sublime...*

⁵⁴⁸ El concepto de lo sublime kantiano se asociará, en un primer momento, con lo terrorífico, para pasar luego a identificarse con lo matemático (extensión) o con lo dinámico (potencia). Kant llega a colocar lo sublime en un lugar a medio camino entre el dominio de la estética y el de la moral. V. GARDA, M.: *Musica sublime...*, p: 104-109.

⁵⁴⁹ La autoría de *De lo sublime*, atribuida erróneamente a Casio Dionisio Longino y a Dionisio de Halicarnaso, permanece sujeta a debate. El texto, que fue editado ya en el siglo XVI, alcanzó su mayor difusión a partir de la traducción al francés llevada a cabo por Boileau en 1674, y de la traducción al inglés realizada por William Smith en 1739. En Inglaterra gozó de una alta consideración, influyendo en autores como Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757).

⁵⁵⁰ WIMSATT, William K.. Jr. y BROOKS, Cleanth: *Literary criticism, a short history*. Nueva York: Alfred Knopf y Random House, 1957, p: 285.

cercanos al *Sturm und Drang*. En este sentido, planteamientos como el de Dahlhaus resultan útiles aunque insuficientes, por centrarse en exclusiva en el ámbito germánico, olvidando otros focos importantes como el británico. Dahlhaus señala la significativa influencia de la poética de Friedrich Gottlieb Klopstock sobre el pensamiento musical del momento. Klopstock, que defiende abiertamente lo sublime y lo prodigioso, reacciona frente a la estética imitativa; una reacción que supone volver “del revés la estética musical de Rousseau”⁵⁵¹. Por su parte, Johann Abraham Peter Schulz, retomará el concepto del “bello desorden” y comparará a la sinfonía con la oda pindárica en la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Sulzer⁵⁵², insistiendo en el carácter irracional, dirigido al alma del oyente, casi místico, de la música instrumental. Esta propuesta encontrará su reflejo en el pensamiento de Eximeno, quien llegará a comparar a las sinfonías de Haydn con las odas de Píndaro⁵⁵³. Sin embargo, considerar la poética de lo “sublime” o lo “prodigioso” como algo exclusivamente alemán, o necesariamente derivado del pensamiento alemán, constituye un error, como veremos al tratar de Eximeno.

Una de las manifestaciones de lo sublime tendrá que ver con su identificación con lo sagrado. El carácter casi místico de la música instrumental será planteado por Karl Philipp Moritz, quien la considera un “lenguaje más allá del lenguaje”⁵⁵⁴. Autores como Wakenroder valorarán positivamente el entusiasmo, lo imprevisible, lo grande y lo sorpresivo, sacralizando la expresión musical⁵⁵⁵. Por su parte, Herder, que identifica a lo sublime con lo histórico y con lo originario (“Ur”)⁵⁵⁶, atribuirá a la música instrumental la capacidad de elevar al hombre por encima de palabras y gestos, definiendo esta capacidad como “devoción”. De este modo, la música instrumental comienza a adquirir el significado religioso y metafísico que dominará en las interpretaciones del siglo XIX, cuando el concepto de “música absoluta” alcance su mayor desarrollo⁵⁵⁷. La música se convierte en un elemento que, lejos de imitar el mundo o de reflejarlo a través de sus relaciones, permite evadirse de él, elevándose y ofreciendo una imagen de lo absoluto. Aunque Eximeno no llegue a plantear una sacralización completa de la música instrumental, se aprecian en su pensamiento algunos rasgos que se acercan a esta idea. Así, por ejemplo, llegará a destacar el carácter

⁵⁵¹ DAHLHAUS, C.: *La idea de la música...*, p: 49 y 53; *Estética...*, p: 34.

⁵⁵² SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste fortsetzte*. Berlín: 1771. En su análisis, Schulz aplica categorías de la poesía a la sinfonía. Se produce así una reformulación de las relaciones entre música y texto que ponen de manifiesto la dificultad de la música instrumental para adquirir un vocabulario técnico.

⁵⁵³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 10-11.

⁵⁵⁴ DAHLHAUS, C.: *La idea de la música...*, p: 64.

⁵⁵⁵ DAHLHAUS, C.: *La idea de la música...*, p: 74.

⁵⁵⁶ GARDA, M.: *Musica sublime...*, p: 120-121.

⁵⁵⁷ DAHLHAUS, C.: *Estética...*, p: 35-36.

religioso y casi místico de algunas composiciones de Pleyel⁵⁵⁸, mientras describe los efectos de la música instrumental sobre el oyente con términos que se aproximan a la idea de lo sublime, de lo entusiástico y de lo sobrenatural⁵⁵⁹.

4.2.3-El problema de la música religiosa

En toda Europa, durante el Antiguo Régimen, las instituciones religiosas constituyeron el principal núcleo de producción musical, así como el ámbito en el que, con mayor frecuencia, se llevaba a cabo la transmisión de la enseñanza musical. Al mismo tiempo, la música creada para los ámbitos eclesiásticos trasciende a éstos y tiene a la vez dimensiones unificadoras y representativas. La música religiosa adquiere así un status privilegiado en el ámbito de las relaciones de poder: la iglesia es el ámbito en el que todos los ciudadanos, sin distinción de clases, pueden escuchar una misma música en pie de igualdad, lo que otorga a la música una función de aglutinante social. Pero, al mismo tiempo, la música representa el poder de unas élites hegemónicas, y adquiere el carácter de símbolo capaz de mantener una estructura social jerárquica en un espacio compartido.

Sin embargo, y a pesar de esta importancia, la música religiosa ha ocupado un segundo plano en las aproximaciones musicológicas al siglo XVIII a nivel europeo⁵⁶⁰. En un discurso que primaba las innovaciones sobre los elementos de continuidad histórica, resultaba difícil de encajar a una parte de la historia de la música que, por su propia esencia, estaba asentada en la tradición, cuando no en el conservadurismo, que no se insertaba en la lógica mercantil emergente, y en la que la copia manuscrita (en muchos casos, única) tuvo una larga pervivencia temporal. Las tendencias principales en la musicología de los siglos XIX y XX, dominadas por la idea de progreso y por una construcción de la historia basada en la narrativa de los “grandes hombres” encontraban poco atractivos unos géneros musicales que, a primera vista, no resultaban representativos de un siglo XVIII caracterizado por el surgimiento de nuevos modelos de producción y consumo de la música. Por otra parte, el cambio de foco hacia la ópera acontecido en la musicología más reciente (especialmente desde Dahlhaus) ha llevado a valorar a la música religiosa en tanto que receptora de procedimientos técnicos y de componentes estéticos vinculados al melodrama italiano, y no como un género que mereciera ser estudiado por sus propias características⁵⁶¹. Sólo en

⁵⁵⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 11; vol. II, p: 60-61.

⁵⁵⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 128.

⁵⁶⁰ Así, por ejemplo, los manuales de Philip G. Downs y Giorgio Pestelli dedican una escasa atención a la música religiosa al margen de las obras surgidas en el ámbito de la Escuela de Viena (PESTELLI, Giorgio: *Historia de la música, T. 7. La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Turner, 1986 ; DOWNS, Philip G.: *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, 1998).

⁵⁶¹ DAHLHAUS, Carl (ed.): *Die Musik des 18. Jahrhundert*, 8. Lauber: Laaber-Verlag, 1985. Para una síntesis en castellano de los puntos programáticos de la historiografía de Dahlhaus v. CARRERAS, Juan José: “El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia”, en MARÍN, Miguel Ángel (ed.): *La ópera*

los últimos tiempos se ha comenzado a valorar la música religiosa del siglo XVIII desde una perspectiva integradora, capaz de reconocer tanto las prácticas innovadoras como los elementos de continuidad que conviven en la música religiosa⁵⁶².

La musicología española del siglo XX mantendrá una postura opuesta, privilegiando la edición y el estudio de la música eclesiástica sobre otros géneros musicales⁵⁶³. La importancia atribuida a la música eclesiástica resulta lógica si se tiene en cuenta la gran cantidad de instituciones religiosas existentes en España, y la riqueza de los archivos musicales eclesiásticos, que llamarían la atención de una musicología incipiente⁵⁶⁴. Sin embargo, este interés no puede ser entendido sin tomar en consideración a una de las principales corrientes musicológicas hispanas: aquella que convierte a la música religiosa en el eje de la “historia de la música española”. Esta corriente historiográfica, vinculada en sus inicios a Hilarión Eslava, parece haberse visto influida por el pensamiento de autores como Menéndez Pelayo, para quien el catolicismo se convierte en la *esencia* aglutinadora de la “nación” española⁵⁶⁵. Pese a todo, una buena parte del nacionalismo musical español, y especialmente aquella tendencia que enfatiza la importancia de la música popular, encontrará notables dificultades para integrar a la música religiosa de los siglos XVII y XVIII en su discurso⁵⁶⁶. Por otra parte, el auge del cecilianismo repercutirá negativamente en la valoración de la música eclesiástica de los siglos XVII y XVIII⁵⁶⁷. Se crean así discursos excluyentes que, asimilando parcialmente categorías presentes en algunos textos del siglo XVIII, califican como “decadentes” a determinados periodos y que tratan de eliminar de

en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010, p: 36-37.

⁵⁶² Tal es el caso del volumen dedicado al Siglo XVIII en la historia publicada por la Universidad de Cambridge, y donde se dedican más de cien páginas a la música religiosa en Europa y América: KEEFE, Simon P. (ed.): *The Cambridge History of Eighteenth-Century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

⁵⁶³ Este aspecto ha sido ya señalado por Juan José Carreras. Véase por ejemplo: CARRERAS, J.J.: “El siglo XVIII musical...”, p: 37.

⁵⁶⁴ LEZA, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en el siglo XVIII. Vol. 4*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012 (en prensa).

⁵⁶⁵ No podemos dejar de reproducir aquí la conocida cita procedente de la *Historia de los heterodoxos españoles*: “España, evangelizadora de la mitad del orbe; España martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio...; ésa es nuestra grandeza y nuestra unidad; no tenemos otra.” (MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de los heterodoxos españoles*. Barcelona: Red Ediciones, 2011, Lib. VIII, p: 236). El nivel de profundidad de la influencia del pensamiento del polígrafo santanderino sobre la musicología española es algo que queda por valorar en toda su extensión. Sobre la influencia del nacionalismo en la construcción de la musicología española, baste citar el paradigmático artículo de Juan José Carreras: CARRERAS, Juan José: “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, en *Il Saggiatore Musicale*, 1 (2001), p: 121-169.

⁵⁶⁶ CARRERAS, Juan José: “La policoralidad como identidad del ‘Barroco musical español’”, en CARRERAS, Juan José y FENLON, Iain: *Polychoralities. Music, identity and power in Italy, Spain and the New World*. Venecia: Reichenberger, 2012 (en prensa).

⁵⁶⁷ GONZÁLEZ VALLE, José V.: “Música litúrgica con acompañamiento orquesta, 1750-1800”, en BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, p: 69.

la historia aquellas realidades que se apartan de la norma atribuyéndoles un origen externo y pernicioso. Es necesaria, por tanto, una evaluación de la situación de la música eclesiástica en el siglo XVIII, que tenga en cuenta cuáles eran las tendencias dominantes, los principales debates y la naturaleza de los mismos, así como las imágenes construidas en torno a ésta.

4.2.3.1-La música religiosa en España en el siglo XVIII

La doctrina católica sobre la presencia de la música en el culto había quedado claramente fijada en el Concilio de Trento. Frente a los excesos del contrapunto imitativo, y frente al radicalismo de quienes pretendían eliminar la música de la liturgia, el Concilio determinó una vía media, defendiendo en todo momento la inteligibilidad del texto sagrado, y atribuyendo a la música una función secundaria con respecto al texto⁵⁶⁸. A pesar de la dimensión recentralizadora del Concilio, que pretendía uniformizar la liturgia de toda la Iglesia Católica, existen prácticas musicales post-tridentinas que se desvían de las normas generales (como los villancicos en lengua vernácula), géneros devocionales que escapan a las prácticas instituidas por Roma (como el oratorio de S. Felipe Neri), mientras en la música comienzan a darse cabida influencias profanas que ponen en cuestión las llamadas al orden realizadas en el Concilio. La hegemonía de la ópera en los siglos XVII y XVIII llevará a una contaminación de géneros que hace imposible hablar de *un* solo tipo de música eclesiástica, al tiempo que genera críticas por parte de autores que pretenden mantener la sacralidad de esta. Surge así el concepto de “estilo”, utilizado para referirse a las tipologías musicales que se dan en el ámbito de la música sacra, y que enlazaría la categoría barroca del “decoro”, es decir, con lo que es apropiado para cada situación. Lorenzo Bianconi ha analizado con acierto las causas por las que el debate sobre los estilos se produce en este contexto,

(...) un sector fuertemente vinculado al respeto de un canon estilístico y tradicional, de un uso estatuido y consagrado (aquel de la polifonía romana de ascendencia contrarreformística), y por lo tanto naturalmente refractario a la aplicación de innovaciones compositivas que son percibidas como incongruencias estilísticas y ruptura del decoro.⁵⁶⁹

El concepto del “decoro”, que había centrado buena parte de la teoría estética barroca, se proyectará también sobre muchos de los debates musicales del siglo XVIII. El surgimiento de la ópera, su penetración y la emergencia de

⁵⁶⁸ GARBINI, Luigi: *Breve historia de la música sacra*. Madrid: Alianza, 2009, p: 193-194.

⁵⁶⁹ BIANCONI, Lorenzo: *Historia de la música. Vol. 5: el siglo XVII*. Madrid: Turner, 1986, p: 47.

modelos musicales ajenos a la polifonía clásica en la música religiosa marcarán una clasificación estilística basada en una distinción entre estilos antiguos y modernos. Las disputas no se centrarán tanto en si es posible aceptar o no estos estilos, sino en si pueden o no mezclarse, y en qué circunstancias puede utilizarse cada uno de ellos (es decir, cuando es “decoroso” emplearlos)⁵⁷⁰.

En el ámbito español, el estilo policoral servirá de base para construir un discurso que llega a adoptar perfiles identitarios y gremiales, tal y como ha señalado recientemente Juan José Carreras⁵⁷¹. Del texto de Carreras se desprende que, entre los músicos españoles del siglo XVIII, no existe un especial interés por las taxonomías musicales: al contrario, mientras las clasificaciones italianas insisten en distinguir entre el *stile antico* y el *stile moderno*, debatiendo en qué momento debe utilizarse cada uno de ellos, los textos españoles sostienen un discurso excluyente basado en dicotomías del tipo Iglesia/ teatro, contrapunto/ melodía acompañada, España/ Italia, etc. Estas oposiciones pueden reducirse, en último término, a una contraposición entre “nosotros” y “ellos” que consigue articular una identidad sustentada en la alteridad, atribuyendo al “otro” características negativas.

Cabe pensar que la percepción de la música policoral como un elemento de continuidad con respecto al contrapunto de la escuela romana (que tendría en autores españoles como Victoria a uno de sus máximos exponentes) haya sido un rasgo clave para el funcionamiento de este tipo de discursos. Los compositores hispanos del siglo XVIII concebirían, por tanto, sus composiciones como un epítome del contrapunto severo, sujeto a las normas de la Iglesia Católica, y opuesto a injerencias perturbadoras de origen profano, a pesar de que la práctica tuviese que ver cada vez menos con ese ideal musical. Esta idea de continuidad se basa en una concepción particular de las reglas y las excepciones a éstas⁵⁷². De esta manera, la ampliación de las “licencias” permite dar lugar a una música polifónica, que mantiene una continuidad *nominal* con el contrapunto renacentista, pero que, en realidad, está plagada de procedimientos contrarios al mismo. Frente a lo ocurrido en Italia, los teóricos españoles pretenden integrar toda la práctica musical dentro de un único modelo compositivo, rechazando las innovaciones italianizantes (operísticas) por apartarse excesivamente del modelo teórico ideal. Esta propuesta crea un marco poco flexible, que dificulta la inclusión de novedades, y que establece una rígida frontera entre la música teatral y el resto de las músicas.

⁵⁷⁰ BIANCONI, L.: *Historia de la música...*, p: 47-48.

⁵⁷¹ CARRERAS, J.J.: “La policoralidad...”

⁵⁷² CARRERAS, J.J.: “La policoralidad...”

El papel de Cerone parece haber sido determinante en la adopción de estas categorías estético-musicales. El autor de *El Melopeo y maestro* habría tomado de Pietro Pontio la distinción de música antigua y moderna que caracteriza a la segunda por el empleo de tiempos más rápidos y de la policoralidad. La especificidad de la teoría hispana consistirá en la asimilación de los atributos del estilo eclesiástico como algo extensible a todas las manifestaciones musicales, característico de la “escuela española” y relacionado con la categoría estética de la “gravedad”, esto es, la seriedad, majestuosidad, solemnidad, o la lentitud⁵⁷³. De este modo, la música profana queda excluida (literalmente) de la teoría musical española ante un discurso estético en el que prima lo decoroso y lo grave. La construcción de una identidad musical basada en estos paradigmas estéticos parece consumada cuando Iriarte, en el canto cuarto de su poema, atribuye a los maestros españoles capacidades especiales para la música religiosa⁵⁷⁴.

Por otra parte, Carreras ha señalado con acierto la conciencia de “escuela” o “estilo” español entre los músicos de principios del siglo XVIII. Esta “escuela” tendría como rasgo más distintivo una imagen autoconstruida de “pulcritud y complejidad contrapuntística”⁵⁷⁵. De este modo, se entiende que Nassarre reivindique que los músicos españoles compongan a más de ocho voces, o que Valls muestre orgullo gremial al destacar que, en contraste con los músicos italianos o franceses, los maestros españoles componen a 8, 10 ó 12 voces reales. Las categorías estéticas antes aludidas se relacionan así con una técnica compositiva concreta, que privilegia el seguimiento de las reglas sobre la introducción de innovaciones, y que mantiene su vigencia cuando ya se había franqueado el umbral del siglo XIX. Buena prueba de ello es el tratado de Agustín Iranzo, donde el autor plantea una serie de preguntas a Francisco Antonio Gutiérrez (traductor de Eximeno), siendo la más importante “(...) si los que son maestros en la música, según la escuela que en nuestra España se enseña, y conoce de inmemorial, caminan o no a ciegas (...)”⁵⁷⁶. Iranzo, que escribe a inicios del siglo XIX, se erige en representante de una tradición que entiende la creación musical como un oficio sujeto a unas reglas y transmitido en el seno de las instituciones religiosas.

El seguimiento de las reglas garantiza el éxito de la creación artística (o artesanal) pero, además, mantiene la sumisión del artífice al criterio de autoridad. Se comprende así la sátira de Eximeno, cuando se mofa de los que pretenden

⁵⁷³ V. STEFANI, Gino: *Musica e Religione nell'Italia Barocca*. Palermo: S.F. Flaccovio, 1971, p: 78-85.

⁵⁷⁴ IRIARTE, T.: *La música...*, p: xv-xvi: “(...) corresponde una gloria (no exclusiva pero sí muy señalada) a España por su música eclesiástica (...)”, p: 80: “No dudéis, compañeros, les decía,/ que si España nos da práctico ejemplo/ de la grandiosa música del templo (...)”

⁵⁷⁵ CARRERAS, J.J.: “La policoralidad...”,

⁵⁷⁶ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del arte de la música...*, p: 10. Las cursivas son mías.

juzgar las composiciones de Haydn sobre las mismas reglas que servían para componer música religiosa en las capillas españolas, y que demostraban así un completo desconocimiento de los cauces por los que discurría la creación musical a nivel europeo. En todo caso, el alejamiento de la realidad europea se hace patente en tratados como el de Iranzo, que excluyen por completo a la música profana: ésta no ha lugar en una teoría que había convertido a la música religiosa en su signo de identidad. El sentimiento corporativista y el orgullo gremial se mantienen dentro de un marco teórico que se pretende asentado sobre “sólidas reglas”, y que reivindica un origen matemático para la música.

Precisamente, la atribución de un origen matemático a la música será una de las constantes repetidas con más insistencia y de manera acrítica en los escritos teóricos españoles del siglo XVIII, y se halla en el punto de partida de críticas como las de Eximeno. En polémicas como la suscitada por la misa *Scala Aretina* de Valls, existe un consenso general en aceptar el seguimiento de un paradigma matemático que se traduce en unas reglas (cuya transgresión sí puede ser sujeto de debate). La hegemonía de esta concepción teórica no parece haber sido cuestionada en los dos primeros tercios del siglo, a pesar de que, en el exterior, el paradigma matemático-musical era ampliamente debatido. Sólo en la última parte del siglo se alzarán voces partidarias de una flexibilización de las reglas. Destaca la de Antonio Rodríguez de Hita, un autor que, significativamente, se halla vinculado al teatro musical, y que en su tratado hace patente la crisis de un esquema normativo que necesitaba ser reformado⁵⁷⁷. El autor de *Briseida* propone una visión relativista de las reglas, en la que éstas no permanecen inmutables a lo largo del tiempo, constatando, además, que el conservadurismo había conducido a una situación de parálisis en la teoría musical, toda vez que el respeto por unos esquemas fosilizados daba lugar a graves contradicciones entre la teoría y la práctica⁵⁷⁸. Por otra parte, la influencia de Rameau, cuya recepción en España aún no ha sido suficientemente evaluada, parece haber permitido una supervivencia de las teorías matemáticas hasta finales del siglo XVIII, como se desprende del pensamiento de autores como Teixidor, quien, como vereoms, criticará a Eximeno por pretender desvincular la música de las matemáticas⁵⁷⁹.

⁵⁷⁷ RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio: *Diapasón instructivo. Consonancias músicas y morales. Documentos a los Profesores de música. Cartas a sus discípulos de D. Antonio Rodríguez de Hita, racionero titular, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve y fácil método de estudiar la composición y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Juan Muñoz, 1757.

⁵⁷⁸ LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría española...*, p: 214.

⁵⁷⁹ TEIXIDOR Y BARCELÓ, José: *Historia de la música 'española' y Sobre el verdadero origen de la música. Edición, transcripción y análisis crítico por Begola Lolo*. Lérida: Institut d'estudis ilerdens, 1996. La recepción de Rameau en España podría haber comenzado con las traducciones de Benito Bails: BAILS, Benito: “Elementos de música especulativa”, en BAILS, Benito: *Elementos de matemáticas, vol. 8* Madrid: Imprenta de la Viuda de J. Ibarra, 1772-1783. Este volumen es una traducción de los *Eléments de*

La tensión existente entre una teoría musical centrada en la policoralidad y una práctica en la que tenían cabida las influencias operísticas es un hecho también constatado por Carreras⁵⁸⁰. Destaca, en este sentido la velada referencia de Valls a la existencia de “otra práctica compositiva”; aquella en la que se crean obras para pocas voces, y que aparece asociada a términos como “gracia”, “buen gusto” y “agradable”⁵⁸¹. Son éstos unos conceptos opuestos al de la “gravitas” que predominaba en la música policoral eclesiástica, emblema y orgullo de la “escuela española” de composición. La elisión de referencias a la práctica compositiva teatral tiene que ver con razones de índole moral, estética (la complejidad policoral era la seña de identidad de los maestros españoles) y, sobre todo, social. Al concebir la música como una artesanía, y la profesión como un oficio, los maestros de capilla españoles estaban tratando de aferrarse a un modelo gremial en un momento de crisis sistémica. La aceptación de modelos operísticos, donde cuestiones como el uso de las disonancias parecía no someterse a regla alguna, suponía atentar contra los inestables cimientos de este sistema. El corporativismo de los compositores españoles no podía permitir la penetración, en el marco teórico, de nuevas ideas que pudiesen afectar negativamente a su oligopolio estético, productivo y pedagógico. De este modo, la teoría musical hispana se encierra en un discurso autorreferencial cerrado a referencias internacionales⁵⁸².

La construcción de una identidad musical basada en el dogma policoral exigía eliminar de los discursos cualquier elemento desestabilizador. Es cierto que, en la primera mitad del siglo, encontramos tratados como el de José de Torres, abiertos a la teoría italiana, y en los que tiene cabida el moderno estilo operístico⁵⁸³. Sin embargo, no deben obviarse cuestiones como que Torres se muestre profundamente influido por Lorenzo Penna, quien defendía un estilo eclesiástico continuador del contrapunto renacentista⁵⁸⁴. Con el paso del tiempo, las referencias a la teoría italiana se irán limitando para construir una alteridad que permitiera reforzar la identidad del “nosotros” mediante una descalificación de los “otros”. Y estos “otros” serán, principalmente, los italianos. El

musique théorique et pratique de D'Alembert. V. LEÓN TELLO, Francisco José: “D'Alembert en España: los elementos de música especulativa de Benito Bails”, en *Nassarre*, XI, 1-2 (1995), p: 275-298.

⁵⁸⁰ CARRERAS, J.J.: “La policoralidad...”

⁵⁸¹ V. CARRERAS, J.J.: “La policoralidad...”

⁵⁸² Carreras ha observado sagazmente cómo, en las citas de los textos de Cerone y Kircher por parte de los teóricos españoles, se omiten las referencias a compositores italianos y europeos, siendo particularmente llamativo el caso de Monteverdi. CARRERAS, J.J.: “La policoralidad...”

⁵⁸³ TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, José de: *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*. Madrid: Imprenta de música, 1702. En la segunda edición de su obra, Torres incluye un apartado dedicado específicamente al acompañamiento de las obras en estilo italiano: TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, José de: *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*. Madrid: Imprenta de música, 1736.

⁵⁸⁴ PENNA, Lorenzo: *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*. Bologna: Giacomo Monti, 1672, 3 vols.

antiitalianismo manifiesto de una buena parte de la teoría musical española del siglo XVII se consolida en la segunda mitad del siglo XVIII y constituye el último recurso al que acudir para defender un ideal que cada vez guardaba menos relación con la práctica musical. En este contexto es frecuente la descripción de la música italiana como una influencia perniciosa desde el punto moral, enfrentada a la seriedad y la sacralidad de la música hispana, y la vinculación de esta ligereza a una crítica puramente técnica: los compositores italianos son inferiores a los españoles porque duplican voces, y porque no muestran un conocimiento profundo y científico de la música⁵⁸⁵.

El rechazo al italiano no es, en absoluto, exclusivo del contexto español, y tiene que ver con el grado de difusión alcanzado por la ópera italiana a nivel europeo⁵⁸⁶. Sin embargo, a medida que el siglo avanza, la música italiana es aceptada en toda Europa. Los músicos del continente acuden con frecuencia a formarse junto a músicos italianos, y los roles tienden a invertirse: los enciclopedistas franceses reclamarán una mayor presencia de la ópera italiana en Francia, un país que, aparentemente, era el último reducto en el que subsistía una música “nacional”. La peculiaridad del caso hispano se deriva de la larga pervivencia y del grado de radicalización que alcanzan las críticas hacia lo italiano. Es posible que el antiitalianismo generalizado sea una de las causas que expliquen la insistencia en publicitar el tratado de Eximeno como obra de un autor español⁵⁸⁷.

En todo caso, la fuerza de las críticas hacia la música italiana será tal que la cuestión llegará a traspasar los límites del siglo XVIII para convertirse en un topos recurrente, capaz de articular discursos historiográficos incluso en la segunda mitad del siglo XX. Es posible pensar que esta xenofobia se deriva del escaso conocimiento directo que los maestros españoles tenían de las prácticas musicales italianas. El Grand Tour, o los viajes formativos de los músicos del norte de Europa a Italia, eran prácticamente desconocidos en España. Los maestros españoles se convertían así en receptores pasivos de las prácticas musicales italianas, mientras observaban con recelo las sumas obtenidas por sus colegas extranjeros. El sostenimiento de un sistema productivo en vías de desaparición, y de una teoría estética ligada a prácticas anacrónicas, se convierte así en un mecanismo de autodefensa, casi de supervivencia, con el que los

⁵⁸⁵ CARRERAS, J.J.: “La policoralidad...”,

⁵⁸⁶ Baste recordar las agrias críticas de Joseph Addison y John Dennis (este último con argumentos moralizantes) contra la interpretación de óperas italianas en Inglaterra; la disputa mantenida por Ragueneau y Lecerc de La Viéville en torno a si la música italiana es superior a la francesa; las críticas de Johann Beere, en *Musikalische Discourse* (publicado en 1719) contra la valoración de los músicos extranjeros, o la sátira de los músicos alemanes, envidiosos de los italianos, realizada por Johann Kuhnau en *Der musikalische Quacksalber* (1700). V. KEEFE, S. P. (ed.): *The Cambridge History...*, p: 16.

⁵⁸⁷ “Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos...”, *Diario de Madrid*, 8/6/1796, n° 134, p: 537, en ACKER, Yolanda F.: *Música y Danza en el Diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos. 1758-1808*. Madrid: CDMD. INAEM, 2007, p: 228.

músicos españoles muestran su orgullo frente a aquello que desconocen. Encajan aquí plenamente las palabras de Burney, quien señalaba:

(...) al viajar, los músicos pierden, entre otras particularidades locales, esa veneración por un estilo particular, al que (...) se mantenían supeditados.⁵⁸⁸

Los músicos españoles, que en su mayor parte permanecieron en su país durante toda su vida, se mantendrían aferrados a estas particularidades y venerarían un estilo (el policoral) hasta convertirlo en símbolo y razón de ser de una “escuela” nacional.

4.2.3.2-Entre la estética, la moral, y el decoro: Feijoo, Benedicto XIV, Martini

La preocupación por la música religiosa en el siglo XVIII no se circunscribe al ámbito de los profesionales de la composición. Por el contrario, en el seno de la estructura eclesiástica se manifiestan una serie de opiniones preocupadas por el estado y la evolución de la música sacra, por su conveniencia moral para el ejercicio litúrgico, y por su adecuación al mismo. Es cierto que el cuidado de la música litúrgica es una constante en el seno de la Iglesia Católica; como señala Gino Stefani, la música religiosa funciona, primero, como un instrumento capaz de inspirar devoción frente a lo sagrado, contenido en el rito, y segundo, afirma con su “pompa” tanto el “decoro” del lugar sagrado como el prestigio de la institución eclesiástica en su conjunto⁵⁸⁹. Pero, al margen de las preocupaciones existentes en el seno de la Iglesia, en el siglo XVIII aparecen algunos enfoques específicos en la reflexión sobre la música religiosa. La injerencia de la música operística (cuestionada desde algunos sectores eclesiásticos), y el carácter eminentemente polémico y crítico de la Ilustración llevarán a que, desde ámbitos extra-eclesiásticos, se extienda el análisis de la realidad hasta el ámbito de la música religiosa⁵⁹⁰.

⁵⁸⁸ “(...) by travelling, musicians lose, among other local particularities, that veneration for a particular style, which (...) keeps them in such subjection.”, en BURNEY, Charles: *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, 2ª ed. Londres: 1775, vol. 2, p: 338 (mi traducción).

⁵⁸⁹ STEFANI, G.: *Musica e Religione ...*, p: 49-50; STEFANI, G.: “Padre Martini e l’Eximeno...”, p: 479.

⁵⁹⁰ A propósito del carácter polémico y crítico que caracterizó el siglo XVIII, D’Alembert escribió: “(...) depuis les principes des sciences profanes jusqu’aux fondements de la révélation, depuis la métaphysique jusqu’aux matières de goût, depuis la musique jusqu’a la morale, depuis les disputes scolastiques des théologiens jusqu’aux objets du commerce, depuis les droits des princes jusqu’à ceux des peuples, depuis la loi naturelle jusqu’aux lois arbitraires des nations, en un mot depuis les questions qui nous touchent davantage jusqu’à celles qui nous intéressent le plus faiblement, tout a été discuté, analysé, agité du moins”, D’ALEMBERT, Jean le Rond: “Essai sur les Éléments de Philosophie, ou sur les principes des connaissances humaines”, en D’ALEMBERT, Jean le Rond : *Oeuvres complètes*, París: 1821, vol. I, p : 123.

La tradición crítica de la Ilustración, en la que se insertará Eximeno, encuentra un representante destacado en Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764). Conocedor de las corrientes de pensamiento más avanzadas de su tiempo a nivel europeo, movido por el ideal de la utilidad, y buscando la variedad como método para evitar el “fastidio” de sus lectores, Feijoo ofrece en el *Teatro Crítico Universal*, a través de textos breves y de carácter ensayístico, su posición ante un sinnúmero de cuestiones de actualidad, que van desde la medicina hasta la filosofía, de la astronomía a la moral, de la defensa de las mujeres a la música⁵⁹¹. Sus referencias a este último tema aparecen en numerosas ocasiones a lo largo de su obra, destacando, por su impacto, el Discurso XIV, “Sobre la música de los templos”, aparecido en el primer volumen del *Teatro Crítico*, en 1726. Al margen de este texto, cabe mencionar los Discursos XI (“Razón del gusto”) y XII (“El no sé qué”) del volumen VI del *Teatro Crítico* (1734) por sus implicaciones estéticas, la *Ilustración Apologética al primer y segundo tomo del Teatro Crítico Universal* (1730), donde defiende lo expuesto en el Discurso “Sobre la música de los templos”, la Carta primera del volumen VI de las *Cartas Eruditas y curiosas* (1745), donde se retracta de su ataque a la presencia de los violines en la iglesia, por haberlos autorizado el Papa, y la *Justa Repulsa de Inicuas acusaciones* (1749), donde de nuevo defiende la originalidad de su Discurso XIV, citando a Benedicto XIV⁵⁹².

No cabe duda de que el pensamiento de Feijoo sobre la música religiosa sufrió una evolución a lo largo del tiempo que le llevó a desprenderse de una parte de la radicalidad mostrada en su Discurso XIV. Sin embargo, el impacto de este texto a lo largo de todo el siglo, y a nivel internacional, alcanza tal nivel que podemos afirmar, sin lugar a dudas, que este es el “Feijoo” conocido en el ámbito del pensamiento musical. Esta cuestión se hace patente al analizar la obra de Eximeno, donde el Discurso “Sobre la música de los templos” aparece citado en diversas ocasiones. Todas estas cuestiones nos llevan a centrar ahora nuestra atención en el contenido de esta obra, por encima de otras del autor.

En su discurso, el beneditino comienza explicando la necesidad de establecer diferencias entre la música profana y la religiosa. Desde su punto de vista, constituye un error introducir la música del teatro en la iglesia, cuando la música para este último ámbito debería ser “(...) adecuada para infundir gravedad, devoción y modestia (...)”⁵⁹³; es decir, debería seguir el paradigma de la “gravitas” que, como hemos visto, se asociaba a la música religiosa durante el siglo XVII. En su defensa de este concepto estético, Feijoo llega a proponer el

⁵⁹¹ MARTÍN MORENO, A.: *El Padre Feijoo...*, p: 44-49.

⁵⁹² Para un listado completo de las obras con contenido musical de Feijoo v. MARTÍN MORENO, A.: *El P. Feijoo...*, p: 65-67.

⁵⁹³ Cito por la edición de 1778: FEJOO, Benito Jerónimo: *Teatro crítico universal*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1778, vol. I, p: 288.

canto llano como género musical más adecuado para la Iglesia, aceptando también el canto de órgano (polifonía). Para el autor del *Teatro Crítico*, la mezcla de géneros o, de manera más precisa, la introducción de música teatral en el contexto sacro, supone un peligro porque no incita a la devoción y, además, distrae al fiel, quien puede recordar en la iglesia acciones cuestionables desde el punto de vista moral. Por otra parte, el virtuosismo de los cantantes, lleva a la “afeminación” de la música, una cuestión que podría estar relacionada con el hecho de que muchos de los cantantes fueran castrados. Feijoo considera que la música de su tiempo es decadente, y por ello analiza cuáles son las diferencias entre la música antigua y la moderna.

El benedictino observa tres diferencias fundamentales: en primer lugar, la disminución en la duración de las figuras; en segundo lugar, el abuso de los cromatismos, que “(...) sacan la armonía de sus quicios”⁵⁹⁴, y, en tercer lugar, el uso de demasiados motivos o sujetos, que dan lugar a unas composiciones poco estructuradas, desordenadas, en las que no resulta fácil conocer cuál es el argumento principal. Feijoo inserta su discurso en las narraciones dominantes en la teoría musical española, y atribuye un origen externo a estas prácticas musicales negativas. Así, frente a “(...) la celebrada gravedad de los españoles (...)”⁵⁹⁵, se presenta la música italiana, ligera y frívola, que con su perniciosa influencia llega a convertir la liturgia en un espectáculo teatral⁵⁹⁶.

Con frecuencia, la historiografía musical española ha interpretado las polémicas musicales del siglo XVIII como un enfrentamiento entre “conservadores” y “progresistas”. En esta visión simplista, la personalidad de Feijoo representa un problema, ya que sus actitudes “conservadoras” frente a la música parecen no encajar con un pensamiento que, en términos generales, es calificado como “progresista”. Así, Antonio Martín Moreno, quizá el mayor estudioso de la obra de Feijoo, manifestaba en 1978 su extrañeza por la “estrechez de criterios” del benedictino ante las novedades introducidas en la música religiosa⁵⁹⁷. Esta extrañeza contrasta con otros comentarios del propio Martín Moreno, quien apunta algunas de las claves que, desde nuestro punto de vista, permiten entender la posición de Feijoo ante la música religiosa de su tiempo. Como ya hemos señalado, la idea de presentar toda clase de preocupaciones y reflexiones ante un público amplio y diverso (ante la opinión pública), como hace Feijoo, está claramente marcada por las prácticas ilustradas. Por otra parte, el tipo de propuestas planteadas por el benedictino, aunque insertadas en toda una tradición, forman parte de la línea de pensamiento dominante en la Ilustración. Ésta, en el ámbito de la liturgia, apostaría por un tipo de culto que habría de

⁵⁹⁴ FEIJOO, B.J.: *Teatro crítico...*, vol. I, p: 300.

⁵⁹⁵ FEIJOO, B.J.: *Teatro crítico...*, vol. I, p: 297.

⁵⁹⁶ MARTÍN MORENO, A.: *El P. Feijoo...*, p: 143-158.

⁵⁹⁷ V.: MARTÍN MORENO, A.: *El P. Feijoo...*, p: 134.

alejarse de la pompa barroca para convertirse en un medio de edificación e instrucción (de nuevo, la búsqueda de la utilidad por parte del pensamiento ilustrado). En palabras de González Valle:

(...) el nuevo pensamiento antropocéntrico de la Ilustración vio en los oficios religiosos un medio ideal para fomentar la virtud. El oficio religioso debía promover las prácticas morales y religiosas con estímulos edificantes, ser sencillo y comprensible (...), ser didáctico en la predicación y en los textos cantados o hablados, libre de todo lo que no fuera racional, claramente inteligible y sólidamente fundado.⁵⁹⁸

La propuesta de Feijoo, por tanto, se encuadraría dentro de este nuevo ideal marcado por la utilidad, el didactismo, la sencillez y la claridad. En términos exclusivamente musicales, este ideal se manifiesta en su crítica a la imitación de palabras mediante sonidos, tal y como se venía realizando en la retórica musical del barroco (lo que Cazden denominaba imitación “pictorialista”⁵⁹⁹): para Feijoo, como para la mayor parte de los teóricos de la Ilustración (y también para Eximeno), la música debe imitar el sentido completo del texto, y no el significado de palabras concretas⁶⁰⁰. Pero, además, en su caso la llamada a la austeridad podría venir reforzada por su pertenencia a la orden benedictina, tradicionalmente preocupada por el uso del canto llano y de las composiciones a capella⁶⁰¹. Por otra parte, el discurso de Feijoo se mantiene dentro de las directrices marcadas por el concepto de la “gravitas”, que había protagonizado el pensamiento del barroco sobre la música religiosa, y que permanecía firmemente asentado en la doctrina estética de los maestros españoles. Así, su crítica a la presencia de los violines en el templo puede entenderse como una lectura rigorista de este principio estético: como señala Stefani, uno de los modos de interpretar el término “grave” tiene que ver con el registro del bajo, por asociarse a la voz hierática, seria y sacerdotal⁶⁰². Desde esta perspectiva, la introducción de instrumentos agudos resultaría del todo inadecuada. Del mismo modo, el concepto de la “gravitas” también aparece asociado a la simplicidad, a la lentitud y a la moderación. Puede comprenderse así que Feijoo valore la introducción de notas rápidas como una de las causas de la decadencia de la música. En este contexto, resulta también coherente su defensa del canto llano y de la polifonía a capella, ya que, como señala Stefani:

⁵⁹⁸ GONZÁLEZ VALLE, J.V.: “Música litúrgica...”, p: 71.

⁵⁹⁹ CAZDEN, N.: “Towards a theory of realism...”

⁶⁰⁰ FEIJOO, B.J.: *Teatro crítico...*, vol. I, p: 303.

⁶⁰¹ Prueba de ello son tanto la historia de Martin Gerbert, como el papel jugado por los monjes de Solesmes en la restauración gregoriana del siglo XIX.

⁶⁰² STEFANI, G.: *Musica e Religione...*, p: 79.

El género de canto que más debería realizar estos ideales de gravedad y simplicidad es, evidentemente, el canto tradicional, cuyo apelativo de ‘canto fermo’ contiene precisamente también estas connotaciones. En cuanto a la polifonía tradicional, en su conducción homogénea de las partes desarrolla la imagen de una moderación y una ‘aequalitas’ que se corresponde con el coro eclesiástico (...) ⁶⁰³

Por otra parte, las críticas del benedictino hacia la introducción de demasiados temas musicales en las composiciones modernas dejan entrever una posición estética conservadora. De sus palabras se deduce una crítica a la existencia de periodos musicales perfectamente delimitados, a cesuras que interrumpen el continuo fluir de la música, a frases que introducen materiales temáticos nuevos, a cambios en el tempo y en el carácter de las composiciones; en fin, a todo aquello que caracteriza el *stile moderno*. En el pensamiento del benedictino, la música eclesiástica debe permanecer dentro de los moldes contrapuntísticos del *stile antico*; de la polifonía clásica palestriniana. Finalmente, y como ya hemos señalado, todo el pensamiento musical de Feijoo puede entenderse bajo el paradigma estético del “decoro”. Bajo este prisma pueden entenderse sus críticas a los violines y a la introducción de géneros musicales que no se adecuaban al texto, al tema, a la función y al contexto ⁶⁰⁴.

El rigorismo de Feijoo suscitó una serie de polémicas en las que tomarían parte músicos y aficionados del momento, y en las que se entremezclan argumentos de diverso tipo ⁶⁰⁵. De entre los aficionados cabe destacar la participación de Diego de Torres y Villarroel, no tanto por los argumentos que presenta (que no pasan de la mera sátira) sino por la importancia de su figura. Martín Sarmiento, discípulo de Feijoo, defiende a su maestro y apunta a un elemento clave para entender la posición del benedictino: las críticas de Feijoo no se dirigen contra la teoría musical, sino contra la práctica de la música en las iglesias ⁶⁰⁶. Al igual que Feijoo, Ignacio de Armesto y Osorio y Fray Francisco de Soto y Marne reclamarán un estilo musical religioso que se distancie del teatral,

⁶⁰³ Il genere di canto che più dovrebbe realizzare questi ideali di gravità e semplicità e palesemente il canto tradizionale, il cui appellativo di ‘canto fermo’ contiene appunto anche queste connotazioni. Quanto alla polifonia tradizionale, nella sua condotta omogenea delle parti essa sviluppa l’immagine di una moderazione ed aequalitas consentanea al coro ecclesiastico (...)”, en STEFANI, G.: *Musica e Religione* ..., p: 80 (mi traducción).

⁶⁰⁴ “En Lamentaciones impresas he visto aquellas mudanzas de aires, señaladas con sus nombres, que se estilan en las cantadas. Aquí se leía *grave*, allí *airoso*, acullá *recitado*. ¿Qué aun en una Lamentación no puede ser todo grave? (...) ¿Es posible que en aquellas sagradas quejas, donde cada letra es un gemido, (...) se han de oír *airosos* y *recitados*?” en FEJOO, B.J.: *Teatro crítico*..., vol. I, p: 302.

⁶⁰⁵ Sobre las polémicas musicales que siguieron a la publicación del Discurso de Feijoo v.: MARTÍN MORENO, A.: *El P. Feijoo*..., p: 187-266, y LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría española*.... p: 173-190.

⁶⁰⁶ MARTÍN MORENO, A.: *El P. Feijoo*..., p: 252.

pero estos dos autores se manifestarán a favor de la introducción de novedades en la música⁶⁰⁷.

En el caso de los músicos que impugnaron a Feijoo, cabe destacar a Eustaquio Cerbellón de la Vera, músico de la Real Capilla, y Juan Francisco Corominas, violinista de la Universidad de Salamanca. En las respuestas de ambos se percibe un espíritu gremial, que lleva a desconfiar de un aficionado, que escribía sobre la música sin conocerla profundamente (unas críticas similares a las que se verá sometido Eximeno por parte de Iranzo y Teixidor). Tanto Cerbellón como Corominas se oponen a las críticas de Feijoo hacia la música instrumental en los templos, concluyendo que los instrumentos tienen cabida en la iglesia cuando la música es seria y devota. Corominas, además, realiza una encendida defensa del violín, comparándolo con otros instrumentos agudos (oboes, chirimías, etc.) para llegar a la conclusión de que el instrumento de cuerdas es muy apropiado para acompañar composiciones religiosas, siempre que éstas no sean en exceso “ligeras”. Resulta significativo que Cerbellón llegue a equiparar el concepto de “estilo antiguo” con el de “estilo español”, lo que viene a demostrar que el discurso trazado por los defensores de la policoralidad como rasgo característico de la “escuela española” se basaba en definir una continuidad que partía de la polifonía renacentista y llegaba hasta el presente. Cerbellón, por su parte, criticará la reutilización de composiciones teatrales en un ámbito litúrgico, pero no con argumentos moralistas como los expuestos por Feijoo, sino por considerarlo como un rasgo de poca creatividad.

Por lo que respecta al canto llano, Corominas señalará, frente a la opinión de Feijoo, que no se emplea por ser la mejor música para el culto, sino por ser la más fácil de cantar cuando no hay músicos profesionales. Esta argumentación recuerda a la que luego utilizará Eximeno, al atribuir un origen medieval (y por tanto “inculto”) a este género musical. Las críticas de Corominas y Cerbellón hacia el Discurso de Feijoo deben entenderse bajo el prisma del pragmatismo: frente a una obra de carácter moralista y estético, estos dos autores escriben en calidad de músicos prácticos, que conocen el día a día de la creación y de la interpretación musical, y que defienden las prácticas adoptadas en las iglesias del momento. La defensa de la música “moderna” o “italiana” responde a un deseo de justificar su actividad cotidiana, sin que deje de resultar llamativo el contraste entre lo expresado por estos músicos y lo manifestado por los tratadistas a los que nos hemos referido anteriormente. Es posible pensar que, mientras los discursos teóricos, de gran profundidad especulativa, estaban dominados por un deseo de auto-reivindicación artística y técnica, los panfletos polémicos estaban marcados por el signo de la inmediatez, que llevaba a defender las prácticas cotidianas en las iglesias españolas. El tratado teórico se constituye, por tanto, como un ámbito

⁶⁰⁷ MARTÍN MORENO, A.: *El P. Feijoo...*, p: 260.

apto para construir una imagen del compositor como un *técnico*, conocedor experto de las reglas de su profesión. Por el contrario, los escritos polémicos dirigidos al gran público sirven para defender las prácticas musicales habituales, estuvieran o no basadas en los grandes discursos teóricos.

Si en el “Discurso” de Feijoo encontrábamos una mezcla de conceptos estéticos contrarreformistas e ilustrados, en otros testimonios de la época se observa un predominio de estos últimos. Las exigencias de simplificación, de didactismo y austeridad propias del pensamiento ilustrado se combinarían, a lo largo del siglo XVIII, con tendencias teológicas que aspiraban a una liturgia más sencilla, cercana a la vez al cristianismo primitivo y al pueblo llano. La preocupación litúrgica ilustrada llegará a la cumbre de la jerarquía eclesiástica en la persona de Benedicto XIV (1675-1758, papa entre 1740 y 1758). Este intelectual boloñés, que formó parte de la Academia de la Arcadia con el nombre de Egano Aluntino, pretendió acercarse a las corrientes de pensamiento más avanzadas de su tiempo⁶⁰⁸. En el ámbito de la música litúrgica, es recordado por su epístola *Annus qui*, de 1749, dictada con ocasión del Jubileo de 1750⁶⁰⁹. Aunque se dirige exclusivamente a los obispos de los Estados Pontificios, la encíclica causará un gran impacto en el todo el orbe católico.

Benedicto XIV comienza el texto exponiendo su preocupación por el decoro de los templos romanos. Tras varias recomendaciones en torno a la limpieza y el ornato de los templos, pasa a realizar una serie de consideraciones acerca de la música litúrgica. Benedicto XIV parte de la premisa de que la música eclesiástica debe incitar a la devoción y a la piedad, y para ello debe ser grave, decente y devota, manteniéndose fiel, por tanto, a las directrices emanadas de Trento. Aunque defiende la preeminencia del canto llano, también afirma que pueden tolerarse el canto de órgano (*a capella*) y el canto acompañado de instrumentos. El Papa otorga a la música eclesiástica la función de apoyar a las palabras, pero insiste en la necesidad de que éstas sean inteligibles, de que los textos se mantengan íntegros, y de que lo verbal no quede oculto tras lo musical. Sostiene, por tanto, una visión logocéntrica de la liturgia, que atribuye a la música una función clara: acompañar a las palabras e inspirar devoción. En este sentido, destaca su llamamiento a suprimir los motetes, tan populares en la Italia de la época, que sus textos llegaban a venderse como los *libretti* operísticos⁶¹⁰. Por ello, establece una clara división (como antes había hecho Feijoo) entre la música

⁶⁰⁸ Benedicto XVI llegó a mantener correspondencia con Voltaire, además de proteger a personalidades de la talla de Winckelmann o Muratori.

⁶⁰⁹ La encíclica *Annus Qui*, en latín y en castellano, puede verse en: OTAÑO, Nemesio: *La música religiosa y la legislación eclesiástica. Principales documentos de la Santa Sede desde León IV (siglo IX) hasta nuestros días acerca de la música sagrada*. Barcelona: Viuda de J.M. Llobet, 1912, p: 22-73.

⁶¹⁰ LAIRD, P.R.: “Catholic music...”, p: 33.

religiosa y la profana, atribuyendo a la primera unas características a las que ya hemos tenido ocasión de referirnos, como son la gravedad, la decencia y el decoro.

La admisión o el rechazo de los instrumentos dentro de la iglesia es una de las cuestiones que más preocupan a Benedicto XIV. Tras citar a Feijoo a propósito del rigor de éste frente a los instrumentos (y en particular frente a los violines), el Papa realiza una serie de reflexiones sobre las costumbres establecidas en algunas iglesias, concluyendo con una lista de los instrumentos admisibles y rechazables en el culto. Contradiendo a Feijoo, aprueba la inclusión de violines en el templo, mientras rechaza instrumentos como los timbales, las trompas, trompetas, oboes, flautas, mandolinas y, llamativamente (si tenemos en cuenta su arraigo en las iglesias hispanas), las arpas. De acuerdo con el pontífice, estos instrumentos estarían relacionados con la música teatral, y por tanto deberían ser excluidos del culto. Sin embargo, y a juzgar por la arbitrariedad de la lista, parece que los instrumentos rechazables lo son en virtud de su potencia sonora y de su agudeza, opuesta a la “gravitas” y a la “medietas” exigida a la música eclesiástica. Resulta, asimismo, paradójico, que Benedicto XIV cite y elogie a Feijoo para, acto seguido, rebatir algunas de sus propuestas. Esto demuestra, por una parte, la enorme difusión alcanzada por la obra de Feijoo, y por otra, la radicalidad de algunas de sus propuestas, que resultaban inasumibles para una Iglesia que se mostraba más abierta a la música de su tiempo. Precisamente, la crítica a la severidad de Feijoo encontrará su reflejo en los textos de Eximeno, quien cuestionará la rigidez del benedictino de manera indirecta.

Benedicto XIV se muestra más cercano a Feijoo en la cuestión de la adecuación de la música al sentido del texto. Tras solicitar que la música instrumental sea seria y no alargue demasiado la liturgia, el pontífice cita al benedictino a propósito de los excesos cometidos con pasajes como las *Lamentaciones* de Jeremías, exhortando a que la música de la Cuaresma y la Semana Santa se adecue al sentir de esos periodos. Condena la introducción de composiciones suntuosas y ruidosas en la iglesia, y llama a los obispos a realizar reformas en sus diócesis si lo estiman necesario, con el objetivo de lograr una liturgia menos ostentosa y más austera.

La encíclica *Annus qui*, de Benedicto XIV, resulta de gran importancia porque en ella aparecen definidas las directrices “oficiales” de la Iglesia Católica en torno a la música religiosa durante el siglo XVIII. El espíritu de este texto está impregnado de los ideales ilustrados, que reclamaban una liturgia más austera y devota, y que dominarán también en el pensamiento de Eximeno. Al mismo tiempo, el pontífice retoma la doctrina del Concilio de Trento, reclamando una música religiosa en la que prime el decoro, que se defina por oposición a la música profana, que inspire la devoción y en la que la inteligibilidad de la palabra

se sitúe sobre los aspectos puramente sensuales. La impronta del Discurso de Feijoo aparece en diversos puntos de la encíclica; en particular aquellos que se refieren a la necesidad de adecuar la música al contenido del texto. Sin embargo, y a pesar de mostrar sus preferencias por el canto llano (definido como el canto eclesiástico por antonomasia) y por la polifonía vocal, Benedicto XIV mantendrá una postura más flexible que Feijoo con respecto a la música instrumental.

Una última cuestión relacionada con la “irrupción” de la ópera en el templo tendrá a Pergolesi como protagonista y afectará a Eximeno de manera directa. Como es bien sabido, el autor de la *Serva Padrona* fue mitificado a lo largo del siglo XVIII, convirtiéndose su obra en un modelo para el pensamiento ilustrado, y en particular para los enciclopedistas franceses (basta recordar el papel otorgado a la *Serva Padrona* en la Querrela de los Bufones). Sin embargo, su *Stabat Mater* sufrió las críticas de algunos autores debido a estilo “operístico”, juzgado como poco adecuado para el ámbito eclesiástico para el que había sido compuesto.

De entre estos autores destaca el P. Martini quien, en su *Essempiare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, había señalado el *Stabat* como paradigma de todo un género de obras que, desde su punto de vista, resultaban indecorosas para el templo por sus resonancias operísticas. Por ello, el *Stabat Mater* sería impropio de la iglesia: los mismos rasgos musicales que servían para hacer reír en el teatro, que acompañaban a personajes bufonescos y que contribuían a la comicidad del espectáculo no podían resultar decorosos en el templo⁶¹¹. Martini clama contra la música de su tiempo, “(...) piena di tanti vezzi lusinghieri, di tanti passi graziosi, di tanti scherzi e delicatezze (...)”⁶¹², que sólo se dirige a los sentidos. La cuestión no es ya, por tanto, meramente estilística, sino que tiene unos componentes morales que hacen desconfiar de un arte sensualista y hedonista. La solución de Martini será recurrir al cantus firmus gregoriano como método para garantizar el “decoro” de la música religiosa. De este modo, el franciscano extrae consecuencias estilísticas de unas premisas morales⁶¹³. A sus argumentos se opondrán, además de Eximeno, Saverio Mattei y Vincenzo Manfredini. Este último coincide con Eximeno al afirmar que Pergolesi tiene un mismo estilo tanto en la *Serva Padrona* como en el *Stabat*, sin que este hecho sea negativo. Pero además, señala que, de no haber muerto tan joven, Pergolesi habría superado a sus contemporáneos y sucesores en el *estilo eclesiástico*⁶¹⁴. Se

⁶¹¹ Martini dice que el *Stabat* y la *Serva* comparten: “(...) lo stesso stile, gli stessi passi, le stesse stessissime delicate e graziose espressioni”, en MARTINI, Giovanni Battista: *Essempiare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*. Bologna: Lelio della Volpe, 1774, vol. I, p: VII.

⁶¹² MARTINI, G.B.: *Essempiare o sia Saggio...*, vol. I, p: VIII.

⁶¹³ DEGRADA, Francesco: *Linee di una Storia della Critica pergolesiana*. Turín: Dr. Giacomo A. Caula, 1965, p: 14.

⁶¹⁴ Cit. por DEGRADA, F.: *Linee di una Storia...*, p: 15.

demuestra así que, para los pensadores más jóvenes y vanguardistas, Pergolesi era un “héroe” y un modelo a imitar, también en la música religiosa.

4.2.3.3-El villancico como problema

La importancia que Eximeno concede al villancico en *D. Lazarillo Vizcardi* hace necesario que dediquemos un espacio a tratar el problema que supone este género para la estética del siglo XVIII. El villancico constituye una “anormalidad” característica de las iglesias hispanas desde el siglo XVII. Las críticas a este género habían venido sucediéndose desde su origen, pero su decadencia definitiva, intensificada en el último tercio del siglo, comienza en la década de 1740. Será en ese momento cuando comiencen a reutilizarse algunas de estas composiciones en la Capilla Real (algo que no había sucedido hasta entonces), que además eran rechazadas por la reina María Bárbara de Braganza⁶¹⁵. Por otra parte, la precisión de Benedicto XIV al prohibir específicamente los motetes *en lingua vulgar*, y al citar a autoridades hispanas como Feijoo, podría ir dirigida específicamente contra los villancicos españoles y habría tenido una influencia decisiva en su supresión en la Capilla Real⁶¹⁶. Se iniciaría entonces una lenta decadencia del género que perduraría en algunos lugares hasta bien entrado el siglo XIX, y que llevará a sustituir los villancicos por los responsorios⁶¹⁷.

Desde nuestro punto de vista, esta decadencia no puede entenderse sin tener en cuenta las propuestas ilustradas, que velaban por una “purificación” del arte y de las formas litúrgicas. De hecho, el cuestionamiento de los villancicos está incluido en la crítica hacia la introducción del estilo teatral en el templo: la estructura del villancico, un género en el que intervenían diversos personajes que con frecuencia dialogaban entre sí, se prestaba a la introducción de elementos “italianizantes”. La utilización de la lengua vernácula era, además, otro punto cuestionable, en tanto se oponía a la liturgia romana “oficial”, y a las aspiraciones universalistas de la Ilustración y de la Iglesia Católica. Finalmente, el tipo de contenidos (jocosos, con protagonismo de las clases populares) que predominaban en él eran muy cuestionables desde el punto de vista de quienes pretendían restaurar el “decoro” y la “gravitas” en el recinto sagrado. Sólo la

⁶¹⁵ TORRENTE, Álvaro: “Misturadas de castelhanadas com o officio divino: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”, en MARÍN, M.A. (ed.): *La ópera en el templo...*, p: 208.

⁶¹⁶ TORRENTE, A.: “Misturadas de castelhanadas...”, p: 211-216. Cabe señalar, además, que Benedicto XIV tuvo una gran preocupación por unificar la liturgia en toda la Iglesia, prohibiendo, por ejemplo, los ritos chinos.

⁶¹⁷ ALÉN, Pilar: “La crisis del villancico en las catedrales españolas (siglos XVIII-XIX)”, en CASARES, Emilio (ed.): *De Musica Hispanica et Allis: Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. 2, p: 7-25. Los villancicos serían suprimidos en catedrales como la de Pamplona ya en 1751. En otros lugares se opta por recortar su duración y “purgar” sus contenidos. La figura de Francisco Javier García Fajer (en “competencia” con Manuel Doyagüe) parece crucial en la difusión del responsorio como género sustituto de los villancicos. V. TORRENTE, A.: “Misturadas de castelhanadas...”, p: 224-233.

enorme aceptación del villancico entre los estratos sociales más bajos y menos cultos (Eximeno comparaba su éxito con el de las óperas en Italia) determinaría su larga pervivencia, que llegaría en algunas catedrales hasta 1820, cuando la pérdida de poder económico de la Iglesia les asestó el golpe definitivo.

Algo que caracteriza al tratamiento de los villancicos por parte del pensamiento español del siglo XVIII es, por una parte, la pervivencia de los discursos a lo largo del siglo, y por otra, el hecho de que estos discursos se desarrollen en textos al margen de los tratados musicales. De entre estos textos destaca el *Memorial* de Pedro Paris y Royo (que será suscrito por Eximeno en *D. Lazarillo Vizcardi*⁶¹⁸), donde se plantean algunas de las cuestiones que luego aparecerán en Feijoo. Paris se propone señalar cuáles son los abusos cometidos en la música eclesiástica, insistiendo, en la introducción a su texto, en su doble ocupación de músico y clérigo, lo que le haría especialmente apto para analizar estos errores. En el primero de los puntos señalados por Paris queda descrita la doctrina estética que, según él, tendría que aplicarse en la música eclesiástica⁶¹⁹. De acuerdo con Paris, la música eclesiástica puede ser polifónica, pero en todo caso, debe alejarse de lo teatral y lo profano. Los adjetivos que utiliza para describir a la música religiosa (“devota, sencilla, casta”) encajan en la doctrina del decoro y de la “gravitas”. Pero, además, esta apelación a la “gravedad” de la música religiosa se completa con una crítica al abuso de instrumentos como “violines y clarines”, que impiden la comprensión de la letra. Paris se adelanta así a la condena de los violines efectuada por Feijoo, si bien sus argumentos resultan un tanto distintos: para el capellán y músico, los violines no merecen una condena categórica, ni ésta se justificaría por lo agudo de su timbre, sino por la excesiva sonoridad de las partes instrumentales, que ahogan el sentido del texto (un argumento que reaparecerá en los textos de Eximeno, para quien resulta censurable la excesiva sonoridad de ciertos instrumentos).

Con todo, la principal crítica de Paris se centra en los villancicos. Estas composiciones añadirían, a los fallos antes señalados, unos abusos poéticos que a veces estarían próximos a la herejía y que convertirían a la iglesia en teatro “de bailes y entremeses”; un tipo de crítica que reaparece en Eximeno, para quien algunos villancicos “(...) huelen a zaguán o taberna”⁶²⁰. En su explicación del “estilo eclesiástico”, Paris refleja una rigorista lectura de la compleja clasificación

⁶¹⁸ Los textos de Paris y Royo y de Fray Francisco Arteta han sido publicados por Carmelo Caballero: CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: “Dos memoriales sobre la música de los templos”, en *Revista de Musicología*, XV, 1 (1992), p: 323-361. Martín Moreno señala que Feijoo podría haber tomado a Paris como modelo. V. MARTÍN MORENO, A.: *El P. Feijoo...*, p: 193.

⁶¹⁹ CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: “Dos memoriales...”, p: 328.

⁶²⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 273.

estilística de Athanasius Kircher⁶²¹. Así, por ejemplo, al tratar del *stylus phantasticus*, puntualiza que no es propiamente un estilo eclesiástico; que, en la iglesia sólo tiene cabida el órgano y, que cuando el organista tuviera que interpretar alguna obra en este estilo, lo hará de la forma más similar a los estilos eclesiástico, canónico y motético. En su definición del *stylus madrigalescus* introduce matices moralistas, insistiendo en que las composiciones en este estilo deben expresar “(...) acciones morales de virtudes, amores, y otras cosas (...)”⁶²², aun cuando sean totalmente profanas. Incluye a los villancicos, cantinelas y arietas dentro del *stylus melismaticus*, apto para los versos medidos, pero que en ningún caso debe aceptarse en la iglesia. Como ha notado Juan José Carreras, la sesgada lectura realizada por Paris (que luego repetirán Nassarre y Valls) le lleva a insistir en la delimitación de los géneros sacros y profanos, y a excluir toda referencia al madrigal espiritual, cercano al villancico⁶²³. Paris intenta así cumplir su objetivo con mayor efectividad: para el autor del *Memorial*, era crucial eliminar los villancicos y clarificar los límites de la música eclesiástica⁶²⁴.

El *Memorial* de Paris y Royo conoció una impugnación, firmada por Joaquín Martínez de la Roca. Este organista de la Capilla del Pilar de Zaragoza, partidario de la música italiana, defenderá la introducción de arias y recitados, así como de diversos instrumentos al margen del órgano, en la música eclesiástica. Martínez se posiciona así como un autor menos rigorista que Paris, abierto a las innovaciones estilísticas y a la introducción de elementos operísticos en la iglesia⁶²⁵. Sin embargo, no encontramos en su texto referencias a los villancicos, prueba clara del grado de problemas que planteaba este género aun para quienes, en principio, no se oponían a él.

Conclusión

En este capítulo hemos sintetizado los principales rasgos del pensamiento ilustrado en torno a la ópera, la música instrumental y la música religiosa. Como hemos visto, la especificidad del melodrama y su naturaleza multidisciplinar determinan una serie de dificultades a la hora abordar su estudio. Estas dificultades emergen también en las opiniones y en los debates que articulan la reflexión sobre la ópera en el siglo XVIII, tanto en Italia como en Francia. Todas ellas cuentan con el denominador común de reclamar constantemente la

⁶²¹ Sobre la taxonomía de Kircher v. BIANCONI, L.: *Historia de la música...*, p: 49-51.

⁶²² CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: “Dos memoriales...”, p: 336.

⁶²³ CARRERAS, J.J.: “La policoralidad...”, p: 18-19.

⁶²⁴ Fray Francisco Arteta fue autor de un *Memorial sobre la música de los templos* en el que insiste en los argumentos de Paris con un tono, si cabe, aún más moralista. Arteta concluirá condenando, no sólo el canto de obras en lengua vulgar, sino también la presencia de instrumentos en la iglesia (con la excepción del órgano), “(...) como repugnantes a la gravedad de la Iglesia (...)”. CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: “Dos memoriales...”, p: 345.

⁶²⁵ MARTÍN MORENO, A.: *El P. Feijoo...*, p: 194-198.

necesidad de reformar el género como respuesta a una crisis que pervertiría la naturaleza del espectáculo, y que estaría motivada, fundamentalmente, por el excesivo protagonismo de la música, que amenaza la inteligibilidad del drama. Serán una minoría los autores que, en un primer momento, reclamen la igualdad de las dos artes. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo, y a partir del enciclopedismo francés, la postura que reclama la interacción de las artes en pie de igualdad, ganará adeptos. La crisis del modelo de Metastasio pondrá de manifiesto la necesidad de acometer una nueva reforma en la ópera. Surgirán entonces diversas propuestas que, sin renunciar por completo a la dramaturgia metastasiana, tratarán de dar cabida a distintas influencias como el pensamiento enciclopedista o la tradición operística francesa. Será en estas propuestas (de entre las cuales destaca la de Gluck y Calzabigi) donde quepa situar el pensamiento de Eximeno sobre el melodrama.

El concepto de música instrumental presenta una serie de problemas de índole moral y estético, a lo largo de la historia, por su indeterminación expresiva. Esto ha llevado a plantear interpretaciones que, de un modo u otro, han privilegiado la concepción lingüística, imitativa o matemática de la música, otorgando un papel privilegiado a la música vocal, y situando a la música instrumental en un plano secundario. La estética imitativa del siglo XVIII, pese a su logocentrismo, evoluciona hacia una “liberación” de la música instrumental que, sin contemplar la posibilidad de una música “autónoma”, afirmará la posibilidad de desarrollar géneros puramente instrumentales. Será preciso esperar al último tercio del siglo para encontrar defensas cerradas de la música instrumental. La irrupción en la estética de conceptos como el de lo “sublime” o de lo “prodigioso” (inicialmente vinculados a la retórica) permitirá articular todo un discurso que, sobre todo en Alemania, llevará a exaltar la asemantividad de la música instrumental. La incapacidad comunicativa o las limitaciones imitativas, hasta entonces consideradas como deficiencias de la música instrumental, pasarán a ser observadas como ventajas que posibilitan la expresión de lo inefable, de lo inabarcable, de lo religioso o de lo terrorífico. Eximeno, que tendrá la capacidad suficiente para comprender los criterios estéticos que permiten justificar la música instrumental de autores alemanes, mostrará una actitud de desconfianza, cuando no de incompreensión, hacia este tipo de discursos.

La música religiosa, por último, ocupa una posición ambigua en el siglo XVIII. A la pervivencia de los conceptos emanados del Concilio de Trento, que insistían en la inteligibilidad de los textos y en el respeto al “decoro” y a la “gravedad” de los templos, se superponen elementos propios del pensamiento ilustrado, que llevan a formular unas críticas que, en muchos casos, proceden de ámbitos no eclesiásticos. Esta ambigüedad se observa en los textos de Feijoo y Benedicto XIV, en los que se mezclan propuestas derivadas del rigorismo moral y

de la pervivencia de conceptos estéticos barrocos, con otras relacionadas con las tendencias ilustradas relativas a la sencillez deseable en el culto. La realidad de la música religiosa es, en el siglo XVIII, compleja y multiforme, como se demuestra en la existencia de variados “estilos”, en los que se recogen diversas influencias musicales. En el caso español, que hemos estudiado con especial detenimiento por su importancia en los textos de Eximeno, la reivindicación de la policoralidad constituirá la base de un discurso de tipo gremial que atribuye a esta técnica una naturaleza cuasi-identitaria, y que niega la entrada a las innovaciones provenientes de la ópera italiana. Otro tanto ocurre con el villancico, género representativo de las capas sociales más bajas y principal receptor de las innovaciones operísticas, que será criticado tanto desde una perspectiva moralista como desde una perspectiva ilustrada.

Cabe concluir, por tanto, que el espíritu crítico de la Ilustración aparece extendido a todos los ámbitos de la creación musical, con llamamientos a efectuar reformas tanto en la ópera como en la música religiosa, y con una nueva concepción de la música instrumental en su conjunto.

4.3-EL SURGIMIENTO DE LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL

En este apartado describiremos de manera sintética la evolución de la historiografía musical desde sus primeras tentativas hasta las primeras historias de la música realizadas a través de investigaciones basadas en metodologías propias, y publicadas en la segunda mitad del siglo XVIII. Nuestro objetivo es analizar tanto las tipologías textuales empleadas por los historiadores de la música, como los paradigmas y conceptos que articulan sus discursos, en la medida en que estos elementos influyen sobre la manera de historiar de Antonio Eximeno.

Otro de los objetivos de este apartado se concreta en la exposición de las relaciones existentes entre la historiografía general, la historiografía artística y la historiografía musical. A través de esta aproximación pretendemos mostrar cuáles son las características que distinguen a la historiografía musical de esos otros campos del saber, y que determinan un desarrollo específico que, pese a todo, comparte elementos con dichas disciplinas⁶²⁶.

⁶²⁶ Para conocer un panorama general de la historiografía destacaremos tres textos. En primer lugar, el manual de FONTANA, Josep: *Historia: análisis del pasado y proyecto social*. Barcelona: Crítica, 1982. Se trata de un manual clásico, escrito desde una perspectiva marxista, en el que se encuentran agudas reflexiones sobre la manera en que el contexto histórico determina el pensamiento de cada autor; destaca especialmente el capítulo dedicado a la Escuela Escocesa. Es preciso reconocer, pese a todo, que en algunas ocasiones se privilegia excesivamente el análisis de las estructuras económicas, descuidando el estudio de las superestructuras. El manual de MITRE, Emilio: *Historia y pensamiento histórico. Estudio y antología*. Madrid: Cátedra, 1997, escrito desde una perspectiva más formalista y “neutra”, presenta unas explicaciones menos extensas que el manual de Fontana. Sin embargo, ofrece reflexiones de interés y cuenta con la ventaja de incluir una selección de textos de los principales autores tratados. Finalmente, el manual de SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis: *Corrientes del pensamiento histórico*. Pamplona: EUNSA, 1996, aparece marcado por valoraciones en línea con la ideología ultraconservadora del autor, aunque ha resultado útil para completar algunas informaciones de los otros dos textos. Resultan igualmente interesantes, por sus aportaciones conceptuales, los textos de Julio Aróstegui: ARÓSTEGUI, Julio: *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica, 2001, y KUHN, T. S.: *La estructura...* En el terreno de la historiografía artística destacaremos, en primer lugar, el clásico texto de SCHLOSSER, Julius von: *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid: Cátedra, 1986. Se trata de una obra enciclopédica, publicado por primera vez en 1924 y que recoge comentarios sobre un amplísimo repertorio de fuentes de literatura artística. Ningún texto de estas características y con esta magnitud ha sido publicado con posterioridad por lo que sigue constituyendo una fuente de referencia, a pesar de que algunas de sus ideas ya hayan sido superadas. En segundo lugar, la publicación de BAUER, Hermann: *Historiografía del Arte: introducción crítica al estudio de la historia del arte*. Madrid: Taurus, 1980. Constituye una fuente valiosa con interesantes aportaciones desde el punto de vista filosófico. La publicación de VENTURI, Lionello: *Historia de la crítica de Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, tiene un enfoque más formalista (se trata de un manual en el sentido más “clásico” del término), si bien resulta interesante por su declaración de principios: para Venturi no puede existir historia del arte sin crítica, por lo que es preciso analizar estas dos disciplinas juntas. Finalmente, el artículo de PORTÚS, Javier: “La historiografía artística: las artes plásticas”, en *Historia/ Crítica*, 1 (1994), p: 247-276, es una valiosa síntesis sobre el tema, desde una perspectiva que presenta novedades con respecto a las otras fuentes. Sobre tratadistas españoles señalaremos, en primer lugar, el conocido texto de GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975, ya superado en muchos de sus planteamientos, y no todo lo profundo que cabría desear, es sin embargo el estudio más extenso sobre el tema. Y en segundo lugar el de HELLWIG, Karin: *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid: Visor, 1999, un estudio de gran valor centrado en el siglo XVII, y que utiliza metodologías modernas.

Realizar una labor de síntesis en el campo de la historiografía musical no resulta fácil, debido al discreto interés que parece despertar, entre los musicólogos, el estudio de la historia de su propia disciplina. Esta situación es la que explica que un texto escrito en 1939 y revisado en 1962, se convierta en la principal fuente para acceder de manera indirecta a las historias de la música publicadas desde 1600⁶²⁷. Funciona, además, como sustrato de la práctica totalidad de los escritos posteriores sobre el tema, incluyendo la voz “Historiography” del diccionario New Grove⁶²⁸. El libro de Warren Dwight Allen, bastante completo en su repaso a las historias de la música, resulta en ocasiones demasiado descriptivo y poco profundo en sus análisis (quizá por ese deseo de abarcar todas y cada una de las historias escritas entre 1600 y 1960). Por otra parte, la voluntad de abordar el sujeto de estudio desde diversas perspectivas hace que la claridad expositiva se vea resentida en algunas ocasiones, mientras que las metodologías utilizadas y los datos manejados, apropiados para la época en que fue escrito el texto, resultan insuficientes si se valoran desde una perspectiva actual. Finalmente, cabe destacar en Allen una continua alabanza de los escritores protestantes, que contrasta con el excesivo celo con el que a menudo juzga a los escritores católicos.

En castellano, la principal síntesis sobre la historiografía musical se debe a Juan José Carreras, en un estudio en el que se analizan algunos de los problemas conceptuales que plantea la idea de “historia musical” y sus fundamentos metodológicos, para presentar después las diferentes nociones de la historiografía de la música a lo largo del tiempo⁶²⁹. El texto destaca por su profundidad analítica, que lleva al autor a fijarse en las líneas ideológicas que subyacen en el pensamiento histórico de cada época, así como por la extensa bibliografía que lo sustenta, y que remite principalmente a fuentes alemanas, pero también italianas y anglosajonas.

Los estudios individuales sobre historiadores de la música tampoco destacan por su abundancia: un vistazo a los estudios en torno a los tres historiadores de la música más destacados del siglo XVIII (Hawkins, Burney y Martini) nos dará una idea de la escasez de textos especializados. El caso de John Hawkins es, sin lugar a dudas, el más llamativo: sin análisis generales sobre su

⁶²⁷ ALLEN, Warren Dwight: *Philosophies of Music History. A study of general histories of music*. Nueva York: American Book Company, 1939. Revisado, ampliado y corregido como: ALLEN, Warren Dwight: *Philosophies of Music History. A study of general histories of music, 1600-1960*. Nueva York: Dover, 1962. Sobre la historiografía barroca v. también ALLEN, Warren Dwight: “Baroque Histories of Music”, en *The Musical Quarterly*, Vol. 25, N. 2 (1939), p: 195-209.

⁶²⁸ STANLEY, Glenn: “Historiography”, en SADIE, S. (ed): *The New Grove...*, vol. 11, p: 546-561

⁶²⁹ CARRERAS, Juan José: “La historiografía artística: la música”, en *Teoría/ Crítica*, 1 (1994), p: 277-306.

obra, las publicaciones en torno a su persona se limitan a algunos textos de carácter biográfico, un estudio de carácter general en el que se aborda una parte de su actividad, y un artículo acerca de su enfrentamiento con Charles Burney⁶³⁰. Este último autor parece haber resultado algo más interesante para los historiadores posteriores: su biografía ha sido estudiada en dos monografías⁶³¹, su actividad como crítico e historiador ha dado lugar a un volumen⁶³², mientras que su diccionario de música⁶³³ y su contribución a la creación del canon musical en Gran Bretaña⁶³⁴ han merecido sendos artículos. Mención aparte merece el artículo de Brofsky, convertido en referencia para todos aquellos que quieran aproximarse a la relación y a las distintas maneras de hacer historia de Charles Burney y Giovanni Battista Martini (y, por extensión, de John Hawkins)⁶³⁵. Martini ha sido objeto de algunos estudios que, sin embargo, se centran más en sus actividades como teórico y en sus posicionamientos estéticos, o en su labor pedagógica, que en su faceta de historiador de la música. También han llamado la atención de los musicólogos su biblioteca, su pinacoteca y la polémica con Antonio Eximeno⁶³⁶.

⁶³⁰ Sobre la biografía de John Hawkins v. SCHOLLES, Percy A.: "The life and activities of Sir John Hawkins: Musician, Magistrate and Friend of Johnson", en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 7, N. 1 (1954); DAVIS, Bertram H.: *A Proof of Eminence: The Life of Sir John Hawkins*. Bloomington: Indiana University Press, 1973. Para un estudio de carácter general sobre el mismo tema v. KING, A. Hyatt: *Some British collectors of music c. 1600-1960*. Cambridge, Cambridge University Press, 1963. Sobre su enfrentamiento con Charles Burney v.: STEVENSON, Robert: "The rivals: Hawkins, Burney and Boswell", en *Musical Quarterly*, N. 36 (1950), p: 67-82. Juan José Carreras cita una tesis de F.L. GRAMAZ, titulada *Hawkin's History of Music* y presentada en la Universidad de Boston, a la que no hemos tenido acceso.

⁶³¹ SCHOLLES, Percy A. *The Great Dr. Burney: his life, his travels, his works, his family and his friends*, 2 vols. Londres: Oxford University Press, 1948; LONSDALE, Roger: *Dr. Charles Burney. A literary biography*. Oxford: Oxford University Press, 1965.

⁶³² GRANT, Kerry S.: *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.

⁶³³ LONSDALE: "Dr. Burney's Dictionary of Music", en *Musicology*, V (1977), p: 159-171.

⁶³⁴ WEBER, William: "The intellectual origins of musical canon in Eighteenth-century England", en *Journal of the American Musicological Society*, N. 47 (1994), p: 513-516-

⁶³⁵ BROFSKY, Howard: "Dr. Burney and Padre Martini: Writing a General History of Music", en *The Musical Quarterly*, vol. 65, N. 3 (Julio, 1979), p: 313-345.

⁶³⁶ Sobre las posiciones estéticas de Martini v.: VECCHI, Giuseppe: *La musica come arte e come scienza, ricordando al Padre Martini*: Bologna, 1984, en *Quadrivium XXVI/1* (1985); POMPILIO, Angelo (ed.): *Padre Martini: Musica e cultura nel Settecento europeo*. Florencia: Leo S. Olschki, 1987; PASQUINI, E.: *L'Esemplare, o sia Saggio...* Sobre su actividad didáctica v.: BROFSKY, Howard: "Students of Padre Martini: a Preliminary List", en *Fontis Artis Musicae*, 13, 2-3 (1966), p: 62-68; "Jomelli e Padre Martini: aneddoti e realtà di un rapporto", *Rivista Italiana di Musicologia*, VIII (1973), 132-146. Sobre la historiografía musical de Martini v.: BROFSKY, H.: "Dr. Burney and Padre Martini..."; POMPILIO, A. (ed.): *Padre Martini. Musica e cultura...*; HUGLO, M.: "La musicologie au XVIIIe siècle: Giambattista Martini et Martin Gerbert", en *Revue de Musicologie*, 59 (1973), p:106-108; TITLI, Maria: "Giovannbattista Martini «Storia della Musica»", en GARDA, M., JONA, A., TITLI, M. (eds.): *La Musica degli Antichi...*, p: 45-210; CAVALLINI, Ivano: "L'idee d'histoire et d'harmonie du Padre Martini et d'autres penseurs de son temps", en *Internacional Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 21, N. 2 (1990), p: 141-159; PASQUINI, Elisabetta: *Giambattista Martini*. Palermo: L'Epos, 2007. Sobre la biblioteca y la pinacoteca de Martini v.: VECCHI, Giuseppe: *Collezione e storiografia musicale nel Settecento: la quadreria e la biblioteca di Padre Martini. Catálogo de exposición*. Bolonia: Nuova Alfa, 1984; SCHNOEBELEN, Anne: "The growth of Padre Martini's library as revealed in his correspondence", en *Music and Letters*, 57, N. 4 (1976), p: 379-397.

Para trazar una historia de la historiografía musical es preciso definir qué entendemos por historiografía musical y dónde situamos sus inicios. Podemos considerar que la historiografía musical, entendida como disciplina basada en el examen crítico de las fuentes, la narrativa cronológica, la periodización y dotada de metodologías propias, no surge hasta el siglo XVIII. Aunque no podemos negar la existencia de antecedentes claros de la disciplina desde la Antigüedad, hasta el siglo XVIII la historia sólo se concibe como un apéndice, un anexo a los tratados de corte normativo que estudian las artes en general, y la música en particular. El modelo histórico hasta ese momento se basa en la reproducción de relatos y leyendas, en el respeto al criterio de autoridad (proveniente o no de los textos sagrados), y en la doctrina teológica. Con estos antecedentes, resulta difícil determinar si, en efecto, es completamente imposible hablar de historia de la música con anterioridad al siglo XVIII o si, como parece apuntar Carl Dahlhaus, existen modelos de historiografía musical distintos del que únicamente se basa en los compositores y en las obras, y que precisamente surge en este momento⁶³⁷. En este sentido, resulta revelador el planteamiento de Thomas S. Kuhn, quien afirma, refiriéndose a la ciencia, que: “las teorías anticuadas no dejan de ser científicas por el hecho de que hayan sido descartadas”⁶³⁸. Trasladada al campo de la historiografía musical esta afirmación nos lleva a asegurar que los modelos historiográfico-musicales anteriores al siglo XVIII, aun no correspondiéndose con lo que modernamente entendemos por una disciplina científica, serían aproximaciones al tema válidas para su momento.

La historiografía general surge y se mantiene a lo largo del tiempo ligada a un interés utilitario, aunque casi siempre haya tendido a enmascararlo, y las diferentes periodizaciones de la historiografía general (adoptadas luego por la historiografía artística y la musical) beben de esta necesidad. Así, en el modelo del Antiguo Testamento, que está en la base de numerosas historias, se combinan una cadena de carácter genealógico, que garantiza la continuidad, con una historia concebida de forma lineal, con un origen (la Creación) y una meta (el advenimiento del Mesías y el fin de los tiempos). Esta sucesión lineal también lleva implícita la idea de “pérdida”; de una edad ideal a la que es imposible retornar, y que tendrá su reflejo en autores posteriores como Rousseau. Por otra parte, la literatura profética contiene una de las primeras filosofías de la historia:

Sobre la polémica con Eximeno v. IONTA, S.J.: *The Eximeno...*; STEFANI, G.: “Padre Martini e l’Eximeno...”, p: 463-481

⁶³⁷ DAHLHAUS, Carl: *Foundations...*, p: 38.

⁶³⁸ KUHN, T. S.: *La estructura...*, p: 22.

la sucesión de los cuatro imperios de Daniel está en la base de las narraciones que dividen la historia en cuatro periodos⁶³⁹.

Otro tanto ocurre con la historiografía artística, que nace en Grecia con un fin legitimador, y reaparece en el Renacimiento por idénticos motivos, y que se ve, a su vez, condicionada, por la consideración y la conceptualización del arte y del artista, que ha variado a lo largo de los siglos⁶⁴⁰. Por otra parte, los historiadores del arte y de la música se enfrentan a una serie de problemas directamente relacionados con el objeto de su investigación; unos problemas que han sido enunciados con gran acierto por Carl Dahlhaus. En primer lugar, el historiador se enfrenta a la disyuntiva que nace de la consideración de la obra de arte: si la considera únicamente como un documento histórico, estaría dejando de lado su componente estético. Si, por el contrario, prima su carácter documental, está relegando su esencia artística a un segundo plano⁶⁴¹. Es preciso esperar hasta épocas tardías para poder hablar de historiografía artística como tal⁶⁴²: algunos autores afirman que la historiografía artística moderna no nace hasta el siglo XVI de la mano de Vasari, mientras que otros retrasan este nacimiento hasta el siglo XVIII, con Winckelmann⁶⁴³.

Las historias del arte y de la música también comparten la necesidad de establecer un canon sobre el que basar sus respectivos discursos⁶⁴⁴: el canon se comporta como una especie de “museo imaginario” en el que se puede efectuar una selección sin alterar sus fondos, o como un marco al que forzosamente se debe recurrir para escribir una historia de la música o del arte⁶⁴⁵. Dahlhaus señala la importancia del canon musical para la existencia de la historia de la música, y de la tradición como fuente de aprobación y transmisión del mismo: “(...) la historia de la música necesita de un canon preexistente, apoyado por la tradición, si ha de ser historia de la música como tal (...)”⁶⁴⁶. El canon lleva aparejada la idea de “juicio de valor” y el historiador del arte o de la música se ve obligado a aplicar un criterio a la hora de seleccionar las obras que va a incluir (y excluir) de su

⁶³⁹ MITRE, E.: *Historia y pensamiento...*, p: 24-25; FONTANA, J.: *Historia: análisis del pasado...*, p: 18-21.

⁶⁴⁰ PORTÚS, J.: “La historiografía artística...”, p: 249.

⁶⁴¹ DAHLHAUS, C.: *Foundations...*, p: 33-43.

⁶⁴² La idea de evolución en el arte aparece en la *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo, donde se recogen biografías con una perspectiva genealógica. Por el contrario, en la Edad Media desaparece el concepto de “autoría” en las obras de arte, lo que hace imposible la existencia de una historiografía artística. BAUER, H.: *Historiografía...*, p: 72-74; PORTÚS, J.: “La historiografía artística...”, p: 247-249; VENTURI, L.: *Historia de la crítica...*, p: 46-47, 57-61, y 70; SCHLOSSER, J. von: *La literatura...*, p: 59-60, 64-67.

⁶⁴³ Entre los primeros se situarían: SCHLOSSER, J. von: *La literatura...*, p: 59. y BAUER, H.: *Historiografía...*, p: 72-82. Entre los segundos, PORTÚS, J.: “La historiografía artística...”

⁶⁴⁴ Entendemos por canon un cuerpo de obras musicales y de compositores acreditados con una reconocida valoración. V.: “Canon”, en BEARD, David y GLOAG, Kenneth: *Musicology. The key Concepts*. Nueva York: Routledge, 2005, p: 24.

⁶⁴⁵ DAHLHAUS, C.: *Foundations...*, p: 96.

⁶⁴⁶ “(...) music history requires a pre-existent canon passed down by tradition if it is to be music history at all (...)”, en DAHLHAUS, C.: *Foundations...*, p: 98 (mi traducción).

discurso. En este sentido, el musicólogo alemán señala la necesidad de aplicar juicios subjetivos para distinguir entre las cosas esenciales que “pertenecen a la historia”, y las cosas no esenciales. Dahlhaus, basándose en Max Weber, distingue, además, entre la “relación de valores” (representación de una norma objetiva, cuya validez determina el historiador para separar los hechos esenciales y característicos de una época pasada de aquellos que no lo son), de la “valoración” (norma subjetiva que el historiador crea, y a la cual somete su discurso)⁶⁴⁷. La “relación de valores” sería un concepto histórico, pues coincidiría con las normas fundamentalmente (pero no solo) estéticas, que rigieron en el periodo estudiado, y que el especialista trata de conocer y aplicar en su investigación. La “valoración”, por su parte, sería un juicio subjetivo que el historiador aplica en su trabajo.

Con estas herramientas, el historiador del arte o de la música se dispondría a producir una narración histórica basada en una selección de obras. Sin embargo, el historiador de la música (y nos estamos refiriendo especialmente a los primeros intentos de realizar historias de la música) se encuentra con un problema adicional: el acceso a las fuentes. El historiador puede, en primer lugar, basar su estudio en una partitura; pero el músico medieval, ni tenía acceso a las fuentes del pasado, ni podía entender la notación griega, toda vez que el erudito renacentista no podía comprender la notación adiestrada. A estas dificultades se une otra de mayor envergadura: la música necesita de un intérprete. El hecho de que, durante siglos, la música haya sido un bien “de consumo no perdurable” (a diferencia de las obras pictóricas o escultóricas, que podrían considerarse “bienes de consumo durables”, con los que es posible comerciar a posteriori) llevaría a un desconocimiento de las obras del pasado más inmediato que, por lo general, no serían interpretadas frecuentemente con posterioridad a su estreno⁶⁴⁸. Es evidente la dificultad de formar un canon basado en obras desconocidas, aunque existan algunas excepciones como las señaladas por Dahlhaus a propósito *La Pasión según San Mateo* de Bach: una obra puede lograr prestigio y entrar en el canon sin ser ejecutada.

El análisis de la historia y de los tipos de canon musical llevado a cabo por William Weber resulta esclarecedor⁶⁴⁹. Para Dahlhaus el canon musical se formaría sobre la base de una confusión de categorías, como las de “clásico” (en el sentido de autor digno de imitación –*classicus auctor*–) y “clasicismo” (como periodo histórico-musical con unas características estéticas propias)⁶⁵⁰. Por su parte, el estudio de Weber determina que el canon emerge de las tradiciones que dominaron el oficio de la composición musical, y más concretamente, la polifonía

⁶⁴⁷ DAHLHAUS, C.: *Foundations...*, p: 89-92.

⁶⁴⁸ WEBER, W.: “The history of Musical canon...”, p: 336.

⁶⁴⁹ WEBER, W.: “The history of Musical Canon”...”, p: 336-355.

⁶⁵⁰ DAHLHAUS, C.: *Foundations...*, p: 96.

sacra⁶⁵¹. Weber distingue tres tipos fundamentales de canon, que denomina “erudito”, “pedagógico” e “interpretativo”⁶⁵². El canon erudito sería el más antiguo, ya que comenzaría en la Antigüedad, y estaría ligado a los tratados teóricos de corte filosófico y científico. Se trataría de una tradición académica, a menudo separada de la práctica musical, que permanecería alejada tanto de la práctica como de la pedagogía musical hasta bien entrado el siglo XVIII. El pensamiento musical empirista modificaría radicalmente este canon, al abrir nuevos caminos para el estudio teórico de la armonía y de la música antigua. El canon pedagógico, por su parte, estaría muy vinculado a la polifonía sacra, al basarse en las composiciones y maestros de las catedrales y capillas más importantes. Su razón de ser se hallaría en la imitación de obras musicales de maestros de generaciones anteriores, vinculando la enseñanza de la música con el proceso compositivo, y estaría indisolublemente unido al concepto de *stile antiquo*. El conocimiento de este canon se limitaría a los músicos más avezados y a sus patronos más cultos. Finalmente, el canon interpretativo estaría formado por obras antiguas organizadas como repertorios y definidas como fuentes de autoridad en relación al gusto musical. Su característica más importante está relacionada con la interpretación: a diferencia de lo que ocurría con las otras dos tipologías, la esencia del canon interpretativo reside precisamente en la ejecución pública de las obras⁶⁵³.

Los distintos modos de historiar la música están relacionados, por lo tanto, con la existencia de uno u otro tipo de canon. La predominancia del canon erudito determinará un modelo de texto en el que predominan los componentes teóricos, sin que exista una voluntad historiográfica clara. La emergencia de un canon pedagógico, cuyo momento de mayor auge se sitúa entre 1520 y 1700, llevará a la aparición de textos teóricos en los que se combinan aspectos puramente especulativos con otros de carácter más práctico. El canon interpretativo, por su parte, surgirá en Gran Bretaña y Francia desde 1700, lo que coincide con la aparición de las primeras historias de la música con tal nombre y que emplean métodos modernos.

Diversos autores consideran el enfrentamiento entre Juan de Muris y Jacobo de Lieja en torno al “Ars Nova” y el “Ars Antiqua” como un precedente del nacimiento de la historiografía musical. Será ésta una de las primeras veces en que aparezca la oposición entre los conceptos de “Antiguo” y “Moderno”, binomio antitético que articulará numerosos debates sobre la historia de la música y su

⁶⁵¹ WEBER, W.: “The history of Musical Canon”, ..., p: 337.

⁶⁵² Hemos elegido estos términos para traducir del inglés los conceptos “scholar”, “pedagogical” y “performative”.

⁶⁵³ WEBER, W.: “The history of Musical Canon”, ..., p: 339-340.

periodización⁶⁵⁴. Esta conceptualización binaria se deriva al tipo de pensamiento histórico que predomina desde el principio de la Edad Media, cuando Agustín de Hipona rompe con el modelo histórico cíclico de la Antigüedad clásica y propone un modelo lineal con un inicio y un fin muy claros (desde la Creación hasta el Juicio Final), que entronca con la tradición del Antiguo Testamento⁶⁵⁵. Este trabajo será retomado y reelaborado por el “joaquinismo”: el abad cisterciense Gioacchino da Fiore opone al modelo de San Agustín un modelo esperanzador que anuncia el pronto establecimiento de un nuevo orden más feliz. En su especulación histórica, Gioacchino formula una serie de paralelismos entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, y anticipa la instauración de un nuevo régimen. Esto da lugar a la combinación de dos modelos de periodización: un modelo histórico bipartito (Antiguo Testamento – Nuevo Testamento) y otro dividido en tres etapas, que se corresponderían con las edades del Padre (Antiguo Testamento), el Hijo (Nuevo Testamento) y el Espíritu Santo (desde S. Benito hasta la derrota del Anticristo)⁶⁵⁶. La novedad del planteamiento de da Fiore reside en su anticipación de un futuro inminente de felicidad que los hombres del presente podían ayudar a construir.

De un modo análogo, los partidarios del Ars Nova, influidos por el modelo lineal agustiniano llegan a formular por primera vez en muchos siglos la idea de evolución. Esta idea, en combinación con el modelo bipartito de Gioacchino les conduce a plantear un enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo (entre el Ars Nova y el Ars Antiqua). Finalmente, el optimismo profético “joaquinista” les lleva a mostrarse como los representantes de una nueva era, de una nueva estética y de unas nuevas técnicas.

4.3.1-Las primeras manifestaciones de la historiografía musical

La historiografía musical y la artística tienen orígenes y planteamientos teóricos muy distintos, algo que ha llamado la atención de autores como Allen⁶⁵⁷. En efecto, la historia del arte y el método biográfico aparecen en la Italia de los siglos XV y XVI, vinculados al auge de las ciudades-estado, al ascenso social de los artistas, y al valor de las obras de arte como objeto de mercado. Será Giorgio Vasari, con sus *Vidas*, quien mejor sepa dar respuesta a las necesidades del momento: sus logros consisten en haber encontrado una lógica histórica subyacente en las biografías que forman su obra, y en su capacidad para ordenar materiales de forma sistemática, superponiendo al método puramente biográfico

⁶⁵⁴ STANLEY, G.: “Historiography”,...

⁶⁵⁵ FONTANA, J.: *Historia: análisis del pasado...*, p: 29-32; MITRE, E.: *Historia y pensamiento...*, p: 33.

⁶⁵⁶ FONTANA, J.: *Historia: análisis del pasado...*, p: 36; MITRE, E.: *Historia y pensamiento...*, p: 35.

⁶⁵⁷ ALLEN, W.D.: *Philosophies of Music...*, p: 46-47.

diversos modelos de periodización⁶⁵⁸. Vasari combina una periodización tripartita (en tres etapas), con el método biográfico y la exaltación de Miguel Ángel. Se genera así una doble dinámica, en la que se mezclan la concepción lineal (progreso del arte desde sus orígenes hasta la perfección) con la concepción cíclica (ciclos de crecimiento y decadencia), lo que lleva a la relativización de las valoraciones artísticas⁶⁵⁹.

En contraste con la cambiante situación de la pintura, la música no encuentra grandes alteraciones en su estatus o en su naturaleza durante el Renacimiento⁶⁶⁰. Los compositores permanecen vinculados a una institución (la Iglesia, la Corte, etc.), las obras son propiedad exclusiva del comitente y están siempre vinculadas a una función u ocasión concreta. Además, los cauces por los que discurre la enseñanza tradicional de la música dificultan la difusión de los debates más allá de un ámbito estrictamente profesional. Finalmente, la perdurabilidad de la obra pictórica frente a la naturaleza temporal de la composición musical, cuya “vida útil” no se extendía más allá del lapso de una generación, así como la dificultad para acceder y comprender las fuentes musicales antiguas, serán otras tantas cuestiones que dificultarán la realización de historias de la música cuyo hilo conductor sea la personalidad y las obras de determinados autores.

Sólo el nacimiento de la ópera dará lugar a debates de carácter historiográfico. La disputa entre partidarios de la “prima” y de la “seconda prattica” en la segunda mitad del XVI inaugurará una polémica que habrá de proyectarse sobre los siglos posteriores. Precisamente, las primeras publicaciones con contenidos históricos sobre música, ya en el siglo XVII, se muestran herederas de esta disputa, que por esas fechas se extendía a distintos campos del saber como la pintura, la literatura o la ciencia. Estos textos utilizan algunos de los métodos propios de la historia de la música y plantean algunos de los problemas que reaparecerán en textos posteriores, pero permanecen ligados a la enseñanza de la música en sus cauces tradicionales, sin ser, en ningún caso, autónomos (forman parte de tratados teórico-musicales)⁶⁶¹. Por ello, estos escritos tienen una intención explicativa, en el sentido de ampliar la información teórica presentada anteriormente (algo que, en cierto modo, también ocurre en el

⁶⁵⁸ KULTERMANN, Udo.: *Historia de la historia del arte*. Madrid: Akal, 1996, p: 30; SCHLOSSER, J. von: *La literatura...*, p: 279; PORTÚS, J.: “La historiografía artística...”, p: 250.

⁶⁵⁹ BAUER, H.: *Historiografía...*, p: 81. Al aceptar que la Antigüedad fue superada por el Renacimiento, está dejando las puertas a una renovación del arte, PORTÚS, J.: “La historiografía artística...”, p: 250.

⁶⁶⁰ La música no es, ni puede ser un objeto susceptible de acceder en las redes del comercio en la misma medida en que lo harían las pinturas: aunque en esta época comiencen a aparecer las primeras partituras impresas, no será hasta el siglo XVIII cuando se generalice el comercio de partituras. El incipiente mercado carece, en este momento, del volumen necesario como para ofrecer a la música y a los músicos una situación equiparable a la de la pintura y los pintores.

⁶⁶¹ No en vano, William Weber señala el periodo entre 1520 y 1700 como el momento en el que se establece el canon “pedagógico”. WEBER, W.: “The history of Musical Canon...”, p: 341.

tratado de Eximeno). Los apartados históricos de las obras técnicas de Calvisius⁶⁶² y Praetorius⁶⁶³, pero también de las “museísticas” de Kircher⁶⁶⁴ o Cerone⁶⁶⁵, responden a la necesidad de exponer aspectos de la historia que puedan ser útiles para el estudio de la música. Todas ellas tienen en común un componente acumulativo, casi enciclopédico. Sin embargo, existe una diferencia sustancial entre los autores católicos (Cerone, Kircher) y los protestantes (Calvisius, Praetorius): los primeros serían eclesiásticos y sus tratados tendrían un enfoque principalmente teórico (quizá con la excepción de Cerone, que tendría una vertiente más práctica); los segundos serían músicos prácticos y sus tratados adoptarían pretensiones más didácticas.

Otra diferencia que cabe observar entre unos y otros se refiere a su organización temporal: mientras los historiadores católicos tienden a establecer una rígida separación entre la “música antigua” y la “música moderna” (una separación mantenida en el siglo XVIII por autores como Eximeno), subrayando el carácter de ruptura con el pasado introducido por el Cristianismo y salvaguardado por la Iglesia Católica, los historiadores protestantes del ámbito germánico tienden a destacar las continuidades y relaciones entre la música de la Antigüedad y la música contemporánea, quizá por el vínculo establecido en Alemania con la cultura y el idioma griegos⁶⁶⁶. Por otra parte, estos relatos históricos coinciden en presentar un discurso articulado en binomios contrapuestos que viene a ser reflejo de una actitud conservadora, defensiva ante

⁶⁶² Sethus Calvisius (Seth Kalwitz) (1556-1615), autor de *Melopoeia* (1592), *Compendium musicae practica pro incipientibus* (1594), y *Musicae artis precepta nova et facillima*, que cuenta con el apéndice *De origine et progressu musites*, en el que se aprecia cómo la “idea de progreso” comienza a estar presente en la cultura europea. Para Calvisius, la evolución histórica de la música se produce por la acción de una serie de personajes que, heredando una tradición musical, son capaces de superarla con sus propias contribuciones; una idea que continúa la teoría de los “grandes hombres” del Renacimiento. ALLEN, W.D.: *Philosophies of Music...*, p: 5; ADRIO, Adam; GOTTWALD, Clytus: “Calvisius, Sethus”, en SADIE, S. (ed): *The New Grove...*, vol. 4, p: 847-848 (En este artículo no se hace ninguna mención al apartado histórico-musical del tratado de Calvisius).

⁶⁶³ En *Syntagma Musicum* (1615), Michael Praetorius (1571-1621), organiza su narración partiendo de las funciones de la música, y no de su evolución. Este planteamiento, ajeno a una retórica del progreso y a la organización por medios cronológicos, escapa a los planteamientos de una historia de la música con medios propios, pero influirá muy notablemente en los historiadores posteriores.

⁶⁶⁴ Athanasius Kircher fue autor de *Musurgia universalis* (1650) y *Phonurgia nova* (1673), donde expone una serie de noticias de carácter histórico que constituyen una especie de *collage* enciclopédico en el que se mezclan fragmentos históricos y legendarios, tradiciones e invenciones. V. HEAD, Matthew: “Birdsong and the Origins of Music”, en *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 122, N.1 (1997), p: 1-23

⁶⁶⁵ En *El Melopeo y maestro* (1613), Cerone estructura su narración histórica como un binomio con dos términos radicalmente separados por la figura de Guido D’Arezzo. Defensor del contrapunto, Cerone basa su discurso en una serie de antinomias que sirven para establecer jerarquías: antiguos-modernos, italianos-españoles, etc. ALLEN, W.D.: *Philosophies of Music...*, p: 14-15; STEVENSON, Robert: “Review: El Melopeo y Maestro. Bolonia: Forni, 1969 (ed. Facsimile)”, en *Journal of the American Musicological Society*, 24, 3 (1971), p: 484). La difusión alcanzada por *El Melopeo y Maestro* en España fue muy importante en los siglos XVII y XVIII, y su influencia se deja notar en la práctica totalidad de los tratados españoles de la época. Para un listado parcial de los tratados españoles del s. XVIII influidos por Cerone, v: ANZALDÚA GONZÁLEZ, Luis Carlos: “Los conceptos contrapuntísticos de Pablo Nassarre”, en *Nassarre*, 25 (2009), p: 13-37.

⁶⁶⁶ Recordemos aquí la traducción de la Biblia al alemán desde el griego llevada a cabo por Lutero.

lo que se considera una agresión o un alejamiento de la norma: armonía/melodía, contrapunto/homofonía, música religiosa/música profana, música vocal/música instrumental. Los historiadores protestantes, por su parte, recurrirán a otro tipo de organización (como la puramente cronológica o la funcional) para desarrollar sus historias de la música, dejando de lado este tipo de antinomias y dando cabida en sus textos a otras vertientes de la música (como la profana o la instrumental) que no pertenecen al ámbito religioso.

Finalmente, el componente teológico parece tener mayor peso en las historias católicas, que tienden a valorar los aspectos inmutables del devenir histórico, y fijan su atención en la música religiosa. Los historiadores protestantes, por su parte, destacan los aspectos evolutivos y los progresos del arte musical, valorando tanto la música religiosa como la música profana, e incidiendo en las divisiones funcionales (antes que temporales) de la historia de la música.

Las primeras “historias de la música” que llevan este nombre en sus títulos aparecen entre 1690 y 1715. Nos estamos refiriendo a la *Historische Beschreibung der edlen Sing und Klingkunst*, de Printz⁶⁶⁷, la *Historia musica* de Bontempi⁶⁶⁸ y la *Histoire de la musique* de Bonnet y Bourdelot⁶⁶⁹. Printz (1641-1717), cuya historia refleja influencias de Kircher, Praetorius y Calvisius, combina el método biográfico (ausente hasta entonces en las historias de la música) con el método evolutivo. Por su parte, la propuesta de Bontempi (1625-1705), muy criticada por su barroquismo y su carácter “museístico”, constituye un epígono de las tendencias historiográfico-musicales dominantes en la Europa católica⁶⁷⁰. Al mismo tiempo, su defensa del contrapunto, unida a la negación de que los griegos pudieran conocer la polifonía, enlaza con propuestas ya conocidas en el ámbito mediterráneo (Cerone) y se proyectará sobre autores posteriores, como el P. Martini. Finalmente, la historia de Bourdelot-Bonnet es un trabajo colectivo que se extiende a lo largo de los años en un momento de cambios. El peso de la herencia barroca se nota en el amplio abanico de temas tratados y en la importancia otorgada a la música antigua, mientras que la influencia de los modernos métodos periodísticos se refleja en el carácter “ameno” y diletante del texto, y en la inclusión de temas variados, tratados de manera poco profunda⁶⁷¹.

⁶⁶⁷ PRINTZ, Wolfgang Caspar: *Historische Beschreibung der edlen Sing-und Klingkunst*. Dresde: Niethens, 1690.

⁶⁶⁸ BONTEMPI, Giovanni Andrea: *Historia musica*. Perugia: Costantini, 1695.

⁶⁶⁹ BOURDELOT-BONNET: *Histoire de la musique, et de ses effets depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent*. París: Cochart, 1715; Ámsterdam: C. Le Cène, 1726.

⁶⁷⁰ ALLEN, W.D.: *Philosophies of Music...*, p: 26

⁶⁷¹ ALLEN, W.D.: *Philosophies of Music...*, p: 26-27.

De acuerdo con Allen, la polémica entre “antiguos” y “modernos”, el auge de la idea de progreso (desde c.1690) y las investigaciones en el campo de la cronología (c.1600), serían factores determinantes en el surgimiento de estas primeras historias de la música. El autor norteamericano destaca las diferencias existentes entre el pensamiento luterano y el pensamiento católico del siglo XVII, hasta el punto de dividir a los historiadores según su credo⁶⁷². Desde nuestro punto de vista, es el deseo de los eruditos protestantes por justificar la Reforma lo que les llevará a enfatizar las ideas de desarrollo y progreso de la humanidad, así como a fijarse en la vertiente secular y nacional del devenir histórico.

Frente a esta postura, los pensadores católicos se esforzarán por remarcar que todo cuanto existe (y la música en particular) es obra de Dios: en la cultura católica, las ideas de progreso y desarrollo quedarán en un segundo plano, mientras se enfatizarán los aspectos inmutables y universales de la realidad histórica⁶⁷³. En este sentido, los historiadores de la música católicos mostrarán especial interés en analizar la música sacra, trazando las líneas que permiten unir la música actual con la música del pasado cristiano, dejando de lado la música romana y –especialmente- la música griega, y emitiendo juicios de valor basados en el grado de fidelidad de las composiciones con respecto al *stile antiquo*. Robert Nisbet también coincide en destacar la importancia de la Reforma en el impulso a la “idea de progreso”, cuyo avance se habría visto ralentizado durante el Renacimiento debido al desarrollo de las teorías históricas de carácter cíclico, en lugar de lineal. Entre 1560 y 1740 se producirían fenómenos como la rebelión puritana, la polémica entre Antiguos y Modernos, la proliferación de los libros de viajes, la revolución científica y los escritos de Leibniz, con los que se recuperan los conceptos de plenitud y continuidad⁶⁷⁴. En todo caso, estas historias de la música no marcan una ruptura radical, ni en métodos ni en tipologías textuales, con respecto a sus antecesoras barrocas. Se trata de ejemplos aislados, epigónicos en algunos casos, que intentan responder desde el campo musical a las nuevas necesidades planteadas por el avance de las ciencias y de las ideas.

⁶⁷² ALLEN, W.D.: *Philosophies of Music...*, p: 3-4.

⁶⁷³ En el campo de la historiografía general también existe esta división, destacando por su importancia, en el ámbito católico, la contribución de Vico. V. ARÓSTEGUI, J.: *La investigación histórica...*, p: 47, 309 y 346; FONTANA, J.: *Historia: análisis del pasado...*, p: 54-57; MITRE, E.: *Historia y pensamiento...*, p: 45-47; NISBET, R.: *Historia de la idea...*, p: 229-234; SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Corrientes del pensamiento...*, p: 105-106. La historiografía protestante se verá sometida a la influencia de la revolución científica y, sobre todo, la Revolución Puritana que se llevó a cabo entre 1642 y 1689, y que transformó la sociedad británica tanto en el ámbito político como en el económico, asentando los cimientos del sistema capitalista. V.: ARÓSTEGUI, J.: *La investigación histórica...*, p: 329; FONTANA, J.: *Historia: análisis del pasado...*, p: 81-88; NISBET, R.: *Historia de la idea...*, p: 19, 234 Y 244.

⁶⁷⁴ NISBET, R.: *Historia de la idea...*, p: 173-174; FONTANA, J.: *Historia: análisis del pasado...*, p: 81-83.

4.3.2-Historias de la música en la Ilustración

Los avances que tuvieron lugar en la filosofía y en las ciencias a lo largo del siglo XVII llevaron, en los albores del siglo XVIII, a un replanteamiento de los principios que sustentaban la historiografía de todo tipo. El enfrentamiento entre “música moderna” y “música antigua” (a menudo transformado en un enfrentamiento entre “música italiana” y “música francesa”) y el espectacular desarrollo de la “idea de progreso” después de la Revolución Inglesa (1642-1689), se convertirán en los elementos impulsores de la historiografía en el siglo XVIII.

La “idea de progreso” se funda en la creencia de que la humanidad ha avanzado en el pasado, avanza en el presente, y seguirá avanzando en el futuro, lo que encierra a la vez una síntesis histórica y una profecía. Así, el modelo lineal de la historia se desacraliza por completo mientras se diluye su concepto de “meta”⁶⁷⁵. El triunfo de la “idea de progreso” se producirá, fundamentalmente, entre los autores de la Escuela Escocesa, quienes plasman en sus obras la visión optimista que caracteriza a esta tendencia. Existen, sin embargo, algunas variantes. Autores como Edward Gibbon incluirán matices, señalando que en el desarrollo de la humanidad existen periodos de ascenso y periodos de declive⁶⁷⁶. Por su parte, Adam Smith, llevará a cabo una síntesis de las ideas sociales que habían sido formuladas por Locke⁶⁷⁷, la concepción histórica de Hume⁶⁷⁸, la física social de Montesquieu y elementos del pensamiento fisiocrático francés. En *La riqueza de las naciones*, Smith pretende describir el progreso de la humanidad (en especial el progreso económico) y explicar las causas y las pautas del mismo⁶⁷⁹. Como Hume y como Gibbon, establece una periodización basada en la economía y dividida en cuatro estadios, que se definen por las actividades económicas desarrolladas por el ser humano en cada momento: caza, pastoreo, agricultura y comercio. Pero, si la evolución “natural” se basaba en esas cuatro etapas, en Europa el desarrollo se habría producido de manera “anómala”: al impulso agrícola, frenado por la sociedad feudal, se superpuso una explosión comercial

⁶⁷⁵ NISBET, R.: *Historia de la idea...*, p: 244.

⁶⁷⁶ En *Grandeza y caída del Imperio Romano*, Gibbon (1737-1794) concluye que, a pesar de los periodos de caída e incertidumbre, es imposible que ningún pueblo llegue a caer en la barbarie primitiva. V.: FONTANA, J.: *Historia: análisis del pasado...*, p: 87-88; NISBET, R.: *Historia de la idea...*, p: 264.

⁶⁷⁷ Locke, preconiza una historia dedicada a la investigación de los orígenes que sustentan el desarrollo de la sociedad, como medio de conocer la ley civil. V.: FONTANA, J.: *Historia: análisis del pasado...*, p: 81-83.

⁶⁷⁸ En sus *Discursos políticos*, David Hume (1711-1776) describe varias fases de progreso económico, marcadas por las distintas actividades: en primer lugar, la caza y la pesca; en segundo lugar, la agricultura y, finalmente, las manufacturas, que conducirían a la división del trabajo, la articulación del mercado y el desarrollo del comercio. V.: ARÓSTEGUI, J.: *La investigación histórica...*, p: 329; FONTANA, J.: *Historia: análisis del pasado...*, p: 84-85.

⁶⁷⁹ NISBET, R.: *Historia de la idea...*, p: 267.

debida al gusto de los objetos de lujo por parte de la clase dominante, lo que ha servido para fomentar el comercio⁶⁸⁰.

El desarrollo del pensamiento ilustrado en Francia traerá consigo algunas de las propuestas historiográficas más influyentes del momento. A Voltaire (1694-1778), se le debe la creación del concepto de “filosofía de la historia”, que fue formulado en el *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones*⁶⁸¹. Con este término, Voltaire reclama un nuevo tipo de historia en el que estén presentes la sociedad, los hombres, las costumbres, las ciencias, las leyes, e incluso las supersticiones⁶⁸². Esta concepción de la historia humana hallará su reflejo en el discurso historiográfico de Eximeno, quien tratará de integrar todas estas cuestiones al analizar el desarrollo de la música a lo largo del tiempo.

El determinismo geográfico de Montesquieu logrará imponerse como una de las corrientes más influyentes de la historiografía ilustrada. En el desarrollo de esta corriente destacará la labor del economista fisiócrata Turgot, quien parece haber tenido una profunda influencia sobre el pensamiento historiográfico de Eximeno. En su *Discurso sobre los progresos del espíritu humano*, Turgot contrapone el devenir cíclico de la naturaleza con la evolución constante del género humano, derivada de los cambios económicos, y que transforman al conjunto de la sociedad⁶⁸³. En el *Plan para la “Historia universal”*, Turgot sigue la línea de la mayoría de los partidarios de la “idea de progreso”, distinguiendo tres (y no cuatro, como venía siendo habitual) etapas en el desarrollo de la humanidad, que vincula con las distintas actividades económicas: a la etapa de caza y pastoreo le sucede la etapa agrícola, y a ésta la urbana y comercial, que se basa en la navegación y el comercio. Esta periodización adaptada a las particularidades que presenta la historia de la música, será retomada por Eximeno, como tendremos ocasión de comprobar.

En paralelo a estas actividades, Turgot estudia las formas de gobierno y llega a la conclusión de que es la libertad la que permite el progreso (algo que también apuntará Eximeno), y que la consecución de la libertad debe ser el principal

⁶⁸⁰ El motor del progreso humano es, en Adam Smith, el esfuerzo de cada individuo por mejorar su propia situación. Sin embargo (o quizás por eso), su historia no se centra en individuos particulares, sino en las grandes etapas de evolución de la humanidad. FONTANA, J.: *Historia: análisis del pasado...*, p: 89-95.

⁶⁸¹ CAPARRÓS, Martín: “Estudio preliminar”, en VOLTAIRE: *Filosofía de la Historia. Estudio preliminar, traducción y notas de Martín Caparrós*. Madrid: Tecnos, 1990, p: XXIV. Voltaire ensayará esta metodología en *El Siglo de Luis XIV*.

⁶⁸² MITRE, E.: *Historia y pensamiento...*, p: 50; ARÓSTEGUI, J.: *La investigación histórica...*, p: 309; FONTANA, J.: *Historia: análisis del pasado...*, p: 64.

⁶⁸³ Para Turgot, el buen gobernante debe poner las bases de una reactivación económica que permita transformar la sociedad sin romper de forma abrupta con el sistema feudal. V.: FONTANA, J.: *Historia: análisis del pasado...*, p: 74.

objetivo del progreso humano⁶⁸⁴. Frente a Montesquieu, para quien la naturaleza de los gobiernos residía en aspectos como la situación geográfica o el clima, Turgot insiste en la importancia de los factores culturales y sociales, una cuestión en la que coincidirá Eximeno. Por otra parte, y al reflexionar sobre la decadencia de algunas civilizaciones, Turgot traza un paralelo entre el desarrollo de las lenguas y el de los pueblos: cuando una lengua se ha estabilizado demasiado pronto, puede frenar el desarrollo del pueblo que la habla; la nación que ha adquirido demasiado temprano una forma permanente puede frenar su progreso científico⁶⁸⁵. Esta cuestión, que Turgot plantea al tratar sobre la civilización china, será retomada por Eximeno, quien además la proyecta sobre su propio tiempo.

En la historiografía musical, la “idea de progreso” se combina con la nueva realidad social y económica de la música, insertada en el modelo económico y social que emerge de la Revolución Inglesa, y que trata de incluir a todas las actividades humanas dentro de la lógica económica⁶⁸⁶. No es casual que sea en Gran Bretaña donde se inician los conciertos públicos, y donde surge un canon “interpretativo” ligado a la ejecución de un repertorio musical que, por primera vez, se basa en obras de cierta antigüedad⁶⁸⁷. Por otra parte, la figura del aficionado, hace surgir un tipo de literatura que ofrece informaciones históricas rigurosas pero sin caer en excesos técnicos.

La mentalidad ilustrada se reflejará en las historias de Hawkins, Burney, Forkel e incluso Martini, pero también (y quizá de manera más clara) en toda una serie de obras, a veces de difícil clasificación tipológica, que intentan afrontar el estudio de la música desde múltiples perspectivas. Los diccionarios musicales presentan una información amplia de forma segmentada y pueden considerarse como un paso previo necesario, antes de llevar a cabo la construcción de unas historias generales de la música como las de los dos autores ingleses.

Por otra parte, la Ilustración, con sus inclinaciones hacia la reflexión y la polémica, explicará el surgimiento de ensayos como *A dissertation on the Rise, Union, and power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music*, de John Brown, mientras que el espíritu enciclopédico y pedagógico llevará a la escritura de textos como el *Essai sur la musique ancienne et moderne*,

⁶⁸⁴ NISBET, R.: *Historia de la idea....*, p: 258-259. En el segundo plan de su historia, Turgot aumentará el papel de la libertad.

⁶⁸⁵ En las *Reflexiones sobre la formación y distribución de la riqueza*, una obra anterior a la *Riqueza de las naciones*, Turgot francés insiste en la idea de historia dividida en tres etapas de progreso ascendente, que culminan con la libre empresa. Las artes y las ciencias florecerán sólo cuando haya “excedentes económicos”. V.: NISBET, R.: *Historia de la idea....*, p: 259-263

⁶⁸⁶ Charles Burney llega a analizar lo que la música supone para Italia en términos económicos, equiparándola a una manufactura que se exporta a toda Europa.

⁶⁸⁷ WEBER, W.: “The history of Musical Canon...”, p: 343-349.

de Jean Benjamin Laborde (1734-1794). La “filosofía de la historia” de Voltaire, el determinismo geográfico de Montesquieu, o la división de la historia en cuatro periodos al estilo de la Escuela Escocesa serán recogidos por los historiadores de la música de la Ilustración. Mención aparte merece la figura de Rousseau, en su doble vertiente de filósofo e historiador de la música, y cuyas teorías influirán en Burney y provocarán la reacción de Forkel. Además, en esta época comienza a aceptarse de manera generalizada la idea de una ruptura entre la música de la Antigüedad y la de la Edad Media, situando el comienzo de la música occidental precisamente en este periodo, a pesar de sus imperfecciones y de su barbarie. Como ha señalado Juan José Carreras:

(...) lo natural y evidente es en esta concepción ilustrada resultado tardío de la evolución histórica, pensada en términos de un progreso que culmina con el presente ilustrado, que no remite a un ideal ya realizado en la Antigüedad.⁶⁸⁸

En el fondo, esta visión, presente en casi todas las historias de la música del siglo XVIII (incluyendo la de Eximeno), parece emanar del afán “anticuario” de los historiadores de la música: estudiar la música del pasado en un momento en que la “idea de progreso” dominaba el pensamiento humano estaba vinculado, por una lado, con el surgimiento de un canon musical que no ya no incluía únicamente obras contemporáneas, y por otro, con la posibilidad de plantear una crítica a algunas de las corrientes estéticas dominantes en ese momento.

La relación entre historiografía artística e historiografía musical es algo más compleja en este momento ya que, mientras la primera trata de buscar modelos historiográficos que superen las explicaciones basadas en individuos concretos, la segunda da sus primeros pasos en paralelo al surgimiento de ideas como la de “obra de arte” o “genio”. La ausencia de grandes textos con metodología biográfica en Italia a lo largo del siglo XVIII viene a demostrar un cierto agotamiento del modelo. La obra más determinante en este campo de la historiografía es la *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann, quien llegará a resumir la esencia del arte griego como una “noble simplicidad y serena grandiosidad tanto de las posturas como de las expresiones”⁶⁸⁹. Aunque la superioridad del arte griego sobre el romano ya había sido defendida por los Carracci o el conde de Caylus⁶⁹⁰, la mitificación del arte y de la cultura griega será obra de dos autores procedentes del ámbito alemán, afincados en Roma y que

⁶⁸⁸ CARRERAS, J.J.: “La historiografía artística...”, p: 287.

⁶⁸⁹ VENTURI, L.: *Historia de la crítica...*, p: 160.

⁶⁹⁰ Sobre A. Claude Caylus (1692-1765) v. KULTERMANN, U.: *Historia de la historia del arte...*, p: 54.

reaccionan así contra los “excesos” del barroco y del rococó: Mengs y Winckelmann⁶⁹¹. Esta nueva veneración por Grecia puede ser explicada siguiendo algunas de las aserciones menos controvertidas de Martin Bernal, quien ha señalado cómo, para los alemanes del siglo XVIII, situar los orígenes de la civilización en Grecia era una cuestión ideológica y religiosa⁶⁹². En cualquier caso, sí es significativo y novedoso el hecho de que Winckelmann se interesara más por el arte de la Antigüedad que por el arte de su tiempo⁶⁹³, en contra de lo que venía sucediendo desde el siglo XVII⁶⁹⁴.

La gran innovación de Winckelmann consiste en apartarse de la biografía y de la obra concreta para centrarse en el monumento, su forma y su estilo, intentando trazar una visión en conjunto del desarrollo artístico en un periodo concreto. Por otra parte, el idealismo de Mengs (que en 1762 había publicado su *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*) influye sobre su aversión hacia la historia como acumulación de datos; en su inclinación hacia la búsqueda de la esencia de las cosas, hacia la investigación del arte como expresión de un ideal. La obra de Winckelmann causó un profundo impacto en toda Europa; pronto aparecieron traducciones al italiano (1779 y 1783), al francés (1766, 1781 y 1793/94), y posteriormente al inglés (1849). Su mayor logro fue la construcción de una historia del arte separada de la historia de los artistas, del corporativismo gremial, del patriotismo local y del homenaje al mecenas⁶⁹⁵.

Sin embargo, existen otras propuestas que abordarán la historia del arte desde perspectivas distintas. Cabe destacar, entre ellas, la *Storia pittorica dell'Italia* (1795-1796), del jesuita Luigi Lanzi (1732-1810), que según Schlosser sería una reacción frente a la obra de Winckelmann⁶⁹⁶. La principal aportación de Lanzi es el concepto de “escuela”, que le sirve para articular su narración. Esta idea tendrá éxito en la historiografía musical del siglo XIX, siendo aplicada especialmente en el estudio de los polifonistas del Renacimiento (quizá por la pervivencia de la idea de un “canon pedagógico”, en la terminología de Weber, basado en la repetición de modelos creados por un “maestro”, que sería muy

⁶⁹¹ KULTERMANN, U.: *Historia de la historia del arte...*, p: 73; VENTURI, L.: *Historia de la crítica...*, p: 161;

⁶⁹² De acuerdo con Martin Bernal, la veneración hacia la civilización y la cultura griegas tiene un origen germánico y protestante, y se inscribiría en una “lucha cultural” frente a Roma que llevaría a afirmar la superioridad y “virilidad” de las lenguas germánicas, en contraste con las latinas. Esta argumentación daría origen a la teoría aún vigente (aunque discutida por autores como Bernal), según la cual los griegos tendrían un origen indoeuropeo. Por ello, la defensa de Grecia sería, desde el siglo XVIII, una defensa de la civilización alemana y del protestantismo frente a los pueblos mediterráneos y católicos. BERNAL, Martin: *Black Athena: the afroasiatic roots of Classical Civilization*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1987: vol. 1, p: 193.

⁶⁹³ PORTÚS, J.: “La historiografía artística...”, p: 252.

⁶⁹⁴ “(...) para Vasari la Historia del Arte era una pragmática del presente; para Winckelmann, la historia de un ideal (...)”, BAUER, H.: *Historiografía...*, p: 83.

⁶⁹⁵ KULTERMANN, U.: *Historia de la historia del arte...*, p: 84-86.

⁶⁹⁶ SCHLOSSER, J. von: *La literatura...*, p: 446-447.

importante a lo largo de los siglos XVI y XVII). Pero, además, encontrará un reflejo en el pensamiento de Eximeno, quien aplicará el concepto de “escuela” en su análisis histórico de la música instrumental.

El siglo XVIII es también un periodo de experimentación formal y temática en los textos de contenido artístico: junto a las historias del arte más o menos tradicionales y los diccionarios, aparecen obras como ensayos, novelas, cartas, etc., que sirven para exponer distintas ideas en torno al arte. En el ámbito germánico cabe destacar la personalidad del poeta Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), que centrará su reflexión sobre los límites de cada una de las artes a través del análisis del grupo escultórico del Laocoonte⁶⁹⁷. En España destaca la figura de Antonio Ponz (1725-1792), quien en su *Viage de España* (1772-1794) trata de presentar al arte en su contexto, aportando una serie de datos interesantes para el aficionado (no ya para el artista experto) y de un modo ameno⁶⁹⁸.

La relación entre historia del arte e historia de la música en el siglo XVIII es compleja. Si el idealismo de Winckelmann parece influir sólo a partir del siglo XIX, tampoco parece claro que su actitud frente a Grecia tenga un reflejo evidente en la historiografía musical del siglo XVIII: la defensa de la música griega como modelo a imitar es una constante en la ópera desde su nacimiento. Sin embargo, ningún historiador musical del siglo XVIII llegará a formular un modelo histórico o una periodización basándose en investigaciones sobre la música griega. La propuesta de Lanzi sí parece haber tenido más repercusión, y tendrá aún más en el siglo XIX, aplicada al estudio de la polifonía renacentista. Finalmente, las reflexiones en torno a la interrelación de las artes y la existencia de tipologías textuales al margen de las historias de la música sí tienen cabida, como veremos a continuación, en la literatura musical del siglo XVIII.

Las historias de la música guardan relación con las historias generales y las historias del arte a la hora de establecer periodizaciones y de describir curvas de desarrollo o retroceso. Una primera división viene marcada por el conflicto entre “antiguos” y “modernos”, estableciendo una narración bipartita que se hará extensiva, como ya hemos visto, a otros aspectos de la historia de la música en determinados textos (generalmente de autores católicos). Sin embargo, la mayor parte de las historias de la música integrarán esta ruptura temporal dentro de sistematizaciones históricas más complejas y extensas. Autores del ámbito eclesiástico como Martini tratarán de aplicar a sus historias de la música

⁶⁹⁷ KULTERMANN, U.: *Historia de la historia del arte...*, p: 63-68.

⁶⁹⁸ Con el *Viage de España o cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Ponz contestaba a las *Lettere d'un Vago Italiano* (1766) de Norberto Caimo, realizaba un inventario del patrimonio artístico español y criticaba las obras de “mal gusto” (es decir, barrocas), GAYA NUÑO, J.A.: *Historia de la crítica ...*, p: 139-154.

periodizaciones extraídas del Antiguo Testamento. Así, la división en tres etapas, que había sido utilizada tanto en la historia general como en la historia del arte, será aplicada a la historia de la música. Este modelo tripartito permite enlazar con interpretaciones que describen el desarrollo de la música en términos orgánicos. Martin Gerbert, por ejemplo, distinguirá tres etapas en la evolución de la música, describiéndolas como juventud, madurez y vejez: el punto culminante de la historia se situaría en Palestrina, después del cual comenzaría una decadencia que se prolongaría hasta el presente. Forkel dará una forma más detallada a esta periodización al interpretarla en función de las relaciones entre música, lenguaje y expresión. Pese a todo, en Forkel parece estar implícita la periodización en cuatro etapas, la última de las cuales se iniciaría tras la muerte de Bach (punto culminante de la narración histórica). Frente a este modelo en diversas etapas, Burney y Hawkins presentarán una idea de desarrollo más continuo, de tipo genealógico: para estos dos autores, la linealidad de la narración parece seguir un desarrollo en constante ascenso⁶⁹⁹. Sin embargo, esta evolución se verá truncada en un determinado momento, poniendo de manifiesto una concepción negativa del presente que se contradice con la “idea de progreso” que, en principio, parecía subyacer en estas historias.

4.3.2.1-Los historiadores religiosos

La *Storia* del franciscano boloñés Giovanni Battista Martini (1706-1784) es un ejemplo de esas obras que no se suman de manera incondicional a la “idea de progreso”. En su planteamiento inicial, Martini proyectó una obra en cinco volúmenes; los tres primeros dedicados a la música griega, el cuarto a la música medieval y el quinto a la música desde el siglo XVI hasta el presente. Sin embargo, las dimensiones y pretensiones de la obra, inabarcables en el periodo vital de un solo hombre, hicieron que quedase inconclusa: a la muerte de Martini sólo se habían publicado los tres primeros volúmenes, quedando el cuarto en forma de borrador manuscrito⁷⁰⁰.

En su historia, Martini se muestra más como músico práctico que como historiador de la música, y parte de dos premisas básicas⁷⁰¹: por un lado, la pervivencia y excelencia de las técnicas compositivas y de los principios estéticos asociados al contrapunto a lo largo de la historia. Y por otro, la existencia de una ruptura absoluta entre la música de la Antigüedad pagana y la música del

⁶⁹⁹ ALLEN, W.D.: *Philosophies of music history...*, p: 263.

⁷⁰⁰ El primero fue publicado en 1757, el segundo en 1770, y el tercero en 1781. La realización del borrador del cuarto volumen se produciría, aproximadamente, entre 1774 y 1784.

⁷⁰¹ CAVALLINI, I.: “L’idee d’histoire et d’harmonie...”, p: 142.

cristianismo (algo ya planteado por Cerone o Mersenne)⁷⁰². Martini sostiene que los griegos no conocieron la armonía ni el contrapunto (los dos aspectos que él consideraba como culminación de la música), lo que en realidad responde a su deseo de distanciarse de la música pagana por motivos morales y religiosos.

Por otra parte, la ruptura entre la Antigüedad clásica y el cristianismo se contrapone a la continuidad que existiría entre la música del pueblo hebreo (inspirada por Dios) y el canto de la salmodia gregoriana, cuyos orígenes divinos respaldarían la necesidad de basar el estudio del contrapunto en un *cantus firmus* gregoriano. La línea evolutiva construida por Martini partiría del canto primitivo del pueblo hebreo, pasaría por el canto gregoriano y las reformas de Guido, para llegar hasta la escuela polifónica de la que él mismo formaría parte. Se crea así un modelo histórico de carácter teleológico que encuentra numerosos problemas a la hora de ser construido⁷⁰³, y que encontrará el rechazo de autores como Eximeno: para el exjesuita, la música moderna tiene un origen medieval y desvinculado tanto de la Antigüedad pagana como de la judía, y para quien no es necesario basar el estudio del contrapunto en un *cantus firmus* gregoriano.

Como cabe deducir de lo expuesto hasta ahora, Martini se sitúa a medio camino entre los historiadores del barroco y las propuestas de la Ilustración: aunque su bibliofilia y su coleccionismo parecerían acercarle a la erudición museística de Kircher, su manejo crítico de las fuentes (que le lleva, por ejemplo, a negar que Muris fuese el inventor de las figuras musicales) lo convierte en un historiador moderno⁷⁰⁴. Los fundamentos filosóficos y metodológicos de la *Storia* se encuentran en autores del entorno, como Ludovico Muratori, padre de la historiografía italiana, pero también en la *Storia della letteratura italiana*, de Tiraboschi, la historia de la arquitectura de Milizia o la del grabado de Gori Gandellini⁷⁰⁵. Además, Martini fue uno de los primeros autores en utilizar disciplinas auxiliares (como la iconografía o la historia literaria) para tratar de levantar el edificio de su historia.

Con estas herramientas, Martini plantea afrontar su historia desde unos postulados ilustrados: cuestiona la veracidad de los testimonios “prehistóricos”, que califica de “fábulas”, y se lanza a la investigación de la música griega recurriendo a sus fuentes directas. Sin embargo, la manera en la que aborda estas

⁷⁰² “(...) il parallelo tra la musica antica e la moderna acquista in queste pagine il carattere del confronto tra due categorie irriducibile”, en GOZZA, Paolo: “Gli «straordinari effetti» della musica”, en POMPILIO, A.: *Padre Martini...*, p: 83.

⁷⁰³ Los “defectos” de la historia martiniana ya fueron notados por Charles Burney, quien criticó el carácter tedioso de la *Storia* y su excesiva dedicación a periodos históricos de los que apenas existen datos. Sobre la relación entre Burney y Martini, su correspondencia y las opiniones del inglés acerca del autor de la *Storia*, v.: BROFSKY, H.: “Dr. Burney and Padre Martini: ...”

⁷⁰⁴ VECCHI, Giuseppe: *Collezionismo e storiografia musicale...*

⁷⁰⁵ RESTANI, Donatella: “Martini studioso di musica greca”, en POMPILIO, A. (ed.): *Padre Martini...*, p: 27-28.

cuestiones es enciclopédica, y el contenido musical se ve desbordado por referencias literarias, mitológicas, sociológicas y filosóficas⁷⁰⁶. Por otra parte, su interpretación de la “idea de progreso” no adquiere un formato ascendente: la intencionalidad reivindicativa de su texto determina una historia encaminada a tratar de comprender el progreso de la música en relación a la consideración atribuida a este arte por parte de los distintos pueblos a lo largo de los siglos. Partiendo de esta base, la idea de historia en Martini no se identifica con una organización cronológica de los hechos, sino con una periodización basada en aspectos estilísticos⁷⁰⁷, que le obliga a añadir amplias disertaciones de carácter reflexivo al final de cada volumen, y crea desequilibrios como el excesivo espacio otorgado a la música antigua⁷⁰⁸.

Los estudiosos de Martini han tratado de explicar desde distintos puntos de vista las causas del “fracaso” de su modelo histórico. Desde una perspectiva quizá algo superficial, Vincent Duckless⁷⁰⁹ considera que son tres las razones que explicarían el fracaso de Martini. En primer lugar, el franciscano sería una “víctima” de los patrones convencionales de la erudición del momento, que enfatizaban demasiado las fuentes bíblicas y mitológicas. En segundo lugar, la ausencia de obras de referencias biográficas y bibliográficas, se dejaría notar en el conjunto de la obra. Finalmente, el hecho de que Martini fuera el único responsable de intentar unir en un texto coherente un ingente volumen de testimonios musicales, sobre los que después debería basar sus juicios históricos (es decir, tendría que ser a la vez recopilador, editor y lexicógrafo).

Sin restar validez a las causas enumeradas por Duckless, consideramos que existen problemas más profundos, que emergen del modelo de historia planteado por el autor boloñés. Quizá el principal problema de la historia de Martini sea que el autor parte de unas premisas estéticas muy determinadas y trata de demostrar su validez a lo largo de la historia, de manera que la línea argumental y los procesos históricos se ven subyugados a las necesidades del autor: su predilección por la armonía le lleva a primar este elemento de la música, al que considera como universal. Siguiendo una analogía común en la época, Martini compara a la música con la pintura: el contrapunto en la música desempeñaría una función equivalente a la del dibujo en la pintura, toda vez que la “idea” (que

⁷⁰⁶ RESTANI, D.: “Martini studioso...”, p: 41.

⁷⁰⁷ CAVALLINI, I.: “L’idee d’histoire et d’harmonie...”, p: 141-159.

⁷⁰⁸ CAVALLINI, I.: “L’idee d’histoire et d’harmonie...”, p: 145-146.

⁷⁰⁹ DUCKLES, Vincent: “The revival of Early Music in 18th-century Italy: Observations on the Correspondence between Girolamo Chiti and Padre Giambattista Martini”, en *Revue belge de Musicologie/ Belgisch Tijdschrift loor Muziekwetenschap*, Vol. 26/27 (1972/1973), p: 15.

cabe entender como melodía) equivaldría al color⁷¹⁰. Esta predilección por la armonía y el contrapunto le conduce a una contradicción que ha sido señalada por Juan José Carreras:

(...) por un lado, se nos habla de la ‘simplicidad’ griega (que Martini imaginaba como ajena a la polifonía), y, por otro lado, de la perfección polifónica occidental (ajena al primer modelo y reflejo, hasta cierto punto, del ideal compositivo del propio Martini, tanto en su producción de compositor como en sus escritos teóricos.⁷¹¹

Por otra parte, al señalar que, entre las causas de la decadencia de la música griega se encontraban el teatro y el baile, en realidad está proyectando sus propias preocupaciones estéticas y morales. Para un religioso rigorista como él, la ópera era peligrosa porque, si no era debidamente controlada, podía inducir a la corrupción de las costumbres; el caso de Grecia no haría sino demostrar hasta qué punto este género artístico era peligroso. Finalmente, al subrayar la filiación hebraica del canto llano, Martini estaría destacando el carácter sacro y casi “divino” de este género, lo que le serviría de base para justificar su importancia tanto en el aprendizaje del contrapunto como en la composición de obras polifónicas⁷¹². Cabe concluir, por tanto, que el “fracaso” de Martini no responde a una sola causa, sino que se debe a una multitud de factores. Entre éstos destacan las excesivas deudas que el texto tiene con las preferencias técnicas y estéticas de su autor. Sin embargo, esto no será un hecho aislado en la historiografía musical de la época, como veremos al analizar el discurso estético de Eximeno, quien se mostrará muy crítico con Martini, pero que también construirá una narración condicionada por su propia visión del presente.

En una línea semejante a la de la *Storia* de Martini se desarrolla *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempos*, publicada por el benedictino Martin Gerbert (1720-1793) en 1774⁷¹³. El texto de Gerbert es una historia de la música eclesiástica, cuyo marco conceptual coincide con el de la historia de Martini. De hecho, Gerbert esperaba colaborar con el franciscano,

⁷¹⁰ CAVALLINI, I.: “L’idee d’histoire et d’harmonie...”, p: 151-152. Cavallini destaca, acertadamente, la contraposición entre esta serie de relaciones (dibujo-armonía, color-melodía) con las relaciones planteadas por Rousseau (dibujo-melodía, color-armonía).

⁷¹¹ CARRERAS, J.J.: “La historiografía artística...”, p: 288-289.

⁷¹² Los “defectos” de la historia martiniana ya fueron notados en vida de su autor por Charles Burney, quien criticó el carácter tedioso de la *Storia* y su excesiva dedicación a periodos históricos de los que apenas existen datos. Sobre la relación entre Burney y Martini, su correspondencia y las opiniones del inglés acerca del autor de la *Storia*, v.: BROFSKY, H.: “Dr. Burney and Padre Martini: ...”

⁷¹³ En 1784 Gerbert publicó *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, una compilación de textos procedentes de más de 40 tratados medievales, reunidos en tres volúmenes. SERWER, Howard: “Gerbert, Martin”, en en SADIE, S. (ed): *The new Grove...*, vol. 9, p: 687-688.

quien debería haber escrito la introducción, junto con una discusión sobre la música en general, mientras el benedictino escribiría una disertación sobre la música sacra. De acuerdo con Allen, Gerbert escribiría su historia movido por la intención de enfrentarse a la “peligrosa” teología de la Ilustración, a la que pretendería contrarrestar con datos históricos⁷¹⁴. En la visión de Gerbert, la música habría evolucionado desde sus orígenes divinos hasta llegar a Palestrina, iniciando después su degradación. Además, y como ya hemos señalado, Gerbert es uno de los primeros autores que utiliza una periodización en tres etapas para explicar el proceso histórico de la música, que equipara a un modelo orgánico de tres fases. Aunque Eximeno se refiere a la historia de Gerbert como un “confuso almacén”⁷¹⁵, incluye numerosas referencias a ella en *D. Lazarillo Vizcardi* e incorpora muchos de sus datos referidos a la música medieval en los apéndices históricos de dicha novela.

La propuesta de Martin Gerbert coincide con la de Giovanni Battista Martini en la importancia concedida a la música eclesiástica como eje de la evolución histórico-musical. La construcción de una historia en función de las preocupaciones estéticas del momento en el que escriben es un rasgo común a los dos autores. Sin embargo, la posición de Martin Gerbert es más intransigente con la música profana; esta actitud, más radical y menos vacilante, podría ser una de las causas del “éxito” de Gerbert, frente al “fracaso” del algo menos intransigente Martini.

4.3.2.2-Los historiadores laicos

Tras haber explorado las vías abiertas por dos historiadores religiosos, pasamos ahora a analizar las propuestas de John Hawkins, Charles Burney y Johann Nikolaus Forkel, tres historiadores laicos, procedentes del ámbito protestante, y fuertemente influidos por el enciclopedismo.

La importancia de este grupo de autores reside en su consideración como fundadores de la historiografía musical moderna. Juan José Carreras ha señalado cómo la categoría estética que articula las historias ilustradas de la música es la del *buen gusto*: con este concepto, los autores del siglo XVIII tratarían de resolver la contradicción existente entre las ideas de atemporalidad y universalidad, por una parte, e historicidad y determinación cultural, por otra⁷¹⁶. Carreras añade:

Característico de la actitud con la que se escriben estas historias ilustradas es su doble convencimiento de estar, por un lado, en la cumbre y perfección del

⁷¹⁴ ALLEN, W.D.: *Philosophies of Music...*, p: 49.

⁷¹⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarill...* Vol. II, p: 280.

⁷¹⁶ CARRERAS, J.J.: “La historiografía artística...”, p: 289.

arte musical (que identifican ingenuamente con un concepto universal – racional– de lo musical y, naturalmente, eurocéntrico) y, por otro, de asistir a una decadencia o crisis de este mismo concepto, con lo que esta historiografía desempeña funciones apologéticas de una tradición amenazada, imbricadas en planteamientos restauradores más o menos explícitos (...)⁷¹⁷

La historiografía musical moderna surge, por tanto, llena de contradicciones: los conceptos de universalidad y particularidad, las ideas de perfectibilidad hipotética y decadencia constatada, se enfrentan en unas narrativas en las que, ante todo, destaca un afán de difusión propio del espíritu ilustrado.

La *Histoire générale, critique et philologique de la musique*, publicada por el compositor Charles Henri de Blainville (1711-1769) en 1767, es anterior a las propuestas de Hawkins y Burney⁷¹⁸. Pero, sin lugar a dudas, las historias de los dos autores británicos constituyen el punto de arranque de la moderna musicología.

La figura de John Hawkins (1719-1789) corresponde plenamente con el prototipo del aficionado ilustrado burgués del siglo XVIII. Aunque no era músico profesional, hacia 1760 concibió la idea de escribir una historia de la música. La coincidencia temporal con Charles Burney, que en esa época había tenido una idea semejante, dio lugar a la rivalidad entre los dos autores. Finalmente, en 1776, Hawkins logró publicar los cinco volúmenes de su *General History of the Science and Practice of Music*, cuatro meses después de que apareciera el primer volumen de la historia de Burney.

La obra de Hawkins destaca por la erudición con la que el autor aborda la investigación, así como por un cierto aroma anticuario que le lleva a destacar la belleza de la música de los siglos XVI y XVII⁷¹⁹. Hawkins valora manifestaciones musicales “antiguas” (como el madrigal isabelino, la obra de Josquin Des Prez o la de Johann Sebastian Bach) y critica a la música instrumental y a las tendencias operísticas de su tiempo⁷²⁰. A pesar de erigirse en defensor de la música “moderna”, Hawkins culmina su historia con Händel, lo que constituye una de esas contradicciones a las que aludía Juan José Carreras: Hawkins cree que la historia de la música puede describirse como una línea en constante ascenso, pero decide cortar esa línea con la muerte del autor que, desde su punto de vista,

⁷¹⁷ CARRERAS, J.J.: “La historiografía artística...”, p: 290.

⁷¹⁸ ALLEN, W.D.: *Philosophies of Music...*, p: 54; CYR, Mary: “Blainville, Charles Henri de”, en SADIE, S. (ed): *The New Grove...*, vol. 3, p: 672-673.

⁷¹⁹ STEVENSON, R.: “The Rivals...”, p: 76.

⁷²⁰ SCHOLÉS, Percy: “Hawkins, Sir John”, en SADIE, S. (ed): *The new Grove...*, vol. 11, p: 165-167.

ha llevado la música a su perfección. Cabe inferir, por tanto, que lo que ocurra después de Händel sólo puede ser decadencia o crisis. Finalmente, es preciso señalar que la concepción musical de Hawkins, que determina en buena medida su discurso histórico, se aparta notablemente de las tendencias dominantes en el enciclopedismo. Para el autor inglés, la música es una ciencia que se basa en leyes generales, universales e inmutables de las que derivan la armonía, la simetría, la proporción; en resumen, el orden⁷²¹. En este punto, el pensamiento musical de Hawkins se aproxima al de Martini (cuya *Storia*, junto con la de Martin Gerbert, es positivamente valorada por el autor inglés⁷²²).

De acuerdo con Allen, la historia de Hawkins se insertaría en la polémica entre “antiguos” y “modernos”, que se mantenía vigente aún en la Inglaterra del siglo XVIII⁷²³. Sin embargo, y desde nuestro punto de vista, interpretar la historia de Hawkins únicamente como una defensa de la música “moderna” (como pretende Allen) constituye una visión reduccionista (de hecho, la historia de Hawkins no defiende específicamente la música moderna). La del autor inglés es, en realidad, una propuesta ilustrada, que parte de las ideas de progreso comunes a toda la cultura europea de la época, y trata de adaptarlas a sus propias preferencias estéticas; unas preferencias estéticas que se desvían de la línea dominante en su época y que condicionan el alcance de ese “progreso”.

Existen notables diferencias entre el método utilizado por cada uno de los autores al elaborar la historia y al venderla: mientras Burney fue publicando los volúmenes de su historia progresivamente y los vendió por suscripción (uno de los suscriptores sería el propio Hawkins), los cinco volúmenes de la *General History* salieron a la vez y se vendieron en el mercado libre. Por otra parte, Burney realizó dos viajes por Europa buscando documentación para su historia, mientras que Hawkins permaneció en Londres valiéndose de sus contactos para conseguir la documentación necesaria.⁷²⁴

Aunque la historia de Hawkins fue bien recibida en un primer momento, la rivalidad de Burney y las sátiras promovidas por éste, unidas al elevado precio de la *General History* y a su mayor densidad, contribuyeron a su fracaso de ventas, y a que la posteridad haya tenido una imagen negativa de un autor que, si bien

⁷²¹ ALLEN, W.D.: *Philosophies of Music...*, p: 77. Para Hawkins la imitación de la naturaleza es una parte menor del arte de la música, frente a la belleza de la simetría y la regularidad, que reflejan el fundamento geométrico de la música; su carácter absoluto. V. CAVALLINI, I.: “L’idée d’histoire et d’harmonie...”, p: 157.

⁷²² HAWKINS, Sir John: “Preliminary discourse”, en *General History of the Science and Practice of Music*, p:XXI, cit. en CAVALLINI, I.: “L’idée d’histoire et d’harmonie...”, p: 157.

⁷²³ ALLEN, W.D.: *Philosophies of Music...*, p: 75: “(...) as late as 1778 the question is of sufficient interest to warrant translation of a Spanish work on the subject”; Allen se refiere al P. Feijoo, traducido por John Brett y publicado en Londres con el título *Three essays or discourses on the following subjects, a defence or vindication of the women, church music, a comparison between ancient and modern music*.

⁷²⁴ STEVENSON, R.: “The Rivals...”, p: 71.

mantenía unas posturas estéticas a contracorriente de su época, supo escribir uno de los documentos fundacionales de la moderna historiografía musical⁷²⁵.

De entre los historiadores de la música de la Ilustración, Charles Burney (1726-1814) ocupa un lugar destacado por el reconocimiento que obtuvo entre sus contemporáneos y la influencia que ejerció en la posterioridad. Burney tuvo la oportunidad de realizar diversos desplazamientos por Europa, que le permitieron documentarse para su historia, y que se concretaron en distintos libros de viaje⁷²⁶. La historia de Burney es, tal vez, la que mejor refleja el espíritu de la época ilustrada: la importancia del artículo y la crítica periodística se manifiestan en el estilo de la obra, ligero y ágil, en contraste con otras historias como la de Martini o la del propio Hawkins. A diferencia de este último, Burney considera que la música es “un lujo inocente”, no necesario para la vida del hombre, pero agradable; una concepción musical que no podría ser aceptada ni por el “cientifista” Hawkins, ni por el moralista Martini. La influencia del enciclopedismo se trasluce en sus opiniones en relación al origen de la música, análogas a las de Rousseau y otros ilustrados franceses. Como muchos ilustrados de la época considera que la historia de la música comienza en Egipto. Sin embargo, y adoptando una postura similar a la de Eximeno, Burney se muestra desconfiado de las noticias que puedan obtenerse de las civilizaciones antiguas. Partidario de la ópera italiana, a la que sitúa como paradigma del “buen gusto”, considera que Italia “exporta” pinturas, esculturas y músicas como si se tratase de manufacturas, y lamenta que Händel abandonase la composición de óperas para centrarse en los oratorios.

En su plan original, Burney pretendía publicar una historia de la música en dos volúmenes. Sin embargo, a medida que fue avanzando en la escritura de su texto, el historiador inglés se dio cuenta de que esta tarea era imposible, por lo que su historia acabó por ocupar cuatro volúmenes. La historia de Burney fue, en general, bien recibida, a pesar de las críticas que contra ella lanzaron autores de la talla de Forkel (quien, sin embargo, copió importantes fragmentos de los primeros volúmenes y los incluyó en su *Allgemeine Geschichte der Musik*⁷²⁷) o Vicente Requeno, que atacó a Burney por su tratamiento de la música griega en el *Saggi sul Ristabilimento dell'Arte Armonica de' Greci e Romani Cantori* (1798). En comparación con la historia de Hawkins, se revela como una propuesta mucho más moderna, como un producto arquetípico de los principios ilustrados y enciclopedistas: Burney es, ante todo, un hombre “de buen gusto”, a la moda de su tiempo. El conocimiento de la cultura europea, adquirido a través de sus viajes,

⁷²⁵ SCHOLLES, Percy: “Hawkins, Sir John”, en SADIE, S. (ed): *The new Grove...*, vol. 11, p: 167.

⁷²⁶ Nos estamos refiriendo a: *The present state of music in France and Italy* (1771), *The present state of music in Germany...*

⁷²⁷ LONSDALE, R.: *Dr. Charles Burney...*, p: 339.

le sirvió para comprender el papel central jugado por la ópera italiana en la música del momento: en el cuarto volumen, Burney llega a dedicar 340 páginas al origen de la ópera italiana en Inglaterra y su progreso en el siglo XVIII⁷²⁸. Seguidor y admirador de Rousseau, Burney dedica un apartado sustancial a analizar la transición desde el diálogo hablado hasta el recitativo de la ópera italiana.

Una de las cuestiones más interesantes de la historia de Burney es aquella que le lleva a plantearse la dependencia existente entre sociedad, cultura y música. El autor inglés llega a poner en relación directa (como de algún modo había hecho Martini) la apreciación de la música con el nivel de desarrollo de una civilización. Pero, para Burney, esta afirmación no remite a un pasado remoto, sino que se identifica con el presente: la música no ha sido nunca tan apreciada como en el mundo actual, y esto no es sino la demostración de que la humanidad es más civilizada y culta que nunca. La lógica subyacente en la historia de Burney parte de esta afirmación, desarrollando una línea narrativa en constante ascenso. Se trata, por tanto, de una historia optimista marcada por el signo del progreso y la creencia en la perfectibilidad del hombre, en la que el pasado tiene importancia en tanto que antecedente del presente. Una historia, en definitiva, que tiene al presente como centro de gravedad y elemento articulador del discurso.

El tratamiento de la música de la Antigüedad supuso un importante problema para Burney. En un primer momento, pensó en iniciar el recorrido histórico por Guido d'Arezzo y la "invención" del contrapunto⁷²⁹. De esta manera, el autor inglés estaría asimilando los postulados ilustrados que situaban el origen de la música moderna en la época medieval, una opinión que también mantenía Eximeno. Pese a todo, Burney acabó reconociendo la necesidad de abordar este periodo de la historia, lo que pone de manifiesto el peso que tenía la Antigüedad para los historiadores ilustrados. El viaje de Burney a Italia le permitió ponerse en contacto con algunas fuentes primarias, y el trato con el P. Martini, unido a la esperada publicación del segundo volumen de la *Storia* de éste, le dieron la confianza necesaria para tratar el tema⁷³⁰. Sin embargo, se vio superado por la confusión reinante en torno a la música de los antiguos, luchando contra:

⁷²⁸ STEVENSON, R.: "The Rivals...", p: 75.

⁷²⁹ Algunos eruditos y viajeros le ofrecieron colaborar en su investigación, aportando noticias sobre músicas antiguas. Burney consideró que todos estos materiales podrían serle útiles para su historia, pero no en el apartado de la música antigua, sino en el de las músicas "nacionales", que pensaba incluir en su segundo volumen. LONSDALE, R.: *Dr. Charles Burney...*, p: 142-143.

⁷³⁰ Además de citar con frecuencia *Essempiare o sia Saggio di contrappunto* de Martini, Burney transcribe documentos que pudo conocer en la biblioteca del franciscano. BROFSKY, H.: "Dr. Burney and Padre Martini: ...", p: 340-341.

(...) todas las cosas oscuras e incomprensibles sobre los modos griegos y la salmodia hebrea, sobre las cuales sabemos casi tanto como sobre el sistema musical utilizado por los habitantes del planeta Saturno.⁷³¹

Por todo ello, el autor inglés recurrió al experto en la Antigüedad, Thomas Twinning⁷³², que sería de gran ayuda en el capítulo de la música griega (a pesar de las diferencias que mantuvo con Burney)⁷³³; toda vez que la colaboración de James Bruce fue importante para el tratamiento de la música egipcia⁷³⁴. Pero había otra razón por la que Burney no quería detenerse demasiado en la música antigua: escritor de éxito gracias a sus libros de viaje, no quería que el primer volumen de su historia resultase denso y pedante, pues podría alejarle de sus lectores. Por eso, el autor de la *General History* aceptó una sugerencia de Twining e incluyó una “Dissertation” en la que aclaraba algunos de los conceptos más áridos de la teoría musical de los antiguos, aligerando así el texto propiamente dicho⁷³⁵.

La historia de la música de Charles Burney constituye la plasmación más clara de los principios definidores de la historiografía musical ilustrada, como queda patente a través de la importancia otorgada a la idea de progreso, el carácter a la vez ameno y erudito y el rechazo inicial a tratar con profundidad la música de la Antigüedad. Algunos de estos aspectos (como una cierta idea de progreso, la amenidad y la desconfianza ante la música de la Antigüedad por la escasez de fuentes conservadas) habían aparecido también en el discurso histórico de Eximeno que, pese a todo, carece de la profundidad y de la repercusión alcanzada por la obra de Burney.

Posiblemente, el último esfuerzo por intentar construir una historia de la música desde los postulados de la Ilustración sea el debido a Johann Nicolaus Forkel (1749-1818). Forkel, que habría sido autodidacto en cuanto a su formación teórico-musical⁷³⁶ publicó, en 1802, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, la primera biografía de Bach, que dio origen a la “restauración” bachiana que tendría lugar en el siglo XIX. En el terreno historiográfico, Forkel escribió *Allgemeine Geschichte der Musik*, una historia de la música cuyo primer

⁷³¹ “(...) all the dark and unfathomable staff concerning Greek Modes and Hebrew psalmody, about which we know nearly as much, as of the Musical System used by the Inhabitants of the Planet Saturn.”, Cit. en LONSDALE, R.: *Dr. Charles Burney...*, p: 145.

⁷³² LONSDALE, R.: *Dr. Charles Burney...*, p: 145-188.

⁷³³ LONSDALE, R.: *Dr. Charles Burney...*, p: 161-170. Twinning era conocido, sobre todo, por su edición de la *Poética* de Aristóteles: TWINING, Thomas: *Aristotle's Treatise on Poetry*. Londres: Payne & Son, 1789.

⁷³⁴ LONSDALE, R.: *Dr. Charles Burney...*, p: 160.

⁷³⁵ LONSDALE, R.: *Dr. Charles Burney...*, p: 165.

⁷³⁶ STAUFER, George B.: “Forkel, Johann Nicolaus”, en SADIE, S. (ed): *The New Grove...*, vol. 9, p: 89-91.

volumen vio la luz en 1788, siendo publicado el segundo en 1801. La historia quedó inacabada (la narración no se extiende más allá del siglo XVI) porque Forkel abandonó su redacción durante los últimos dieciséis años de su vida. La idea historiográfica del escritor alemán tiene mucho en común con la llamada “escuela de Göttingen”, el grupo de historiadores liderados por Johann Christoph Gatterer, August Ludwig von Schölzer y Johann von Müller que desarrollaron la idea de una “historia universal”. Para estos autores, la historia no debía ser una acumulación de hechos políticos o militares que atañían a cada nación de forma individual, sino una historia de la humanidad tal y como se revelaba en las instituciones y en las artes; una historia “filosófica” que tenía en cuenta todos los aspectos de la realidad⁷³⁷. En el caso de Forkel, esta concepción holística se manifiesta en una historia de la música en la que los componentes sociales, filosóficos, estéticos y técnicos pasan a un primer plano.

La concepción musical de Forkel parte de una teoría racionalizada del origen divino de la música, y de una idea de la música ligada al lenguaje con implicaciones profundas que le llevan a criticar a Burney⁷³⁸. Su teoría evolutiva presenta rasgos novedosos con respecto a otros autores: coincide con Rousseau y con Burney en otorgar un origen común a la música y al lenguaje, pero a diferencia de Rousseau (y a semejanza de Condillac), Forkel considera que la separación entre música y lenguaje ha sido beneficiosa para el desarrollo de la comunicación humana. Por otra parte, y al contrario de lo que pensaba Burney, considera que la evolución de la música no ha sido constante. Para el autor alemán, el concepto de progreso histórico es más complejo que para la mayoría de sus contemporáneos: Forkel traza una historia que parte de la música contemporánea (algo que también ocurría en el caso de Burney), pero no observa la evolución del arte musical de forma positiva.

Forkel distingue tres etapas de carácter orgánico, que vienen marcadas por el desarrollo alcanzado en la música y en el lenguaje⁷³⁹. La primera de estas etapas sería un estadio infantil; una suerte de prehistoria en la que la comunicación se producía sólo a través de sonidos inarticulados, y en la que el sonido y el ruido eran equivalentes. Esta etapa musical no se referiría únicamente a un pasado remoto, sino que podría ser asimilable al estado de los “salvajes americanos” (este tipo de comparaciones también aparecerán en el pensamiento de Eximeno). En la segunda etapa, comparable a la adolescencia, el hombre comenzaría a tomar consciencia de las relaciones tonales, de la identificación entre sonidos y sentimientos, mientras comenzaba a usar unas primitivas escalas y líneas melódicas simples. En esta etapa se encontraría la música de los griegos,

⁷³⁷ DUCKLES, Vincent: “Johann Nicolaus Forkel. The beginning of music historiography”, en *Eighteenth Century Studies*, I (1967-1968), p: 277-290.

⁷³⁸ ALLEN, W.D.: *Philosophies of music history...*, p: 83-84.

⁷³⁹ DUCKLES, V.: “Johann Nicolaus Forkel...”, p: 283.

los romanos, y otras civilizaciones antiguas⁷⁴⁰. La madurez de la música sólo se alcanzaría en relación al desarrollo de la armonía y de la tonalidad moderna: a partir del siglo XVI la armonía permite representar una infinidad de matices y sentimientos, determinando las reglas que deben regir sobre la melodía. Esta concepción “armónico-centrista”, apartada de las corrientes que surgían del enciclopedismo francés, le llevará a defender a la música instrumental, y a criticar a autores como Rousseau o Arteaga⁷⁴¹. Así, la idea de progreso, dominante en Forkel a pesar de los matices introducidos, le impedía aceptar la posibilidad de un regreso a estadios pasados de la evolución humana (una involución, por tanto). Pero esto no significa que acepte una visión optimista de su tiempo histórico: al señalar que la perfección de la música se habría logrado con las composiciones instrumentales de Johann Sebastian Bach (dominadas por el parámetro armónico), estaría realizando la apología de una práctica amenazada⁷⁴².

La visión de la armonía como elemento central de la música le llevará a formular una teoría estética dominada por el concepto de lo sublime, identificado aquí con la música religiosa, con la complejidad, y con la seriedad; alejada del “buen gusto” de autores como Burney, en cuya estética dominaban conceptos como la simplicidad, la espontaneidad o la gracia. La historia de la música de Forkel representa un importante testimonio que permite entender el legado de la tradición historiográfica ilustrada y que anticipa ciertos caminos que seguiría la musicología del siglo XIX. Las contradicciones inherentes a la Ilustración son resueltas por el autor alemán de una manera ecléctica: el choque entre una “idea de progreso” constante y la constatación de la decadencia se resuelve formulando una teoría del progreso “discontinuo”. La contradicción entre un origen común de música y lenguaje, y la constatación de la evolución de ambos (a pesar, o gracias, a su separación) se resolverá trazando una historia paralela de las dos materias que tiene en cuenta los aspectos que son comunes a ambas y que destaca los progresos alcanzados a nivel expresivo y técnico. La identificación entre progreso y complejidad, opuesta a la estética dominante en el siglo XVIII, que tendía a privilegiar la melodía, se resolverá con un alegato a favor de la armonía como parámetro que permite explicar el desarrollo de la música a lo largo de la historia. La importancia concedida a este elemento, además, llevará a concebir la figura de Bach como culminación de la historia, dando lugar a diferentes consecuencias: por una parte, el reconocimiento implícito de una decadencia en la música del momento; y por otra, una reivindicación del compositor en clave nacionalista que marcará el desarrollo de la musicología decimonónica.

⁷⁴⁰ DUCKLES, V.: “Johann Nicolaus Forkel...”, p: 284.

⁷⁴¹ DUCKLES, V.: “Johann Nicolaus Forkel. ...”, p: 285.

⁷⁴² CARRERAS, J.J.: “La historiografía artística...”, p: 290.

4.3.2.3-Otras tipologías literarias en la historiografía musical de la Ilustración

La utilización en el siglo XVIII de nuevas tipologías textuales y de géneros “híbridos”, a las que ya hemos tenido ocasión de referirnos, está en plena conexión con algunos de los objetivos de la Ilustración: por una parte, el deseo de extender la cultura a amplios sectores de la sociedad, y por otra, la dimensión pública que adquiere la cultura en este momento, determinarán el empleo de toda clase de recursos⁷⁴³. En este contexto, los diccionarios adquieren una gran importancia: destinados a un público no necesariamente especializado, permiten el acceso a la información presentada de un modo discontinuo y clasificado, en el polo opuesto de las historias “acumulativas” del barroco⁷⁴⁴.

La mayor parte de los diccionarios musicales del siglo XVIII se publican en la primera mitad del siglo, un momento de “vacío” en la publicación de historias de la música, que sucede a un periodo en el que habían proliferado las historias “museísticas” de la música. Parece como si los teóricos e historiadores musicales vieran la necesidad de poner orden en la materia, en una época en la que florecen las actividades clasificatorias en todos los campos del saber⁷⁴⁵. Esta proliferación de ideas “atomísticas” tendría también su reflejo en el Rococó, tendencia artística en la que se focaliza la atención en los detalles; en la proliferación de poemas cortos, himnos, ensayos, etc.; en el artículo periodístico; en géneros musicales como la suite instrumental; y en teorías como la de Rameau, en la que cada acorde es concebido como un ente autónomo, independiente de sus implicaciones melódicas y susceptible de ser analizado y clasificado de manera individual.

A comienzos del siglo XVIII aparecen *Clavis ad thesaurum*, de Janovka y, sobre todo, el influyente *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens*, de Sébastien de Brossard (1655-1730)⁷⁴⁶. Este último, considerado por algunos como “el primer diccionario moderno de términos musicales”⁷⁴⁷, quedó concluido en

⁷⁴³ La dimensión “pública” de la cultura en el siglo XVIII ha sido destacada por Juan José Carreras; V. CARRERAS, J.J.: “La historiografía artística...”, p: 288.

⁷⁴⁴ Los primeros diccionarios musicales se remontan al siglo XV, con el *Terminorum musicae diffinitorium* (1595), de Tinctoris.

⁷⁴⁵ Así, en 1694 se publica la primera edición del *Diccionario* de la academia de la lengua francesa; entre 1726 y 1739 ve la luz el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española; en 1735 se publica *Sistema naturae*, donde Linneo expone su método taxonómico; entre 1749 y 1779, Buffon publica su *Historia Natural*, donde aplica un método de clasificación a la zoología y la geología; en 1734 Réaumur publica su *Mémoire de servir à l'histoire des insectes*, donde aplica un sistema de organización a los insectos; y entre 1751 y 1772 se publica la *Encyclopédie* de Diderot. Esta proliferación de ideas “atomísticas” tendría también su reflejo en el Rococó, tendencia artística en la que se focaliza la atención en los detalles; en la proliferación de poemas cortos, himnos, ensayos, etc.; en el artículo periodístico; en géneros musicales como la suite instrumental; y en teorías como la de Rameau, en la que cada acorde es concebido como un ente autónomo, independiente de sus implicaciones melódicas y susceptible de ser analizado y clasificado de manera individual. V. ALLEN, W.D.: *Philosophies of music history...*, p: 62-63.

⁷⁴⁶ BROSSARD, Yolande de: “Brossard, Sébastien de”, en SADIE, S. (ed): *The New Grove...*, vol. 4, p: 432-433.

⁷⁴⁷ DUCKLES, Vincent: “Review: Dictionnaire de musique”, en *Notes*, XXIV, 4 (1968), p: 700-701.

1703. Su modernidad radica en la importancia atribuida a la bibliografía⁷⁴⁸, razón por la que el autor incluye el “catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique”. Sin embargo, su contribución histórica no es demasiado notable, pues permanece aferrado a los modos del siglo XVII, más interesados en destacar los aspectos inmutables y las divisiones de la música, que en desarrollar una narración vinculada a la idea de evolución. En el ámbito germánico destaca el *Musicalisches Lexikon, oder Musicalische Bibliothec* (1732) de Walther, que se convirtió en el modelo para las enciclopedias musicales posteriores, y cuya selección de autores se basa en el listado de Brossard⁷⁴⁹.

A partir de los años 30 se produce una “explosión” en el número de publicaciones lexicográficas: en 1737, Johann Christoph y Johann David Stössel publicaron el *Kurzgefasstes musikalisches Lexicon*, una versión *popularizada* del diccionario de Walther enfocada a un público “amateur”. En Londres, en 1740, James Grassineau publicaba *A Musical Dictionary*, un texto basado en el diccionario de Brossard con distintas adiciones. En 1769, J. Robson publicó una versión revisada de este texto, añadiéndole un apéndice de cincuenta y dos páginas con definiciones tomadas del *Dictionnaire* (1768) de Rousseau. En el mismo año en que Grassineau publicaba su diccionario, Mattheson daba a la luz su *Grundlage einer Ehren-Pforte*, una colección de ciento cuarenta y ocho biografías en las que se destacan los autores alemanes de los siglos XVII y XVIII. La visión histórica de Mattheson se conecta ya con las “ideas de progreso” ilustradas: el autor alemán, contemporáneo de Bach y Händel es un defensor de la “música moderna” y de las innovaciones musicales, especialmente en el campo orquestal⁷⁵⁰.

Entre 1753 y 1776 aparecieron en Francia, de forma anónima una serie de diccionarios sobre el teatro, que incluyen interesantes noticias sobre la ópera y que, aparentemente, carecen de precedentes y de sucesores. Hasta la fecha no se ha llevado a cabo ningún tipo de investigación sobre este singular corpus bibliográfico, por lo que únicamente nos limitamos aquí a señalar su existencia⁷⁵¹.

En 1768 se publicó el que, sin duda, fue el diccionario más influyente del siglo: nos estamos refiriendo al *Dictionnaire de Musique*, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Derivado de su participación en la *Encyclopédie*, para la que

⁷⁴⁸ DUCKLES, V.: “Review...”, p: 701.

⁷⁴⁹ COOVER, James B.; FRANKLIN, John C.: “Dictionaries and encyclopedias of music”, en SADIE, S. (ed): *The New Grove...*, vol. 7, p: 306-320.

⁷⁵⁰ ALLEN, W.D.: *Philosophies of music history...*, p: 62.

⁷⁵¹ Entre estos diccionarios se encuentran la *Histoire du théâtre de l'Opera en France* de Durey de Joinville y Louis-Antoine Travenol (1753); el *Dictionnaire portatif des théâtres... de Paris* (1754) de Antoine de Lérís; el *Dictionnaire des théâtres de Paris* (1756) de Claude y François Parfait; *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques* (1760) de La Valliere; el *Dictionnaire dramatique* (1776) de Joseph de Laporte y S.R.N. Chamfort y dos manuscritos conservados en la Bibliothèque de l'Opéra de Paris (Rés. 602 y 603). V.: COOVER, J. B.; FRANKLIN, J.C.: “Dictionaries...”, vol. 7, p: 311.

escribió cerca de cuatrocientas entradas, el diccionario de Rousseau resulta importante, no tanto por sus definiciones, como por las bases filosóficas y estéticas que subyacen en ellas. El texto es, además, innovador en cuanto al tipo de términos que incluye, si bien muestra clara dependencia de Brossard en los términos teóricos griegos, de Kircher y Mersenne en la teoría musical, y de Rameau en la teoría armónica. Por otra parte, los artículos sobre instrumentos, que en la *Encyclopédie* habían recibido un tratamiento extenso de la mano de Diderot, se encuentran mucho más reducidos en el *Dictionnaire*⁷⁵². Éste presenta una clara intención didáctica, y parece dirigirse tanto a los intérpretes profesionales como a los aficionados (de hecho, el propio Rousseau insiste en que él no es un músico profesional⁷⁵³). Este interés pedagógico determina la vasta red de referencias cruzadas (cuyo modelo no es otro que el de la *Encyclopédie*) así como la utilización de un lenguaje sencillo (que en realidad enmascara sutiles referencias literarias)⁷⁵⁴.

La idea de historia en Rousseau no puede comprenderse desligada de sus teorías filosóficas. Para el ginebrino, el hombre se ha desviado de la senda del progreso y es necesario reconducirlo para acabar con la degeneración⁷⁵⁵. En esta teoría “involuntiva” de Rousseau, que se opone a la corriente mayoritaria en la Ilustración⁷⁵⁶, resuenan los ecos de los moralistas de la antigüedad, para los que las músicas complejas, excesivamente adornadas, o puramente instrumentales, resultaban condenables. El ginebrino revisa estas teorías y las adapta a una filosofía que no se vincula ya con el concepto de pecado, sino a otros conceptos más complejos y, a menudo, relacionados con el pensamiento político. Esto no significa que Rousseau mantenga siempre un discurso rigorista con una idea negativa de la “evolución” histórica de la música, como lo prueban sus incursiones en el campo de la composición y sus propuestas para modificar la notación musical. En el fondo, y más allá de sus numerosas contradicciones, en el pensamiento de Rousseau se plantea una dicotomía entre naturaleza e historia: la naturaleza es intrínsecamente buena; la evolución del hombre y su entrada en la sociedad suponen el inicio de la corrupción⁷⁵⁷. La teoría filosófica e histórica de Rousseau mereció el sarcasmo de sus contemporáneos; sin embargo, su visión negativa de la sociedad, una cierta concepción negativa del progreso y su individualismo influirán notablemente sobre los románticos.

⁷⁵² COOVER, J. B.: “Dictionaries...”, vol. 7, p: 312.

⁷⁵³ ROUSSEAU, J.-J.: *Diccionario*..., p: 56.

⁷⁵⁴ DE LA FUENTE CHARFOLÉ, José Luis: “Introducción”, en ROUSSEAU, J.J.: *Diccionario*..., p: 13.

⁷⁵⁵ NISBET, R.: *Historia de la idea*..., p: 342.

⁷⁵⁶ “[Rousseau es] un hombre al que es difícil calificar de ilustrado y que ha tenido un papel muy secundario en la formación de las ideas sobre la historia (...)”, en FONTANA, J.: *Historia: análisis del pasado*..., p: 71-72.

⁷⁵⁷ NISBET, R.: *Historia de la idea*..., p: 340-342

El *Dictionnaire* gozó de gran difusión en toda Europa, influyendo en numerosos autores. En España su difusión fue más complicada, debido a que las obras de Rousseau estaban prohibidas por la Inquisición. Pese a todo, parece que numerosos ejemplares pudieron penetrar en la península de manera clandestina⁷⁵⁸. Además, los cuantiosos paralelismos existentes entre el pensamiento de Rousseau y el de Eximeno nos llevan a pensar que el segundo podría haber servido como vehículo de entrada de las ideas del primero.

En los años posteriores a la aparición del *Dictionnaire* de Rousseau, y en parte debido a su influencia, se produce un auge en la aparición de este tipo de textos, de entre los que cabe destacar el diccionario de Samuel Arnold y Thomas Busby (c.1783-1786)⁷⁵⁹, así como el volumen dedicado a la música de la *Encyclopédie Méthodique*, y en el que se contienen importantes referencias a Eximeno⁷⁶⁰.

Otra tipología textual, la de los diccionarios biográficos, no fue muy abundante en el siglo XVIII. Dentro de este género destacan las obras de Johann Mattheson (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, 1740) y, especialmente, Ernst-Ludwig Gerber (*Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 1790-1792). Una última variedad lexicográfica la constituyen los innumerables diccionarios que aparecen a modo de apéndice dentro de tratados teórico-musicales de carácter más general. Autores como Leopold Mozart en su *Violinschule* (1756), Adlung en *Anleitung zu der musikalischen Gekhrtheit* (1758), o el propio Eximeno introdujeron apartados dedicados a la definición de términos musicales. No nos consta que en España apareciese un glosario de términos musicales inserto en un tratado con anterioridad a la publicación de *Del Origen y reglas* (1796); en Portugal, sin embargo, la primera publicación de este tipo se incluye en el *Exame instructivo sobre a música* (1790) de Solano⁷⁶¹. Un caso paradigmático es el del P. Martini, quien añadió un apéndice titulado “Onomasticum, seu Sinopsis musicarum” al segundo volumen de la *Lyra Barberina* (1763) de Giovanni Battista Doni, y llegó a redactar una *Nomenclatura musicale... a guisa di dizionario* que permanece manuscrita en Bolonia.

Fuera de los diccionarios se sitúan algunas obras de carácter teórico-musical y filosófico-musical que, por su interés y originalidad pasaremos a citar a continuación. Nos estamos refiriendo, en primer lugar, al texto *A dissertation on the Rise, Union, and power, the Progressions, Separations, and Corruptions of*

⁷⁵⁸ MARTÍN MORENO, A.: *El Padre Feijoo...*

⁷⁵⁹ BUSBY, Thomas y ARNOLD, Samuel: *Musical Dictionary*. 1786.

⁷⁶⁰ GUINGUENE, P.-L. y FRAMERY, N.-E.: *Encyclopédie Méthodique. Musique...*

⁷⁶¹ COOVER, J. B.; FRANKLIN, J.C: “Dictionaries...”, vol. 7, p: 311.

Poetry and Music, publicado en 1763 por John Brown (1715-1766). Brown cita 36 etapas en la historia de la música, que para él describe una doble línea de ascenso y descenso: a un origen mítico en el que la música y la poesía constituyen una unidad, le sucede una ascensión que encuentra su cima en Grecia, donde se produce la perfección del arte gracias a la unificación del lenguaje, la melodía, el canto y la danza en un solo espectáculo. A partir de aquí, la línea describe una curva descendente que llega hasta el siglo XVIII.

El concepto histórico de Brown muestra similitudes con Rousseau, si bien éste presenta mayor pesimismo con respecto a la hipotética re-unión de lenguaje y música. Los dos autores también coinciden en su valoración de las músicas populares, aunque en Brown adquiere un carácter más “etnicista”: para el autor de la *Dissertation*, el carácter de la música “nacional” depende en buena medida de la religión, puesto que la música es depositaria de las tradiciones religiosas y políticas de los pueblos. Por eso, el clérigo inglés señala que sólo los irlandeses, galeses y escoceses tienen una música propia. Los ingleses, al haberse visto sometidos al imperio romano, tienen una música mestiza, no “nacional”. A pesar de las coincidencias que se puedan establecer entre Brown y Rousseau, son muy numerosas las divergencias existentes entre ellos. Estas divergencias le llevaron a escribir los *Sermons on various subjects* (1764), donde condena los principios pedagógicos de Rousseau.

El texto de Brown, que coincide con el de Eximeno en hallarse más próximo al ensayo que a la historia de la música, presenta algunos de los elementos más habituales de la historiografía musical del periodo (teoría del común origen del canto y el lenguaje, exaltación de Grecia), junto con otros aspectos no tan recurrentes (como su idea “circular” de historia o su visión negativa de la evolución histórica, en un periodo en que la “idea de progreso” domina la mayor parte de los textos⁷⁶²). Allen señala la singularidad de este principio, que aparecería muy raramente en los historiadores seculares⁷⁶³. El crítico moralista, pero también nacionalista que Brown lleva dentro, sale a relucir en su condena de la ópera (a la que acusa de corromper el carácter inglés⁷⁶⁴), y en sus propuestas de establecer un cuerpo de inspectores musicales. La *Dissertation* alcanzó una amplia difusión a nivel europeo, siendo traducida al alemán por J.J. Eschenburg en 1763, y al italiano por Oresbio Agineo, pseudónimo de Francesco Corsetti, en 1772.

También tienen una difícil clasificación literaria los cuatro volúmenes del *Essai sur la musique ancienne et moderne*, publicados en 1780 por Jean Benjamin Laborde (1734-1794). Este texto, cuyo título apunta a polémicas ya periclitadas, es

⁷⁶² ALLEN, W.D.: *Philosophies of music history...*, p: 82.

⁷⁶³ ALLEN, W.D.: *Philosophies of music history...*, p: 249.

⁷⁶⁴ KASSLER, Jaime C.: “Brown, John”, en SADIE, S. (ed): *The New Grove...*, vol. 4, p: 445.

en realidad un trabajo colectivo que, por sus dimensiones, contenido y organización, está más cercano a las historias “museísticas” y “acumulativas” del siglo anterior. Sin embargo, la información reunida y las opiniones vertidas por el autor lo convierten en una valiosa fuente para conocer la estética y la historiografía del siglo XVIII. Especialmente significativas son sus referencias a culturas no europeas como Samoa o China, a las que dedica un largo apartado, o sus explicaciones acerca del contexto social en el que se interpreta la música. Igualmente valiosos son sus numerosos ejemplos musicales, que abarcan autores de variadas épocas y procedencias. Laborde fue un férreo defensor de Rameau frente a Rousseau (y frente a Eximeno), y de Piccinni frente a Gluck.

La propuesta de Laborde representa la continuación de un método que trataba de acumular toda clase de informaciones acerca de la música en un solo texto. Sin embargo, la utilización de metodologías modernas a la hora de recopilar este material, y el manejo crítico de las fuentes (a pesar de su organización no sistemática) lo convierten en un libro moderno para su tiempo, valioso por las informaciones que contiene y peculiar en cuanto a su tipología textual.

4.3.2.4-Los inicios de la historiografía musical española: José de Teixidor

En España, la historiografía musical comienza a finales del siglo XVIII, y parece relacionada con las reformas sociales iniciadas por Carlos III, sobre las que se fundaría el moderno concepto de España como nación⁷⁶⁵. En este contexto, destaca la figura de José Teixidor, organista de la capilla real⁷⁶⁶ y autor del *Discurso sobre la historia universal de la Música*⁷⁶⁷. Partícipe del marco cultural de la Ilustración, el objetivo de Teixidor pasa por reivindicar la contribución de España al progreso universal de la ciencia y de la técnica musical; no lo que es específicamente “español”, sino las invenciones españolas que se insertan en la historia europea.

La historia de Teixidor, muy deudora de la *Storia* de Martini⁷⁶⁸, se articula en torno a la polifonía y el contrapunto religiosos, lo que es comprensible si se

⁷⁶⁵ Sobre los orígenes de la historiografía musical en España v.: CARRERAS, Juan José: “Hijos de Pedrell...” y “Desde la venida de los fenicios. The national construction of a musical past in 19th-century Spain”, en *Musica e Storia*, XVI/I (2008), p: 65-78.

⁷⁶⁶ Curiosamente, Teixidor es un músico profesional, y no un aficionado (como la mayoría de los historiadores de la música del siglo XVIII). Este hecho, divergente con respecto a la tendencia generalizada en Europa, podría haber colaborado en el fracaso de la empresa de Teixidor, al no permitir una separación clara entre historia y teoría musical.

⁷⁶⁷ De los 10 volúmenes con los que debería haber contado esta obra, sólo se llegó a publicar el primero, en 1804. Los borradores del resto de los volúmenes han sido reunidos y reordenados en: TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música 'española'...*

⁷⁶⁸ Teixidor defiende la personalidad de Martini en numerosos lugares de su texto, además de dedicarle un importante apartado dentro del mismo. Todo parece indicar (y así lo deja ver el propio autor) que Teixidor sería alumno de Soler, quien, a su vez, mantenía correspondencia con el P. Martini. Además de

tiene en cuenta el ambiente en el que Teixidor desarrolla su actividad profesional (la historia tendría un componente de “autoexaltación gremial”⁷⁶⁹, por tanto). Además, la superioridad de España en el campo del contrapunto era ya un tópico en la literatura musical del siglo XVIII, como queda patente en el poema *La Música*, de Iriarte. Otro elemento que comparte Teixidor con la historiografía musical europea del momento es la constatación de que la música (en este caso la música española) se halla en un periodo de decadencia. El autor del *Discurso* atribuye el declive de la música española al olvido de las prácticas polifónicas y a una conspiración anti-española que olvida los logros alcanzados por los maestros españoles (este último aspecto se convertirá en una constante de la historiografía nacionalista posterior).

El proyecto de Teixidor quedará inconcluso por las inabarcables pretensiones del mismo, por la escasez de fuentes y por las carencias de su autor; como señala Carreras:

El proyecto de su historia se sustancia en una visión megalómana de las aportaciones hispanas, basadas en general en una deficiente información, incapaz de distinguir entre la leyenda de las tradiciones orales y los instrumentos historiográficos propios de la erudición crítica, establecidos ya hace tiempo. La combinación de esta endeble base documental con lo que Teixidor llamaba ingenuamente las «conjeturas», para «quando los monumentos escasean», no podía menos que ofrecer un programa viciado de antemano, con lo que se quería demostrar, la superioridad española *malgré tout*.⁷⁷⁰

Pero a este conjunto de limitaciones se añade, desde nuestro punto de vista, un último problema: la línea evolutiva trazada por Teixidor alcanzaría su culminación en los siglos XV y XVI, por lo que la decadencia comenzaría en pleno siglo XVII (y no a mediados del siglo XVIII, como ocurría en las historias de Hawkins, Burney o Forkel). Este largo declive de la música española, unido a la dificultad para generar un canon de autores que pudieran erigirse en modelos de referencia, imposibilitará la construcción de una historia equiparable a las que se estaban llevando a cabo en el resto de Europa: con estos materiales, no era posible ni trazar una línea evolutiva que siguiera la “idea de progreso” de forma ascendente (aunque reconociera un leve declive al final de la misma), ni realizar

en la *Storia* del franciscano boloñés, Teixidor se basaría en Bontempi, Bonnet y Gerbert. Sobre la tradición que vincula a Martini, Soler y Teixidor V.: KASTNER, Santiago: “Algunas cartas del P. Antonio Soler dirigidas al P. Giambattista Martini”, en *Anuario Musical*, XII (1957), p: 235-240; y SIERRA PÉREZ, José: “Cartas del P. Antonio Soler al P. Giambattista Martini”, en SIERRA PÉREZ, José, CAMPOS, Francisco Javier, et alii (coord.): *Vida y crisis del Padre Antonio Soler (1729-1783)*. Madrid: Alpuerto, 2004, p: 47-54.

⁷⁶⁹ CARRERAS, J.J.: “Hijos de Pedrell...”, p: 135.

⁷⁷⁰ CARRERAS, J.J.: “Hijos de Pedrell...”, p: 134.

una narración basada en el modelo orgánico que permitiera una división equilibrada en tres periodos. La historiografía española estaba condenada al fracaso desde el momento en que no era posible establecer un discurso aceptable y equiparable al de otras historias europeas. Los historiógrafos nacionalistas del siglo XIX tratarán de hacer de la necesidad virtud, destacando las idiosincrasias de la historia de la música española, y señalando como perniciosa la influencia europea. La imposibilidad para generar un canon aceptable de autores (tres siglos de silencio –del XVI al XIX- serían demasiados para crear una historia digna de tal nombre) no podía sino llevar al fracaso a estos proyectos historiográficos.

Conclusión

A lo largo de este capítulo hemos analizado las dificultades que plantea la historiografía musical, derivadas de la naturaleza específica de su objeto de estudio. Estas particularidades determinarán que el surgimiento de la historiografía musical se produzca desligada de la historiografía artística y más tardíamente que esta disciplina: el valor comercial alcanzado por la pintura y, en menor medida, la escultura, conducirá a la creación de la historiografía artística. Por el contrario, el escaso desarrollo del comercio de partituras retrasará el desarrollo de la historiografía musical, que se originará vinculada a los tratados teóricos. En este momento es posible advertir la existencia de dos tendencias o corrientes: por una parte, los autores protestantes (como Praetorius o Calvisius) insistirán en subrayar las continuidades con la Antigüedad. Por otra, los autores católicos (como Cerone o Kircher), señalarán la existencia de una ruptura drástica entre la música de la Antigüedad y la surgida después del cristianismo.

Las primeras historias de la música con este título aparecerán en el periodo comprendido entre 1690 y 1715, como resultado de una confluencia de factores que incluyen los debates en torno a la ópera y su relación con el arte de la Antigüedad, la polémica entre “antiguos” y “modernos”, el surgimiento de la “idea de progreso” y el desarrollo de las investigaciones sobre la cronología. Las divisiones existentes entre el mundo protestante y el católico se mantendrán, aunque en este caso las diferencias se producirán a un nivel ideológico. Los historiadores protestantes (como Printz) tenderán a enfatizar las ideas de desarrollo y de progreso, toda vez que los historiadores católicos (como Bontempi o Bonnet y Bourdelot) resaltarán los aspectos universales e inmutables de la música.

La historiografía musical de la Ilustración se verá profundamente influida por las tendencias desarrolladas en la historiografía general y, en menor medida, en la historiografía artística. El desarrollo de la “idea de progreso”, vinculada a los autores de la Escuela Escocesa, llevará a trazar narrativas que describen un

ascenso histórico lineal en clave optimista. Por otra parte, la aportación del pensamiento enciclopedista francés se concretará, fundamentalmente, en dos cuestiones que adquieren gran relevancia en el pensamiento de Eximeno: el determinismo geográfico y la filosofía de la historia. El primer concepto, formulado por Montesquieu y desarrollado por autores como Turgot, llevará a analizar la influencia de los factores climáticos y geográficos sobre el progreso cultural y económico de los diferentes pueblos. El segundo concepto, propuesto por Voltaire, llevará a concebir la historia como un análisis integral de todos los aspectos que conforman la realidad del ser humano.

Las dificultades y limitaciones de la historiografía musical se ponen de manifiesto en obras como las de Martini o Gerbert, en las que la defensa de unos determinados presupuestos estéticos o técnicos determina un tipo de discurso histórico teleológico y, hasta cierto punto, excluyente. Las contradicciones de este tipo de narrativas emergen en la *Storia* de Martini de un modo muy significativo, algo que suscitará las críticas de Eximeno. Pero, tal vez, las propuestas que mejor encarnan los planteamientos historiográficos de la Ilustración serán debidas a dos autores ingleses: John Hawkins y Charles Burney. Si en la historia del primero aún predominan los aspectos eruditos y una defensa de la música del pasado, la publicación del segundo responde plenamente a las aspiraciones ilustradas a través de la amenidad de su discurso, de la escasa atención prestada a la música de la Antigüedad, y del seguimiento de la “idea de progreso”.

Cabe señalar, por último, que el predominio de nuevas tipologías textuales vinculadas al periodismo, al diccionario o al ensayo, y las aspiraciones didácticas de la Ilustración llevarán al surgimiento de textos que escapan a las clasificaciones tradicionales, entre los que destacan el ensayo de John Brown, el *Diccionario* de Rousseau o el discurso historiográfico de Eximeno.

La trascendencia posterior de los planteamientos historiográfico-musicales de la Ilustración resultará limitada, debido a la emergencia de conceptos como los de “nacionalismo” y “música nacional”. Es posible que el nacionalismo anunciado en la inconclusa historia de Forkel mediante la reivindicación de Bach haya sido uno de los factores que más continuidad hayan tenido en las historias del siglo XIX⁷⁷¹. Esta propuesta aparecerá vinculada a las ideas derivadas del pensamiento de Herder, para quien la historia no es determinada por individuos aislados ni por condicionantes geográficos, sino por el espíritu de cada pueblo (*Volkgeist*). La historiografía musical del siglo XIX se verá dominada por los conceptos de “arte” y “nación”: la música ejemplificará mejor que ninguna otra arte la idea de identidad nacional, por sus conexiones con el folklore y con la lengua del pueblo.

⁷⁷¹ CARRERAS, J.J.: “La historiografía artística...”, p: 290-291.

Por otra parte, la “idea de progreso” ilustrada entrará en contradicción con una narrativa romántica que enfatiza el carácter único e irreplicable de la obra de arte, lo que llevará a buscar distintas soluciones. Así, Fétis separará los aspectos técnicos de la música (que sí pueden analizarse de acuerdo con el paradigma del progreso científico-técnico) de sus componentes emocionales (que no pueden someterse a este análisis, y que se vinculan con la parte estética de la música)⁷⁷². Esta división se concretará en la redacción de dos tipos de obras: por una parte, la historia, que analizará los progresos técnicos y mantendrá “la concepción ilustrada, aunque con la importante salvedad de considerar el progreso *sólo en tanto que transformación*”⁷⁷³, y por otra, la biografía, que relata la vida de los “grandes héroes” de la historia de la música, en su aspecto emocional e individual⁷⁷⁴. Frente a Fétis, su contemporáneo y rival Raphael Georg Kiesewetter⁷⁷⁵, tratará de reunificar los aspectos técnicos y biográficos en una historia que describe una línea continua de progreso, y cuyas divisiones temporales están definidas por la personalidad de un compositor⁷⁷⁶. En cualquier caso, las aspiraciones de la Ilustración pasarán a un segundo plano frente a narrativas que enfatizan el carácter singular del “genio”, capaz de expresar por él solo el “espíritu de la época” (*Zeitgeist*)⁷⁷⁷.

⁷⁷² DUCKLES, Vincent: “Patterns in the Historiography of 19th-Century”, en *Acta Musicologica*, 42 (1970), p: 80.

⁷⁷³ CARRERAS, J.J.: “La historiografía artística...”, p: 292.

⁷⁷⁴ CARRERAS, J.J.: “La historiografía artística...”, p: 292-293; DUCKLES, V.: “Patterns in the Historiography...”, p: 81.

⁷⁷⁵ DUCKLES, V.: “Patterns in the Historiography...”, p: 81.

⁷⁷⁶ ALLEN, W.D.: *Philosophies...*, p: 87.

⁷⁷⁷ Esto ocurre, por ejemplo, en la propuesta de Ambros. V. CARRERAS, J.J.: “La historiografía artística...”, p: 293; DUCKLES, V.: “Patterns in the Historiography...”, p: 81.

**5-LA MÚSICA EN EL PENSAMIENTO DE
ANTONIO EXIMENO**

5-LA MÚSICA EN EL PENSAMIENTO DE ANTONIO EXIMENO

5.1-CONCEPTO DE MÚSICA

Las definiciones del concepto de “música” son múltiples y se suceden a lo largo de las páginas escritas por Eximeno. A pesar de que la teoría musical del exjesuita ha sido descrita, en numerosas ocasiones, como “sensista”, un análisis detallado de sus textos revela una fuerte influencia de aspectos racionalistas y moralistas. Así, Eximeno desconfía del oído porque “(...) muchas veces nos engaña, y nos hace tener en grande estimación composiciones de ningún mérito”⁷⁷⁸, mientras niega que el deleite producido por la música sea el fin de ésta. Antes bien, es simplemente un medio del que se sirve la naturaleza para conseguir su objetivo: excitar los afectos del ánimo del oyente⁷⁷⁹. La música tiene, además, un componente utilitario y moral: “(...) será el contraveneno del ocio de los nobles y preservará al pueblo de la rusticidad enemiga de las delicias de la sociedad”⁷⁸⁰. Sin embargo, el abuso de la música puede destruir a familias y a sociedades enteras.

En este capítulo estudiaremos la posición de la música en los textos de Antonio Eximeno. Para ello, comenzaremos analizando cuál es el lugar que le corresponde a la música dentro del sistema artístico trazado por Eximeno. Continuaremos analizando los conceptos de naturaleza, imitación y expresión; su definición y su uso en el pensamiento eximeniano en relación a la música. Desde nuestro punto de vista, la importancia de estas tres ideas reside en que permiten conocer las coordenadas sobre las que se asienta la construcción del discurso musical de Eximeno, articulando muchas de sus reflexiones posteriores. Finalizaremos el capítulo estudiando las relaciones que Eximeno establece entre la música y el lenguaje, un aspecto crucial de su pensamiento, ya que de él se deriva la teoría musical. Sin embargo, y a pesar de que esta idea constituye el núcleo del pensamiento musical eximeniano, el enlace entre el análisis de los hechos y la formulación de reglas prácticas no parece del todo satisfactorio, como veremos.

En la conceptualización de la música por parte de Eximeno es posible distinguir una triple dimensión, que tiene que ver, en primer lugar, con el origen de este arte; en segundo lugar con su poética (o su estética) y, en tercer lugar, con su función (o los efectos que produce). Todas estas dimensiones de la música, que con frecuencia aparecen solapadas, remiten en última instancia al concepto de

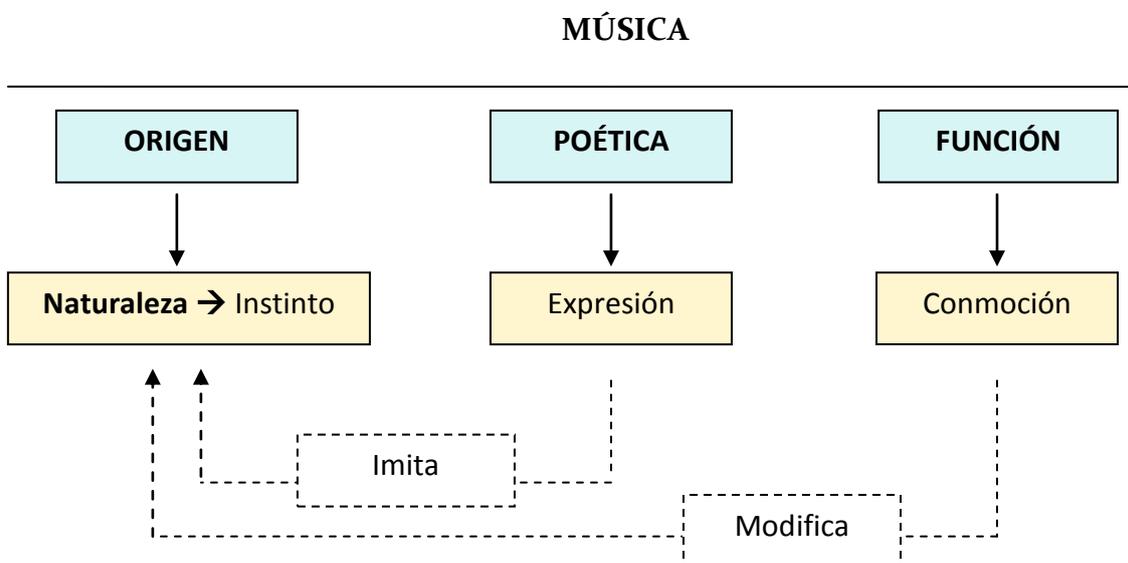
⁷⁷⁸ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 315 – *Del origen...*, vol. 2, p: 252.

⁷⁷⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 315 – *Del origen...*, vol. 2 p: 252.

⁷⁸⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 452 – *Del origen...*, vol. 3 p: 234.

“naturaleza”. A continuación presentamos un esquema que sintetiza estas cuestiones y que servirá como introducción a este capítulo (Fig. 5-1).

Fig. 5-1: Origen, poética y función de la música en el pensamiento de Eximeno



5.1.1-La música en el sistema de las artes eximeniano

Al referirnos a un sistema de las artes (más o menos estructurado) estamos dando por hecho que la idea de arte existe de manera autónoma y bien definida en el pensamiento de Eximeno, y que la música es considerada como un arte y no como otra cosa. Pero, si analizamos con detenimiento los textos, nos daremos cuenta de que existen una serie de contradicciones en la conceptualización del arte que pondremos en relieve a continuación.

5.1.1.1-Concepto de arte

El término “arte” es empleado por Eximeno con gran libertad semántica, que le lleva a definir este concepto de una manera amplia y ambigua. Para Eximeno, el “arte”, o las “artes” no son sinónimo de lo que Batteux denominó “bellas artes”: este sintagma es completamente desconocido para el exjesuita quien, en su lugar, emplea el término “artes de ingenio”. Al margen de definiciones más o menos detalladas (que no encontramos en sus textos), Eximeno parece entender el arte como algo específicamente humano. Sin embargo, y como veremos a continuación, esta actividad humana viene delimitada por una serie de condicionantes.

En el pensamiento de Eximeno, el instinto ocupa una posición nuclear, ya que de él se hacen derivar tanto el origen como la función de las artes. A pesar de que el exjesuita no llega a definir el término de manera precisa, podemos afirmar que, para él, el instinto es una facultad natural que aparece tanto en los animales como en los humanos. Eximeno sitúa el origen del lenguaje y de la música en el instinto: todos los seres humanos han sido dotados de la capacidad de hablar y de hacer música, por lo que estas dos facultades son universales. Sin embargo, no todos los hombres hablan la misma lengua, ni todos los pueblos componen una música similar. Es ahí donde intervienen otras capacidades específicamente humanas, de las cuales carecen los animales, y que son la fantasía y, sobre todo, la reflexión.

Eximeno señala que, en las construcciones realizadas por animales como las hormigas, las arañas o los castores sólo interviene el instinto: las sensaciones y los conocimientos son iguales en toda la especie, por lo que no existen diferencias sustanciales a nivel de realización en función de los individuos⁷⁸¹. Por el contrario, en las realizaciones humanas intervienen tanto el instinto como la reflexión, provocando que la materialización de las mismas sea muy diferente según los casos: todos los hombres intentarán guarecerse de las inclemencias climatológicas, y por ello los fundamentos de la arquitectura serán los mismos en todo el mundo. Sin embargo, la ejecución y el aspecto final de los edificios variarán dependiendo de cada individuo⁷⁸². De esta manera, Eximeno reconoce el valor de la *originalidad* y de la *individualidad* (derivadas de la reflexión) en las obras de arte.

El equilibrio entre instinto y reflexión constituye una de las principales preocupaciones de Eximeno en su discurso sobre las artes. A pesar de que la reflexión (una capacidad exclusiva de los seres humanos) deriva del instinto, y tiene por tanto un origen natural, el exjesuita considera peligroso “abusar” de ella porque puede llevar a conclusiones erróneas como pensar que la música deriva de las matemáticas. En una teoría artística dominada por la naturaleza, el instinto será el componente privilegiado, mientras que la reflexión generará inquietud y desconfianza por hallarse más alejada de la naturaleza⁷⁸³. De esta manera, el exjesuita prima la inspiración o el “entusiasmo” como elemento generador de las artes, por encima de otros aspectos como las reglas⁷⁸⁴. Estas últimas son meras

⁷⁸¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 111-112 – *Del origen...*, vol. 1, p: 178.

⁷⁸² EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 103-104 – *Del origen...*, vol. 1, p: 164.

⁷⁸³ “Un maquinista rara vez llega con racionios teóricos a inventar una máquina: si él es una fantasía viva, y tenaz de las impresiones ya recibidas, a la vista v.g. de un peso que debe conducirse a algún lugar, se le excitan las impresiones que tienen relación con su intento, y sin reflexionar en las leyes generales del equilibrio, inventa la deseada máquina.”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 118-119 – *Del origen...*, vol. 1, p: 190.

⁷⁸⁴ Es posible que Eximeno adopte este término de Bettinelli: BETTINELLI, S.: *Dell'entusiasmo...*

reflexiones u observaciones realizadas a posteriori; son útiles, pero no son el único fundamento del arte porque:

(...) la [práctica] de la música depende precisamente del ejercicio de una facultad del hombre que tiene en sí toda la virtud necesaria para expresar con los tonos convenientes de la voz, ya hablando, ya cantando, cualquiera afecto del hombre; y la falta de verdaderas reflexiones no es impedimento absoluto para las operaciones del hombre que proceden del puro instinto.⁷⁸⁵

Por lo tanto, en su teoría artística, Eximeno se aproxima a visiones como las de Rousseau, en las que lo instintivo o irracional se valora por encima de lo que permanece apegado a la tradición o las reglas. Esto no significa que Eximeno sea un adelantado al Romanticismo, como han pretendido ver algunos autores⁷⁸⁶: para el exjesuita, las normas siguen teniendo importancia, y el ingenio sólo es válido cuando no entra en contradicción con la naturaleza.

Por otra parte, la reflexión será necesaria y útil en las artes. Así, por ejemplo, sólo la reflexión puede explicar el origen de ciertos componentes de la música como los acordes menores, las disonancias o, sobre todo, el modo menor, que no existen de forma natural. De esta manera, el exjesuita concibe una idea de arte que encierra una serie de contradicciones que derivan, fundamentalmente, de su concepción versátil y polivalente del concepto de “naturaleza”. Por un lado, el arte deriva de la naturaleza, que se sirve del instinto para definir las pautas por las que debe discurrir la actividad humana. Por otro, el hombre, dotado de capacidades específicas como la reflexión, es capaz de dar forma a creaciones que pueden apartarse de la naturaleza⁷⁸⁷. Por tanto, el arte se desenvolverá en un terreno ambiguo en función de si en él priman los aspectos instintivos o reflexivos, y en función de la relación que mantenga con la naturaleza. En unas ocasiones podrá entenderse como una continuación o potenciación de la naturaleza; en otras como artificio (*artificium*), como construcción del hombre basada en la naturaleza pero en la que ésta no interviene de manera directa; en otras como imitación de ciertos aspectos de la naturaleza; y en otras, como una acción dirigida a modificar la naturaleza⁷⁸⁸. Estas concepciones del arte, algunas de las cuales son contradictorias entre sí, serán utilizadas por Eximeno a lo largo de su discurso, a menudo de manera simultánea.

⁷⁸⁵ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 107 – *Del origen...*, vol. 1, p: 170-171.

⁷⁸⁶ SAYLOR, L.J.: *Antonio Eximeno's...*

⁷⁸⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 182 – *Del origen...*, vol. 2, p: 35.

⁷⁸⁸ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 179 – *Del origen...*, vol. 2, p: 31.

Finalmente, es preciso referirse a la cuestión de la autonomía del arte. Podemos afirmar categóricamente que no existe en el pensamiento de Eximeno ningún tipo de aproximación a esta idea. El exjesuita demuestra permanecer plenamente insertado en los esquemas mentales del neoclasicismo al estar convencido de que el arte debe estar al servicio de una idea de tipo moral y cumplir una misión⁷⁸⁹. Esto se hace patente, por ejemplo, en su relato histórico, cuando atribuye a la música una capacidad civilizadora y afirma que “(...) los fenicios se valieron de la música para suavizar la condición grosera de los griegos”⁷⁹⁰. Eximeno parece estar insuflando renovada vida al mito de Orfeo al considerar que la música puede servir para mejorar a los individuos; para amansar a los “salvajes” y atraerlos a la cultura⁷⁹¹. El carácter utilitario de las artes queda patente en el análisis de la decadencia del Imperio Romano, cuando “(...) las artes vinieron a ser enteramente inútiles; las sostenía solamente el lujo que había sido la ruina de la República (...)”⁷⁹². Se deduce de estas afirmaciones que las artes deben estar al servicio de un ideal superior; deben transmitir unas ideas morales como las que Metastasio difunde en sus tragedias⁷⁹³.

Por otra parte, el exjesuita afirma que el fin de la música no es la mera producción de placer en el oyente, sino la expresión de los sentimientos y afectos del ánimo⁷⁹⁴. De este modo está negando, no sólo la posibilidad de que exista una música autónoma (desligada de un contenido extramusical), sino de que la música deba dirigirse exclusivamente al goce sensual, como han pretendido algunos autores. Cabe concluir, por tanto, que en el pensamiento de Eximeno la música siempre irá ligada a una finalidad o función concreta y, sobre todo, vinculada a un significado: “(...) el concierto (...) que nada exprese o signifique, es una música vana semejante a los delirios de un enfermo”⁷⁹⁵.

5.1.1.2-El sistema de las artes

Tras haber señalado cómo en la conceptualización eximeniana de las artes conviven el instinto y la reflexión en un difícil equilibrio, y cómo las artes deben estar ligadas a una finalidad, pasaremos ahora a estudiar cuál es el sistema de las artes desarrollado por el exjesuita. En *Dell'origine*, Eximeno expone cómo las artes

⁷⁸⁹ V. DAHLHAUS, C.: *La idea de la música...*, p: 5-19.

⁷⁹⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 323– *Del origen...*, vol. 3, p: 10.

⁷⁹¹ Es posible que Eximeno estuviese pensando en el poder de la música para la evangelización de los pueblos extraeuropeos.

⁷⁹² EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 379– *Del origen...*, vol. 3, p: 107.

⁷⁹³ “Hay sin embargo entre Metastasio y los poetas griegos la diferencia de que estos usaron de la lira para confirmar los ánimos en los vicios; y Metastasio se sirve de la dulzura de la lira griega para hacer amable la virtud (...)” EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 421– *Del origen...*, vol. 3, p: 185.

⁷⁹⁴ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 106 – *Del origen...*, vol. 1, p: 168.

⁷⁹⁵ La acusación contra el supuesto “sensismo” de Eximeno fue lanzada en primer lugar por Menéndez Pelayo, siendo repetido por autores posteriores como Otaño.

pueden dividirse en tres clases: las que “miran a nuestra comodidad y necesidades”, las “artes de ingenio” (o de “genio” en la edición italiana), y las “mixtas”, que adornan “con el buen gusto las obras que miran a las comodidades de la vida”⁷⁹⁶. Entre las “artes que miran a nuestra comodidad y necesidades”, Eximeno cita a la maquinaria, la botánica y la medicina. Como vemos, se trata de disciplinas que hoy denominaríamos científicas o técnicas, pero que para Eximeno aún forman parte de la amplitud semántica cubierta por el término “arte”. Parece que, desde su punto de vista, las disciplinas claramente relacionadas con las matemáticas (como la física o la astronomía) sí merecen ser clasificadas como ciencias, mientras que las relacionadas con la biología aún son consideradas artes. Tampoco parecen ser ciencias la ingeniería o la arquitectura, a las que el exjesuita denomina “artes mixtas”, en las que se combinan la belleza y la utilidad.

Al denominar “artes de ingenio” a las “bellas artes”, Eximeno está haciéndose partícipe de la tradición italiana iniciada por Gignozzo Manetti, quien ya en el siglo XV había utilizado el término “artes ingenuae” para referirse a las artes intelectuales⁷⁹⁷. También utilizan el término “ingenio” autores españoles como Juan Huarte de San Juan⁷⁹⁸, Juan Díaz Rengifo⁷⁹⁹, o Baltasar Gracián⁸⁰⁰, a quienes Eximeno conocería gracias a sus estudios filosóficos y retóricos. En estos textos, el “ingenio” es utilizado en el sentido de “potencia creadora” (Huarte), de “talento innato” (Rengifo), o de “talento o calidad espiritual” (Gracián)⁸⁰¹, lo que coincide con la idea de “ingenio” de Eximeno. Sin embargo, el instinto no es patrimonio exclusivo de las “artes de instinto”, sino que es importante en todas las categorías artísticas⁸⁰². La relevancia del instinto en las artes mecánicas se hace patente en el hecho de que es más probable que un maquinista (ingeniero) encuentre la solución a los problemas a través del instinto (casi equiparable aquí a la inspiración), que mediante cálculos matemáticos. Asimismo, la intervención del instinto resulta crucial en un arte “que mira nuestra comodidad o necesidades”, como la medicina⁸⁰³. La intervención del instinto es, por tanto, el denominador común a todas las artes, sean estas “de ingenio”, “mixtas”, o pertenecientes al grupo de las que miran “por nuestra comodidad y necesidades”.

⁷⁹⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 118 – *Del origen...*, vol. 1, p: 190.

⁷⁹⁷ MANETTI, Gignozzo: *De dignitate et excellentia hominis libri IV*, 1452.

⁷⁹⁸ HUARTE DE SAN JUAN, Juan: *Examen de ingenios para las ciencias*. Baeza: Juan Bautista de Montoya, 1575

⁷⁹⁹ DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos, y un divino estímulo del amor de Dios*. Salamanca: Miguel Serrano de Vargas, 1592. Esta obra, la más difundida poética del Siglo de Oro, fue escrita en realidad por su hermano, el jesuita Diego García Rengifo.

⁸⁰⁰ GRACIÁN, Baltasar: *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*. Madrid: Juan Sánchez, 1642.

⁸⁰¹ RUDAT, Eva Marja: *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*. Madrid: Gredos, 1971, p: 206-230.

⁸⁰² “En toda clase de artes tiene grandísimo influjo el instinto, sin el cual sirve de poco la reflexión”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 118 – *Del origen...*, vol. 1, p: 190.

⁸⁰³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 119 – *Del origen...*, vol. 1, p: 191.

Las divisiones establecidas por Eximeno coinciden, grosso modo, con el sistema de Batteux, aunque el autor francés incluye diferentes disciplinas dentro de cada grupo (Tabla 5-1). Así, el autor de *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* considera que las bellas artes (música, poesía, pintura, escultura y danza) se caracterizan por tener como fin el placer. Este placer se logra mediante la imitación de la naturaleza bella. Por otra parte, existen artes que combinan placer y utilidad (como la elocuencia y la arquitectura) y artes mecánicas, cuyo campo de acción cabría identificar con el de la artesanía. Es preciso tener en cuenta en cualquier caso, que Eximeno no realiza una clasificación exhaustiva de las artes⁸⁰⁴.

Como vemos, existen algunas discordancias entre los sistemas de ambos autores. Eximeno no hace ninguna referencia a la elocuencia, tal vez por considerarla como una parte de la poesía (entendida como literatura). Por otra parte, clasifica la medicina y la botánica como artes que atienden a nuestra comodidad y necesidades, una clasificación que no estaba presente en el esquema de Batteux. Para entender este cambio es preciso tener en cuenta dos cuestiones: primero, que el término “artes mecánicas” no es entendido de igual modo por los dos autores, ya que si para Batteux era sinónimo de la artesanía, para Eximeno es sinónimo de la ingeniería. Y segundo, que para el exjesuita, el elemento unificador de las artes (sean estas de ingenio, mixtas, o de las que atienden a nuestra comodidad y necesidades) es más el instinto que la imitación de la naturaleza (ésta queda reservada para las artes de ingenio).

Los sistemas de Batteux y de Eximeno también difieren en la enumeración de las disciplinas que conforman el grupo de las “bellas artes” o de las “artes de ingenio”. Si la omisión de referencias a la escultura por parte de Eximeno debe entenderse como una consecuencia de su tratamiento poco profundo del tema, la ausencia de referencias a la danza parece tener motivaciones más profundas. En ninguno de los textos del exjesuita encontramos menciones a este arte, que comenzó a desarrollarse de manera autónoma en la segunda mitad del siglo XVIII. Cabe pensar que Eximeno desconocería este hecho: en sus textos, la danza aparece vinculada a los pueblos primitivos, a los indígenas o a los campesinos, pero en ningún caso es tratada como un arte que base sus procedimientos en la imitación de la naturaleza. En cualquier caso, este tipo de discurso parece entrar en contradicción con un pasaje de su tratado, en el que el exjesuita parece sugerir que la música y la danza habrían surgido de manera simultánea⁸⁰⁵. Podemos plantear la

⁸⁰⁴En D. Lazarillo Vizcardi, Eximeno realiza una referencia circunstancial a las “artes del diseño” (arte del diseño): “Las artes del diseño bajo de las ruinas de la barbarie conservaron algunos excelentes ejemplares de estatuas, pinturas y fábricas (...)”. en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...* vol. I, p: 37. Esta cita muestra el limitado alcance que, para Eximeno, tendrían este tipo de clasificaciones: el sistema de las artes del diseño, unificado por el dibujo, entraría en contradicción con el de las “artes de ingenio”, ya que la posición de la arquitectura (considerada como un arte de diseño pero no como un arte de ingenio) resultaría ambigua.

⁸⁰⁵ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 159 - *Del origen...*, vol. 1, p: 257-258.

hipótesis de que Eximeno sintiera un cierto rechazo moral hacia la danza; un arte esencialmente corporal, vinculado al ocio y al lujo, y que difícilmente podía cumplir con un objetivo didáctico o ético, pero que parecía irremediabilmente unido a la música tanto en su origen como en su desarrollo posterior.

Tabla 5-1: Comparación de los sistemas artísticos de Batteux y Eximeno

BATTEUX		EXIMENO	
ARTES QUE COMBINAN PLACER Y UTILIDAD	-Arquitectura -Elocuencia	ARTES "MIXTAS", QUE COMBINAN BELLEZA Y UTILIDAD	-Arquitectura -Artes mecánicas
ARTES MECÁNICAS	(Artesanía)	ARTES QUE ATIENDEN NUESTRA COMODIDAD Y NECESIDADES	-Botánica -Medicina
BELLAS ARTES	-Poesía -Música -Pintura -Escultura -Danza	ARTES DE INGENIO	-Poesía -Pintura [-Escultura] -Música

Los dos autores coinciden en la necesidad de imitar la naturaleza: la imitación es el elemento que aglutina a las artes de ingenio y que, a la vez, permite distinguirlas de las otras artes⁸⁰⁶. Pero, para Eximeno, la función de las artes no se limita a la mimesis, sino a excitar un instinto denominado "sentimiento de buen gusto". Es posible que, de este modo, estuviera tratando de alejarse de Batteux, quien había sido criticado por autores como Diderot por la excesiva importancia que atribuía a la imitación. El exjesuita sitúa a la naturaleza en el centro de la actividad artística, hasta el punto de declarar que "(...) la máxima perfección del arte cómica consiste en saber esconder el arte y hacer hablar a la naturaleza"⁸⁰⁷. Esta paradoja, que esconde una apelación al realismo y a la verosimilitud, le sirve para desarrollar un parangón de las artes que sitúa a la pintura y a la escultura en un puesto inferior al de la música y el teatro. Los argumentos manejados por Eximeno en este caso invierten la propuesta de Du Bos⁸⁰⁸. El autor francés había afirmado la superioridad de la pintura y de la escultura frente a la poesía porque aquellas se sirven de "signos naturales" mientras ésta utiliza "signos artificiales". Eximeno, por su parte, afirmará que la voz es el signo natural por excelencia: "(...) la voz es un puro instrumento de la naturaleza; ésta es la que entonces habla sin

⁸⁰⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 120 – *Del origen...*, vol. 1, p: 192.

⁸⁰⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 146.

⁸⁰⁸ "(...) la pintura y la escultura no pueden llegar a este sublime grado de perfección de disimular el arte, por esto sus obras nos pueden lisonjear el gusto y placer de los sentidos, pero dejándonos el ánimo libre y tranquilo.", en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...* vol. I, p: 146.

ningún artificio (...)”⁸⁰⁹. La música será entonces el arte más natural, el que utiliza signos naturales, porque se basa en la voz y sus inflexiones. Por otra parte, la cuestión de la verosimilitud es una de las grandes preocupaciones del neoclasicismo. Pero, como veremos, Eximeno apelará a la herencia clásica, personificada en Horacio, para reivindicar la verosimilitud en el arte; una verosimilitud que, aun distinguiendo claramente entre lo verdadero y lo verosímil, debe ser realista. El tópico horaciano del “Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi”⁸¹⁰ se convierte, para Eximeno, en el eje teórico que permite justificar la verosimilitud artística⁸¹¹.

Cabe preguntarse por qué Eximeno utiliza el término “arte” para referirse a un conjunto tan heterogéneo de disciplinas, divididas a su vez en distintos grupos. Y más aún, es preciso plantearse qué es lo que unifica a todas estas artes y las distingue de las ciencias. Desde nuestro punto de vista, existen al menos tres elementos que permiten responder a estas preguntas. En primer lugar, lo que podríamos denominar “fuerza de la costumbre”, derivada de la utilización secular del término “arte” para referirse a cualquier tipo de realización humana (incluyendo a disciplinas de tipo científico o artesano), en unión al hecho de que el término “bellas artes” (o simplemente, “artes”) no se hallaba todavía plenamente asentado, y a que el propio Batteux también caracteriza como “artes” a disciplinas que hoy situamos fuera de este ámbito. En segundo lugar, la importancia que Eximeno atribuye al instinto en las “artes”, que permite distinguirlas de las “ciencias”, en las que la reflexión y los aspectos teóricos serían dominantes. Y, en tercer lugar, la incidencia de los resultados de una determinada acción sobre la naturaleza. La actividad de un médico, de un arquitecto o de un pintor deja sobre el mundo una serie de resultados tangibles: la curación (y supervivencia del enfermo) en el primer caso, la construcción de un edificio en el segundo, o la realización de un cuadro que provoca sensaciones sobre el espectador en el tercero. Por el contrario, la actividad de un físico, de un astrónomo o de un matemático no tiene incidencia sobre el medio, en tanto sus especulaciones se limitan a ofrecer resultados teóricos, que no modifican de forma directa el modo de interacción entre el hombre y el medio. Si, en el caso de las “artes” la naturaleza se comporta como un sujeto activo, sobre el que el *artista* interviene, en el caso de las “ciencias” la naturaleza se comporta como un sujeto pasivo, que el científico estudia sin alterarlo⁸¹².

⁸⁰⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo*...vol. I, p: 146.

⁸¹⁰ “Si quieres verme llorar, has de llorar tú primero”.

⁸¹¹ Como veremos más adelante, la manera en la que Eximeno propone llegar hasta esta verosimilitud contiene elementos “jesuíticos” relacionados con la composición de lugar de los Ejercicios Espirituales.

⁸¹² Puede parecer sorprendente que la botánica, disciplina que se dedica al estudio de las plantas, no sea considerada como una ciencia por parte de Eximeno. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, para el

5.1.1.3-La música como arte

Para Eximeno, las artes surgen del instinto y, en menor medida, de la reflexión. El autor de *Dell'origine* subraya el carácter humano e instintivo de la música al afirmar la necesidad de que "(...) el hombre tenga dentro de sí mismo el origen de la música, que (...) procede del instinto lo mismo que el lenguaje"⁸¹³. Se revela así una concepción antropológica de la música, que hace de ésta una actividad puramente humana, cuyos orígenes y referentes a imitar no son externos sino que se encuentran dentro del hombre. De este modo, la relación con la naturaleza se produce por una doble vía: en primer lugar, la música surge del instinto humano, siendo por tanto una continuación de la naturaleza. Y en segundo lugar, la música debe imitar los sentimientos humanos, que también son naturales, lo que le otorga una dimensión imitativa.

Como hemos visto, las artes se distinguen de las ciencias en el predominio de los componentes instintivos y en su manera de interactuar con la naturaleza. Observada desde este punto de vista, la música sólo puede ser un arte, ya que su origen se halla en el instinto y en ella predominan los aspectos instintivos frente a los reflexivos. Además, la música interactúa con la naturaleza de un modo puramente artístico: en primer lugar, mediante la imitación de las pasiones humanas, y en segundo lugar, modificando la naturaleza al suscitar una serie de reacciones en el oyente. Finalmente, la creencia en la universalidad de todos los elementos del sistema musical lleva a Eximeno a concluir que la música es un arte, y no una ciencia: si los conocimientos científicos y teóricos fueran necesarios para componer, sólo tendrían música aquellos pueblos que han alcanzado el conocimiento de la física, algo que no sucede en la realidad⁸¹⁴.

En el pensamiento del exjesuita, las disciplinas científicas como la física o las matemáticas elaboran sus teoremas a posteriori, estudiando los resultados que ofrece la naturaleza. Eximeno muestra así una concepción del pensamiento característica de su siglo: como señala Cassirer, el siglo XVIII renuncia al método deductivo para centrarse en el análisis, al abandonar el modelo de Descartes y abrazar el de la ciencia de Newton. En este nuevo modo de pensamiento, los fenómenos representan lo dado, mientras que los principios son aquello que hay que investigar⁸¹⁵. Consecuentemente, el exjesuita no niega la posibilidad de medir

exjesuita (y para la mayoría de los pensadores de su época) el objetivo de la botánica es investigar las plantas para obtener efectos beneficiosos de ellas (siendo, por tanto, más cercana a la moderna farmacia).

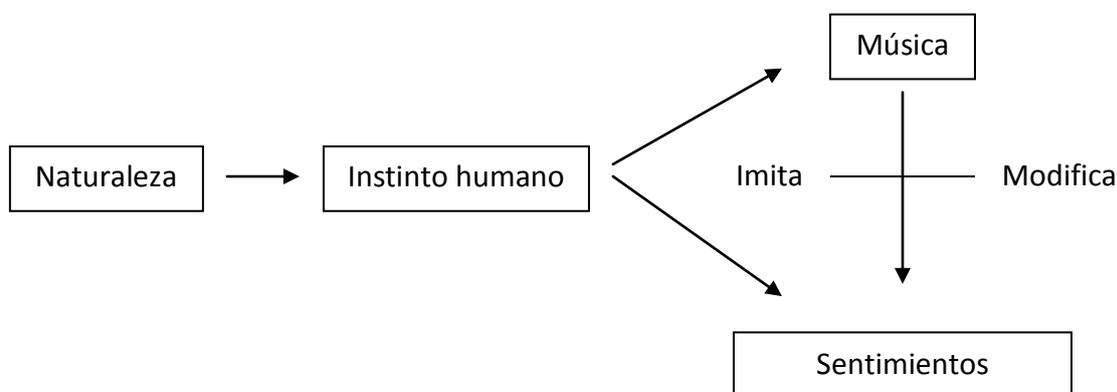
⁸¹³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 104 – *Del origen...*, vol. 1, p: 165.

⁸¹⁴ “Si las cuerdas fundamentales de la música, la armonía de tercera y quinta, y la escala debiesen sacarse de proporciones, o de observaciones de física, solamente las usarían las naciones capaces de tales conocimientos; y aunque los hombres por naturaleza se moviesen a cantar, los sistemas de las cuerdas musicales serían tantos cuantas son las naciones.”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 103 – *Del origen...*, vol. 1, p: 164.

⁸¹⁵ CASSIRER, E.: *Filosofía...*, p: 21-22.

las proporciones que conforman los diversos intervalos de manera natural, pero no cree que éstas intervengan en la producción musical: de esta forma, los principios (las reglas) derivan de los hechos, y no al revés, como había sido habitual en el pensamiento cartesiano⁸¹⁶. La división entre ciencia y arte, entre acústica y música, está clara para el autor, que formula así una teoría plenamente moderna.

Fig. 5-2: Relación entre música, naturaleza e instinto



En lo que se refiere a la relación de la música con las otras artes, Eximeno mantiene una posición ambigua y contradictoria que pasaremos a exponer a continuación. En la primera parte de su tratado, afirma la unión de todas las artes:

(...) todas las artes de gusto tienen alguna conexión entre sí, de suerte que rara vez se cultiva una sin cultivar las demás; y por esto el gusto de la música debe siempre correr la misma suerte que el de la pintura, escultura y arquitectura.⁸¹⁷

Demuestra así concebir la música y las artes como un fenómeno unitario que se inserta en y depende de un contexto cultural, social y económico⁸¹⁸. Esta idea se mantiene en el apartado historiográfico del tratado donde, además, se analiza la música en función de sus relaciones con la literatura⁸¹⁹.

Por otra parte, recurre a comparaciones entre la música y otras artes para explicar determinadas cuestiones. Por ejemplo, para explicar cómo era el gusto de

⁸¹⁶ En el contexto del pensamiento musical de Eximeno, la música en sí es el fenómeno, mientras que los principios son las reglas. Lógicamente, Eximeno reclama que las reglas de la música enunciadas en su tratado han sido extraídas de la experiencia, es decir, a través de análisis realizados a posteriori.

⁸¹⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 13-14 – *Del origen...*, vol. 1, p: 22.

⁸¹⁸ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 65 – *Del origen...*, vol. 1, p: 100.

⁸¹⁹ “A decir verdad los progresos de la música no dependían tanto de los profesores de ella, cuanto de los poetas (...)” EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 436 – *Del origen...*, vol. 3, p: 209.

los bárbaros que daría origen al contrapunto, Eximeno caricaturiza la escultura y la arquitectura que, supuestamente, crearon aquellos pueblos:

(...) a la vista gótica solamente agradaba una estatua de Atila o de Ataulfo con la cabeza redonda como bola, y con las piernas del mismo diámetro que la cabeza. Fabricaban las Iglesias altas y angostas para que el pueblo respirase con libertad y desahogo (...). En cuanto a las casas destinadas para la comodidad de pocas personas, pensaban de otra manera: las piezas eran de una extensión suficiente para una corrida de toros, pero las ventanas eran pequeñas; y si por casualidad salía alguna un poco grande, para que la vista tuviese algún juego del arte que admirar, la dividían en dos partes con una columna.⁸²⁰

Pero la equiparación se rompe cuando asegura que la música presenta un retraso si se compara con las artes plásticas⁸²¹. Tanto la literatura como la música habrían quedado maltrechas con la llegada de los bárbaros, y la poca musicalidad de los idiomas europeos modernos habría impedido que ambas pudieran “restaurarse” hasta fechas muy tardías. Este argumento, que Eximeno presenta de un modo lógico dentro de su pensamiento musical, resulta contradictorio si se tienen en cuenta sus afirmaciones anteriores sobre la interdependencia de las “artes de gusto”.

5.1.2-Conceptos de naturaleza, imitación y expresión

Las ideas de “naturaleza”, de “imitación” y de “expresión” articulan una buena parte del pensamiento musical de Eximeno. Si la primera se utiliza de manera amplia y polisémica, y sirve como marco referencial de toda una teoría filosófico-musical, las dos segundas, a menudo confundidas entre sí, sirven para describir la función que debe cumplir la música. Por ello, en este apartado estudiaremos las implicaciones que estos conceptos adquieren en el pensamiento del exjesuita.

5.1.2.1-Naturaleza

El concepto de naturaleza es una idea “fetiche” en el pensamiento ilustrado. La física de Newton y la filosofía empirista impulsarán a los pensadores del siglo XVIII a tratar de explicarlo todo a partir de un sistema de reglas sencillas y fundadas en la naturaleza. Como ya señalamos anteriormente, el concepto de

⁸²⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 398 – *Del origen...*, vol. 3, p: 147-148.

⁸²¹ “Sin embargo se ve hoy día en la Europa que muchas naciones han perfeccionado todas las artes menos la música (...)”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 14 – *Del origen...*, vol. 1, p: 22. Más adelante, Eximeno asegura que: “(...) la música llevando el mismo camino que las demás ciencias y artes, ya no quedó como la dejaron los griegos, sino que hasta el tiempo de Galileo fue de mal en peor.” EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 65 – *Del origen...*, vol. 1, p: 101.

naturaleza es una construcción cultural cuyo significado deriva, sobre todo, de la visión que el hombre tiene de sí mismo y de su propio lugar en el mundo⁸²². En consecuencia, la conceptualización de la naturaleza en los textos de Eximeno debe ser entendida como una construcción dependiente de las condiciones socio-culturales en las que el exjesuita desarrolla su pensamiento. Podemos asumir, por tanto, que las contradicciones que, como veremos, se dan en su conceptualización de la naturaleza derivan de la necesidad de adecuar las definiciones de la naturaleza dominantes en el siglo XVIII a su propio pensamiento musical.

Las ideas de Eximeno en torno a la naturaleza, y de las que hace derivar tanto una teoría sobre el origen de la música como una poética de la misma, pueden enmarcarse dentro de lo que hemos denominado “modelo moderno de la naturaleza”⁸²³. Para realizar esta afirmación nos basamos, sobre todo, en su oposición a la interacción de la música con los astros y los fenómenos sobrenaturales, que ridiculiza especialmente en *D. Lazarillo Vizcardi*: las críticas a los tratados de Cerone y Nassarre se centran, principalmente, en los pasajes pseudo-metafísicos de estos textos. La naturaleza no es, para Eximeno, un cosmos que integra todas las realidades de la existencia, sino que queda limitada a los aspectos sensibles, evidentes o reales de la misma. La naturaleza eximeniana será unas veces entendida como sinónimo de la *realidad* (en la que se aúnan naturaleza y cultura), y otras como el equivalente de la *naturaleza* propiamente dicha (entendiéndola como aquello que excluye al hombre, o que no ha sido manipulado por el hombre aunque incluya a éste), pero nunca como un *universo* totalizador⁸²⁴.

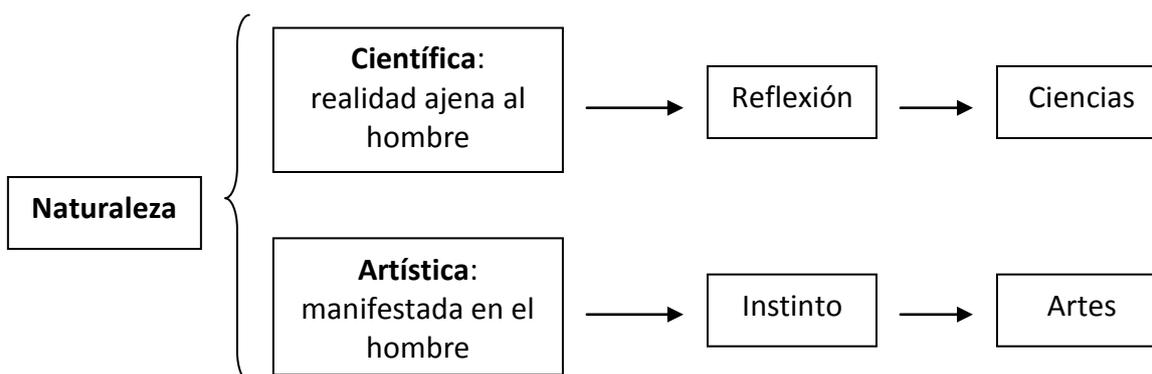
Como veíamos, el “modelo moderno de la naturaleza” propuesto por Chua distinguía entre la naturaleza “científica” y la naturaleza “humana”. En el caso de la música, su adaptación al modelo moderno se producía por una doble vía: la parte de esta disciplina adscrita al *quadrivium* se convertía en ciencia (acústica), mientras que su vertiente práctica sería incluida entre las bellas artes. Eximeno asimila plenamente este modelo de la naturaleza: una vez que los elementos sobrenaturales han sido “expulsados” de la naturaleza, ésta queda dividida en dos partes. Por un lado, todos aquellos aspectos que es posible conocer a través de las ciencias (especialmente las matemáticas) y la reflexión; por otro, los elementos de la naturaleza que se manifiestan de manera instintiva en el hombre, y a los que cabe agrupar en el campo de las artes. Esta perspectiva, en que las ciencias se ocuparían de lo que existe de un modo ajeno al hombre, mientras las artes serían construcciones humanas, hace revivir a la oposición entre la *natura* y el *artificium*.

⁸²² V. WILLIAMS, R.: “Ideas...”

⁸²³ V. CHUA, D. K.: “Vincenzo Galilei...”

⁸²⁴ Sobre la diferencia entre naturaleza, universo y realidad, a la que ya hemos tenido ocasión de referirnos, v. TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas...*, p: 325.

Fig. 5-3: Las dos vertientes de la naturaleza en el pensamiento de Eximeno



El propio exjesuita se ocupa de destacar la separación entre artes y ciencias al señalar que, si la práctica musical dependiera de las proporciones matemáticas, sólo las naciones con conocimientos científicos tendrían música⁸²⁵. Sin embargo, un análisis minucioso del concepto eximeniano de la naturaleza nos lleva a conclusiones distintas. En primer lugar, podemos pensar en la naturaleza artística eximeniana como *summa rerum* en la que queda incluido el hombre:

No sería el mundo obra de un Autor sapientísimo, si todas sus partes no estuviesen encadenadas entre sí conspirando juntas a la perfección del todo. Si el hombre fuese, como lo juzgaron muchos filósofos, un ser puesto sobre la haz [sic] de la tierra sólo para gozar del mundo, o no sería parte del todo, o sería una parte superflua, y lo uno o lo otro repugna a la sabiduría del Autor de la naturaleza.⁸²⁶

La exclusión de Dios, considerado como un autor necesario pero ajeno al funcionamiento cotidiano de la naturaleza, reafirma la modernidad de su modelo, que prescinde de elementos trascendentes y sobrenaturales, y que permite separar la ciencia (y el arte) de la teología. Por su parte, la descripción y la conceptualización del sistema se sitúa a medio camino entre el modelo newtoniano y el cartesianismo: mientras la retórica mecanicista que considera a Dios como un relojero tiene ecos cartesianos, la idea de la naturaleza como un ente autónomo, sujeto a sus propias reglas se revela cercana al pensamiento de Newton⁸²⁷. En todo caso, queda claro que el hombre se sitúa dentro de lo natural: desde esta perspectiva, la naturaleza no puede ser concebida como aquello que se opone al hombre, porque éste forma parte de aquella.

⁸²⁵ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 103 – *Del origen...*, vol. 1, p: 164.

⁸²⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 108-109 – *Del origen...*, vol. 1, p: 173.

⁸²⁷ CASSIRER, E.: *Filosofía...*, p: 60-61.

Como veíamos en el apartado anterior, la naturaleza se revela en las obras de arte a través del instinto humano. Cabe deducir por tanto que la música es natural; tiene su origen en la naturaleza y se desarrolla de acuerdo con sus dictados. Así se entiende que Eximeno escriba que la música es “(...) un placer preparado por la naturaleza para suavizar los ratos enojosos de la vida”⁸²⁸, situando el origen de la música en la naturaleza, que también dicta la finalidad de este arte. La música es un acto decididamente humano, y por ello natural⁸²⁹. Ahora bien, la naturaleza no quiere que el hombre se limite a deleitarse con la música, sino que le otorga a este arte una finalidad comunicativa: como veíamos, la naturaleza había instituido que la finalidad de la música era “excitar los afectos” del oyente, situando al deleite auditivo como un medio con el que conseguir este objetivo⁸³⁰. Cabe plantear, por tanto, que la naturaleza es concebida por el exjesuita como un todo del que también forman parte el hombre y la música, pero con “papeles secundarios”. El hombre es una parte sustancial pero contingente de la naturaleza; la música es una creación humana pero cuyos fundamentos han sido puestos en el hombre por la naturaleza. Es ella quien dictamina cómo debe ser la música y cuáles son sus objetivos, hasta el punto de que podríamos afirmar que la naturaleza “engaña” al hombre, atrayendo a sus sentidos con lo agradable de la música y enmascarando así la verdadera razón de ser de ésta. La música, como el hombre, forma parte de esa naturaleza sin que, a priori, haya lugar para un enfrentamiento entre la naturaleza y el arte (**Fig. 5-4**).

La música es un lenguaje, y como éste, es hija del instinto. A diferencia de Condillac, para quien el lenguaje era fruto de la reflexión, Eximeno defenderá el origen instintivo del habla y de la música. Para el autor de *D. Lazarillo Vizcardi*, el lenguaje hablado es un fruto de la naturaleza aunque sirva para expresar ideas y reflexiones: si la simplicidad de los animales les lleva a expresarse con unos pocos fonemas sencillos, la complejidad de las ideas que es capaz de manifestar el hombre necesitará de un lenguaje rico y complejo para la comunicación. Sin embargo, esta comunicación no se produce en un primer momento como resultado de una acción planificada y pensada, sino como un brote instintivo y, por tanto, natural⁸³¹. Del mismo modo, la música pertenece a la naturaleza porque ha

⁸²⁸ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 60 – *Del origen...*, vol. 1, p: 92.

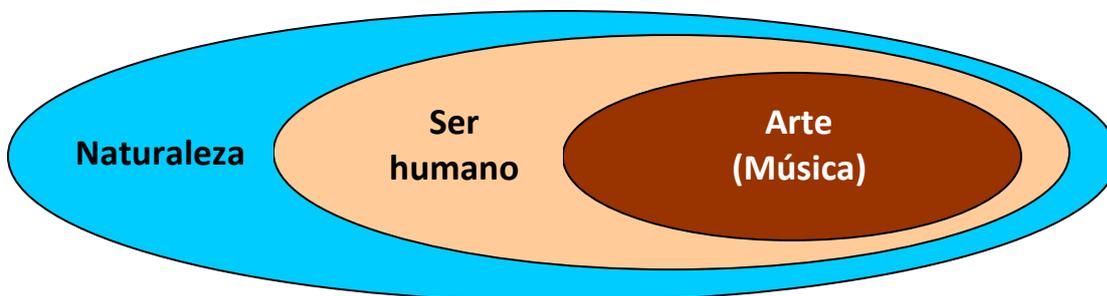
⁸²⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 104 – *Del origen...*, vol. 1, p: 165.

⁸³⁰ “(...) la música ha sido formada por la naturaleza con respecto al deleite del oído; pero este deleite en la intención de la naturaleza no es más que un medio para obtener el fin primario de la música, que es excitar los afectos de nuestro ánimo: y así aunque la música deleite el órgano material del oído, si no mueve los ánimos no consigue su fin (...)”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 315 – *Del origen...*, vol. 2, p: 252-253.

⁸³¹ “(...) la diversidad de las lenguas junto con la experiencia de no hablar ninguno sino la lengua que oye hablar, haya sido el principal fundamento (...) a suponer el lenguaje o inmediatamente enseñado al hombre por Dios, o inventado por aquel con analogías estudiadas. Pero con igual fundamento podría decirse que el alimentarse es una invención artificial (...)”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 125 – *Del origen...*, vol. 1, p: 201.

sido ella quien ha formado al hombre con capacidades para cantar⁸³². La dicotomía entre lo natural y lo artificial se resuelve así situando a la música en el primer término del binomio.

Fig. 5-4: La música como arte humano y natural



Hasta el momento hemos visto cómo el origen y la esencia de la música se sitúan dentro de la naturaleza. Sin embargo, cuando Eximeno reflexiona sobre la finalidad y el funcionamiento de la música, esta posición deja de estar tan clara: la música, en tanto que arte de ingenio, debe imitar a la naturaleza y causar la conmoción en el oyente, es decir, debe modificar la naturaleza (Fig. 5-1)⁸³³. Esta afirmación, que puede parecernos evidente si tomamos en consideración textos de la época, como los de Batteux o Rousseau, está sujeta a numerosas contradicciones internas. Al considerar que la música *imita* a la naturaleza, se está situando a una parte de la música fuera de la naturaleza; se está negando que la música *sea* la naturaleza en sí misma. Se produce un distanciamiento que, sin llegar a establecer una rígida separación entre música y naturaleza, manifiesta la existencia de dos campos de acción diferenciados. La música es considerada, así, como una construcción; una construcción humana (artificial) e inspirada por la naturaleza a través del instinto que es, a la vez, capaz de producir cambios en la naturaleza (humana en este caso). Por tanto, la música (imitación de la naturaleza que interviene sobre la naturaleza) será natural en su esencia pero artificial en su construcción y en su actuación. La paradoja de la música (y también del teatro) reside en su capacidad para enmascararse tras un velo de naturalidad; en su facilidad para ocultar lo artificioso de su esencia, para "(...) esconder el arte y hacer hablar a la naturaleza (...)"⁸³⁴, en definitiva, para fingir naturalidad incluso cuando su acción se dirige a modificar la naturaleza.

⁸³² EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 104 – *Del origen...*, vol. 1, p: 200-206.

⁸³³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 104-106 – *Del origen...*, vol. 1, p: 165-169; EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 120 – *Del origen...*, vol. 1, p: 192.

⁸³⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 146.

Como veíamos, la naturaleza tiene, además de una vertiente artística, una vertiente científica (**Fig. 5-3**). La relación entre ésta y la música también será analizada por Eximeno, quien manifiesta la necesidad de estudiar la música para enunciar unas reglas que estén basadas en la naturaleza, en el instinto y en la experiencia, y no en convenciones de otro tipo. Observado desde esta perspectiva, su manera de proceder es completamente moderna: su teoría está fundada en el empirismo, y se basa en el análisis de los hechos para enunciar las normas que regulan el sistema. Este procedimiento, que cabría calificar de newtoniano, renuncia a conocer el *qué* de las cosas para centrarse en el *cómo*⁸³⁵. El exjesuita rechaza que sea posible extraer las reglas de la música de razones numéricas, físico-matemáticas: las leyes de la música, en tanto que exponentes de lo real, sólo pueden proceder de la experiencia (del fenómeno concreto), que es el resultado de la naturaleza, y no de la matemática (de lo abstracto). Al reflexionar sobre estos aspectos de la música, Eximeno no está entendiendo la naturaleza como *summa rerum*, sino como *origo rerum*: la necesidad de realizar un análisis de la naturaleza y extraer las reglas de ésta se aproxima más al procedimiento de las ciencias que al de las artes.

A pesar de sus críticas hacia los teóricos “cientifistas”, que tratan de encontrar el fundamento de la música en cálculos matemáticos y que pretenden derivar las reglas de la física, el exjesuita acaba actuando de un modo similar. Además de reconocer su interés por investigar la naturaleza “científica” desde el principio de su tratado, cuando manifiesta su intención de fundar las reglas de la música sobre principios sólidos (y científicos)⁸³⁶, Eximeno actuará de un modo similar al de Rameau al basar su sistema teórico-musical sobre dos experimentos (por muy ingenuos que estos puedan parecer), y al hacer derivar de los mismos todas y cada una de las reglas de la armonía. En este razonamiento, todo lo que escape a las normas (naturales), como el modo menor o las disonancias, será considerado artificial⁸³⁷.

Una última definición del concepto de “naturaleza” en el pensamiento de Eximeno tiene que ver con su carácter de norma estética que sirve como punto de partida de una poética musical (**Fig. 5-5**)⁸³⁸.

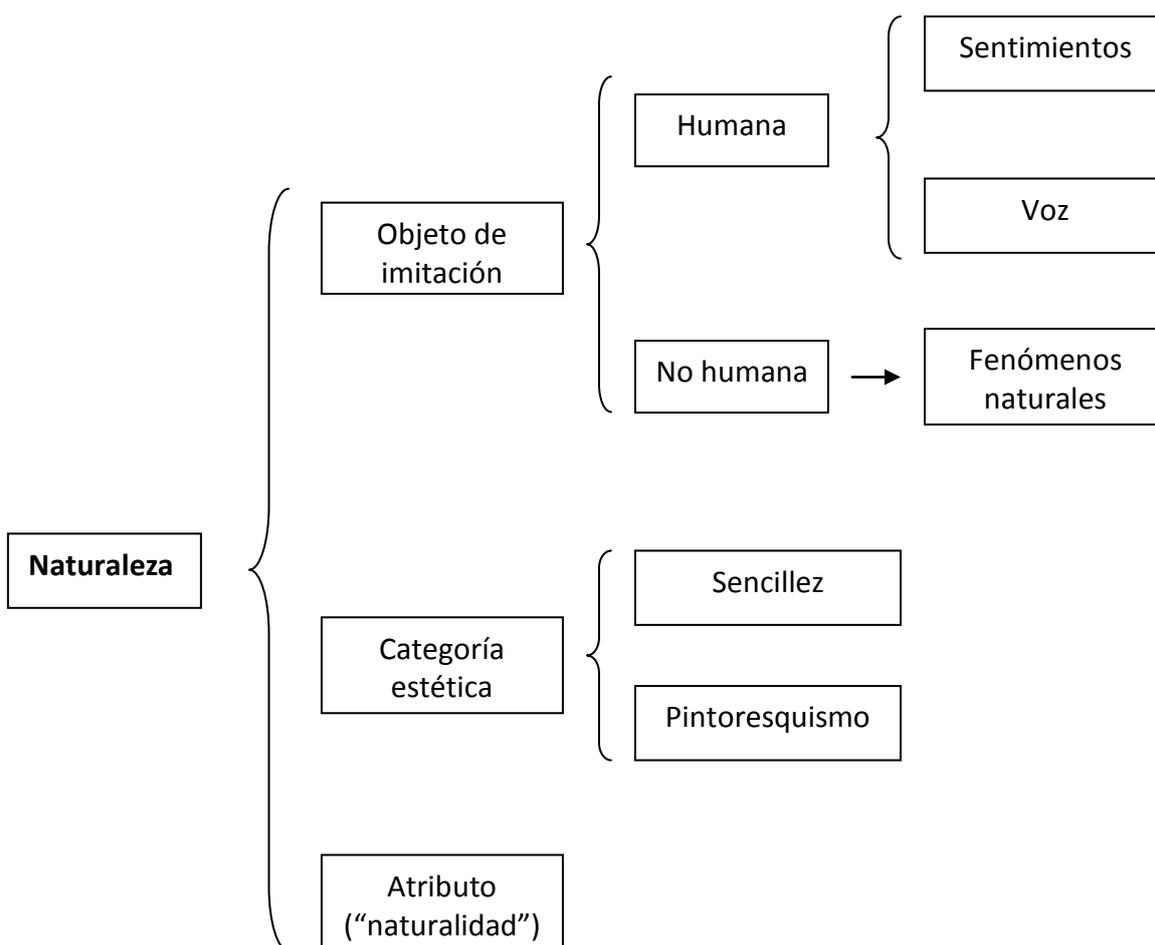
⁸³⁵ De acuerdo con Cassirer, a la filosofía ilustrada no le interesa cuál es la esencia de las cosas, la esencia del funcionamiento de la naturaleza, sino las relaciones que se establecen entre los distintos elementos que conforman el sistema. CASSIRER, E.: *Filosofía...*, p: 72.

⁸³⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 11 – *Del origen...*, vol. 1, p: 18.

⁸³⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 185– *Del origen...*, vol. 2, p: 40-41.

⁸³⁸ Sobre la naturaleza como norma estética v. LOVEJOY, A. O.: “«Nature» as aesthetic ...”, p: 444-450.

Fig. 5-5: La naturaleza como norma artística en el pensamiento de Eximeno



En el pensamiento de Eximeno, la naturaleza sirve como paradigma artístico y norma artística desde el momento en que el exjesuita atribuye a las “artes de ingenio” el objetivo de imitar la naturaleza: la mimesis musical lleva a considerar a la naturaleza en general, y a la naturaleza humana en particular, como un objeto representable⁸³⁹. Eximeno describe la naturaleza, en múltiples ocasiones, como sinónimo del comportamiento y de las pasiones humanas, mostrándose continuador de la teoría de los afectos, hasta el extremo de ofrecer un catálogo de expresiones con las que el hombre manifiesta sus sentimientos⁸⁴⁰. En este contexto, la misión de la música será imitar estas expresiones para conseguir una representación fidedigna de la naturaleza (humana) en todas sus manifestaciones⁸⁴¹.

En otros casos, la naturaleza podrá ser no humana, si bien es preciso señalar que, cuando la naturaleza es tomada como objeto de imitación, no se produce el enfrentamiento entre *natura* y *artificium* al que nos hemos referido anteriormente.

⁸³⁹ EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 120 – *Del origen...*, vol. 1, p: 193.

⁸⁴⁰ EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 154-156 – *Del origen...*, vol. 2, p: 249-251.

⁸⁴¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 134.

Pese a ello, la imitación de objetos y fenómenos naturales (no humanos) por parte de la música instrumental está peor considerada que la imitación de los sentimientos del hombre⁸⁴². Por otra parte, la voz humana, natural ella misma, se convierte en objeto de imitación⁸⁴³: Eximeno, en línea con el pensamiento francés ilustrado, expone la necesidad de que los instrumentos imiten a la voz humana, sin sobrepasar los límites *naturales* de ésta. La voz se convierte en un objeto natural imitable (lo que equivale a decir que la voz humana forma parte de la naturaleza), pero se exige a la música instrumental que respete la *naturalidad*⁸⁴⁴. Esta categoría estética, para la que no existe una definición articulada, se aplica a todo aquello que es considerado como de “buen gusto”, un atributo estético de gran abstracción y que para Eximeno resulta, además de “auto-evidente”, universal (precisamente, la universalidad es otra de las características que se atribuyen a la naturaleza).

Eximeno también utiliza a la naturaleza para justificar una serie de características (positivas) de las obras de arte. En este sentido, el exjesuita considera, por ejemplo, que lo “natural” puede ser sinónimo de lo sencillo, sea esto musical⁸⁴⁵ o lingüístico⁸⁴⁶. Lo “natural” en una composición puede referirse a su carácter general (sencillo, ajustado al buen gusto, estructuralmente claro) o a ciertos giros melódicos, modulaciones o acordes que, desde la perspectiva eximeniana, son “naturales”⁸⁴⁷. Esta “naturalidad” equivale frecuentemente a la “sencillez”, como corresponde a la mentalidad estética dominante en el siglo XVIII. Eximeno también atribuye la “naturalidad” a algunos artistas (como Palestrina⁸⁴⁸) y obras artísticas; un calificativo no tan relacionado con la libertad artística o con la autoexpresión, como con el seguimiento de ciertos principios estéticos a menudo vinculados con la sencillez.

Pero no siempre lo natural es el único criterio válido para realizar imitaciones: es frecuente que, en la representación de pasiones humanas, se utilicen recursos artificiosos para lograr una mayor verosimilitud. Este es el caso del *Stabat Mater* de Pergolesi en el que se utilizan disonancias en el modo menor (dos elementos artificiales) como método para expresar pasiones sublimes. Eximeno califica de “pintoresca” esta composición, que estaría plagada de “irregularidades” pero que resultaría bella por su capacidad para conmovér⁸⁴⁹. Significativamente, la categoría estética de lo pintoresco es a menudo asociada con

⁸⁴² EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 436-437 – *Del origen...*, vol. 3, p: 211; EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, Vol. II, p: 135.

⁸⁴³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, Vol. I, p: 165-146.

⁸⁴⁴ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 154 – *Del origen...*, vol. 2, p: 249.

⁸⁴⁵ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 338 – *Del origen...*, vol. 3, p: 36.

⁸⁴⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 406-408 – *Del origen...*, vol. 3, p: 161-165.

⁸⁴⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p:267 – *Del origen...*, vol. 2, p: 175.

⁸⁴⁸ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p:253-257 – *Del origen...*, vol. 2, p: 151-159.

⁸⁴⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p:263-266 – *Del origen...*, vol. 2, p: 169-174.

lo galante, un término que ha servido frecuentemente para calificar la música de Pergolesi.

Al margen de estas consideraciones, lo que queda patente con reflexiones de este tipo es que, en el pensamiento de Eximeno, la naturaleza es un concepto clave, pero no excluyente. A pesar del énfasis realizado sobre la idea de lo “natural”, el exjesuita se muestra incapaz de dividir claramente los campos de lo natural-científico y de lo natural-artístico. La utilización del concepto de naturaleza como norma estética (esto es, puramente artística) en sus textos resulta tan fragmentaria como en otros autores de la época, y su incapacidad para construir una doctrina estética basada únicamente en la naturaleza acaba por otorgar un papel determinante a otros criterios como la imitación, la expresión o la verosimilitud.

5.1.2.2-Imitación

Como ya hemos avanzado, la mimesis se encuentra en el centro del pensamiento estético y musical de Eximeno. Para el exjesuita, la principal función de las artes de ingenio es la imitación de la naturaleza con el objetivo de provocar unos efectos determinados en el espectador u oyente. El juicio del gusto se basará, por tanto, en el grado de semejanza entre los objetos naturales y su representación artística⁸⁵⁰. Aunque Eximeno parece beber de Batteux no encontramos aquí rasgos que permitan pensar en una imitación de la “naturaleza bella” (como proponía el autor francés), o de la “belleza ideal” (como propondrá Esteban de Arteaga). En su caso, la mimesis se entiende de un modo realista, como copia, no tan idealizada como fidedigna, de la naturaleza⁸⁵¹.

La mimesis, en el pensamiento de Eximeno, no se limita a la mera representación de la naturaleza, sino que conserva algunos elementos en común con el concepto del decoro. Éste había estado situado en el centro de la estética barroca y procedía de la retórica, la cual exigía que el vocabulario y la dicción fueran adecuados a cada “estilo” (alto o sublime, medio o bajo) y a cada situación. Eximeno, de manera similar a Batteux, asegura que el “buen gusto consiste en la conformidad de los objetos inventados con los naturales”. Esta “conformidad”, que puede entenderse como una relación adecuada entre lo representado y su modelo, es a veces interpretada como la pertinencia en las situaciones representadas, como ocurría en la estética del decoro. Sobre esta premisa, el exjesuita ridiculizará al opositor Cándido Raponso, quien puso el comienzo del *Magnificat*, cántico pronunciado por la Virgen, en la voz de un tenor (algo que resulta, a todas luces,

⁸⁵⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p:120 – *Del origen...*, vol. 1, p: 192.

⁸⁵¹ Este “realismo” enlazaría con los llamamientos a la expresividad realizados desde los ambientes próximos al Sturm und Drang. V. DAHLHAUS, C.: *Estética...*, p: 26-29.

indecoroso)⁸⁵². Del mismo modo, el argumento del decoro le lleva a criticar las actitudes de ciertos personajes operísticos como Quinto Fabio y Lucio Papirio⁸⁵³. En este último caso, no priman las apelaciones a la realidad (poco le importa a Eximeno cómo se desarrollase la narración histórica), ni a lo verosímil (aunque el decoro, en este caso, sea cercano al principio de lo verosímil). Lo que le preocupa al exjesuita en este caso es que las actitudes mostradas por Quinto Fabio y Lucio Papirio son indignas de dos héroes romanos, que deberían regir su comportamiento de acuerdo con la *virtus*.

Cabe deducir, por otra parte, que aunque Eximeno no proponga una imitación idealizada de la naturaleza, sus preocupaciones morales le harían partícipe de una teoría selectiva de la imitación, en la que el artista debe buscar en la naturaleza modelos bellos, o moralmente aceptables. Esta doctrina moralista se confirma en *D. Lazarillo Vizcardi*, donde el protagonista le pregunta al Canónigo Penitenciario si existía algún problema moral por ir a la ópera, y éste le responde señalando que, si las acciones son honestas, no hay impedimento en asistir a este espectáculo⁸⁵⁴. La imitación de acciones debe estar sometida, por tanto, a una serie de premisas morales dominadas por la “decencia”, pero esto no evita que exista una cierta prevención ante la ópera, que le lleva a considerar que “privarse” de asistir a una representación operística, puede ser un acto virtuoso.

Hasta el momento hemos estudiado cómo la función del arte es la imitación de la naturaleza en sus aspectos externos. Sin embargo, existen otras interpretaciones del concepto “imitación” en el pensamiento de Eximeno, que coinciden con algunas de las acepciones estudiadas por Neubauer, como veremos a continuación⁸⁵⁵. Éste se refería, en primer lugar, a la “imitación” como técnica musical. Eximeno hace alusión a este tecnicismo en diferentes puntos de su obra, y en particular en la parte de su tratado dedicada a las reglas de la música⁸⁵⁶. Es interesante constatar que el exjesuita utiliza el término “réplica” para referirse a las respuestas reales o “imitaciones”, mientras que califica como “pura imitación” a las respuestas tonales. La imitación no es aquí una mera reproducción (como sí parecía ser, en algunos momentos, la idea de mimesis), sino una *representación* en la que pueden variar algunos elementos⁸⁵⁷.

El segundo tipo de imitación se referiría a la emulación de los antiguos y de otros modelos; lo que vendría a coincidir con el “canon pedagógico” de William

⁸⁵² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 219.

⁸⁵³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p:442 – *Del origen...*, vol. 3, p: 220.

⁸⁵⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 259.

⁸⁵⁵ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 110-115.

⁸⁵⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p:276-281– *Del origen...*, vol. 2, p: 187-196.

⁸⁵⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p:277 – *Del origen...*, vol. 1, p: 187.

Weber⁸⁵⁸. Eximeno juzga natural que los aprendices (y no sólo ellos, sino también los compositores “de genio”) imiten ciertos rasgos del estilo de autores consagrados cuando éstos sean “excelentes”, y cuando la imitación se realice “sin afectación”. Cabe deducir, por tanto, que la imitación de los autores considerados como paradigmas debe alejarse de la mera copia: en su doctrina estética los principios de la originalidad y la individualidad artísticas parecen tener más peso que el de la autoridad. Por ello, el exjesuita recomienda que el maestro no obligue al alumno a imitar, sino que lo deje llevarse “(...) adonde la naturaleza le guía”⁸⁵⁹. Pese a todo, la imitación y el análisis de obras musicales es considerada como un proceso pedagógico de primer orden por parte del exjesuita. Prueba de ello es la selección de ejemplos musicales incluidos en su tratado, y en el programa pedagógico expuesto en *Don Lazarillo Vizcardi*.

La imitación de la entonación verbal (tercer tipo de imitación a la que se refiere Neubauer) no es, para Eximeno, una función de la música, sino que se sitúa en el origen de este arte. Por ello, analizaremos esta cuestión en el siguiente apartado.

Por otra parte, la imitación asociada a la retórica de las pasiones no es formulada como tal por parte de Eximeno. Sin embargo, la imitación de sentimientos con el objetivo de causar un efecto en el espectador (esto es, el “movimiento” de las pasiones) sí constituye un principio estético importante para él. Preferimos, en todo caso, analizar más adelante este aspecto, al que nos referiremos como “expresión musical”, por ser éste el término utilizado por Eximeno, y por entender que sería anacrónico denominarlo “retórica de los afectos” o “teoría de las pasiones”.

Finalmente, Neubauer se refiere a la imitación de sonidos, movimientos y objetos físicos, lo que equivaldría, como hemos visto, a la imitación “naturalista” de Cazden⁸⁶⁰ y a la imitación “pictorialista” de Frank⁸⁶¹. Eximeno no se muestra del todo contrario a este tipo de imitación, que resultaría “primitiva” y “antigua” al estar asociada a la música instrumental del siglo XVII y a los villancicos españoles⁸⁶². Este tipo de representación es, en todo caso, problemático, ya que la música carece de la fuerza necesaria para imitar con precisión estos objetos:

(...) hay algunos objetos que, mediante los sonidos músicos, representar se pueden por el oído a la imaginación; tales son, por ejemplo, una danza, una tempestad, un naufragio, un terremoto, el horror de los infiernos, el placer de los Campos Elíseos; aunque, a decir verdad, la pintura de semejantes

⁸⁵⁸ WEBER, W.: “The history of musical canon...”, p: 339-340.

⁸⁵⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p:315 – *Del origen...*, vol. 2, p: 251.

⁸⁶⁰ CAZDEN, N.: “Towards a theory of realism...”

⁸⁶¹ FRANK, P. L.: “Realism and Naturalism...”, p: 55-60.

⁸⁶² EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p:437 – *Del origen...*, vol. 3, p: 211.

objetos, la cual directamente mira a la imaginación, débil efecto produce, si no es animada por la vista con la escena en el teatro.⁸⁶³

Es significativo que Eximeno utilice específicamente el término “pintura” para referirse a la representación de estos objetos, que habían sido tan frecuentes en las arias operísticas de Metastasio y en los villancicos de la época. Los segundos son criticados en numerosas ocasiones por el exjesuita, quien considera que profanan el templo⁸⁶⁴. Con respecto a las primeras, no las considera negativas si encuentran justificación en el contexto del argumento operístico⁸⁶⁵. Al utilizar términos como “pintar”, “pintura” y “pintoresco”, el exjesuita, incide en la idea de que este tipo de objetos naturales son, ante todo, visuales, y su imitación es más propia de la pintura que de la música. Por ello, sólo producen un efecto completo cuando se perciben acompañadas de la imagen (de la acción y del decorado teatral) y, en términos generales, merecen su desaprobación. Esta crítica se hará extensiva a la música que imita “palabra por palabra”; un tipo de mimesis que estaría muy relacionada con la retórica musical y con las imitaciones denominadas “pictorialista” (Frank) o “simbolista” por (Cazden). El exjesuita manifiesta en numerosas ocasiones su oposición a toda imitación textual que no se refiera al sentido del texto completo, sino que imite cada una de las palabras. Así, cuando critica a Iranzo (sin citarlo) por haber intervenido en el *Diario de Madrid* sin haber leído *Del origen y reglas*, añade que:

(...) los de su escuela tienen por grande virtud expresar con la música, no el sentido de la letra, sino el significado o sonido material de cada palabra, para expresar el *equus et mulus*, con la *e* de *equus* hizo dar al contralto cuatro relinchos, y con el *mu mu* de *mulus* otras tantas coces al bajo.⁸⁶⁶

Eximeno se suma así a los numerosos autores de la época que relacionaban este tipo de imitación con una estética musical anticuada, y que criticaban la

⁸⁶³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 234-235.

⁸⁶⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 241. Es preciso señalar que, como veremos en el capítulo dedicado a la música religiosa, Eximeno considera que los villancicos, purgados de los rasgos de mal gusto, serían equiparables a las cantatas. V. EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 273.

⁸⁶⁵ Sería el caso del aria “Vo surcando un mar crudele”, del *Artajerjes* de Vinci. V. EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 131.

⁸⁶⁶ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 19. Es posible que, para esta ridiculización, el exjesuita se estuviera basando en la *Lamentación* de Giovanni Maria Nanini, citada en *Dell'origine*. Eximeno relaciona directamente la imitación “pictorialista” con el contrapunto renacentista al señalar que éste sólo resultaría apto para la imitación de objetos sensibles compuestos de cosas diversas, ya que el efecto producido por una voz sería contrarrestado por las otras voces. Como ejemplo, el exjesuita señala que en la composición de Nanini, al cantar las palabras “velut arietes non invenientes pascua”, las cuatro voces representan un rebaño de carneros que van saltando en busca de pastor. V. EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 435 – *Del origen...*, vol. 3, p: 208-209.

imitación de las palabras por sus efectos ridículos⁸⁶⁷. Sería el caso de Feijoo, quien recurre a Kircher y a la idea del decoro para criticar a Durón, quien caería en este defecto con mucha frecuencia⁸⁶⁸.

Eximeno añade un último tipo de imitación: la que los instrumentos deben realizar del canto. En su ideario clasicista y claramente deudor de Rousseau, no hay cabida para una música instrumental autónoma. Por ello, el autor de *Dell'origine* determina que los instrumentos deben imitar a la voz humana y no sobrepasarla⁸⁶⁹. De este modo la música vocal, que imita a la naturaleza, se convierte en el modelo de la música instrumental, cuya imitación de la naturaleza es, por tanto, mediata; es la copia de una copia.

5.1.2.3-Expresión

Para Eximeno, la imitación por antonomasia es aquella que se centra en los afectos. El exjesuita participa así de la corriente dominante en la Ilustración, que identifica la mimesis musical con la imitación de sentimientos, y que utiliza los términos “imitación” y “expresión” de manera intercambiable. De hecho, utiliza con mayor frecuencia el segundo vocablo, aproximándose a los autores ingleses, que reservaban el término “expresión” para referirse exclusivamente a la imitación de los afectos.

Como hemos visto, Carl Dahlhaus explicaba cómo el término “expresión” había sido entendido de tres maneras distintas a lo largo de la historia: como “repercussio” sobre el ánimo del oyente, como “representación” de unos sentimientos racionalizados, y como “auto-representación” subjetiva del compositor (compositor como “hombre de carne y hueso”, en términos unamunianos)⁸⁷⁰. En el pensamiento de Eximeno nos encontramos, sobre todo, con la idea mimética de la expresión de los sentimientos (es decir, de la expresión como representación de unos afectos), aunque también hallamos referencias a la expresión como repercusión: para él, como para la mayoría de los autores de la época, la *representación* va inevitablemente ligada a una *repercusión* en el oyente, de manera que la creación artística y sus efectos sobre el oyente (que constituyen la función del arte) se hallan indisolublemente unidos (**Fig. 5-6**). No cabe hablar en Eximeno de una idea de la expresión como automanifestación del yo personal, pero sí que existe en él una teoría del artista como *emisor* de un determinado

⁸⁶⁷ De entre estas críticas cabe destacar, a nivel internacional, las de Beattie. V. NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 228-229.

⁸⁶⁸ FEIJOO, Benito Jerónimo: “Discurso XIV: Sobre la música de los templos”, en *Teatro Crítico...*, vol. I, p: 301-303.

⁸⁶⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p:313 – *Del origen...*, vol. 2, p: 248-249.

⁸⁷⁰ DAHLHAUS, C.: *Estética...*, p: 22-23.

afecto, que entronca con la tradición clásica (principalmente con Horacio) y que se sitúa en un marco equiparable al de los autores alemanes de su época.

En el plano de la creación, Eximeno insiste en que la música debe colaborar con las palabras para expresar los afectos⁸⁷¹. Esta expresión musical puede ser entendida en ocasiones en términos muy cercanos a la representación (imitación) propuesta por la teoría de las pasiones. De hecho, Eximeno llega a enunciar un “catálogo” de expresiones humanas que pueden ser imitadas musicalmente:

(...) la admiración nos hace hacer ciertas síncopas, en las cuales el tiempo de la prolación resulta más sensible. El dolor nos obliga a formar tonos muy agudos (...). La ira nos transporta rápidamente del grave al agudo, y del agudo al grave. También varían estas modulaciones con la índole de las personas. La mujer generalmente acentúa la palabra más que el hombre: el español más que el francés: el francés más que el alemán. Este en la ira aúlla en lo agudo: el español hace frecuentes pausas ahogado de la bilis: el francés recalca las sílabas en los acentos medios: y el italiano gira rápidamente por todos los tonos.⁸⁷²

No es casual que esta lista comience con la admiración, que Descartes había considerado como la primera de las pasiones primarias. El filósofo francés la definía como el producto de la impresión causada por un objeto que juzgamos nuevo o muy diferente, y que nos lleva a asombrarnos ante él, sin valorar si nos conviene o no⁸⁷³. Eximeno toma algunos aspectos de la clasificación de las pasiones cartesiana y, sin llegar a ofrecer un catálogo tan articulado como el del filósofo francés, realiza una lectura con pretensiones empiristas. El exjesuita se sitúa al mismo nivel de otros autores de la Ilustración, como el propio Batteux, para quienes la música se relaciona con los afectos a través de la imitación⁸⁷⁴. Se trata de una evolución de la teoría de las pasiones que logra un compromiso entre el racionalismo cartesiano, la teoría imitativa de Batteux, y la filosofía empirista.

Por lo que respecta a esta última, cabe destacar que Eximeno no presenta un listado pormenorizado de los afectos representables, dando a entender así que el ser humano no puede reducirse a un mero compendio de sentimientos

⁸⁷¹ “En el canto de las palabras, la música adorna a estas con variedad de tonos para causar en el ánimo una impresión más viva. (...) Añade también la música a las palabras cierta fuerza de expresión que por sí mismas no tienen”, en EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 195 – *Del origen...*, vol. 1, p: 167.

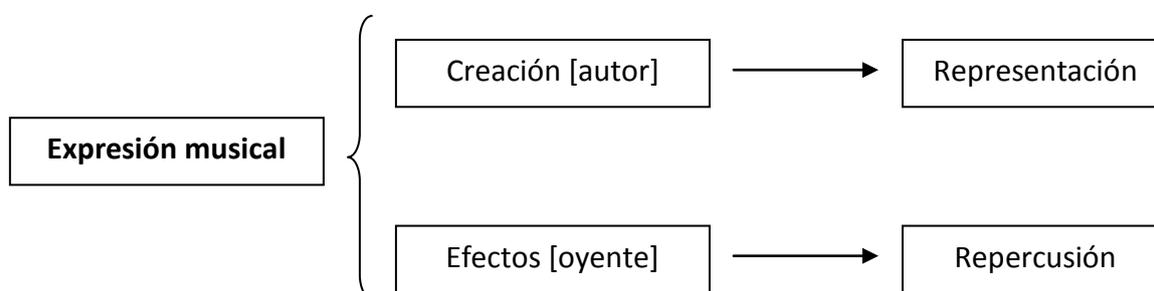
⁸⁷² EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 154-155 – *Del origen...*, vol. 1, p: 250.

⁸⁷³ DESCARTES, René: *Las pasiones del alma*. Barcelona: Península, 1972. En D. Lazarillo Vizcardi, Eximeno señala: “De los afectos me había yo formado un plan, sacado de aquella parte de la filosofía que trata de las pasiones humanas, y considera al hombre, ya alegre, ya triste, ya soberbio, ya amedrentado y cobarde, ya tierno, ya lloroso, ya fiero, ya implacable, ya animado de lisonjeras esperanzas, ya abandonado a la desesperación”, EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 135.

⁸⁷⁴ Al proclamar que la música debe imitar los “sonidos animados”, Eximeno está siguiendo la tradición de Du Bos y Batteux. V. DAHLHAUS, C.: *Estética...*, p: 25-26.

estandarizados, sino que es preciso estudiar cada una de las pasiones en los diferentes contextos. En este sentido, es significativa su insistencia en diferenciar los distintos modos de reaccionar de hombres y mujeres, como ejemplo de esa variedad empírica, que el compositor debe analizar con detenimiento.

Fig. 5-6: Las dos dimensiones de la expresión musical en el pensamiento de Eximeno



Como ya hemos tenido ocasión de señalar, Eximeno utiliza frecuentemente el término “expresión” como sinónimo de “imitación de las pasiones”. Las numerosas comparaciones entre la poesía y la música permiten hacer extrapolables los términos aplicados sobre una a la otra. En relación a la poesía, Eximeno escribe que las lenguas modernas han podido perfeccionarla en cuanto a sus propiedades, y particularmente en la “invención y la expresión de las imágenes y de los afectos”⁸⁷⁵. Estas “imágenes”, que debemos entender como sinónimo de objetos (naturales o no), sólo podrían expresarse de un modo determinado: mediante la imitación. Los objetos y, sobre todo, las pasiones, son expresadas o imitadas mediante la poesía y mediante la música; como prueba el siguiente pasaje, referido a las artes de la antigua Grecia:

Sus composiciones poéticas nos representan al vivo la variedad y viveza de sus pasiones, cuales no se pueden expresar en música sin la correspondiente variedad de modulaciones y melodías.⁸⁷⁶

La poesía griega *representa* (es decir, imita) con gran precisión los sentimientos; es como un retrato minucioso de las pasiones humanas. Para Eximeno, no cabe duda de que la música estaría a la altura de la poesía, y sería capaz de *expresar* estas pasiones con gran variedad de recursos. La expresión musical es, así, equivalente a la representación poética, situándose ambas dentro

⁸⁷⁵ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 420 – *Del origen...*, vol. 3, p: 183.

⁸⁷⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 339 – *Del origen...*, vol. 3, p: 37-38.

del marco estético de la mimesis y bajo el dominio de la verosimilitud⁸⁷⁷. Los principios didácticos de Eximeno, expuestos en *D. Lazarillo Vizcardi*, confirman la identificación entre expresión e imitación: el exjesuita afirma que la expresión es el gusto más apreciable de un compositor. Como veremos, éste tendrá que sentir en sí mismo los afectos que quiera transmitir o expresar: la expresión actúa, por tanto, como sinónimo de la imitación de las pasiones.

En su análisis del concepto de la “expresión musical”, Dahlhaus se refería, en último lugar, a la posición ocupada por el compositor. El musicólogo afirmaba que, en los autores alemanes de finales del siglo XVIII, se producía el paso a la expresión como manifestación; como “autoexpresión”⁸⁷⁸. Por su parte, John Neubauer ha insistido en que la “expresión”, tal y como es entendida por los autores (fundamentalmente alemanes) del siglo XVIII no supone un alejamiento de la mimesis. En este sentido, destaca las reflexiones de autores como Mattheson, para quien el compositor podía conmover sólo si había experimentado en sí mismo la pasión representada⁸⁷⁹. De este modo, el autor tiene que adueñarse de las pasiones que pretende imitar; tiene que sentir las, pero no por esto las pasiones dejan de ser ajenas a él.

Desde nuestro punto de vista, Eximeno participa de esta teoría de la expresión. A pesar de afirmaciones del tipo “(...) la poesía se inventó para manifestar con el canto los sentimientos del ánimo (...)”⁸⁸⁰, el exjesuita no formula una teoría de la autoexpresión sino que señala la necesidad de que el artista imite unos sentimientos ajenos a él, que participe de ellos y los represente. No creemos que este planteamiento de Eximeno sea novedoso; ni siquiera que refleje fuentes contemporáneas (o, al menos, no exclusivamente). Él mismo nos da la pista de sus fuentes al citar el verso de Horacio que permite justificar su pensamiento: “Si vis me flere, dolendum est/ Primum ipsi tibi”⁸⁸¹. Mediante la inserción de este tópico horaciano, Eximeno entronca su teoría de la expresión en la tradición de la poética clásica. Cumple así dos objetivos: por una parte, reivindica el carácter lingüístico de la música, al aplicar sobre ésta los mismos principios que sirven para la poesía. Su voluntad (nunca totalmente satisfecha) de escribir un tratado sobre la elocuencia de la música queda en parte cubierta con este tipo de referencias. Por otra, expone unos principios estéticos actuales (si no

⁸⁷⁷ Cuando Eximeno analiza las capacidades poéticas de Metastasio, destaca, entre otras, su capacidad para hacer creíbles los sentimientos de sus personajes EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 421 – *Del origen...*, vol. 3, p: 185.

⁸⁷⁸ DAHLHAUS, C.: *Estética...*, p: 27.

⁸⁷⁹ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 233.

⁸⁸⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 420 – *Del origen...*, vol. 3, p: 183

⁸⁸¹ Cit. por EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 442 – *Del origen...*, vol. 3, p: 221. La traducción es la siguiente: “Si quieres verme llorar, tú debes/ primero sentir dolor”.

novedosos) que encuentran su base en la oratoria latina⁸⁸². Creemos que, por su gran interés, merece la pena citar la sección de la que está tomado el tópico:

No basta con que los poemas sean hermosos: han de tener encanto y llevar el ánimo del lector a donde les plazca. Al igual que se ríen con quienes se ríen, así lloran con los que lloran los rostros humanos. Si quieres hacerme llorar, primero has de dolerte tú mismo; entonces me hará sufrir tu desgracia, ya seas Télefo, ya Peleo; mas si dices mal tu papel, me dormiré o habré de reírme. A un rostro triste le cuadran palabras amargas; a uno airado, las que de amenazas rebosan; al que está de broma, las chanzas; y aun rostro severo, serias palabras (...)⁸⁸³

En este párrafo de la poética horaciana se encuentran algunos de los elementos que articulan la teoría de la expresión musical en Eximeno. Nos referíamos con anterioridad a la necesidad de que el ánimo del oyente (o del lector en el caso de la poesía) sea “movido” por el arte, tal y como propone Horacio. El poeta latino juzga más importante la emoción que la belleza (formal) de un poema, un juicio que repetirá el exjesuita en relación al canto⁸⁸⁴. La teoría estética enunciada por el autor resulta paradójica: el canto, para convencer, debe ser “natural”, aunque sea imperfecto. Por tanto, la belleza de lo real, la exactitud de la copia, se sitúa por encima de la belleza formal. Como ocurría con Horacio, la emoción es más importante que la perfección.

Sin embargo, en el caso de la música vocal, esto parece algo más complejo: el poeta debe, en primer lugar, sentir las emociones que desea transmitir. El músico, por su parte, debe adueñarse de esas emociones y sentirlas él también, lo que podría disminuir las capacidades expresivas de la música. Por ello, Eximeno insiste en que poeta y músico deben entregarse a la pasión que desean representar, y en la necesidad de que la poesía ponga al músico en la disposición necesaria para plasmar los sentimientos con medios musicales⁸⁸⁵. El artista debe, por tanto, experimentar aquello que quiere transmitir; debe sentir él mismo para que sientan los demás. No se trata de un raptó entusiástico, de un *furor poeticus*

⁸⁸² La voluntad de vincular el presente con el pasado clásico es constante en la Ilustración a nivel europeo, y particularmente significativa en España, donde muchos de los autores se dedicarían a la traducción de textos latinos y griegos.

⁸⁸³ HORACIO FLACO, Quinto: *Sátiras, epístolas, arte poética. Introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo*. Madrid: Gredos, 2008, p: 389-390.

⁸⁸⁴ “¿(...) por qué, pues, esta arte [el teatro] cuanto más perfectamente se ejecuta, tanto más eficazmente consigue su fin, y el canto tanto más lejos de su fin nos desvía, cuanto más se quiere perfeccionar? (...)” en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. 1, p: 145.

⁸⁸⁵ “(...) el poeta, dice Horacio, debe sentir en sí mismo los afectos que quiere comunicar; y lo mismo se debe decir del compositor de música; pero éste si está dotado de genio, poniendo en música los dramas de Metastasio, es preciso que con los personajes se inflame, se inmute, llore, se irrite, y agitado el genio de tan poderosos estímulos halle fácilmente las más expresivas modulaciones para desfogarse.” EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 442 – *Del origen...*, vol. 3, p: 221.

involuntario, sino de algo buscado, meditado, pero hasta cierto punto irracional. Se trata de una apuesta por el realismo y la verosimilitud, que se sitúa al mismo nivel que las apelaciones de Carl Philipp Emanuel Bach, para quien un músico “(...) no puede conmover a los demás a no ser que él mismo esté conmovido”⁸⁸⁶. Pero, en el caso de Eximeno (como en el de otros tantos autores), no se trata de una expresión subjetiva, sino de una imitación que se basa en criterios objetivables⁸⁸⁷.

La necesidad de que el compositor “sienta” aquello que quiere transmitir a su auditorio constituye uno de los pilares del sistema pedagógico y artístico eximeniano. Cuando explica cómo enseñar la elocuencia en la música está, en realidad, aplicando las máximas de la poética clásica a la composición musical. En *D. Lazarillo Vizcardi*, el opositor Ribelles expone cómo enseñó a componer a uno de sus alumnos. Tras considerar que la música tiene mucha fuerza para la representación de los afectos, y para mover el ánimo del oyente, invita a su discípulo a imaginar mentalmente los objetos y sentimientos que quiere representar musicalmente:

Figúrate que en un día apacible de primavera estás en una amena campaña, sentado a la margen de un parlero riachuelo entre frondosos árboles, el murmurio de cuyas hojas movidas del blando céfiro acompaña el canto de los ruiseñores que festejan a sus hembras. Tu ánimo en esta situación, libre de cuidados y de toda molestia, rebosará de placer. Sin pensar, pues, en las reglas de armonía, ni en el bajo fundamental ni en el sensible, desahoga tu placer con una cantilena de tres o cuatro compases, tal que si alguno la oye, participe de tu placer.⁸⁸⁸

Dejando de lado que el “abandonarse en brazos de la naturaleza” preconizado por Eximeno se produce aquí de un modo literal, es preciso señalar la similitud entre este ejercicio y la “composición de lugar” de los *Ejercicios Espirituales* de S. Ignacio de Loyola. Los *Ejercicios espirituales* son unas meditaciones, oraciones y ejercicios mentales concebidos para ser realizados en un periodo aproximado de 30 días, y cuyo objetivo es experimentar de manera *personal* la fe católica. Los *Ejercicios* deben realizarse bajo la supervisión de un director espiritual (nótese el paralelismo con el profesor que guía el proceso de aprendizaje en el sistema pedagógico de Eximeno) y forman parte del programa de noviciado de la Compañía de Jesús. Durante los *Ejercicios*, el participante lee

⁸⁸⁶ Cit. por DAHLHAUS, C.: *Estética...*, p: 28.

⁸⁸⁷ Sobre la voluntad de realismo y el carácter mimético de la “expresividad” del Sturm und Drang v. NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 232-236.

⁸⁸⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 135-136.

algunas páginas de estas instrucciones (con contenidos relativos a la naturaleza del mundo, la relación del hombre con Dios o la psicología humana), medita sobre ellos y los comenta con su director espiritual.

El término “composición” aparece en el texto del fundador de la Compañía para referirse a la preparación que el ejercitante debe realizar para comenzar su ejercicio espiritual. Se trata de un recurso que permite al sujeto situarse imaginariamente en el ámbito que centrará su meditación piadosa. El ejercitante se introduce así en esta creación subjetiva, formando parte de la escena sobre la que se propone reflexionar al situarse parcialmente en ella⁸⁸⁹. Del mismo modo, en Eximeno, el compositor debe introducirse mentalmente en su propia creación subjetiva e, imaginándola, debe sentir en sí mismo aquello que pretende representar y transmitir a sus oyentes. El compositor no ha experimentado de forma real aquello que expresa, pero lo ha imaginado y, de este modo, lo ha sentido, siquiera parcialmente. Como en el caso de la composición de lugar, no se trata de que el compositor interiorice todos los detalles que componen la escena, sino de que la imagine de un modo general, de manera que pueda sentir aquello que se propone expresar. El resultado final es, en todo caso, la transmisión de un sentimiento con el mayor grado de verosimilitud posible, que permita a la música cumplir su objetivo, que no es otro que mover el ánimo del oyente. Se trata, por tanto, de un recurso que incide en el carácter realista e imitativo de la música.

Como hemos anunciado, el segundo de los planos de la “expresión” musical tiene que ver con los efectos que causa la música sobre el oyente. La *repercussio* es componente indispensable de la teoría de las pasiones, y también lo es en la teoría eximeniana. Para Eximeno, la expresión (imitación) de sentimientos sólo tiene sentido si produce un “movimiento” en los sentimientos del público. Como señala Carl Dahlhaus, en la teoría de los afectos:

Los sonidos, entendidos como estímulos en sentido fisiológico-psicológico, desatan reflejos, excitan sentimientos que el oyente no objetiviza, sino que percibe inmediatamente como los suyos propios, como intromisión en su estado anímico.⁸⁹⁰

Del mismo modo, la música es capaz de producir modificaciones en el ánimo del oyente. El exjesuita hace derivar esta afirmación de su teoría lingüístico-musical: el lenguaje consta de dos elementos, las palabras y los tonos de la voz, que se dirigen respectivamente a la mente y al ánimo. La música,

⁸⁸⁹ ZAS FRIZ, Rossano: “Composición de lugar”, en GARCÍA DE CASTRO, José (dir.): *Diccionario de espiritualidad ignaciana*. Bilbao: Mensajero, Santander: Sal Terrae, 2007 p: 359-362.

⁸⁹⁰ DAHLHAUS, C.: *Estética...*, p: 25-26.

derivada de los tonos de la voz, se dirige en primer lugar al ánimo de quien la escucha, y en segundo lugar a su mente; “(...) mueve los afectos y excita las ideas correspondientes a ellos”⁸⁹¹. La música imita un determinado sentimiento y el oyente, escuchándolo, se *conmueve* en el ánimo. Se trata de una escucha irreflexiva, en la que “(...) el hecho sonoro sólo se percibe como estímulo desatador”⁸⁹². Para el exjesuita, la elocuencia de la música, como la de la poesía, consiste en hacer sentir al ánimo los afectos; por tanto, la cualidad de mover el ánimo del oyente se encuentra entre los objetivos connaturales a la música⁸⁹³. Esta capacidad para mover los afectos servirá para justificar a la música instrumental: comoquiera que la música se dirige sobre todo a los sentimientos, y que la poesía se dirige fundamentalmente a la mente, la música sin palabras puede existir sin necesidad de estar unida a un texto⁸⁹⁴.

La exigencia de mover los afectos se hace extensiva a la interpretación musical: sólo cuando los intérpretes cantan bien sin ser interrumpidos por el estrépito de los instrumentos, pueden *conmover*⁸⁹⁵. Los excesos virtuosísticos o el abuso del lujo y de la ilusión en la ópera, pueden cercenar los efectos de la música, que consigue así agradar, pero no *conmover*⁸⁹⁶. El ideal comunicativo asignado a la música incluye, por lo tanto, toda una teoría de la recepción. En ella, el oyente no debe conformarse con el mero placer auditivo, sino que debe poner su ánimo a disposición de los efectos que la música pueda ser capaz de causar sobre él⁸⁹⁷. El oyente no puede ser, por tanto, un receptor desinteresado, que juzga a la música en términos sensistas o formales, pero sí “irreflexivo”, en el sentido de valorar la música en función de su capacidad para “mover” sus propios afectos: cuando Ribelles describe el efecto producido por las arias de Pleyel destaca que “(...) la mente, sin pensar, se fija en algún objeto amable (...)”⁸⁹⁸. Es decir, el oyente, después de ser conmovido en su ánimo, se fija de manera inconsciente en aquello que le ha sido sugerido por la música; en aquello que la música ha imitado. La expresión de la música se compone, así, de la unión entre representación y repercusión.

5.1.3-Música y lenguaje en el pensamiento de Eximeno

Con frecuencia se ha descalificado el pensamiento musical de Eximeno acusando al exjesuita de ser incapaz de ofrecer una alternativa a la teoría musical tradicional y minusvalorando sus aportaciones para desmontar dicha teoría.

⁸⁹¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 60.

⁸⁹² DAHLHAUS, C.: *Estética...*, p: 24.

⁸⁹³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 134.

⁸⁹⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 128.

⁸⁹⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 140.

⁸⁹⁶ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 144.

⁸⁹⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 315-316 – *Del origen...*, vol. 2, p: 253.

⁸⁹⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 60. El subrayado es mío.

Aunque este tipo de aserciones tienen un fundamento real, consideramos que es posible valorar el pensamiento de Eximeno en función de otros criterios. La crítica sistemática a la que el exjesuita somete a las teorías de Tartini, Euler o Rameau (una crítica que sólo podía emerger de alguien con una sólida formación matemática) constituye uno de los apartados más valiosos de su tratado, especialmente si se pone en relación con las tendencias dominantes en la teoría musical española en la época. Por otra parte, su reconstrucción epistemológica del origen de las lenguas y la música constituye el intento más destacado de acercar la filosofía empirista al terreno del pensamiento musical en las literaturas española e italiana del momento.

El fracaso de Eximeno se produce al intentar construir un sistema de reglas musicales sobre planteamientos empiristas: aunque las reglas musicales propuestas por el exjesuita son válidas (y no se apartan en lo sustancial de la teoría armónica de Rameau), su conexión con el sustrato ideológico-filosófico del que se las pretende hacer derivar resulta claramente insatisfactoria. Este hecho evidencia las dificultades a las que se enfrentaba la teoría musical en un período de crisis. En un momento en el que el tratado musical tradicional resultaba insuficiente, y en el que la música comenzaba a introducirse en los discursos filosóficos, Eximeno decide recorrer el camino inverso (y complementario) al atraer doctrinas filosóficas al campo de la tratadística musical. Es así como surge un texto híbrido, en el que se mezclan componentes del antiguo tratado musical con rasgos del moderno ensayo filosófico. Podemos afirmar, por tanto, que Eximeno combina elementos de modernidad y conservadurismo. Su apuesta por formular un sistema teórico-musical fundado en principios filosóficos similares a los de Condillac o Rousseau puede entenderse como un rasgo de valentía (Eximeno daría un paso más allá de Rousseau al atreverse a plantear de manera explícita unas reglas musicales) o como un rasgo de tradicionalismo (Eximeno no se atrevería a prescindir del soporte normativo en su tratado, a pesar de que esto pudiera restar coherencia a su texto).

En el presente apartado, sintetizaremos el valor de las críticas lanzadas por Eximeno hacia los teóricos “matemático-musicales” como Tartini, Euler o Rameau. Focalizaremos nuestra atención en exponer los conceptos clave de su teoría lingüístico-musical, incidiendo especialmente en los aspectos que le unen y le separan de otros autores (fundamentalmente Condillac). Finalmente, reflexionaremos sobre el modo en que Eximeno pasa de la especulación filosófica a la enunciación de reglas musicales, para exponer dónde están, bajo nuestro punto de vista, las discordancias entre su propuesta epistemológica y su discurso normativo.

5.1.3.1-La relación entre música y matemáticas

La crítica a los teóricos “matemáticos” se sitúa en un lugar preeminente del tratado de Eximeno, justo después de la introducción (*Diccionario de música*), y encabezando el tratado propiamente dicho. El exjesuita procede de un modo lógico y ordenado: convencido de que no existe ninguna relación necesaria entre la práctica musical y su sustrato matemático, se propone demostrar los errores de las teorías matemático-musicales como un medio ineludible para poder construir y exponer luego su propia teoría musical. Partiendo de la premisa que equipara naturaleza con simplicidad e, imbuido de la retórica newtoniana, el autor se dispone a “(...) reducir la música a una simplicidad tan correspondiente a la naturaleza como agradable en la práctica (...)”⁸⁹⁹. El punto de arranque de Eximeno es, por lo tanto, similar al de teóricos “matemáticos” como Rameau. Sin embargo, comienza sus análisis separando claramente la música del ámbito de las ciencias: al sustraer a la música del ámbito científico y al atribuirle un origen lingüístico, la está situando en el terreno de las artes, bajo el dominio del gusto y de lo que unos años antes Baumgarten habría denominado “estética”. De este modo, y como ha señalado Michela Garda, Eximeno entra en la Modernidad filosófica cuando sitúa al lenguaje como origen de la música⁹⁰⁰.

La crítica hacia las teorías matemático-musicales se inicia con una reflexión histórica. Para el exjesuita, el enorme prestigio alcanzado por los griegos en todos los ámbitos de la cultura habría justificado el seguimiento posterior de sus teorías (bien o mal entendidas). Sin embargo, se sitúa junto a los “modernos filósofos” ilustrados para intentar acabar con prejuicios y supersticiones⁹⁰¹. Tras derribar el principio de autoridad, se propone dictaminar cuáles son las razones que demuestran que la música y las matemáticas no tienen relación entre sí. Para ello, se remonta hasta la antigua Grecia (en la que situaba el origen de las teorías matemático-musicales), y en concreto hasta Pitágoras. Eximeno ataca al filósofo repitiendo argumentos que habían aparecido en su juventud, y que otorgan un origen oriental a estas doctrinas⁹⁰². Al burlarse de opiniones como las de Pitágoras, el autor muestra, nuevamente, que su pensamiento musical está

⁸⁹⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 60 – *Del origen...*, vol. 1, p: 92.

⁹⁰⁰ GARDA, Michela: “Il ruolo della musica nella formazione dell'intellettuale cosmopolita settecentesco” (ponencia), en “*Antonio Eximeno (1729-1808): Ámbitos del discurso sobre la música en la Europa ilustrada*”, Curso de historiografía musical (Valencia, 11-13 de diciembre de 2008). V. también: HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto: “Curso de historiografía musical. Antonio Eximeno (1729-1808). Ámbitos del discurso sobre la música en la Europa ilustrada”, en *Revista de Musicología*, Vol. XXXI (2009), p: 681-683.

⁹⁰¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p:62– *Del origen...*, vol. 1, p: 95.

⁹⁰² CASTELVÍ, Joaquín: *Mercurio sacro y poético en el cual se contienen algunas noticias tocantes a los progresos, que en virtud y letras hace la Juventud Valenciana que cursa las Escuelas del Seminario de Nobles de San Ignacio*. Valencia: Dolz, 1745, p: 138. De entre las poesías de esta colección, destaca una de Eximeno en la que se satirizaba la idea pitagórica de la transmigración de las almas.

plenamente insertado en el “modelo moderno de la naturaleza”, donde los campos de lo trascendente y de lo sensible están completamente separados.

Al documentar la veneración de los filósofos medievales por los griegos, Eximeno esboza una nueva crítica al criterio de autoridad⁹⁰³. Cabe destacar sus críticas a Boecio, cuyo pensamiento había constituido la piedra angular de la teoría musical medieval, y de cuyo tratado llega a decir que más parece un arte de hacer cábalas que un texto sobre música⁹⁰⁴. Galileo será acreedor de comentarios más positivos, pero éstos irán dirigidos sobre todo a sus investigaciones físicas. Por el contrario, sus experimentos musicales serán desacreditados por el exjesuita: aunque no enjuicia negativamente las proporciones que Galileo atribuye a los intervalos, se muestra crítico con su intento de explicar el placer ocasionado por la música a través de principios físico-matemáticos. Para el autor de *D. Lazarillo Vizcardi*, Galileo habría errado al tratar de aplicar a la música los principios que había descubierto (y que resultaban válidos) en otros campos de conocimiento:

(...) su ingenio no le libertó del error propio de los hombres doctos que es quererlo explicar todo por los principios de que son sectarios o inventores.⁹⁰⁵

Es éste un acertado comentario de Eximeno que, como veremos, también podría ser aplicado a sus propias ideas sobre la música: su “deconstrucción” de los vínculos entre matemáticas y práctica musical resulta muy satisfactoria, pero su intento de explicar todo fenómeno musical como resultado de una concepción lingüística de la música se muestra más problemática.

Tras haber expuesto someramente las teorías musicales de la Antigüedad, Eximeno se centra en analizar cuáles son las razones por las que las matemáticas no intervienen en la creación musical. Es preciso señalar que no niega que existan parámetros musicales mensurables con operaciones físicas y matemáticas, pero su opinión es clara y coherente en este aspecto: la ciencia que se ocupa de analizar las propiedades de los sonidos es la física⁹⁰⁶. En estas afirmaciones se

⁹⁰³ “(...) la música, llevando el mismo camino que las demás ciencias y artes, ya no quedó como la dejaron los griegos, sino que hasta el tiempo de Galileo fue siempre de mal en peor”, en EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 65– *Del origen...*, vol. 1, p: 101.

⁹⁰⁴ “Boecio queriendo comentar a los griegos, la confundió [a la música] con una infinidad de números que a primera vista la hacen parecer un arte de hacer cábalas.”, en EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 65– *Del origen...*, vol. 1, p: 101-102.

⁹⁰⁵ EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 66– *Del origen...*, vol. 1, p: 102.

⁹⁰⁶ Al referirse a la teoría de Rameau, Eximeno señala que es a los físicos a quienes corresponde estudiar la propiedad de las vibraciones de las ondas para dividirse por sí mismas en partes iguales. EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p:93– *Del origen...*, vol. 1, p: 148.

demuestra nuevamente la modernidad de su pensamiento, claramente deudor del sistema de los conocimientos humanos trazado en la *Encyclopédie*. Al distinguir entre música y acústica, Eximeno está tomando como referente la organización propuesta en el *arbre des connaissances*, que situaba la creación musical en el campo de la imaginación, dejando la investigación sobre el fenómeno sonoro (acústica) en el ámbito de las ciencias⁹⁰⁷. De este modo, *Dell'origine* refleja la evolución que sufre el pensamiento artístico desde mediados de siglo (cuando se comienza a publicar la *Encyclopédie*, con toda su incertidumbre sobre la clasificación de las artes) hasta los años 70, apostando por una delimitación clara de las ciencias y de las artes.

Eximeno dedica un gran esfuerzo a demostrar, de manera lógica, por qué las matemáticas no tienen relación con la creación musical, y lo hace acudiendo al análisis de conceptos filosóficos y matemáticos de carácter abstracto. El exjesuita señala, en primer lugar, a la limitación de los sentidos humanos y a la necesidad que tiene el hombre de recurrir a la fantasía para formarse una imagen de las cosas que no puede aprehender. Desde su punto de vista, la prueba fundamental para demostrar que la música no tiene ninguna relación con las matemáticas, reside en las ideas de extensión y proporción. Es posible que el origen de estas reflexiones sobre la idea de extensión esté en Condillac⁹⁰⁸. Para este autor, era necesario entre la idea de extensión y las otras cualidades que atribuimos a los objetos (como el color, el olor, etc.), en tanto que la idea de extensión les pertenece a los objetos, mientras que las otras sensaciones se las atribuimos nosotros. Eximeno desarrolla estas reflexiones para llegar a la conclusión de que la extensión existe en las cuerdas musicales y la proporción en algunas de ellas. Sin embargo, la extensión es una sensación que sólo podemos percibir mediante la vista y el tacto, pero nunca mediante el oído⁹⁰⁹. Por tanto, valorar la música de acuerdo con la “extensión” de los sonidos (incluyendo conceptos como proporción, simetría, regularidad, etc.) será un error epistemológico.

Para Eximeno, el juicio de la música sólo puede basarse en el “sentimiento de buen gusto”, un instinto que se produce cuando los objetos representados tienen correspondencia con los naturales, y no cuando existe una proporción de índole matemático⁹¹⁰. La música es “arte de ingenio” y sólo debe ser valorada de acuerdo con sus capacidades imitativas. De esta manera vuelve a presentar una

⁹⁰⁷ CERNUSCHI, A.: *Penser la musique...*, p: 55-60.

⁹⁰⁸ “Lo que nos embaraza, sin duda, es que, percibiendo en nosotros la idea de la extensión, y no viendo inconveniente alguno en la suposición de que en los cuerpos se halla algo semejante, nos imaginamos que también se halla en ellos algo que se asemeja a las percepciones de colores, de olores, etc. (...)”, en CONDILLAC, E.B.: *Ensayo sobre el origen...*, p: 19-21.

⁹⁰⁹ “Entre los condimentos de los manjares, así como entre las cuerdas de la música, hay algunas razones de números, por cuanto son cuerpos extensos; pero ni los manjares ni las cuerdas reciben de tales razones la facultad de deleitar. Los placeres del gusto y del oído consisten precisamente en las impresiones (...)”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 74– *Del origen...*, vol. 1, p: 116.

⁹¹⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 120– *Del origen...*, vol. 1, p: 192.

visión moderna de las artes, ajena a presupuestos científicos. Pero el exjesuita no es un revolucionario: al vincular a la música con el lenguaje, está tratando de encontrar un soporte externo a este arte, aun a costa de negar la autonomía a la música.

Por otra parte, Eximeno insiste en distinguir los conceptos matemáticos de razón esencial y razón accidental⁹¹¹. La razón esencial es aquella que determina la perfección de un objeto; aquella que es absolutamente necesaria para la existencia de dicho objeto. Por el contrario, la razón accidental puede concurrir o no en un objeto; es aquella que, si falta, no modifica la naturaleza del objeto. Se trata, en definitiva, de una distinción lógica, que parece evolucionar del más básico aristotelismo (aquel que distingue entre materia y forma), y de la que se sirve Eximeno para conducir su discurso a una conclusión clara: la creación musical (incluyendo todo el aparato teórico que la acompaña) tiene una relación *accidental* con las matemáticas. Es decir, entre las proporciones numéricas de los sonidos y su uso en una composición existe un resultado *casual*, pero no *causal*. Como ya hemos apuntado, Eximeno acepta las capacidades de la física para estudiar los fenómenos sonoros, pero insiste en separar el ámbito de las ciencias del puramente artístico, situando su tratado musical dentro de este último. El exjesuita allana así el terreno para construir un discurso puramente estético-musical que, sin embargo, habrá de cimentarse en otras bases ajenas a la música: las del lenguaje.

El valor de este tipo de reflexiones y distinciones reside en aportar argumentos con los que separar definitivamente la música del ámbito científico, adivinando una Modernidad en la que la música es un arte de pleno derecho, y por tanto deberá ser juzgada bajo el criterio del gusto. Eximeno realiza así su particular aportación en el camino hacia lo que luego sería denominado “autonomía de la música”⁹¹². El exjesuita niega la relación entre matemáticas y música para ampliar el campo de acción de ésta, pero sin atreverse a dar el paso que justifique la ausencia de toda referencialidad en la música. De esta manera, se ve forzado a encontrar en la mimesis una alternativa al soporte matemático de la teoría musical⁹¹³.

Una vez demostrada la tesis central de su crítica (es decir, que no existe una relación causal entre matemáticas y música), desarrolla una serie de reflexiones con las que reforzar su planteamiento. Así, insiste en que las razones y proporciones matemáticas resultan inútiles para explicar la teoría musical (que él considera universal), puesto que no siguen ninguna ley matemática racional.

⁹¹¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 68-69– *Del origen...*, vol. 1, p: 107.

⁹¹² DAHLHAUS, C.: *La idea de la música...*, p: 8-9.

⁹¹³ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 253-268.

Además señala la discordancia que existe entre los distintos temperamentos de los teóricos y la afinación de los instrumentos musicales⁹¹⁴. De esta manera, las discrepancias entre las diferentes teorías de afinación, entre la afinación “natural” y el sistema temperado, son presentadas por Eximeno como pruebas para demostrar la inconexión de música y matemáticas. Si los números sobre los que se basa la música varían de un autor a otro, y de la teoría a la práctica, y sin embargo la música se sigue creando, es porque no existe ninguna relación entre dichos cálculos y el arte de los sonidos.

Una vez repasadas las opiniones antiguas que vinculan matemáticas y música, y tras demostrar que no puede existir relación alguna entre los números que explican los sonidos y la creación musical, Eximeno se dedica a analizar tres de las teorías matemático-musicales contemporáneas que habían alcanzado un éxito mayor: las de Euler, Tartini y Rameau. La elección de estos tres teóricos no parece casual. El primero provenía del campo de las matemáticas (al igual que Eximeno) y su teoría había alcanzado una gran difusión por toda Europa. Al atacar a una personalidad del ámbito de las matemáticas, el exjesuita estaría defendiéndose a sí mismo, como matemático capaz de proponer una teoría musical desprejuiciada y ajena a planteamientos numéricos. El ataque a Tartini podría venir motivado por ser el más conspicuo representante italiano de las teorías matemático-musicales (dejando de lado al P. Martini, más centrado en el contrapunto). Además, el hecho de que Tartini fuera compositor le permite desarrollar un juego dialéctico con el que justifica su proposición central: Eximeno rechaza vehementemente la teoría musical de Tartini mientras valora positivamente sus composiciones y su aportación a la música instrumental. Finalmente, con su crítica a Rameau (y D’Alembert), el exjesuita se enfrenta al teórico más reconocido del momento, valorando positivamente algunas de sus aportaciones, e insertándose en los debates de los enciclopedistas que dan a su pensamiento una dimensión internacional.

En el *Tentamen novae theoriae musicae*, publicado en 1739, Euler afirma la posibilidad de explicar el placer estético desde una perspectiva racionalista⁹¹⁵. Sin embargo, y precisamente por ello, su teoría merecerá el rechazo de Eximeno, quien la critica desde dos puntos de vista: uno teórico y otro práctico. Aunque reconoce la virtud de los cálculos efectuados por el matemático suizo, el exjesuita critica su utilización del concepto de *suavidad*. Desde su punto de vista, la

⁹¹⁴ “¿Y qué necesidad (...) no es el suponer que la naturaleza ha fundado la música en ciertas razones que por la misma naturaleza nos vemos obligados a alterar siempre que queremos cantar o tocar?”, en EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 72– *Del origen...*, vol. 1, p: 113.

⁹¹⁵ NEUBAUER, J.: *La emancipación...*, p: 258-260.

suavidad es una impresión del oído, esto es, una sensación captada por un sentido que no puede percibir extensiones, por lo que no puede ser dividida en grados. Por otra parte, si se acepta que la suavidad es la facilidad de comprender, habrá de asumir que esta *facilidad* es también divisible en grados. Sin embargo, la facilidad es una palabra que carece de significado preciso, por lo que no puede utilizarse de manera científica⁹¹⁶. Eximeno confronta los planteamientos teóricos de Euler con sus planteamientos prácticos, demostrando las contradicciones en que incurre cualquier teoría que no tenga en cuenta la práctica⁹¹⁷. Al rechazar la deducción para centrarse en el análisis, Eximeno acepta los fenómenos (la práctica musical) para investigar los principios, derivando las reglas (los principios) de los hechos, y no al revés, como pretendía hacer Euler⁹¹⁸.

Menos respetuoso se presenta Eximeno con respecto a los procedimientos seguidos por Tartini, a quien admira como violinista y compositor, pero de cuyos conocimientos matemáticos y filosóficos duda. Sobre él llega a decir:

(...) abusó tanto de los vocablos de estas ciencias para escribir un *Tratado de Armonía*, que nadie hasta ahora le ha podido entender, ni creo que el autor se entendiese a sí mismo.⁹¹⁹

En su *Tratado*, publicado en 1754, Tartini expone su “descubrimiento”, al cual denomina “tercer sonido”: en la ejecución simultánea de dos sonidos se oye un tercer sonido más grave, cuyo número de vibraciones es igual a la diferencia entre el número de vibraciones de los dos sonidos que componen el intervalo⁹²⁰. Tartini extrae consecuencias matemáticas y metafísicas de este fenómeno, y desarrolla una teoría matemático-musical con una serie de demostraciones geométricas que llevan a Eximeno a señalar que *Tratado de Armonía* parece más un tratado de nigromancia que un texto teórico-musical⁹²¹. La complejidad y la oscuridad del texto y el cúmulo de disciplinas y aspiraciones que concurren en él, le hacen situarse más cerca de los tratados barrocos que de los ilustrados. Esto será razón suficiente para que el exjesuita descalifique sus propuestas: en su

⁹¹⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 79– *Del origen...*, vol. 1, p: 124.

⁹¹⁷ “Si el primero y supremo grado de suavidad es propio del unísono, este será el intervalo más suave y deleitable de la música; sin embargo la práctica lo evita muchas veces porque causa muy poco placer al oído. Y si el placer depende de la simplicidad de las razones ¿por qué Euler desecha el primer género musical compuesto de una serie de octavas, diciendo que es demasiado simple, cuando por el contrario la simplicidad debería hacer el género más deleitable?”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 81-82– *Del origen...*, vol. 1, p: 128.

⁹¹⁸ CASSIRER, E.: *Filosofía...*, p: 21-22.

⁹¹⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 84-85– *Del origen...*, vol. 1, p: 134.

⁹²⁰ PETROBELLI, Pierluigi: *Tartini, le sue idee e il suo tempo*. Lucca: LIM, 1992, p: 23.

⁹²¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 87– *Del origen...*, vol. 1, p: 138.

análisis, las partes del tratado de Tartini que se refieran a lo empírico o práctico son valoradas positivamente, mientras todo aquello que intenta hacer de la música una ciencia, o que intenta relacionar a la música con otras disciplinas no artísticas es rechazado⁹²².

De los tres autores modernos a los que critica, el que más respeto le merece es Rameau. Esto es así porque el autor francés extrae sus reglas de la práctica, porque intenta basar su sistema en la física, y no en la pura matemática⁹²³, y porque logra presentarse como un teórico de la Modernidad⁹²⁴. El propio Eximeno reconocerá las similitudes entre la teoría del francés y la física de Newton, pero ensalzará especialmente la exposición de la teoría ramista llevada a cabo por D'Alembert⁹²⁵. En cualquier caso, su crítica a Rameau puede resumirse como la contraposición entre una visión de la música humanista y artística, y otra cientifista y racionalista.

Eximeno reconoce la validez de las normas expuestas en el tercer y cuarto libro del *Tratado de armonía* de Rameau, aceptando que las vibraciones de las cuerdas dan lugar a la existencia de diversos sonidos. Sin embargo, rechaza derivar toda la teoría musical del fenómeno físico-armónico, planteando una serie de reflexiones con las que señala las contradicciones de la teoría de Rameau y D'Alembert. Pero, además, critica la centralidad de la armonía en la teoría ramista: para el exjesuita, como para Rousseau, la melodía es el objeto primario de la música, mientras que la armonía debe estar al servicio de la melodía⁹²⁶.

La crítica a Rameau concluye poniendo de manifiesto el punto central de su fracaso (que también será el de Eximeno): las tensiones que se generan entre los aspectos teóricos y prácticos de su tratado demuestran la imposibilidad de construir un sistema musical válido basado en una teoría pretendidamente científica. Rameau acierta cuando presenta reglas de composición que coinciden con la práctica, pero cuando pretende poner en relación estas reglas con fenómenos físicos, se producen desencuentros de difícil resolución. Será

⁹²² EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 87– *Del origen...*, vol. 1, p: 138.

⁹²³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 6– *Del origen...*, vol. 1, p: 11-12.

⁹²⁴ Como ya hemos señalado, Rameau trata de acercarse a las corrientes científicas más populares en su tiempo (incluyendo la newtoniana) para difundir su pensamiento. V. CHRISTENSEN, T.: *Rameau and Musical Thought...*

⁹²⁵ "Más apariencia de verdad tiene esta parte de la teoría de Rameau [la que relaciona el la resonancia con la armonía] en el pequeño tratado de D'Alembert intitulado *Éléments de musique*, donde este gran filósofo y matemático purgando la teoría de Rameau de los falsos supuestos y palpables contradicciones del autor, la reduce a una serie de proposiciones claras y concisas que han hecho la teoría de la música de Rameau digna de compararse con la de física de Newton.", en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 6– *Del origen...*, vol. 1, p: 12.

⁹²⁶ "El hacer la armonía simultánea objeto primario de la música se opone al sentimiento común de todos los hombres, que en tanto adoptan la música en cuanto sirve para expresar con la modulación las pasiones del ánimo (...)", en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 95– *Del origen...*, vol. 1, p: 151.

necesario, por tanto, analizar la práctica y acudir a otras fuentes, no científicas, para explicar el origen y el funcionamiento de la música.

5.1.3.2-El lenguaje como origen de la música

Tras “destruir” las teorías que fundan el origen de la música en principios matemáticos, Eximeno expone su propia hipótesis. Y lo hace desde una posición rotunda a la que ya hemos tenido ocasión de referirnos: la música es una creación humana, que procede del instinto, al igual que el lenguaje⁹²⁷. Se formula así una teoría humanista de la música que sigue los pasos de Rousseau. Pero, al situar el origen de música y lenguaje en el instinto, Eximeno está uniendo al hombre con la naturaleza: el instinto es una facultad que mantiene los vínculos del hombre con la naturaleza; es la manifestación de la naturaleza en el hombre y es compartido por humanos y los animales. Además, la consideración eximeniana del instinto deja lugar para la existencia de un cierto innatismo. Se interpretan así el empirismo lockeano y el sensualismo de Condillac de un modo que evita discrepancias con la doctrina católica: al permitir la existencia de principios innatos, se está dejando un espacio para la existencia de Dios sin renunciar al empirismo.

Esta postura le permite, por otra parte, marcar diferencias con Condillac y con Rousseau. Si, como veíamos, para éstos el lenguaje era el resultado de un estímulo externo, para Eximeno será una “potencia” que se halla en todos los seres humanos, ha sido instituido por la naturaleza (y, siempre de manera indirecta, por Dios) por medio del instinto⁹²⁸. De este modo, y con una retórica que apela (sin citarla directamente) a la doctrina del libre albedrío, atribuye al lenguaje (y a la música) un origen instintivo y específico de los seres humanos. Eximeno coincide con Condillac y Rousseau en considerar al lenguaje como un vehículo capaz de transportar ideas, como el primer elemento definidor del hombre y de sus actos; de la cultura y de la sociedad⁹²⁹. Para el exjesuita, todos los hombres tienen la facultad de hablar, pero sólo hablarán aquellos que tengan necesidad y oportunidad de hacerlo, “(...) de suerte que el lenguaje parece que supone la sociedad, y la sociedad el lenguaje”⁹³⁰.

⁹²⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 104– *Del origen...*, vol. 1, p: 165.

⁹²⁸ “El hombre, pues, siempre que se halla en circunstancias de hablar, habla por instinto; esto es, el instinto le sugiere las inflexiones de la voz más adaptadas a sus circunstancias, para expresar las ideas que desea manifestar.”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 126– *Del origen...*, vol. 1, p: 202. Y más adelante: “Suponer que Dios formó al hombre con el órgano del habla, pero sin poder formar por sí mismo originalmente las palabras, es atribuir al Autor de la naturaleza el defecto que cometería un artífice que fabricase un reloj con las ruedas necesarias para el movimiento de la mano, pero sin el muelle correspondiente para que las ruedas y la mano se moviesen por sí mismas (...)”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 126-127– *Del origen...*, vol. 1, p: 203.

⁹²⁹ THOMAS, D. A.: *Music and the origins...*, p: 37-43.

⁹³⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 126– *Del origen...*, vol. 1, p: 203.

Como hemos visto, el lenguaje y la música tienen su origen en el instinto. Ahora bien, ¿cuáles son las operaciones de la mente que llevan hasta el surgimiento del lenguaje? En su tratado, el exjesuita propone una teoría del conocimiento que, aunque comparte algunos rasgos con Condillac, se presenta como enfrentada a la del filósofo francés. Para Eximeno, el instinto es “(...) una sensación innata impresa originalmente por el Autor de la naturaleza (...)”⁹³¹ que constituye el punto de partida de toda su teoría epistemológica. Al situar al instinto (y no a la mera sensación) como origen del conocimiento, Eximeno se aparta de Condillac y genera una teoría aceptable en el ámbito eclesiástico, que no renuncia por completo al innatismo y que, por tanto, deja abierta la puerta a la intervención divina. A renglón seguido, el exjesuita afirma que las sensaciones son “(...) sin duda alguna ciertos conocimientos”⁹³². Expresándose de este modo, busca un compromiso que, sin romper con la creencia en principios innatos, le permita desarrollar una teoría de corte empirista. Es en este punto donde se sitúa en paralelo con Condillac y edifica un discurso que parte de la sensación como fuente de conocimiento. Como el francés, reconoce que las sensaciones dejan *impresiones* en la mente, y señala que estas se denominan *imágenes* o *ideas* cuando son tan penetrantes y distintas que, al renovarse, presentan el objeto de manera clara junto con la sensación causada por él. Al conjunto que forman estas ideas, Eximeno lo denomina *imaginativa* o *fantasía*, sin distinguir entre ideas simples o complejas como hacía Condillac. Finalmente, reconoce que toda sensación lleva consigo un *conocimiento*, pero distingue este conocimiento de la *reflexión*⁹³³.

Por otra parte, Eximeno diferencia entre sensaciones agradables y desagradables, una clasificación con la que se opone a Condillac. Éste, en su *Tratado de las sensaciones*, había planteado la hipótesis de un hombre (“estatua”), desconocedor de cualquier sensación, a quien se somete a una sensación dolorosa. Para el autor francés, este hombre sentiría el dolor, pero no buscaría el placer, puesto que no lo conocería. Eximeno se opone a estos planteamientos: desde su punto de vista, no es plausible la idea de que todos los conocimientos provengan de las sensaciones. Eximeno establece diferencias entre el instinto humano y el de los animales: si éstos pueden adquirir ciertos conocimientos a través de las sensaciones, aquel puede reflexionar y recordar; es decir, posee razón y memoria. Sin embargo, no considera que todas las operaciones del hombre surjan de la reflexión, como pretendía Condillac: en efecto, cuando el hombre expresa dolor, alegría, etc., lo hace de manera instintiva, sin acudir a la reflexión.

⁹³¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 110– *Del origen...*, vol. 1, p: 175.

⁹³² EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 110– *Del origen...*, vol. 1, p: 175.

⁹³³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 110-111 – *Del origen...*, vol. 1, p: 175-176.

Al margen de estas formas de conocimiento derivadas de la experiencia, el exjesuita coincide con Rousseau, en señalar que en el hombre existen dos sentimientos que podrían denominarse innatos⁹³⁴: por una parte, el amor a sí mismo, manifestado en el instinto de autoconservación (al que podemos denominar simplemente instinto)⁹³⁵, y por otra, la piedad, es decir, el rechazo al sufrimiento de los demás⁹³⁶. El exjesuita parte del discurso social rousseauiano y desarrolla toda una reflexión sobre la virtud que le permite, por una parte, evitar las polémicas políticas sobre el orden y la organización de la sociedad, y por otra, formular una teoría moral con conceptos extraídos de la filosofía del ginebrino. Eximeno realiza así una “cristianización” de la filosofía francesa ilustrada que, desposeída de su carga subversiva, resulta aceptable para el pensamiento católico.

Una vez descritos los procesos epistemológicos que explican el funcionamiento de la mente humana, es posible conocer cuál es el origen del lenguaje y de la música. Para Eximeno, el lenguaje “convencional” no puede ser hijo de la reflexión, como pretendía Condillac (**Fig. 4-7**)⁹³⁷. De este modo plantea un origen del lenguaje que prima los aspectos instintivos e irracionales sobre los reflexivos, otorgando a éstos el mismo nivel de naturalidad que a aquéllos. Al mismo tiempo, su rechazo al “lenguaje de acción” (el lenguaje gestual al que Condillac situaba como antecedente de la música y del lenguaje real) parece estar relacionado con su prevención frente a todo aquello que tuviera que ver con lo corporal. En todo caso, el rechazo al origen gestual del lenguaje hablado es compartido con Rousseau, quien, sin embargo, reconocía un origen natural a los gestos que acompañan la expresión, y que dedicó algunas reflexiones a la danza⁹³⁸. Pese a todo, el exjesuita sí reconoce las posibilidades expresivas del gesto, pero lo reduce a un mero acompañamiento del lenguaje hablado, que puede llegar a suplirlo en el caso de los mudos, pero que resulta incompleto e insatisfactorio para el hombre que no tiene dañada su capacidad de oír y hablar.

⁹³⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Del contrato social. Discursos*. Madrid: Alianza, 1982.

⁹³⁵ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 122-124 – *Del origen...*, vol. 1, p: 195-199.

⁹³⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 108-110 – *Del origen...*, vol. 1, p: 172-175. Rousseau denomina “la pitié” a este sentimiento de compasión, al que convierte en base de toda su teoría social. Eximeno afirma: “La reflexión nos persuade que conviene a nuestro interés la muerte de un malvado; con todo a pesar de la reflexión y de la propia utilidad, el castigo de aquel infeliz nos causa compasión. (...) En el amor propio o del propio interés está comprendido el amor de toda la especie; por lo que es igualmente connatural al hombre el placer de la propia utilidad, que el horror del mal ajeno. Puestas en parangón estas dos sensaciones, si el horror del mal ajeno hace impresión más viva que el placer de la propia utilidad, el hombre es virtuoso. Si el placer de la propia utilidad hace impresión más viva que el horror del mal ajeno, el hombre es malvado. Y en aquella República son justas las leyes, y felices los ciudadanos, en que ningún particular es la víctima del interés de otro.”, EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 114-115 – *Del origen...*, vol. 1, p: 183.

⁹³⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 125 – *Del origen...*, vol. 1, p: 200-201.

⁹³⁸ ROUSSEAU, J.-J.: “Melodía”, en *Diccionario...*, p: 265-266; ROUSSEAU, J.-J.: “Ballet”, en *Diccionario...*, p: 97.

Como hemos visto, el nacimiento del lenguaje se debe, en primer lugar, al instinto. Las sensaciones percibidas son las que impulsan al hombre a expresarse, pero no es necesario que el primer impulso para la comunicación provenga de la necesidad (como defendía Condillac). Ahora bien, ¿en qué momento histórico concreto surge el lenguaje? Habíamos visto cómo los “mitos laicos” constituían una estrategia fundamental seguida por los pensadores ilustrados para reconstruir el origen del lenguaje. En el caso de Eximeno, no encontramos una narrativa de este tipo; al contrario, el exjesuita remata el apartado dedicado a reflexionar sobre los orígenes del lenguaje con un colofón que cristianiza toda su teoría, y que trata de encajar lo expuesto hasta el momento con la narración bíblica. Para Eximeno el origen del lenguaje supone la existencia de una sociedad de dos personas organizadas, capaces de reproducirse, y capaces de enriquecer su imaginación con ideas (circunstancias que se darían en Adán y Eva). De este modo, y de una manera un tanto forzada, el exjesuita puede formular una teoría sobre el origen del lenguaje que se adapta a las tendencias ilustradas, pero que no contradice la doctrina católica⁹³⁹.

Por otra parte, Eximeno considera tan naturales los “signos naturales” (él mismo utiliza esta terminología) como las palabras que expresan sensaciones menos violentas, y las que reflejarían ideas compuestas. De esta manera, se distancia parcialmente de la genealogía del lenguaje propuesta por Condillac sin adentrarse en propuestas como las que hará Rousseau en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Para el autor de *Dell'origine*, es posible hablar de una evolución desde un lenguaje sencillo, basado en onomatopeyas, pero no es necesario recurrir a intrincados laberintos evolutivos (como en el caso de Condillac) o atribuir un origen poético y figurado al primer lenguaje. Al contrario, Eximeno atribuye la complejidad de las lenguas a la variedad de ideas, y pretende probarlo acudiendo a supuestos pueblos extraeuropeos:

Los hotentotes habitantes del cabo de Buena Esperanza en África, que es [sic] la nación más bárbara que se conoce, apenas articulan las palabras; su lenguaje semejante en todo a sus costumbres es el más parecido al de las bestias⁹⁴⁰

El rechazo a distinguir entre lenguaje natural y lenguaje creado, entre signos naturales y signos arbitrarios, impide crear una separación drástica entre

⁹³⁹ Eximeno entroncaría así con lo que algunos autores han denominado “cristianismo ilustrado”, término problemático y no aceptado de manera unánime, que serviría para identificar a la corriente europea que trata de acercar la religión a postulados propios de la Ilustración. Sobre esta cuestión V. AGUILAR PIÑAL, Francisco: “La Ilustración española”, en AGUILAR PIÑAL, Francisco (ed.): *Historia literaria de España en el s. XVIII*. Valladolid: Trotta, CSIC, 1996, p: 33-36. Aguilar Piñal se muestra contrario a la adjetivación del término “Ilustración” para crear sintagmas del tipo “Ilustración cristiana”.

⁹⁴⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 128 - *Del origen...*, vol. 1, p: 205.

naturaleza y cultura. El pensamiento de Eximeno se aparta así, en este punto, del de los pensadores franceses⁹⁴¹: el lenguaje tiene un origen instintivo y sólo puede surgir cuando existe la sociedad (que es natural en sí misma), pero en ningún momento ha dejado de ser natural, por lo que es difícil afirmar que la cultura occidental se haya desviado de la naturaleza, sin que importe ya que el significante haya perdido o no la relación *natural* con lo significado.

La memoria, capacidad mental exclusiva de los seres humanos, es requisito indispensable para que se origine la comunicación lingüística. Por lo tanto, para Eximeno, como para Rousseau, el lenguaje es un atributo que separa a los hombres de los animales. Pero, al mismo tiempo, el lenguaje refleja la variedad de ideas que posee un ser humano y el grado de evolución de un pueblo: el lenguaje posee una parte universal (las vocales y las interjecciones formadas con ellas) y una parte nacional (las palabras específicas de cada pueblo, que reflejan la riqueza de ideas de una nación)⁹⁴². Por ello, podemos afirmar que Eximeno coincide con el Rousseau del *Ensayo* al considerar que el lenguaje separa a los humanos de los animales, y también los hombres entre sí: el lenguaje (como la música) tiene un sustrato universal, que se va modificando para dar lugar a las diversas lenguas. Se plantea así una teoría lingüística que combina el universalismo ilustrado con el reconocimiento de las diferencias nacionales, sin llegar en ningún caso al nacionalismo exacerbado que le atribuirán algunos de sus intérpretes como Juan Antonio de Iza Zamacola o, más recientemente, Felipe Pedrell. Por lo demás, su clasificación de las lenguas, distinguiendo entre lenguas “duras” (las del norte) y “suaves” (las del sur)⁹⁴³, refleja una clara influencia de la *Carta sobre la música francesa* de Rousseau.

El origen de la música resulta oscuro en el pensamiento de Eximeno. Para tratar de resolver esta cuestión, el exjesuita formula una compleja explicación no exenta de contradicciones:

Determinado pues el hombre por una sensación suave a usar del órgano de la voz, habló: arrebatado de un transporte de alegría, se puso a bailar y a cantar. (...) Habrá sido ciertamente grosero y muy simple el canto primero del hombre; pero poco a poco se ha perfeccionado según las circunstancias de cada nación.⁹⁴⁴

⁹⁴¹ TODOROV, T.: *Teorías...*, p: 195.

⁹⁴² EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 128-130 - *Del origen...*, vol. 1, p: 206-201.

⁹⁴³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 133-135 - *Del origen...*, vol. 1, p: 215-218.

⁹⁴⁴ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 159 - *Del origen...*, vol. 1, p: 257-258.

Cabe deducir, por tanto, que el lenguaje y la música surgen en el mismo momento, tienen un mismo origen (el instinto), pero se generan ya desde su origen como dos manifestaciones diferenciadas. Sin embargo, poco más adelante, el exjesuita parece atribuir un origen imitativo a los tonos musicales⁹⁴⁵, una afirmación que contrasta con el amplio espacio que dedica a analizar la relación entre lenguaje y música, y que permite deducir que la segunda surge como una evolución de la prosodia. Podría pensarse, por tanto, que lenguaje y música tienen un origen común (como sucederá en la propuesta de Rousseau), y que ambas disciplinas, al ir perfeccionándose, tomarían caminos separados pero interdependientes.

Finalmente, Eximeno ofrece una hipótesis sobre el origen de lenguaje y música en la que estas dos disciplinas surgen de manera diferenciada pero sin una delimitación precisa. Para el exjesuita, existe una distinción radical entre lo que denomina “voz parlante” y “voz cantante”. Los órganos que, de manera natural, permiten hablar al hombre, también le permiten cantar: cuando el ser humano enfatiza los tonos de la voz con el objetivo de hacer más profunda su expresión, se acerca al canto. Tal y como señala el mismo Eximeno: “(...) la voz humana llega como por grados a ser canto”⁹⁴⁶, al aumentar en ella el nivel de acentuación y de resonancia. La línea que separa la recitación del canto, el habla de la música, y el lenguaje del arte es, por tanto, muy fina y difícil de precisar (**Fig. 5-7**). Podemos afirmar, por tanto, que mientras Eximeno reconoce la existencia de una radical división entre la música y la física (o, lo que es lo mismo, entre el arte y la ciencia), se ve incapacitado para precisar cuál es el punto en el que se produce la separación entre música y lenguaje. No encontramos una explicación que permita entender estas contradicciones en el pensamiento de Eximeno, que mantiene una idea coherente sobre el origen de la música en sus textos (esto es, que la música y el lenguaje tienen un origen instintivo común), pero que ofrece alternativas dispares en la descripción de esta idea.

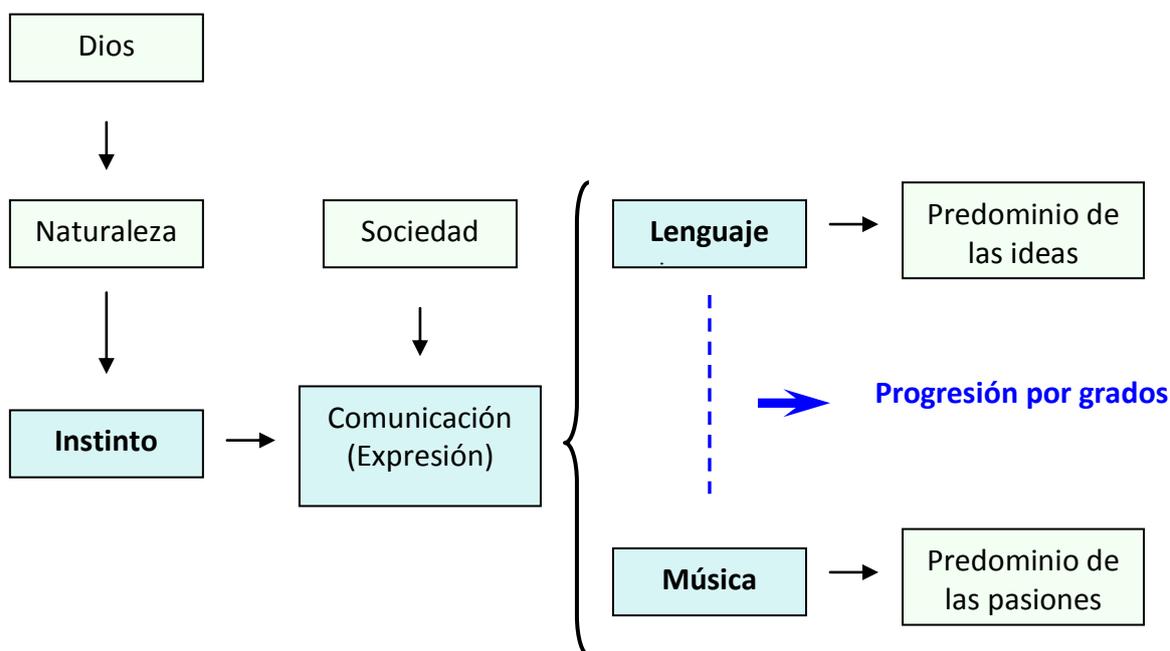
La música es un énfasis del lenguaje: cuando el ser humano se ve afectado por una impresión especialmente intensa, se ve impulsado a expresarla a través de una alteración e intensificación en el habla. La expresión se convierte así en la esencia de la música, y permite a Eximeno unirse a la pléyade de pensadores que, siguiendo a Du Bos, afirman que la música es el lenguaje de los sentimientos. El exjesuita enfatizará la distinción entre palabras y tonos de la voz: si aquéllas se dirigen a la mente, éstos se dirigen al ánimo. El lenguaje es, por tanto, la expresión de lo racional, mientras que la música es la expresión de lo sentimental.

⁹⁴⁵ “Las cuerdas musicales fueron descubiertas por medio de la comparación de los tonos de la voz humana con los sonidos de ciertos cuerpos inanimados”, en EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 159 - *Del origen...*, vol. 1, p: 258.

⁹⁴⁶ EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 154 - *Del origen...*, vol. 1, p: 249.

Esto no significa que el lenguaje sea incapaz de transmitir afectos, pero lo hace mediante los tonos de la voz (ésos que originan la música), y cuando quiere transmitir afectos con gran intensidad se convierte, poco a poco, en música (Fig. 5-8)⁹⁴⁷.

Fig. 5-7: Genealogía de la música y del lenguaje en el pensamiento de Eximeno



Pero si el origen “funcional” de la música se encuentra en la expresión, su origen “formal” se halla en la prosodia y en los acentos del habla. Significativamente, Eximeno inicia su explicación sobre los componentes de la música con el ritmo y su relación con la prosodia, una disciplina que se ocupa de la expresión oral, centrándose en aspectos como la acentuación, los tonos de la voz o las cantidades de las sílabas. Coincide así con Condillac, quien ya había fijado su atención en la relación entre prosodia y música⁹⁴⁸. No resulta extraño que Eximeno, al explicar la relación existente entre la música y el texto, asegure que, cuando la música acompaña a las palabras, refuerza su significado y su belleza:

⁹⁴⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 104-106 - *Del origen...*, vol. 1, p: 165-169.

⁹⁴⁸ “Siendo en el origen de las lenguas variadísima la prosodia, eran naturales a la misma todas las inflexiones de la voz. Así pues, era imposible que el azar no dejase de proporcionar varias veces algunos pasajes que agradaran al oído. Estos despertaron la atención y, al repetirlos, llegaron a crear costumbres. Tal es la primera idea que se tuvo de la armonía.”, en CONDILLAC, E. B. de: *Ensayo sobre el origen...*, p: 184.

En el caso de las palabras, la música adorna a éstas con variedad de tonos para causar en el ánimo una impresión más viva. (...) Añade también la música a las palabras cierta fuerza de expresión que por sí mismas no tienen.⁹⁴⁹

Es preciso señalar la relación que guardan estas palabras con las escritas por Condillac algunos años antes:

Por lo demás, habiéndose apoderado la prosodia de todos los tonos que puede formar la voz, y siendo aquélla la única que había suministrado la ocasión de observar su armonía, era natural que no se considerase a la música más que como un arte que podía dar mayor placer o mayor fuerza al discurso.⁹⁵⁰

Sin embargo, y como se puede deducir fácilmente, los dos autores apuntan en direcciones opuestas. Mientras que, para Condillac, la “liberación” de la música del dominio de la prosodia era el requisito indispensable para la formación de la música instrumental, para Eximeno, la prosodia sigue siendo un referente necesario, incluso en las composiciones instrumentales, para que la música tenga sentido. Pero no sólo eso; el exjesuita niega la mayor al desligar el progreso de la pérdida de musicalidad en las lenguas:

Según Condillac las inflexiones musicales del habla se disminuyeron al paso que el lenguaje se enriquecía: yo no creo que los viajeros hayan encontrado jamás una nación escasa de lenguaje y rica de inflexiones musicales. Si estas dos cosas anduviesen de concierto, los hotentotes deberían ser los músicos más excelentes del mundo.⁹⁵¹

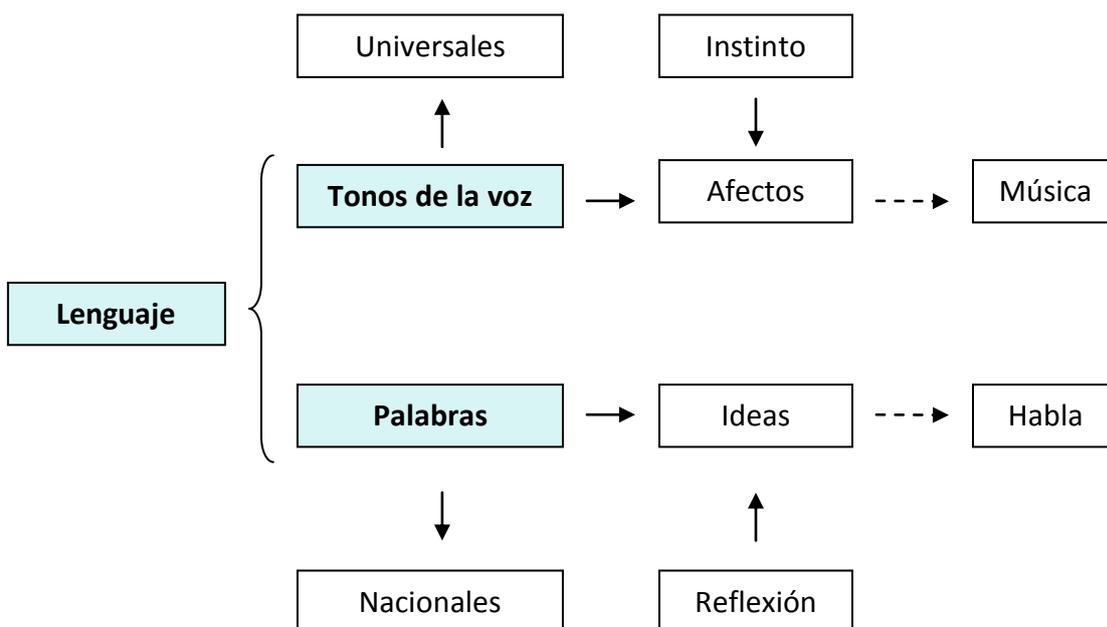
Como vemos, Eximeno manipula la teoría de Condillac al obviar que el filósofo francés no juzgaba a la música original (aquella que enlazaba el “lenguaje de acción” con el lenguaje “real”) bajo criterios estéticos sino puramente expresivos. Olvida además que, en los textos de Condillac, existe una concepción histórica basada en el progreso que afirma la superioridad de la música moderna en comparación con la antigua.

⁹⁴⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 105 - *Del origen...*, vol. 1, p: 167.

⁹⁵⁰ CONDILLAC, E. B. de: *Ensayo sobre el origen...*, p: 185.

⁹⁵¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 145-146 - *Del origen...*, vol. 1, p: 256.

Fig. 5-8: Partes del lenguaje según Eximeno



Para Eximeno, el origen de los tonos musicales se encuentra en los acentos de la locución. Tras constatar cómo la entonación en el habla nos lleva a pronunciar las sílabas con diferentes alturas, el exjesuita hace alarde de su erudición y cita numerosos textos de la Antigüedad en los que se refleja la importancia de este aspecto de la prosodia en el hebreo antiguo, el griego y el latín⁹⁵². Eximeno reconoce finalmente que los acentos del habla son, “en substancia”, tonos musicales, pero admite que el habla no puede denominarse canto por faltar en ella el “eco” que caracteriza al canto⁹⁵³. Su grado de empirismo llega hasta el extremo de describir un experimento con el que pretende demostrar la diferencia entre la “voz parlante” y la “voz cantante”:

(...) habiendo encendido una vela, me la acerqué a los labios estando hablando, y a la tercera o cuarta palabra la vela se apagó. Vuelta a encender, me la acerqué como antes, cantando; y entonces permaneció largo tiempo encendida y casi inmóvil. Repetí muchas veces el experimento hasta que por querer cerciorarme demasiado, me acerqué tanto la vela que me quemé los labios. El efecto fue siempre el mismo: hablando, la vela se apagaba inmediatamente; pero cantando permanecía casi inmóvil, y solo la *p* y la *t* la apagaron alguna vez. Esta experiencia nos enseña que hablando sale el aliento con ímpetu, y por eso apaga la vela; pero cantando, la mayor y más mal articulada porción de aliento detenida por el mismo órgano, o

⁹⁵² “Condillac refuta la opinión de este erudito [Du Bos], pero con un principio falso. Dice que los tonos de las declamaciones no se hubieran podido notar, a causa de no ser los armónicos engendrados por la resonancia de las cuerdas, como a su parecer lo ha demostrado Rameau.”, en EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 145-146 - *Del origen...*, vol. 1, p: 235-236.

⁹⁵³ EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 151 - *Del origen...*, vol. 1, p: 246.

permanece dentro o se esparce insensiblemente, mientras que las inflexiones más finas y bien formadas circulando por la concavidad del pecho, de la boca y de las narices (sic), forman el eco sonoro que se llama canto; cuyas delicadísimas inflexiones, como se ve, no bastan a apagar una luz.⁹⁵⁴

Debemos destacar en primer lugar que, por el hecho de derivar sus conclusiones de un experimento, Eximeno inserta su teoría en el paradigma científico del empirismo. Al margen de lo pueril e ineficiente que pueda parecernos, el uso ulterior de los resultados del “experimento” tiene una importancia crucial, ya que permite trazar una distinción natural, fisiológica e innata entre el habla y el canto; entre el lenguaje y la música. El exjesuita intentará conciliar el resultado de este experimento (esto es, que la distinción entre canto y habla tiene una base fisiológica) con su propuesta de que la música surge por aumento en el grado de la expresión en el lenguaje hablado. Para ello, propone otro experimento con el que, además, intenta refutar a Condillac (quien aseguraba que las lenguas modernas carecen de melodiosidad)⁹⁵⁵. Con esta propuesta, Eximeno trata de conciliar las contradicciones que, hasta ahora, habíamos venido viendo en su teoría sobre el origen de la música.

La consideración de la música y el lenguaje como fenómenos naturales le había llevado a buscar el origen de ambos en el instinto. El rechazo de la idea de una unidad originaria, como había propuesto Condillac y como elaboraría Rousseau, le lleva a buscar orígenes funcionales, formales y fisiológicos distintos para el lenguaje y la música. Las diferencias entre la “voz parlante” y la “voz cantante”, que se diluirían en manifestaciones como el recitativo operístico, son enfatizadas por Eximeno para atribuir un rango equiparable a la música y al lenguaje también en su origen fisiológico: el canto no surgiría ni como un desarrollo del habla, ni compartiría un estadio histórico común con ésta, sino que estaría fundado en una predisposición natural. Sin embargo, toda esta elaboración teórica se contradice con las reflexiones de Eximeno sobre los paralelismos entre música y prosodia, en las que parece atribuir un origen lingüístico a la música. Por otra parte, la insistencia del exjesuita en considerar que a la música se llega desde el lenguaje “como por grados”, que la música y el lenguaje comparten objetivos (la expresión) y componentes (extraídos de la prosodia), y en reconocer la permeabilidad de la línea que separa al lenguaje de la música, contribuye a trasladar la idea de que la unidad música-lenguaje, que nunca existió como tal, se ha mantenido a lo largo de la historia en forma de dependencia mutua.

⁹⁵⁴ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 151 - *Del origen...*, vol. 1, p: 244.

⁹⁵⁵ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 153 - *Del origen...*, vol. 1, p: 248.

5.1.3.3-De lo abstracto a lo concreto: Eximeno y las reglas de la música

Tras haber expuesto las razones por las que la música no puede formar parte de las matemáticas, y cómo la naturaleza y el lenguaje comparten un origen común, plenamente humano y plenamente natural, Eximeno expone las reglas de la música. El paso de un apartado especulativo y filosófico a otro expositivo necesita de una transición que justifique cómo de la teoría epistemológica se pasa a la enunciación de normas. Para ello, Eximeno presenta dos nuevos experimentos que, derivados de la teoría expuesta previamente, pretenden constituirse en la base de las reglas musicales que se dispone a presentar:

1º Elíjanse pues ocho a más personas de uno y otro sexo (...); pero tales que por su habla se conozca que la naturaleza las (sic) ha concedido una voz apta para el canto. Hágase a cada una de estas personas entonar aquella voz que la (sic) sea más fácil y natural: tómense estas entonaciones con otras tantas cuerdas de un instrumento, y se tendrá un agregado de cuerdas armónicas. (...) la experiencia de muchos siglos ha hecho ver que (...) la naturaleza nos ha dado (...) siete tonos diversos de voz para cantar (...). Bien podrá el bajo entonar con facilidad tres o más cuerdas cercanas unas de otras; pero entonando la una v.g. *Do*, y haciendo entonar al barítono con relación a aquella, y las otras sucesivamente con relación a la antecedente, no se oirán sino las siete cuerdas *Do, Mi, Sol, Si, Re, Fa, La*, (...).

2º Si las siete mencionadas voces quieren formar un concierto agradable, cantando a un mismo tiempo sin reglas de música, se acordarán por instinto natural en tercera, quinta y octava, y preferirán la tercera a los demás intervalos. Así se oye todos los días en las canciones y letanías que canta el pueblo arreglado precisamente por el oído o por el instinto (...).⁹⁵⁶

No es necesario señalar aquí la ingenuidad de unos experimentos que, además de requerir un ingente número de condicionantes, no son fácilmente reproducibles. Sin embargo, el procedimiento seguido por Eximeno resulta del máximo interés, ya que, de manera paradójica, le sitúa en una posición cercana a la de Rameau. Al igual que el autor francés, Eximeno parte de dos experimentos “científicos” de los que hace derivar toda su teoría musical. A pesar de todo, Eximeno consigue otorgar a su propuesta un aspecto más empírico, gracias a la importancia que otorga al análisis de la práctica musical, de la que pretende derivar toda su teoría musical. La diferencia entre ambos radica en el punto de partida: si Rameau se basaba en experiencias realizadas sobre la resonancia armónica, Eximeno centra sus investigaciones (supuestamente) en la práctica musical.

En cualquier caso, y como ha señalado Amaya García Pérez, el exjesuita coincide con Rameau en su intención de codificar el lenguaje tonal y en

⁹⁵⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 163-165 - *Del origen...*, vol. 2, p: 5-7.

fundamentar ese lenguaje en las leyes de la naturaleza. Pero no sólo eso: Eximeno, como antes Rameau, hace uso de un sistema axiomático (propio de las matemáticas) para deducir las reglas de la música de dos principios básicos, ciertos y demostrables (dos axiomas). Estos dos axiomas derivan de los dos experimentos antes citados, los cuales le llevan a afirmar que existen siete sonidos naturales (Do, Mi, Sol, Si, Re, Fa, La) y que la armonía natural consiste en la tercera, la quinta y la octava⁹⁵⁷.

Por otra parte, resulta llamativo que los experimentos descritos por Eximeno dejen de lado toda referencia al lenguaje, que tanta importancia tiene en el conjunto de su teoría musical: el único experimento relacionado con el lenguaje no está en el apartado dedicado a las reglas de la música, y es aquél que le permite afirmar cómo desde el habla se puede llegar gradualmente al canto⁹⁵⁸. La desconexión entre lenguaje y reglas de la música pone nuevamente de manifiesto lo endeble de sus planteamientos y las dificultades que acechan al pensamiento de Eximeno. Es posible afirmar que el discurso empírico mantenido por el exjesuita a lo largo de su tratado choca con la realidad y le conduce hasta las contradicciones que él había señalado en Galileo⁹⁵⁹. Se demuestra así que la teoría del exjesuita no era tan empirista como él insistía en afirmar, y que sus propuestas teórico-musicales estaban, en realidad, definidas apriorísticamente.

Cabe señalar una última cuestión como muestra de las limitaciones del pensamiento eximeniano. El exjesuita lucha en su tratado por extraer la música del campo de las matemáticas. Sin embargo, y de manera simultánea, la somete a un “nuevo” dominio: el del lenguaje. Por tanto, la música no podrá constituirse, en ningún caso, como un fenómeno autónomo, sino que se hallará siempre vinculada a una referencia externa, a un sistema extramusical. Se muestra así hasta qué punto resulta moderno el pensamiento del exjesuita, pero también dónde están los límites de su teoría: al ligar la música al lenguaje, y al tratar de explicar los componentes y las reglas de la música desde una perspectiva lingüística, actúa de un modo análogo al de los pensadores como Rameau con respecto a las matemáticas.

Como hemos visto antes, Eximeno hace derivar su sistema armónico de la superposición de terceras. El exjesuita actúa involuntariamente de un modo

⁹⁵⁷ GARCÍA PÉREZ, A.: “¿Música y matemáticas...?” (en prensa).

⁹⁵⁸ “Cualquiera puede hacer por sí mismo la experiencia de proferir según el uso ordinario dos o tres palabras expresivas de algún afecto, v.g. *¡Qué pena!* Repítalas muchas veces, suavizando poco a poco el tono de la voz, y alargando el tiempo: al fin sin llegar a cantar echará de ver que el proferir aquellas palabras hace una cadencia de grado, o de tercera, o de cuarta, o de quinta”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 153 - *Del origen...*, vol. 1, p: 248.

⁹⁵⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 66– *Del origen...*, vol. 1, p: 102.

similar al que censurara en Euler: al otorgar una primacía ontológica a las terceras (mayores o menores) frente a otros intervalos, Eximeno está aceptando que existen jerarquías en la consideración estética de los intervalos (lo que Euler denominaba grados de suavidad). Pero, además, actúa de forma análoga a Rameau: si éste había hecho derivar toda la armonía de un fenómeno físico (el de la resonancia del “cuerpo sonoro”), Eximeno deducirá toda su teoría de un principio “empírico” (la superposición de terceras).

La teoría sobre el origen de la armonía planteada por Eximeno tiene otras implicaciones de interés. Así, el exjesuita llega a afirmar categóricamente que la escala no ha sido inspirada por la naturaleza, sino que es una ordenación artificial de los sonidos, rompiendo con la tradición que había situado a los modos en el centro de la teoría musical⁹⁶⁰. Esta hipótesis reafirma la modernidad del pensamiento eximeniano, que se muestra plenamente abierto a la armonía tonal, basada en acordes autónomos, en sus inversiones y en la superposición de terceras que permiten formar agregados de hasta once sonidos simultáneos⁹⁶¹. En el contexto español, esta visión se hallaba de manera implícita en Nassarre⁹⁶², y de un modo más evidente en autores como Rodríguez de Hita⁹⁶³. Con todo, Eximeno es el primero en exponer de un modo rotundo la esencia “vertical” y triádica de la armonía moderna, siguiendo la teoría propuesta por Rameau.

Sin embargo esta propuesta contradice sus propios planteamientos: al afirmar que la superposición de las voces por intervalos de tercera es natural, y al insistir en la “verticalidad” de la armonía, el exjesuita pone en tela de juicio la supuesta centralidad de la melodía. Esta contradicción se hace patente desde el primer momento, cuando Eximeno afirma el origen natural tanto de la armonía “sucesiva” (la melodía) como de la “simultánea”⁹⁶⁴. El exjesuita trata de solventar esta contradicción puntualizando que la armonía simultánea se forma combinando dos o más melodías, pero sus “experimentos” y las reglas extraídas de los mismos demuestran el peso que la armonía (lo vertical) adquiere en su teoría musical, frente a la melodía (lo horizontal). Como ha señalado Amaya García Pérez:

(...) a pesar de su defensa de la melodía frente a la armonía (...), la armonía para Eximeno es mucho más que un relleno para acentuar la línea melódica. La armonía para nuestro autor es la base natural de las leyes de la música.⁹⁶⁵

⁹⁶⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 171– *Del origen...*, vol. 2, p: 18-19.

⁹⁶¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 202-203– *Del origen...*, vol. 2, p: 69. La modernidad de la concepción armónica de Eximeno ha sido afirmada por autores como José María García Laborda. V. GARCÍA LABORDA, J.M.: “Consideraciones ...”, p: 131.

⁹⁶² LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría...*, p: 127.

⁹⁶³ RODRÍGUEZ DE HITA, A.: *Diapasón instructivo...*, p: 33-34.

⁹⁶⁴ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 161-162 – *Del origen...*, vol. 2, p: 1-2.

⁹⁶⁵ GARCÍA PÉREZ, A.: “¿Música y matemáticas...?” (en prensa).

Para desvincularse de la teoría tradicional, que extraía sus reglas de los elementos lineales de la música, Eximeno se ve forzado a adoptar los principios de la armonía expuestos por Rameau, lo que contradice doblemente su pensamiento musical: por una parte, vincula su teoría musical con la del autor francés, a quien antes había criticado. Por otra, sitúa a la armonía en el centro de su teoría, contrastando con el énfasis sobre los aspectos melódicos que había expuesto en la primera parte de su tratado, y que marcarán todo su discurso. Esta contradicción se ve confirmada al reflexionar sobre el hecho de que todas y cada una de las reglas enunciadas por Eximeno se refieren a la armonía simultánea, y ninguna a la melodía.

Un rasgo que permite afirmar la modernidad de los planteamientos teóricos de Eximeno es su distinción entre la armonía y el contrapunto, a los que dedica dos apartados distintos. Si la armonía tonal, “vertical”, refleja la parte de la música que él considera inmutable, el contrapunto (horizontal) representa al pasado; a un conjunto de técnicas y recursos que es necesario conocer y que pueden ser utilizadas con moderación, pero que no constituyen el epicentro de la creación musical. Esta distinción contrasta con la visión de autores anteriores como Nassarre, quien se mueve aún en la ambigüedad de quien no diferencia con nitidez entre armonía y contrapunto⁹⁶⁶.

La división trazada por el exjesuita, acorde a la teoría musical de la época, plantea nuevamente una paradoja: Eximeno, el defensor de la melodía, prima en su teoría musical los aspectos armónicos, relegando a un segundo plano las cuestiones contrapuntísticas, precisamente aquéllas que derivan de manera más clara de la sucesión de sonidos. La magnitud de esta paradoja se hace patente en las explicaciones de Eximeno, quien a menudo compara las técnicas contrapuntísticas con las de la retórica, que era aquella parte del lenguaje más afín a la música. Así, por ejemplo, el exjesuita comienza su explicación señalando: “El canto, sea de una o de muchas voces, es un discurso que por lo mismo debe tener un tema al cual se refiera toda la composición”⁹⁶⁷. De esta manera, queda patente cómo, de un modo involuntario, permanece ligado a la tradición de la retórica musical, y cómo sus planteamientos teóricos más avanzados eran precisamente aquellos que contradecían la esencia de su pensamiento musical.

A lo largo del apartado dedicado al contrapunto, Eximeno demuestra una posición desprejuiciada, que le lleva a restar importancia a los recursos técnicos de esta doctrina musical. Sitúa así su teoría en el marco técnico y estético del “clasicismo”, que mira con desconfianza (cuando no con desdén) la utilización de

⁹⁶⁶ LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría...*, p: 125-127.

⁹⁶⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 276 – *Del origen...*, vol. 2, p: 187.

recursos contrapuntísticos, y que llevaba a Rodríguez de Hita a exhortar a sus discípulos:

Persuadíos a que la mayor habilidad del compositor es mover el ánimo del que oye (...) y no el poner pasos, imitaciones ni fugas; y si no, decidme, ¿qué pasos, imitaciones ni fugas tiene un aria? Y con todo las oímos tales que dominan enteramente el alma⁹⁶⁸.

Eximeno, feroz crítico del contrapunto, sólo parece tolerarlo cuando está vinculado a un objetivo lúdico. Así, en *D. Lazarillo Vizcardi*, elogiará algunos ejemplos de contrapunto humorístico, como la fuga a cuatro voces de Tarquino Merula sobre la cantilena con la que los alumnos declinan el “hic, haec, hoc” latino o el canon de Piccinni en la que un maestro enseña a su discípulo a solfear el “do, re mi, fa, sol, la”⁹⁶⁹. Pese a todo, en su tratado, el exjesuita expone con precisión las normas del contrapunto y propone una serie de ejercicios con los que pretende enseñar las diversas especies del contrapunto a dos, tres y cuatro voces, así como los contrapuntos dobles o trocados. Este proceso formativo concluye con la composición de una fuga, una técnica que Eximeno trata de valorar con moderación:

La fuga con respecto a la música es lo que son las figuras de palabras con respecto a la elocuencia. (...) la fuga, es un adorno bellísimo de una composición llena por otra parte de armonía y de buen gusto; pero el poner en fuga ciertas cantilenas insípidas sacadas de los antifonarios antiguos, es trabajo perdido y ridículo.⁹⁷⁰

Estos comentarios, que ponen nuevamente de manifestó la vinculación entre contrapunto y retórica, dan inicio a la exposición de la teoría de la fuga por parte de Eximeno. En su texto, el exjesuita describe un tipo de fuga que no se acomoda plenamente a lo que se ha venido a denominar “fuga escolástica”. A la primera entrada, que el exjesuita describe del modo clásico, le sucede un estrecho (“ristringimento” en la edición italiana, “restricción”, en la española), el cual debe ser iniciado por la segunda voz, sin que haya un cambio de tono. Al final de este episodio, un pasaje en contrapunto libre conduce hasta una cadencia sobre el tercer o el sexto grado. La tercera y última de las entradas vendrá marcada por la acentuación del estrecho, que debe acelerar el ritmo interno de la composición⁹⁷¹. Eximeno ofrece un ejemplo de este género en una de las láminas de su tratado,

⁹⁶⁸ RODRÍGUEZ DE HITA, A.: *Diapasón instructivo...*, p: 13.

⁹⁶⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. 2, p: 313-314.

⁹⁷⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 307 – *Del origen...*, vol. 2, p: 238-239.

⁹⁷¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 307-309 – *Del origen...*, vol. 2, p: 239-241.

donde reproduce una fuga de su autoría en la que aparecen definidas con precisión las tres secciones antes descritas. De esta manera, al culminar su exposición teórica enunciando las reglas de la fuga, el exjesuita reconoce, de manera implícita, la validez y la dificultad de un género ante el que había mostrado todas sus prevenciones.

La completa aceptación del sistema tonal funcional, tal y como había sido formulado por Rameau y como aparecía reflejado en las obras de su tiempo, lleva a Eximeno a apostar de manera radical por la bimodalidad y a definir el modo por la formación de las cadencias, y no por la distribución de los semitonos en la escala⁹⁷². Esta radicalidad, que no sorprende en el contexto europeo, resulta innovadora en el contexto español: la mayor parte de los tratados publicados en España durante el siglo XVIII siguen aferrados, en mayor o menor medida, al sistema de los doce modos de Zarlino o a los ocho tonos de la polifonía barroca. Valls, quien se había mostrado flexible en muchas de sus afirmaciones, alude a la existencia de dos modos distintos al referirse al “estilo metabólico”⁹⁷³, pero en su explicación teórica mantiene la vigencia de los doce modos y menciona a los ocho tonos barrocos. Otro tanto ocurre con teóricos posteriores y de carácter más vanguardista, como Rodríguez de Hita o Ferrandiere, quien en la tardía fecha de 1771 sigue manteniéndose apegado al antiguo sistema⁹⁷⁴. Incluso el P. Soler, uno de los primeros autores españoles en afirmar que sólo existen dos modos, formulará un tipo de bimodalidad muy particular, en la que el modo menor no se corresponde con la escala de La, sino con la de Re⁹⁷⁵. Como ha señalado Cristóbal García Gallardo, el sistema tonal bimodal comienza a aparecer en España en textos que no se corresponden plenamente con los tratados tradicionales, como los de Fernández de Huete⁹⁷⁶ o Pedro de Ulloa⁹⁷⁷. En el último tercio del siglo la bimodalidad aparece en algunos autores de tratados “al uso”, como Francisco de Santa María⁹⁷⁸ pero es defendida, sobre todo, en textos que escapan de los moldes

⁹⁷² LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría...*, p: 302.

⁹⁷³ VALLS, Francesc: *Mapa armónico práctico (1742a)*, editado por Josep Pavía i Simó. Barcelona: Institución Milá y Fontanals, 2002, p: 446-447.

⁹⁷⁴ RODRÍGUEZ DE HITA, A.: *Diapasón instructivo...*, p: 24; FERANDIERE, Fernando: *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*. Málaga: Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Sta. Iglesia, 1771. Cit. por GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L.: “Viejos conceptos para nuevas músicas: la llegada de la tonalidad moderna a los teóricos españoles”, en MAR: Revista de Andalucía en la red, nº 1 (invierno de 2011), p: 137 <http://mar.ugr.es/static/MAR_Revista/*1/articulos/viejos-conceptos-para-nuevas-musicas-la-llegada-de-la-tonalidad-moderna-a-los-teoricos-espanoles> (consultado el 27 de junio de 2012).

⁹⁷⁵ LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría española...*, p: 249.

⁹⁷⁶ FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso de zifras armónicas*. Madrid: Imprenta de Música, 1702-1704.

⁹⁷⁷ ULLOA, Pedro de: *Música universal o principios universales de la música*. Madrid: Imprenta de música, 1717.

⁹⁷⁸ SANTA MARÍA, Francisco de: *Dialectos músicos, en que se manifiestan las más principales elementos de la armonía*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1778.

habituales, como los de Bails⁹⁷⁹, Iriarte⁹⁸⁰, o el del propio Eximeno. De acuerdo con García Gallardo, la tardía aceptación del sistema tonal bimodal en la tratadística española estaría relacionada con la vinculación existente entre la mayor parte de los teóricos y la música religiosa, una opinión que compartimos plenamente⁹⁸¹.

Por otra parte, y en relación al modo menor, Eximeno se enfrenta a los mismos problemas que habían acechado a Rameau. Si, en la teoría del autor francés, el modo menor encontraba un encaje problemático por no hallarse comprendido en la serie armónica, en la teoría de Eximeno ocurrirá algo similar. Para el exjesuita, el modo menor deriva de los tres acordes menores que se encuentran en el modo mayor (los acordes del segundo, tercero y sexto grados), los cuales han sido “reducidos” a modo por el arte⁹⁸². El modo menor tiene, por tanto, un origen menos natural que el mayor, porque no ha sido directamente inspirado por la naturaleza: se trata de una construcción humana en la que ha intervenido la reflexión. El carácter natural del sistema musical eximeniano queda, por tanto, en la misma posición inestable en la que se situaba el de Rameau.

Uno de los aspectos que, sin lugar a dudas, más distancia a Eximeno del resto de los teóricos españoles del siglo XVIII es su tratamiento de las disonancias y su visión de las reglas de la música. La teoría musical española había venido considerando a las disonancias como excepciones a las reglas; unas reglas que mantenían su validez de manera nominal, pero que estaban plagadas de excepciones (“licencias”). Eximeno, muy crítico con este juego dialéctico que permitía justificar la transgresión con el criterio de autoridad, planteará la conveniencia de preparar y resolver las disonancias de un modo determinado, pero aceptará que no se siga esta regla siempre que se haga con “(...) arte y gusto”⁹⁸³. El exjesuita adopta este tipo de retórica como un mecanismo para superar la visión tradicional de las reglas y de sus numerosas excepciones, pero la imprecisión y la vaguedad de su discurso evidencian las limitaciones de su pensamiento. En todo caso, el sensualismo de su propuesta y la flexibilidad de sus afirmaciones se hacen patentes cuando analiza el inicio del *Stabat Mater* de Pergolesi. Eximeno estima esta composición, sobre todo, por la irregularidad con la que el compositor trata las disonancias en un modo menor, y los efectos expresivos que consigue con eso. Como ya hemos señalado, el exjesuita enmarca

⁹⁷⁹ BAILS, Benito: *Lecciones de Clave y principios de armonía*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1775; BAILS, B.: “Elementos de música...”

⁹⁸⁰ IRIARTE, T.: *La música...*

⁹⁸¹ GARCÍA GALLARDO, C.L.: “Viejos conceptos...”, p. 137.

⁹⁸² EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p. 177-178 – *Del origen...*, vol. 2, p. 31.

⁹⁸³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p. 183 – *Del origen...*, vol. 2, p. 45.

el *Stabat Mater* en la categoría del pintoresquismo. Desde una perspectiva técnica, este pintoresquismo deriva de las cadencias rotas y de las disonancias resueltas de manera irregular, algo que la teoría tradicional no permitía, y que Eximeno valora positivamente.

La flexibilidad con la que Eximeno maneja las reglas de la música contrasta con los teóricos más tradicionales, como Nassarre quien, en sus *Fragmentos Músicos*, se expresaba con esta rotundidad:

P. ¿Puedense dar dos octavas, o dos quintas, una después de otra?

R. No se puede: porque una de las reglas más principales que hay en la música, dice, que dos especies perfectas de un mismo género, y cantidad, no se pueden dar sucesivamente.⁹⁸⁴

Eximeno no es el único autor español que plantea una lectura flexible de las reglas musicales; antes que él lo habían hecho otros como Rodríguez de Hita⁹⁸⁵. Sin embargo, la virulencia con la que se expresa el exjesuita, y el impacto causado por su tratado son superiores a los de cualquier otro tratadista hispano.

Una última cuestión que separa radicalmente a Eximeno de otros tratadistas de la época es su utilización de los ejemplos musicales como método pedagógico: en los tratados españoles del momento no aparecen análisis musicales tan extensos como los que realiza el exjesuita, y en ningún caso encontramos láminas con obras de otros autores. Únicamente Soler utiliza un amplio número de ejemplos musicales. Sin embargo, las únicas obras musicales que aparecen en su *Llave de la modulación* son dos cánones enigmáticos situados al comienzo del tratado y cuatro preludios del propio Soler con los que el autor ilustra la teoría antes expuesta⁹⁸⁶. Eximeno concibe los ejemplos musicales (seis en la edición italiana, cinco en la española), no como un mera “ilustración” de la teoría expuesta previamente, sino como una verificación de la misma. Esta diferencia de matiz nos lleva a advertir nuevamente el sustrato matemático existente en el método expositivo utilizado por Eximeno.

Los ejemplos escogidos por el exjesuita parecen conducir a la construcción de un canon de autores y obras que se sitúa a medio camino entre lo pedagógico

⁹⁸⁴ NASSARRE, Pablo: *Fragmentos músicos. Repartidos en cuatro tratados en que se hallan reglas generales, y muy necesarias para el canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición*. Madrid: José de Torres, 1700, Vol. 1, p: 70.

⁹⁸⁵ “(...) siempre que la cadencia lo necesita se han de dar dos quintas o tres: más no serán menester jamás para cantar bien, pero si fuere necesario, dénse más”, en RODRÍGUEZ DE HITA, A.: *Diapasón instructivo...*, p: 33.

⁹⁸⁶ SOLER RAMOS, Antonio: *Llave de la modulación y antigüedades de la música*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1762, p: 121-127

y lo interpretativo⁹⁸⁷. Dichos ejemplos adquieren, además, una dimensión histórica al hallarse dispuestos de manera cronológica (enlazando con el apartado histórico del tratado). Con estos análisis, el exjesuita pretende demostrar la validez universal de sus reglas a lo largo de la historia. Para ello, reproduce distintos fragmentos musicales (tomados de la *Misa del Papa Marcelo* de Palestrina; de una *Lamentación* de Nanino; del duetto *Volle speranza un dì* de Clari; del *Stabat Mater* de Pergolesi; de la *Sonata V* de Corelli y de la ópera *Talestri, regina delle amazone* de Maria Antonia Walpurgis⁹⁸⁸) a los que añade bajos fundamentales con los que trata de demostrar la concordancia existente entre sus reglas y la composición musical. Este procedimiento anacrónico le lleva, por ejemplo, a analizar las obras de Palestrina bajo el prisma del sistema tonal funcional. En todo caso, este procedimiento le resulta útil para demostrar el carácter empírico de sus reglas, que parecen derivar de la práctica musical habitual. En sus comentarios, Eximeno destaca los procesos tonales, la resolución de las disonancias o las irregularidades más relevantes, así como la relación entre los aspectos técnicos de la música y el contenido textual que debe ser expresado. Los ejemplos musicales propuestos por el exjesuita y los análisis de los mismos constituyen, por tanto, uno de los aspectos más relevantes de su propuesta teórico-musical.

Podemos concluir, en relación al apartado teórico-musical del tratado de Eximeno que, si bien el esfuerzo filosófico realizado en la primera parte del texto resulta más que encomiable, y las reglas que le siguen son válidas y están expuestas con claridad, el enlace entre estas dos partes se produce de manera abrupta y poco convincente. Es ésta la mayor debilidad de la propuesta eximeniana, ya notada entre comentaristas como Charles Burney, poco sospechoso de querer atribuir a la música un origen científico:

Ciertamente, el autor [Eximeno] ha abordado diversas dificultades con sagacidad y precisión, y ha señalado imperfecciones en la teoría y la práctica de la música, así como en los sistemas particulares de Tartini y Rameau; pero sus propios recursos y experiencia son totalmente insuficientes para hablar de corregir los errores del viejo sistema, o de formar un nuevo que sea más perfecto.⁹⁸⁹

⁹⁸⁷ WEBER, W.: “The history of musical...”

⁹⁸⁸ Este último ejemplo es suprimido de la edición española. Sobre este particular v. apartado 6.2.

⁹⁸⁹ “The author [Eximeno] has certainly, with shrewdness and accuracy, started several difficulties, and pointed out imperfections in the theory and practice of music, as well as in the particular systems of Tartini and Rameau; but his own resources and experience are totally insufficient to talk of correcting the errors of the old system, or forming a new one that is more perfect.”, en BURNEY, C.: *Memoirs of the life...*, vol. 4, p: 576.

Estas limitaciones señaladas por Burney pueden servir para explicar la escasa aceptación que habría de tener el pensamiento de Eximeno de manera global. Si aspectos aislados del mismo (como su propuesta de vincular el lenguaje y la música, algunos de sus planteamientos estéticos e historiográficos, e incluso su sistema de reglas) han encontrado resonancia en otros autores, la manera en que su razonamiento pretende hacer derivar cuestiones normativas de propuestas filosóficas abstractas ha sido ignorada, cuando no reprobada, en la posteridad.

Conclusión

A lo largo de las páginas precedentes hemos observado, en primer lugar, que el término “arte” es utilizado por Eximeno para referirse a una gran variedad de cuestiones que nos impiden identificarlo con las “bellas artes” en exclusiva. En el pensamiento eximeniano, el arte tiene una dimensión antropológica, al ser considerado, en primer lugar, como el resultado de una acción humana. En esta acción, los componentes principales son el instinto y la reflexión, aunque el primero ocupe un lugar preeminente: es el instinto, a veces tomado como sinónimo de la inspiración, el que vincula al hombre con la naturaleza de manera directa; es la manifestación de la naturaleza en el hombre. Otra característica que sirve para definir el concepto de “arte” en el pensamiento eximeniano tiene que ver con su incidencia directa sobre la naturaleza (sea esta entendida en un sentido amplio o en un sentido puramente humano). Estos dos elementos (la importancia del instinto y la modificación de la naturaleza) permiten distinguir las ciencias de las artes: para Eximeno, seguidor del empirismo, las ciencias se basan en la reflexión sobre sucesos ocurridos con anterioridad; actúan *a posteriori* y analizan realidades naturales, pero no modifican la naturaleza. Es esta distinción la que le permite agrupar bajo el término “arte” disciplinas tan diversas como la arquitectura, la música o la medicina.

Sin embargo, Eximeno demuestra un pensamiento moderno al dividir las artes en tres grupos, tal y como había hecho Batteux: las “artes de ingenio” (bellas artes), las “artes que atienden nuestra comodidad y necesidades”, y las “artes mixtas”. En nuestra exposición hemos señalado cómo entre los sistemas de Eximeno y Batteux existen notables similitudes que permiten afirmar la influencia del autor francés sobre el pensamiento del exjesuita. Dentro de este marco conceptual, la música es considerada por Eximeno como un arte porque es una actividad natural, que incide (modifica) en la naturaleza humana, que imita los sentimientos del hombre y en la que dominan los aspectos instintivos. El exjesuita no niega la posibilidad de realizar mediciones acústicas (científicas), pero considera que las proporciones no intervienen de ninguna manera en la producción musical.

El concepto de naturaleza en el pensamiento de Eximeno se corresponde plenamente con lo que hemos denominado “modelo moderno”: en ella no tienen cabida los elementos sobrenaturales, sino únicamente los aspectos sensibles, evidentes, de la realidad. La aceptación de este “modelo moderno de la naturaleza”, que llevaba a distinguir entre el ámbito de las artes y el de las ciencias, hace que Eximeno afirme la “artisticidad” de la música porque en ella dominan los componentes instintivos frente a los reflexivos, más propios de las ciencias. La naturaleza es el fundamento de la música: es ella la que hace surgir a la música, sirviéndose del instinto del hombre. Sin embargo, esto plantea un problema ontológico: la música es natural, pero a la vez debe imitar la naturaleza y modificarla, lo que la convierte en artificial. Eximeno no resuelve esta paradoja; antes bien, se sirve de ella para enunciar una teoría estética que incide sobre el carácter híbrido de las artes: la grandeza de la música residiría en su capacidad para enmascararse tras un velo de naturalidad; para fingir una naturalidad que no es del todo cierta.

En su tratamiento de la teoría de la mimesis, Eximeno incide sobre el concepto de verosimilitud. Partiendo de teorías retóricas, enfatiza aspectos como el “decoro” o incluso la “decencia”, que conectan a la vez con la estética de siglos pasados, y con una concepción moralista. Por otra parte, su valoración de la imitación entendida como representación de los fenómenos naturales (tormentas, terremotos, corrientes de agua, naufragios, etc.) es bastante negativa: la auténtica imitación, y aquella que es propia de la música, es la que representa los afectos humanos. En su apuesta por la verosimilitud y el realismo, Eximeno recurre a la poética de Horacio para proponer un ideal imitativo en el que los elementos expresivos priman sobre los puramente formales, y en la que se pide al artista que sienta aquello que pretende transmitir. En esta elaboración estética también juega un papel importante la piedad ignaciana: las indicaciones de Eximeno a los músicos sobre la manera de representar los afectos son muy cercanas a las de la composición de lugar de los ejercicios espirituales jesuítos. Naturaleza, imitación y expresión se constituyen así en los tres conceptos básicos de la estética eximeniana. Tres conceptos para los que, en ocasiones, es complicado establecer límites. La compleja esencia de la música, en parte natural y en parte artificial, plantea una serie de paradojas que dificultan establecer el lugar desde el que comienza la imitación. Del mismo modo, la expresión es entendida como una variedad de la imitación; como una representación de sentimientos ajenos pasados por el tamiz de la imaginación propia.

Finalmente, hemos analizado las estrategias utilizadas por Eximeno para apartar la música del dominio de las matemáticas. Hemos destacado el valor de los razonamientos filosóficos abstractos utilizados por el exjesuita para negar el origen numérico de la música, así como sus críticas a la desconexión entre teoría

y práctica. Además, hemos sintetizado sus críticas a las teorías de Euler, Tartini y Rameau, señalando las razones que le llevan a elegir a esos tres tratadistas, los mecanismos que utiliza para oponerse a sus teorías, y los componentes más polémicos de sus críticas; así como sus propuestas epistemológicas en relación a los orígenes de la música y el lenguaje. Este último constituye uno de los aspectos más destacados de su tratado, ya que permite comparar las ideas del exjesuita con las de sus contemporáneos franceses, y valorar hasta qué punto su pensamiento es original y moderno. Como hemos visto, Eximeno se distancia de Rousseau y de Condillac en considerar que lenguaje y música muestran una evolución diferenciada: para el exjesuita, música y lenguaje comparten un origen común, pero surgen ya como dos materias distintas. Al no haber existido jamás una unidad música-lenguaje, la evolución del lenguaje hacia una mayor precisión no implica una pérdida de capacidades expresivas en la música; la música y el lenguaje no toman caminos opuestos, sino paralelos.

Las reflexiones sobre el modo en que Eximeno pasa de la especulación filosófica a la enunciación de reglas musicales nos llevan a la conclusión de que el exjesuita no consigue encontrar un modo satisfactorio de enlazar estas dos partes de su obra. En su afán por proponer una teoría musical de naturaleza empírica, Eximeno propone unos “experimentos” de escasa entidad, que no consiguen explicar cómo se produce el tránsito desde las teorías lingüístico musicales antes propuestas hasta las reglas enunciadas con posterioridad y que, en última instancia, revelan la filiación cientifista (aunque trate de enmascararla) del exjesuita.

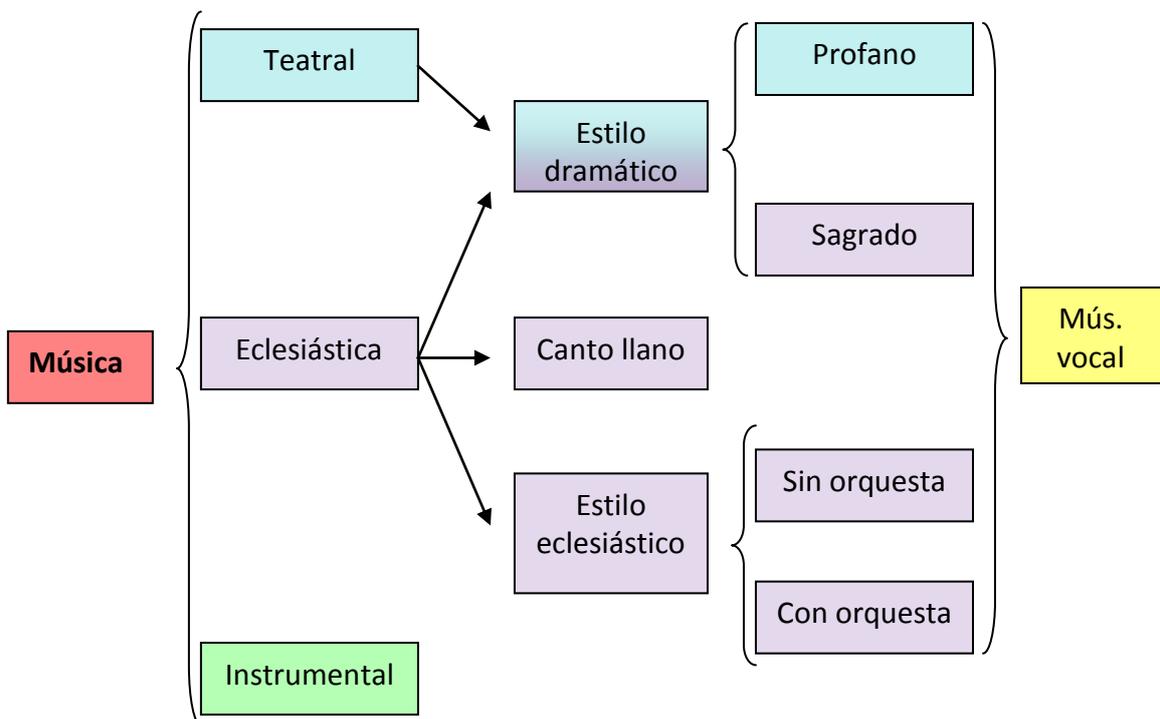
5.2-LOS GÉNEROS MUSICALES EN EL PENSAMIENTO DE EXIMENO

La clasificación musical presentada por Eximeno en su tratado, en la cual nos basamos para articular este apartado, reúne al mismo tiempo aspectos técnicos y funcionales y lleva a distinguir entre música teatral, música instrumental y música religiosa (esta última con varias subdivisiones).

Como señalábamos, en estas categorías se mezclan criterios técnicos (música instrumental) con otros funcionales (música teatral, música religiosa). Sin embargo, es posible afirmar que, en su pensamiento, los aspectos funcionales priman sobre los puramente técnicos, sobre todo si tenemos en cuenta la música instrumental se adscribe, casi siempre, al ámbito doméstico (es, por tanto, música de cámara). De este modo, la clasificación realizada por Eximeno es, ante todo, una clasificación funcional de la música, de la cual se derivan aspectos técnicos que permiten desarrollar discursos específicos para cada uno de los géneros.

En cualquier caso, y como ya hemos tenido ocasión de señalar, las taxonomías no preocupan en exceso al exjesuita, lo que le lleva a plantear distintas clasificaciones musicales que se superponen unas a otras. Una síntesis de las clasificaciones trazadas por Eximeno puede verse en el siguiente cuadro (Fig. 5-9).

Fig. 5-9: Los géneros musicales en el pensamiento de Eximeno



5.2.1-La música teatral

Como señala Carl Dahlhaus, la ópera de corte italiana constituye la principal institución musical del siglo XVIII, lo que sitúa al melodrama en el centro de los debates musicales del momento⁹⁹⁰. En el pensamiento de Antonio Eximeno, la ópera también ocupa un lugar muy destacado, lo que tiene que ver, en su caso, con la naturaleza lingüística de la música y con la función predominantemente expresiva de la misma. Eximeno analiza la ópera como un aficionado culto, que contempla el espectáculo melodramático desde una perspectiva logocéntrica, externa y desapasionada, que demuestra admiración por el canon de autores del momento, pero que es capaz de formular un pensamiento propio, capaz de evolucionar con el paso del tiempo. El exjesuita muestra, además, una gran capacidad de síntesis (que demuestra al reproducir algunas de las valoraciones y críticas enunciadas por los autores de su entorno), de análisis (como se hace patente en su lectura historiográfica del melodrama) y de juicio estético (que le lleva a señalar con acierto algunas de las causas de la decadencia del modelo metastasiano). Llama la atención, sin embargo, que entre los ejemplos musicales de *Dell'Origine*, sólo aparezca una partitura operística (la del aria “Io di quel sangue ò sete”, de Maria Antonia Walpurgis⁹⁹¹), que además desaparece en la edición española. Es posible que, para entender esta parquedad de ejemplos operísticos, haya que fijarse en la totalidad del pensamiento operístico del autor, expresado tanto en la edición original de *Dell'Origine*, como en su traducción al castellano, y muy especialmente, en *D. Lazarillo Vizcardi*.

Además, es preciso tener en cuenta que Eximeno escribe en un momento crítico en la historia de la ópera. El modelo metastasiano, dominante en los años centrales del siglo XVIII, comienza a ser cuestionado en muchos de sus aspectos. Eximeno mostrará una actitud ambivalente ante Metastasio que, si por una parte le lleva a admirar profundamente al poeta, por otra no le impide criticar sus libretos. En un momento de cambios y reformas, el pensamiento operístico del exjesuita sufrirá una evolución que termina por abrirse a otros modelos dramáticos y a formular propuestas innovadoras con las que plantear una alternativa al melodrama metastasiano.

⁹⁹⁰ DAHLHAUS, Carl: “The Eighteenth-century as a Music-Historical Epoch”, en *College Music Symposium*, vol. 26 (1986), p: 1-6.

⁹⁹¹ Además de esta partitura, Eximeno introduce la del duetto “Volle speranza ardita” de Giovanni Maria Clari que, si bien no es una partitura puramente operística, comparte rasgos con el lenguaje musical del melodrama. Nótese, por otra parte, que el exjesuita transcribe mal el nombre de esta pieza, titulándola “Volle speranza un di” tanto en la edición italiana como en la edición española de su tratado. V. EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 261 – *Del origen...*, vol. 2, p: 165.

5.2.1.1-La ópera: naturaleza, componentes y orígenes

El principal problema al que se enfrenta el pensamiento sobre la ópera en el siglo XVIII es el de la verosimilitud: ¿puede ser verosímil un género que debe imitar la realidad mediante el canto? Eximeno también enfrentará a este problema, y lo resolverá a través de un concepto de difícil definición: el de la *ilusión*. Esta idea, que ya había aparecido en Rousseau⁹⁹², se conseguiría con la colaboración de todos los componentes operísticos, que trasladan al espectador a un estado que le hace olvidar la inverosimilitud del melodrama:

Esta ilusión debe hacerse por medio del oído y de la vista: por el oído con lo grande del argumento, con lo heroico de los sentimientos, con la sublimidad del estilo, y sobre todo con aquel género de transporte que ocasiona el estrépito de la orquesta. Por la vista con el porte de los personajes, con la magnificencia de las escenas, de la iluminación, de los vestidos y de las comparsas; de modo que el espectador por todo cuanto ve y oye se figure como transportado a un nuevo mundo (...) ⁹⁹³

Eximeno resuelve así dos cuestiones que trataremos a continuación: por una parte, el problema de los argumentos históricos con personajes humanos, y por otra, la interacción de las artes que forman el melodrama.

Para Eximeno, la imitación de los sentimientos humanos (expresión) es, a la vez, el principal objetivo de la ópera y aquello que la convierte en verosímil⁹⁹⁴. Enlazando con la parte del pensamiento ilustrado francés que, desde Du Bos hasta Rousseau, había proclamado que la música es el lenguaje de las pasiones⁹⁹⁵, afirma que los argumentos históricos con protagonistas humanos serán los más verosímiles, precisamente, por ser la música el lenguaje con mayores capacidades para expresar (imitar) los sentimientos del hombre. Observada desde esta perspectiva, la representación cantada de un argumento heroico o histórico será siempre la más adecuada "(...) con tal que el arte preocupase al auditorio con la ilusión que en la fábula nace del mismo argumento (...) "⁹⁹⁶.

Sin embargo, es preciso reflexionar sobre los límites de esta ilusión. En *D. Lazarillo Vizcardi*, llega a plantearse cómo es posible que un libreto operístico

⁹⁹² ROUSSEAU, J.-J.: "Ópera", en *Diccionario...*, p: 308.

⁹⁹³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 441 – *Del origen...*, vol. 3, p: 218.

⁹⁹⁴ "La música se perfeccionó (...) en el teatro trágico, en el cual se representaban al vivo las pasiones humanas que son el único origen de la expresión tanto en el habla como en el canto." EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 439-440 – *Del origen...*, vol. 3, p: 216.

⁹⁹⁵ DI BENEDETTO, R.: "Poetische e polemiche...", p: 44-45.

⁹⁹⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 440-441 – *Del origen...*, vol. 3, p: 217-218.

conmueva más cuando es leído que cuando se escucha puesto en música⁹⁹⁷. Al describir la representación de una ópera, el exjesuita sitúa al concepto de la ilusión como el único capaz de dar verosimilitud a la acción pero, al mismo tiempo, reconoce que constituye un peligro cuando se utiliza en exceso. El exjesuita llega a asegurar que, cuanto más perfecto es el canto, menos mueve los afectos, porque el espectador se centra en atender a la parte musical (sensual) del espectáculo y se olvida de la parte textual (racional) del mismo. Esta contradicción, derivada de una estética que prima el realismo sobre la belleza formal, le llevará a afirmar la necesidad de que la música esconda el arte para “hacer hablar a la naturaleza”. Al mismo tiempo, esta paradoja le lleva a comparar al teatro y la ópera por un lado, con la pintura y la escultura por otro, llegando a la conclusión de que las segundas no pueden “llegar a este sublime grado de perfección de disimular el arte”⁹⁹⁸. Lo que está en juego es, por tanto, la dimensión humana del arte: la ópera sólo conseguirá conmover cuando en ella primen los aspectos expresivos sobre los meramente técnicos y sensuales; cuando se cumpla la máxima horaciana del *si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi*, sobre la que Eximeno construye su teoría de la expresión.

La interacción de las artes en la ópera es resuelta por Eximeno de un modo ambiguo ya que, aunque sitúa a la poesía, la composición y la interpretación musical a un mismo nivel, su pensamiento revela un trasfondo logocéntrico⁹⁹⁹. Para Eximeno, el poeta se sitúa en el origen de la ópera, y tanto el compositor como el intérprete deben someterse a él y a su creación. Resulta significativo su énfasis sobre la responsabilidad de los cantantes, una cuestión directamente relacionada con la importancia de éstos en el modelo metastasiano. Sin embargo, esto no contradice el hecho de que poeta, compositor e intérprete deban colaborar en un espectáculo al servicio de una idea unificadora: la expresión de sentimientos.

Eximeno muestra así la influencia del pensamiento enciclopedista de autores como Grimm o, especialmente, Rousseau, para quien la ópera era una reunión de las artes para suscitar el interés y la ilusión en el espectador¹⁰⁰⁰. Pero, a diferencia de los enciclopedistas, no presta demasiada atención a componentes de la ópera como el decorado, el vestuario o la danza, aunque coincide con ellos en reclamar la dignidad de estos elementos. Al igual que Cahusac, reclama que el

⁹⁹⁷ EXIMENO, A.: EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 140-150. Esta pregunta, en absoluto inocente, se corresponde con la opinión defendida por Luzán, para quien la música tiene menos capacidades para “mover los afectos” que el teatro declamado. LUZÁN, Ignacio: *La Poética o Reglas de la poesía*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1737. Años más tarde sería publicada de nuevo en su edición más influyente: LUZÁN, Ignacio: *La Poética o Reglas de la poesía*. Madrid: Sancha, 1789.

⁹⁹⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 146.

⁹⁹⁹ “El poeta, el compositor de la música, y el músico que la ejecuta, son tres artífices de una misma obra(...) y los tres deben sentirse animados del mismo espíritu y poseídos de la misma pasión que inspira la viva imagen del objeto de la poesía.” EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 149.

¹⁰⁰⁰ ROUSSEAU, J.-J.: “Ópera”, en *Diccionario...*, p: 308.

decorado quede sometido al libreto y dirigido a un objetivo “ilusionista” común¹⁰⁰¹, pero extendiendo este objetivo a todas las partes de la ópera. Como Rousseau y como Grimm, rechaza la introducción de ballets en la ópera. Sin profundizar en el tema, el exjesuita da a entender que el ballet es un “estorbo”: no está claro que sea un arte de imitación, y además es ajeno a la ópera. Por lo tanto, no tiene cabida en el espectáculo melodramático, porque nada tiene que aportar a él.

El melodrama es un espectáculo en el que colaboran distintas artes, y que consta de diversas partes. En *D. Lazarillo Vizcardi*, Eximeno describe estas partes con minuciosidad y con una retórica heredera del enciclopedismo. Tras atribuir a la obertura la función de transportar a los espectadores a ese mundo mágico en el que se produce la *ilusión*, destaca que, en el recitado, los personajes pueden dialogar sin el “armonioso estrépito de la orquesta”. Coincide así con Grimm, quien señalaba que, “Cuando los personajes razonan, deliberan, se entretienen y dialogan juntos, no pueden más que recitar”¹⁰⁰². Sin embargo, en la traducción de su tratado al castellano, se muestra crítico con el recitativo. El exjesuita se muestra particularmente interesado en los recitativos instrumentatos, por su capacidad expresiva, que atribuye al hecho de que en ellos se observe con cuidado el significado de la letra, frente a lo que ocurre en las arias, donde a menudo se sacrifica la expresión al virtuosismo.

De acuerdo con Eximeno, las arias deberían servir para que los personajes expresen sus pasiones más potentes o desordenadas. Por eso mismo, y siguiendo a Rousseau, pero también a autores italianos como Algarotti, se mostrará crítico con la reexposición del aria da capo, y especialmente con la introducción de adornos no escritos en la partitura, que distorsionan el sentido del texto¹⁰⁰³. La importancia de las arias queda probada en su capacidad para permanecer en la memoria del espectador, lo que permite renovar los afectos sentidos en su primera escucha (algo que no sucede con la música instrumental y, hemos de suponer, tampoco con los recitativos)¹⁰⁰⁴. En este punto se muestra, una vez más, muy cercano al pensamiento de Rousseau, quien también valoraba las arias

¹⁰⁰¹ CAHUSAC: “Décoration” (Opéra), en *Encyclopédie...* vol. 4, p: 701-702. Para Cahusac, elementos como el diseño y la pintura tienen el objetivo de contribuir a la ilusión en el melodrama.

¹⁰⁰² GRIMM, Felix Melchior: “Opéra”, en *VVAA: Lo Maravilloso...*, p: 116.

¹⁰⁰³ “No puedo negar que el aria, cual la había escrito el maestro, era bellísima y llena de expresión, de dolor y de ternura, y cuando el músico así la cantaba, desnuda de tantos adornos, me sentía renovar en el ánimo la compasión de la infeliz situación de Eneas; mas luego que la replicaba puesta al tocador y vestida de tan vistosas galas, se me desaparecía de la mente Eneas, y toda mi atención se fijaba en la belleza del canto.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 143-144.

¹⁰⁰⁴ “La impresión que me han hecho en el teatro algunas arias bien cantadas, me ha durado por muchos días, y su memoria me renovaba el afecto que me habían movido al oírlas; efecto que no experimento jamás con la música instrumental que se toca en mi academia (...)”, EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 129.

porque, a través de ellas, era posible recordar las pasiones y el ámbito en el que se produjo la representación teatral¹⁰⁰⁵.

La música instrumental también ocupa un lugar destacado en su pensamiento operístico. Pero, para comprender éste, es preciso tener en cuenta que el exjesuita parte de dos supuestos: por un lado, la superioridad de la música vocal sobre la instrumental, y por otro, la superioridad de la melodía sobre la armonía. El exjesuita atribuye a la instrumental un papel determinante en la creación de la ilusión que convierte en verosímil a la ópera¹⁰⁰⁶. Sin embargo, la música instrumental tendrá que estar siempre al servicio de la melodía vocal; esto es, al servicio del texto. Esta cuestión queda clara en pasajes como el siguiente, en el que se describe la interacción de la música vocal con la instrumental:

(...) los cortos ritornelos que precedían a las arias, y el simple acompañamiento con que los violines modulaban y decían lo mismo que el personaje que cantaba, añadían a su canto hermosura y vigor, y si alguna imperfección en él se mezclaba, la encubrían.¹⁰⁰⁷

Queda patente que la música instrumental no sólo debe someterse al dominio de la vocal (poniéndose al servicio de la línea melódica), sino que también debe plegarse al significado de lo expresado (limitándose a exponer lo que posteriormente desarrollará el canto). Pero, además, se demuestra que la música en su conjunto debe estar sometida al dominio del texto, único componente de la ópera capaz de transmitir significados con precisión.

Eximeno aborda el análisis histórico de la ópera desde una perspectiva literaria y logocéntrica, que sigue las líneas marcadas por Rousseau en su artículo “Ópera”¹⁰⁰⁸, y que demuestra hasta qué punto las preocupaciones del presente se proyectan hacia la investigación sobre el pasado. Como Rousseau y como Condillac, el exjesuita atribuye un origen “natural” al teatro cantado de la época clásica¹⁰⁰⁹: dado que en aquel tiempo las lenguas eran más melodiosas, y dado que la declamación y el canto se hallaban más cercanos que en las lenguas modernas, no sería necesario recurrir a la ilusión para justificar la existencia de este género,

¹⁰⁰⁵ ROUSSEAU, J.-J.: “Aire”, en *Diccionario...*, p: 79.

¹⁰⁰⁶ “Un teatro de ópera música sin orquesta, sería un espectáculo lánguido, frío y sin alma, porque la orquesta es una de las principales causas de la ilusión, que transporta los espectadores a una región superior, cuyos personajes hablan un lenguaje más refinado y armonioso que el nuestro, cual es el lenguaje músico o canto.” EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 130-131.

¹⁰⁰⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 131. El subrayado es mío.

¹⁰⁰⁸ ROUSSEAU, J.-J.: “Ópera”, en *Diccionario...*, p: 308-316.

¹⁰⁰⁹ “Los griegos que hablaban una lengua tan armoniosa y que tenían en los mismos versos casi delineada la música, recitaban las comedias cantando (...)” EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 425 – *Del origen...*, vol. 3, p: 192; EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 156-157 – *Del origen...*, vol. 1, p: 252-253.

que imitaría la realidad de manera precisa. Al igual que Gravina, insistirá en considerar que, en la Antigüedad, el poeta y el músico eran una misma persona. Aunque acepta que esta división no se mantenga en la ópera moderna, sí establece una relación de interdependencia entre poesía y música; una interdependencia que se hará patente en su discurso historiográfico y que le llevará a defender que la evolución de la música depende de los progresos de la literatura. Esto ocurriría así en la Grecia clásica (donde la música comenzaría a progresar gracias al teatro¹⁰¹⁰), en Roma (la música griega habría penetrado a través del teatro¹⁰¹¹), y en la actualidad (momento en que todas las innovaciones musicales procederían de la ópera).

Del mismo modo, se retrotrae a la antigua Grecia para explicar la moderna división entre tragedia y comedia. El exjesuita sostiene que la ópera sería está al mismo nivel que la tragedia teatral moderna, y convierte al *dramma per musica* en heredero directo de la tragedia griega¹⁰¹². Así, supera la crítica formulada por Muratori (para quien la ópera era una mera tragedia adornada con música), o las dificultades planteadas por Saint-Évremond, Crescimbeni o el propio Muratori, en cuyas teorías sólo había lugar para dos géneros (la tragedia y la comedia), con lo que el melodrama quedaba condenado a ser un género inverosímil por naturaleza. Eximeno dignifica a la ópera al hacerla derivar de la tragedia griega; al considerarla un género con entidad y reglas propias, capaz de existir sin tener que depender de los géneros de teatro declamado¹⁰¹³.

La proyección de cuestiones actuales hacia el pasado le lleva a trazar paralelismos entre las comedias de la Antigüedad y géneros cómicos contemporáneos como la *burletta* (en la edición italiana) y la tonadilla (en la edición española). Significativamente, no considera que la comedia griega esté en el origen del *dramma giocoso*, un género al que hace derivar de la *commedia dell'arte* italiana. Sus palabras sobre este género típicamente italiano son muy críticas, y responden a la postura ilustrada que atribuye al teatro un objetivo edificador, cívico y moralizante (que no se cumpliría en la *commedia dell'arte*). Aunque reconoce los esfuerzos realizados por Carlo Goldoni para reducir los excesos de este tipo de representaciones, se lamenta de que el público italiano siga admirando las andanzas de Pantaleón, Pulcinella y Arlequino.

El gusto por este tipo de representaciones contrasta con la melodiosidad del lenguaje y del ingenio poético italiano¹⁰¹⁴. Precisamente, estas cualidades habrían

¹⁰¹⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 332 – *Del origen...*, vol. 3, p: 25-26.

¹⁰¹¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 376 – *Del origen...*, vol. 3, p: 101.

¹⁰¹² EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 332-333 – *Del origen...*, vol. 3, p: 26-27.

¹⁰¹³ Una idea similar será desarrollada, unos años más tarde, por el exjesuita Esteban de Arteaga.

¹⁰¹⁴ Las palabras de Eximeno en relación al ingenio poético de los italianos no están exentas de crítica: “En Italia es muy vulgar el genio poético; apenas hay persona civil que no se crea capaz de componer con el lenguaje más puro un soneto en elogio de algún ilustre protector o de algún músico. Pero a decir verdad no es tan pródiga de ingenios la naturaleza, ni se debe estimar el genio poético italiano por el universal

determinado que la restauración del teatro musical (esto es, la creación de la ópera) se produjera en Italia. Eximeno coincide con Rousseau en afirmar que las primeras fábulas musicales hubieron de servirse del artificio de lo “maravilloso” para resultar verosímiles. El rechazo de los argumentos mitológicos le lleva a extrañarse ante la profusión de elementos maravillosos que concurren en el teatro declamado italiano¹⁰¹⁵, toda vez que la especificidad que atribuye a la ópera le lleva a señalar que resultaría extravagante poner música a las tragedias modernas de Racine, Voltaire o Maffei¹⁰¹⁶. Sería preciso que los poetas dieran forma a óperas de argumento heroico o histórico, con personajes y situaciones en las que el canto resultara verosímil, y con un lenguaje poético propicio para el canto; unas características que no se habrían conseguido hasta la llegada de Metastasio.

5.2.1.2-Metastasio en el pensamiento de Eximeno

La relación de Eximeno con Metastasio trasciende los límites del tratado para adentrarse el ámbito de lo personal, como prueban las dos cartas conservadas dirigidas por el Poeta Cesáreo al exjesuita, y fechadas el 22 de septiembre y el 8 de agosto de 1776¹⁰¹⁷. Estas cartas revelan aspectos de interés, como la crítica de Metastasio a Caldara¹⁰¹⁸, o la coincidencia con el exjesuita en censurar los abusos en la ornamentación y el virtuosismo que sucederían en la música moderna¹⁰¹⁹. Por otra parte, cabe señalar que las opiniones de Eximeno sobre Metastasio gozaron de una apreciable difusión en su época. Así, las reflexiones de Eximeno sobre la poesía metastasiana, que formaban parte de *Dell'Origine*, aparecen reproducidas en el segundo volumen de las *Opere* de Metastasio¹⁰²⁰.

La admiración por Metastasio y por su propuesta operística es compartida con los enciclopedistas, y con la mayor parte de los ilustrados europeos. El Poeta

contagio de sonetos, canciones, dramas y comedias nuevas que todos los días se dan a la luz.”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 420 – *Del origen...*, vol. 3, p: 184.

¹⁰¹⁵ “En las comedias sagradas españolas comparecía a lo más un solo diablo: pero en el teatro italiano se presentan a veces legiones de ellos, y no ha mucho tiempo que vi en un teatro de Roma dar principio a una comedia con un concilio de diablos, los cuales consultaban sobre el auxilio que habían de prestar a una hechicera. El pueblo corre en tropel a ver el *Convidado de Piedra* que es una comedia española llena de máquinas y de diablos, que ya rarísima vez se representa en nuestros teatros.”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 430– *Del origen...*, vol. 3, p: 200-201.

¹⁰¹⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 440 – *Del origen...*, vol. 3, p: 216.

¹⁰¹⁷ Las cartas, que reproducimos en los apéndices, han sido publicadas en METASTASIO, P.: *Tutte le opere...*, vol. 5, p: 399-402 y 404-405.

¹⁰¹⁸ “(...) insigne maestro di contrappunto ma eccexivamente trascurato nell'espressione e nella cura del dilettevole”, en METASTASIO, Pietro: “Lettera ad Antonio Eximeno” (22-08-1776), en METASTASIO, P.: *Tutte le opere...*, vol. V, p: 399-402.

¹⁰¹⁹ METASTASIO, Pietro: “Lettera ad Antonio Eximeno” (8-09-1776), en METASTASIO, P.: *Tutte le opere...*, vol. V, p: 404-405.

¹⁰²⁰ EXIMENO, A.: “Dissertazione del progresso...”

Cesáreo es, en primer lugar, el héroe que ha sabido reconciliar a la poesía italiana con el canto. Él ha sido capaz de conducir la poesía hasta su origen, llegando a superar a los griegos ya que, si estos utilizaron la poesía para ensalzar sus costumbres viciosas, aquél ha puesto sus escritos al servicio de la virtud¹⁰²¹. Desde el punto de vista formal, su poesía es admirable por su claridad, su concisión, la elección de las palabras y la discreción con la que utiliza la rima. Para Eximeno, como para Grimm, Metastasio es el autor capaz de crear una poética propia de la ópera, en la que dominan el interés y la rapidez de la acción, la claridad poética y las imágenes musicales¹⁰²². Su poesía pone “(...) a los compositores de música en aquel estado que requiere Horacio en el poeta para componer con buen gusto (...)”¹⁰²³, dado que es capaz de transportar a los músicos al estado sentimental descrito en sus textos. De esta manera, los compositores pueden imitar las pasiones de los personajes; pueden sentir ellos mismos las pasiones descritas por el poeta y transmitir las con los medios propios de la música (cumpliendo así con la máxima horaciana del *si vis me flere*...). Esta capacidad también sería destacada por autores, como Calzabigi o Rousseau¹⁰²⁴. Este último había llegado a incluir a Metastasio en la voz “Genio” de su *Diccionario*, con una retórica que parece estar en la base del pensamiento eximeniano y que considera a Metastasio como elemento generador del “genio” en los compositores¹⁰²⁵:

(...) [el compositor], si está dotado de genio, poniendo en música los dramas de Metastasio, es preciso que con los personajes se inflame, se inmute, llore, se irrite, y agitado el genio de tan poderosos estímulos halle fácilmente las más expresivas modulaciones para desfogarse. En efecto, con los dramas de Metastasio, Vinci, Pergolesi, Leo, Pérez, Sasso [Hasse], Buranelli [Galuppi], Jommelli, Piccinni, Anfossi y otros han reducido la música en este siglo a su verdadero objeto, que es la expresión de los afectos más tiernos y de las pasiones más violentas del corazón humano.¹⁰²⁶

¹⁰²¹ “(...) Metastasio se sirve de la dulzura de la lira griega para hacer amable la virtud: el amor filial, el paterno, el conyugal, el de los amigos, el de la patria, todos son para él igualmente tiernos e interesantes: y aun el amor de los enamorados se funda más en las bellas cualidades de los corazones que en las atractivas de los rostros (...)”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 421 – *Del origen...*, vol. 3, p: 216.

¹⁰²² GRIMM, F.M.: “Poeme lyrique”, en VVAA: *Lo maravilloso...*, p: 121-122.

¹⁰²³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 442 – *Del origen...*, vol. 3, p: 221.

¹⁰²⁴ HEARTZ, Daniel: *From Garrick to Gluck. Essays on opera in the age of Enlightenment*. Nueva York: Pendragon Press, 2004, p: 70.

¹⁰²⁵ Rousseau señala “(...) ¿quieres saber si te anima alguna chispa de ese fuego devorador? Corre, vuela a Nápoles para escuchar las obras maestras de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolesi. Si tus ojos se llenan de lágrimas, si sientes palpitar tu corazón, si te turban los escalofríos, si la opresión te ahoga en tus delirios, coge el Metastasio y trabaja; su genio inflamará el tuyo; crearás siguiendo su ejemplo: allí está lo que concibe el genio, y otros ojos te compensarán luego de las lágrimas que tus maestros te han hecho verter.” ROUSSEAU, J.-J.: “Genio”, en *Diccionario...*, p: 229.

¹⁰²⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 442-443 – *Del origen...*, vol. 3, p: 221-222.

La nómina de compositores propuesta por Rousseau coincide con la propuesta por Eximeno (aunque éste amplíe la lista). En realidad, los nombres citados forman el “canon” operístico de la época, como muestran la *Encyclopédie* y otros textos contemporáneos. Es cierto que la mayoría de los compositores pertenecían a una época anterior a la de Eximeno¹⁰²⁷. Sin embargo, lo que este listado demuestra es que el modelo melodramático del momento era el de la ópera napolitana con libretos de Metastasio. La presencia de Piccinni resulta muy significativa para el exjesuita: es casi seguro que la primera representación operística a la que asistió Eximeno fue la *Didone abbandonata* de Piccinni, estrenada en Roma en 1770¹⁰²⁸, a la que utilizará como paradigma en numerosas ocasiones¹⁰²⁹.

Pero será en *D. Lazarillo Vizcardi* donde, con más claridad, se anuncie un “canon” de compositores y óperas. En el “escrutinio” de los papeles de Agapito, se enumeran una serie de óperas entre las que figuran algunas de Pergolesi, a quien Eximeno compara con Rafael. El exjesuita cita su *Orfeo*, “que fue precursor del de Gluck”, *La serva padrona* y la *Olimpiade* (que en *Dell’Origine* había situado como ejemplo de la perfección¹⁰³⁰). Junto a estas obras sitúa el *Artaserse* de Vinci; el *Alessandro nell’Indie* y el *Artaserse* de Sacchini; el *Caio Mario* y el *Achille in Schiro* de Jommelli; *La buona figliuola*, la *Didone* y la *Olimpiade* de Piccinni; y el *Demofonte* y *La finta Giardiniera* de Anfossi¹⁰³¹. Significativamente, Eximeno subraya el valor de los finales de esta última obra, asegurando que pueden servir como modelo para la composición coral. El exjesuita engloba a todas estas obras dentro del “Siglo de Oro” de la música; una época que, a juzgar por las obras citadas, merecería ser llamada el “siglo de Metastasio”.

Eximeno no se limita a relacionar a Metastasio con el desarrollo de la composición musical, sino también con el del canto operístico, señalando:

Las dulzuras de las expresiones de Metastasio han sido también la causa de formarse aquella divina escuela de cantores que ya comienza a faltar, según el gusto de la cual han cantado Raff, Farinelli, Cafarello, Gizziello, Guarducci, Mazzanti y Guadagni.¹⁰³²

¹⁰²⁷ Leonardo Vinci (1690 ó 1696-1730), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) y Leonardo Leo (1694-1744), habían fallecido cuando el exjesuita llega a Roma; Niccolò Jommelli (1714-1774), quien había escrito unas elogiosas palabras sobre el prospecto de *Dell’origine* (EXIMENO, A.: *Dell’Origine* ..., p: 456 – *Del origen*..., vol. 3, p: 241-242), falleció el mismo año en que se publicó el tratado, y Davide Pérez (1711-1778), Johann Adolph Hasse (1699-1783), Baldassarre Galuppi ‘Il Buranello’ (1706-1785) estaban en los últimos años de su vida. Sólo Niccolò Piccinni (1728-1800), Pasquale Anfossi (1727-1797) tenían una edad similar a la de Eximeno.

¹⁰²⁸ “Asaltóme el sobredicho escrupulo la primera vez que fui espectador de una ópera seria, que fue la Dido abandonada, puesta en música por Piccinni (...)”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo*..., vol. 1, p: 141.

¹⁰²⁹ V. por ejemplo: EXIMENO, A.: *Dell’Origine* ..., p: 105 – *Del origen*..., vol. 1, p: 167-168.

¹⁰³⁰ EXIMENO, A.: *Dell’Origine* ..., p: 443 – *Del origen*..., vol. 3, p: 222.

¹⁰³¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo*..., vol. II, p: 230.

¹⁰³² EXIMENO, A.: *Dell’Origine* ..., p: 443 – *Del origen*..., vol. 3, p: 222.

Con la excepción de Anton Raaf (1714-1797), que era tenor, el resto de los cantantes citados eran castrati, lo que demuestra que el modelo melodramático metastasiano, defendido por el exjesuita, estaba inherentemente ligado a la figura del castrado¹⁰³³. Eximeno constata con acierto que esta escuela de canto “ya comienza a faltar”; lo que no deja de ser un síntoma de que el modelo metastasiano había entrado en crisis: en efecto, cuando el exjesuita escribió estas palabras, la mayoría de los cantantes a los que se refiere estaban ya retirados o habían fallecido¹⁰³⁴. El fin del modelo operístico protagonizado por castrati aparecerá retratado, con gran crudeza, en *D. Lazarillo Vizcardi*, como veremos más adelante.

Eximeno divide el desarrollo de la ópera en el siglo XVIII en tres etapas marcadas por el distinto uso de la orquesta. A primera vista, puede parecer que esta periodización deja al elemento vocal en un segundo plano. Sin embargo, pensamos que, para el exjesuita, el tipo de canto derivado de la “escuela” a la que acabamos de referirnos se habría mantenido homogéneo hasta los años 80 (cuando empieza su decadencia), mientras que el acompañamiento instrumental sería el elemento que más habría evolucionado.

La primera etapa, que llegaría hasta los años 40 del siglo XVIII, estaría protagonizada por autores como Vinci o Pergolesi. En ella, la música instrumental aún tendría limitaciones, derivadas de la insuficiencia técnica de los instrumentos de cuerda, y aportaría poco a la ilusión necesaria en todo espectáculo operístico¹⁰³⁵. A pesar de todo, existirían en esta época algunos ejemplos de pasajes orquestales que imitan con acierto fenómenos naturales, como el aria “Vo surcando un mar crudele”, del *Artaserse* de Vinci sobre libreto de Metastasio.

La segunda etapa, que se extendería desde los años 40 hasta los 80, sería la más fecunda y la superior desde un punto de vista estético¹⁰³⁶. En estos momentos, las partes orquestales habrían alcanzado su mayor grado de

¹⁰³³ Esto ya ha sido destacado por Daniel Hertz: HEARTZ, Daniel: *From Garrick...*, p: 71.

¹⁰³⁴ Farinelli (1705-1782) y Caffarelli (1710-1783) estaban retirados en Bolonia y Nápoles respectivamente, Gaetano Guadagni (1728-1792) residía en Munich con Maria Antonia Walpurgis desde 1773, y no faltaba mucho para que se retirara a Padua, Tommaso Guarducci (c.1720-después de 1777) y Ferdinando Mazzanti (c. 1725-1805) ya no figuraban entre los cantantes más destacados de su época, toda vez que Gioacchino Conti ‘Gizziello’ (1714-1761) había fallecido.

¹⁰³⁵ “(...) la abertura o sinfonía no arrebata, como debiera, a los espectadores a una región o mundo nuevo; en los ritornelos y acompañamientos pudiera sin perjuicio del canto avivar su expresión; en una palabra, la orquesta en las óperas de aquellos primeros y legítimos padres de la música teatral no sé si me la llame mezuquina.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 134.

¹⁰³⁶ Entre los autores de esta etapa se encontrarían Jommelli, Hasse, Galuppi, Sacchini, Anfossi, Paissliello, así como Gluck y Piccini.

desarrollo, contribuyendo al espectáculo y a la expresión sin entorpecer la inteligibilidad de la parte vocal. Sin embargo, esta etapa también estaría plantando la semilla de la decadencia: las “gracias” y “adornos”, que utilizados con moderación contribuían al embellecimiento de la música, aumentaron su número con el objetivo de causar sorpresa y admiración en el público¹⁰³⁷. El exjesuita compara este fenómeno con el manierismo que siguió a la pintura de Rafael, y con el marinismo que siguió la *Gerusalemme Liberata* de Tasso. De este modo, el exjesuita exculpa a los autores del periodo central del siglo, a los que atribuye haber llevado a la ópera a su más alto grado de perfección, y que no serían responsables de los excesos cometidos más tarde.

5.2.1.3-La crítica al modelo metastasiano

Para comprender la propuesta de modelo teatral que Eximeno desarrolla en *D. Lazarillo* es preciso analizar con profundidad su análisis del melodrama metastasiano en *Dell'Origine*. Si hasta ahora hemos venido viendo su admiración por Metastasio, pasaremos ahora a estudiar cuáles son las críticas dirigidas hacia su modelo operístico, y hacia la ópera en general, por parte del exjesuita. En realidad, la crítica al modelo metastasiano se inserta en el contexto Italiano y coincide con el discurso desarrollado por autores como Algarotti o, posteriormente, Mattei, Arteaga o Manfredini¹⁰³⁸. Todos estos autores coincidirán en señalar que la ópera de su tiempo está en decadencia, y llegarán a cuestionar la propuesta de Metastasio sin criticar al propio poeta. En este sentido, resultan paradigmáticas las palabras de Mattei quien, al igual que Eximeno, afirmará que, las mismas cosas que han llevado a la poesía y a la música a la perfección, las han conducido después a la ruina¹⁰³⁹.

Las críticas a la ópera enumeradas en *Dell'Origine*, parecen originarse en el sistema operístico empresarial, que antepone el beneficio económico a la dignidad estética y la utilidad pública¹⁰⁴⁰. En esta cuestión, el exjesuita coincide una vez más con Algarotti, quien reclamaba, como condición necesaria para la reforma, que la realización operística quedase al cargo de un director (y no de un empresario) investido de la autoridad necesaria por parte de un príncipe

¹⁰³⁷ “(...) en sorprender, deleitar y embelesar con los golpes de la orquesta, con la alternativa de pianos y fuertes, y con los graciosos juegos de los instrumentos; y sin curarse mucho de la expresión, trasladar a la voz humana los saltos, grupos y pasajes más difíciles del violín.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 135.

¹⁰³⁸ BENEDETTO, Renato di: “Poetiche e Polemiche...”, p: 47.

¹⁰³⁹ BENEDETTO, Renato di: “Poetiche e Polemiche...”, p: 47.

¹⁰⁴⁰ “El teatro de música es un espectáculo que sólo puede sostenerle un príncipe amante de ella y de su magnificencia; pero el ansia del pueblo italiano por gozar de estos espectáculos hizo abrir teatros por granjería (...) la multitud de teatros, los precios excesivos de los buenos músicos, y el interés de los empresarios han producido una verdadera peste de maestros, de músicos y de tocadores.”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 443-444 – *Del origen...*, vol. 3, p: 223-224.

ilustrado¹⁰⁴¹. Eximeno se enfrenta así a una de las contradicciones más señaladas de su tiempo: el deseo de difundir la cultura, de hacerla extensiva a todas las capas de la sociedad, parece chocar con los cambios en el sistema productivo que llevan al ascenso de la burguesía mercantil. El exjesuita elabora entonces un discurso anacrónico e incluso retrógrado, que le lleva a defender la ópera de corte, destinada a un público limitado y selecto. El paradigma de este modelo sería la ópera desarrollada en España en los tiempos de Fernando VI; un modelo al que se refiere tanto en *Dell'Origine* como en *D. Lazarillo Vizcardi*¹⁰⁴². La diferencia de matiz entre un texto y el otro es que, mientras en *Dell'Origine* Eximeno se muestra nostálgico y deseoso de volver a un modelo periclitado, en *D. Lazarillo* acepta esta pérdida y realiza propuestas con las que superarla.

Como ya hemos anunciado, Eximeno critica de forma directa algunos aspectos del modelo operístico metastasiano. Después de haber loado la poesía del Poeta Cesáreo, lamenta que los argumentos de sus melodramas se parezcan tanto entre sí¹⁰⁴³. Se plantea así una crítica a la dramaturgia metastasiana que sería desarrollada, algunos años más tarde, por Arteaga en *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale italiano*. De acuerdo con Rossi, estas serían las únicas críticas de Eximeno a Metastasio¹⁰⁴⁴. Sin embargo, las opiniones del exjesuita con respecto a Metastasio llegan a recrudecerse en *D. Lazarillo Vizcardi*¹⁰⁴⁵. Su modelo, estereotipado y repetido, muestra claros signos de agotamiento en el último tercio del siglo.

La crítica de Eximeno se centra primero en la importancia adquirida por los cantantes¹⁰⁴⁶. Aunque no dirige sus críticas hacia Metastasio, de sus palabras se deduce que el origen de estos defectos estaba en un modelo basado exclusivamente en la alternancia entre recitativos y arias y que convierte al cantante en su única razón de ser, algo de lo que ya había advertido Rousseau. Si, en la edición española de su tratado había criticado la monotonía del recitativo y la sumisión de todo el espectáculo al momento arioso, será en *D. Lazarillo* donde profundice en sus críticas. De esta manera, el exjesuita reflejaba la crisis del

¹⁰⁴¹ ALGAROTTI, Francesco: *Saggio sopra l'opera in musica*. Livorno: Marco Coltellini, 1763, p: 151. Cit. por BENEDETTO, Renato di: "Poetiche e Polemiche...", p: 53.

¹⁰⁴² "(...) de la ópera sería cantada por excelentes músicos, después del reinado de Fernando VI pocos ejemplos ha visto la España", en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 11.

¹⁰⁴³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 422 – *Del origen...*, vol. 3, p: 186.

¹⁰⁴⁴ ROSSI, Giuseppe Carlo: "Metastasio, Goldoni, Alfieri e i Gesuiti spagnoli in Italia", en *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* (1964), p: 273.

¹⁰⁴⁵ "(...) Metastasio (...) no ha sido de los más fecundos poetas en variar los metros de sus oratorios y dramas; de la alternativa de recitados y arias está el mundo casi ahído; los metros de los millares y millares de arias que por el espacio de más de un siglo se han puesto en música, se reducen a tres o cuatro especies.", en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 204.

¹⁰⁴⁶ "(...) Esta perversa raza de cantores que hacen pompa de imitar con la garganta las labores de los bajos relieves góticos (...)" EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 444 – *Del origen...*, vol. 3, p: 224.

sistema metastasiano, de la cual había advertido el mismo Metastasio¹⁰⁴⁷. El exjesuita lamenta primero la introducción de arias de sustitución (mostrando una nueva concepción del melodrama, bajo la influencia de ideas como la autenticidad y la integridad), para describir luego una escena jocosa que entronca con la tradición satírica del *Teatro alla moda*¹⁰⁴⁸. En ella, Eximeno critica cómo, al buscar únicamente el favor del público, los cantantes olvidan la parte teatral, expresiva y verosímil de su acción, centrándose exclusivamente en los aspectos virtuosísticos. Se produce ahora una crítica directa a la escuela italiana de canto (aquella que debía su existencia al propio Metastasio) por no haber enseñado a distinguir entre los adornos convenientes y los inconvenientes¹⁰⁴⁹; por no haber sabido “(...) esconder el arte y hacer oír la voz de la naturaleza”¹⁰⁵⁰.

El cambio operado en la imagen de los castrati entre *Dell'Origine* y *D. Lazarillo Vizcardi* permite comprender la evolución del pensamiento de Eximeno sobre el modelo operístico. Si, en *Dell'Origine*, se lamentaba de la progresiva desaparición de los castrati, en *D. Lazarillo* satirizará la figura del castrato, representado en la figura del capón Longinos. Éste, al que describe como un “solemnísimo truhán”¹⁰⁵¹, se corresponde con los castrati más abundantes: aquellos que no tendrían la fortuna de estar entre los más famosos, con limitadas capacidades vocales, y dificultades para subsistir. Significativamente, las críticas más profundas hacia este personaje provienen de Lazarillo y, sobre todo, de Juanito los dos personajes más jóvenes de la novela. De este modo, Eximeno estaría dando a entender que los castrati estaban llegando a su fin, y que las generaciones más jóvenes eran quienes más se oponían a esta opción estética.

El exjesuita atestigua la abundancia de castrati en Italia al declarar que, cuando vivía en Roma, “(...) sólo había un gallo entero y verdadero, que era el tenor; los demás todos capones”¹⁰⁵², quizá en una referencia a la lista de cantantes que presentaba en *Dell'Origine*. Lazarillo, prototipo de ilustrado, se pregunta

¹⁰⁴⁷ GALLARATI, P.: *Musica e maschera...*, p: 60.

¹⁰⁴⁸ “(...) nuestro músico, al ir a comenzar su aria, se plantó como un poste a la mano izquierda de su confidente, con quien debía desahogar su pena. Mientras la introducción de la orquesta gargajeó dos o tres veces, y con los ojos abiertos de par en par registró todo el teatro, y puesta la mira en uno de los palcos, hizo un gesto a su confidente, como que le decía *allí está o no está tal*. Clavó el dedo pulgar de la mano izquierda en la cinta del tonelete a la heroica, y no la desclavó hasta concluir el aria; alargaba de cuando en cuando la derecha hacia su confidente, y nada más. (...) Con esta actitud de cuerpo, de ojos y de manos, cantó todo el aria, dándonos claramente a entender que en lo que menos pensaba era en la lastimosa situación del personaje que representaba, y que todo su conato era ejecutar primores difíciles y granjearse aplausos, como lo consiguió. Y hubiera sido en vano echarle en cara lo de *si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi*, porque su intención no era hacernos llorar la lástima de la infeliz situación de Eneas, sino divertirnos, deleitarnos, embelesarnos, hacerse admirar a sí mismo, y hacernos a nosotros gritar: *Viva, viva, bravo, bravo*.” EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 148.

¹⁰⁴⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 149.

¹⁰⁵⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 151.

¹⁰⁵¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 66.

¹⁰⁵² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 67.

cómo es posible que en Italia sea tan común la castración, habida cuenta de que “(...) la religión prohíbe despojar al hombre de su ser varonil”, a lo que Longinos responde asegurando que la Iglesia lo permite por razones de salud, mientras da a entender que los verdaderos motivos son económicos¹⁰⁵³. Eximeno detalla el modo en que se produjo la llegada de Longinos a España de manera satírica, comparando el traslado de los cantantes con el transporte de vinos¹⁰⁵⁴. Aunque su testimonio llega a alcanzar un tono esperpéntico, describe de manera verosímil a las compañías operísticas más humildes, compuestas por cantantes mediocres que no dudaban en abandonar su profesión ante unas perspectivas más optimistas¹⁰⁵⁵.

La imagen del capón creada por Eximeno se corresponde, por una parte, con lo que Ángel Medina ha denominado “prototipo victimario”, esto es, con un “otro” convertido en chivo expiatorio por razón de su diferencia. Pero además, esta imagen parece acentuarse por el momento en el que el exjesuita escribe su novela; un momento de crisis en el que el modelo operístico metastasiano estaba en decadencia. Eximeno se muestra especialmente mordaz con el género del capón, aproximándolo al género femenino con intenciones peyorativas¹⁰⁵⁶. Su ambigüedad, que lo sitúa al margen de la ley¹⁰⁵⁷, será motivo de curiosidad a lo largo de la novela¹⁰⁵⁸ y llevará a formular burlas en torno al carácter poco valeroso de los castrados¹⁰⁵⁹. El castrado queda así en un terreno incierto, indefinido en cuanto al género, que lo hace diferente tanto de hombres como de mujeres y lo convierte en blanco de toda clase de chanzas. De entre estas caben destacar aquellas que Medina denomina “sátiras gastronómicas”, constantes en la literatura satírica sobre los capones, y que se basan en la comparación de estos cantantes con diversos alimentos. Juanito, a modo de síntesis sobre Longinos señala:

¹⁰⁵³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 67.

¹⁰⁵⁴ “Esos virtuosos, dijo Lazarillo, que a manera de toneles se cargan para venir a España a probar fortuna, no deben de ser gran cosa. (...)”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 69-70.

¹⁰⁵⁵ “A mí me hicieron cantar de segunda mujer; y como los barceloneses no estaban acostumbrados (...) movían entre sí mil pendencias sobre si yo era hombre o mujer (...) Al entrar por la puerta de Alcalá, un señor Duque (...) olió que éramos virtuosos (...) asalarió al tenor por pintor al fresco y a su mujer por dama. El bajo se quedó en Madrid por apuntador de la compañía italiana de los Caños del Peral; y yo me quedé en la calle (...)”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 71-72.

¹⁰⁵⁶ “Ya que hay lugar, dijo Agapito, podríamos llevar en el coche al capón, que como de sexo más débil necesita de alguna más comodidad.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 66; “(...) el bueno de mi padre no sabía que nuestra raza, como participa tanto de la mujeril, es como la de las mujeres, de mil de las cuales apenas se entresaca una buena.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 67.

¹⁰⁵⁷ Un procurador recomienda anular la querrela interpuesta por Longinos “(...) porque las leyes no admiten querrela sino de hombre o de mujer, y el capón (...) no es ni uno ni otro”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 165.

¹⁰⁵⁸ Juanito pregunta a Longinos si es hombre o mujer, a lo que éste responde: “Ni lo uno ni lo otro (...)”, EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 69.

¹⁰⁵⁹ “No tema (...) que esos tienen más de gallinas que de capones”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 88.

¡Válgame Dios! (...) ¿Qué casta de pájaros es ésta? El cirujano o Rabino de su lugar le hizo capón; mi tío en su villancico nos lo quería hacer gallo; y ahora el Sr. D. Lazarillo nos lo hace gallina; con él sólo, cortado en tres pedazos, hubiera podido v.m. tía Juana, hacer toda la comida, olla con gallina, guisado de gallo y asado de capón; fortuna que en tan abundante comida no hubiera hecho falta el frito de sesos ni de otro, porque *caret utroque*.¹⁰⁶⁰

La ambigüedad sexual del castrado le lleva a ser degradado hasta el extremo de ser considerado como animal, y no como persona. Se mezclan con crueldad las burlas sobre el aspecto de su cuerpo, con otras de carácter sexual que desembocan en veladas acusaciones de judaísmo. Y todo ello aderezado con referencias a la desdichada manera de envejecer de los castrados¹⁰⁶¹. Con estas descalificaciones, Eximeno se inserta en una tradición que ya tenía articulado un discurso con el que desacreditar a los castrados y que incluía críticas hacia su ambigüedad sexual, su aspecto físico y su desdichado envejecimiento¹⁰⁶². Pero, además, a estas críticas se añaden otras centradas en la personalidad de los capones, como son su hedonismo, su avaricia y su afición al juego, así como su carácter difícil y egocéntrico¹⁰⁶³.

Como hemos señalado, la sátira contra el capón Longinos se inserta en una tradición, pero aparece vinculada a un fenómeno histórico concreto, como es el ocaso del modelo metastasiano. Esto se demuestra observando que algunas de las críticas que Eximeno lanza contra los castrados están relacionadas con otras causas de la decadencia del melodrama. El excesivo protagonismo adquirido por los cantantes, unido a las limitaciones vocales de muchos de los castrados, tendría influencia muy negativa sobre la música teatral, al obligar a los compositores a suplir con la masa sonora de la orquesta sus escasas capacidades vocales¹⁰⁶⁴. Como hemos visto, este tipo de procedimientos resultaba contrario a los principios estéticos de Eximeno: en una teoría sustentada en el paradigma de

¹⁰⁶⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 88.

¹⁰⁶¹ “(...) aquellas patas anchas y largas, de las cuales se levantan por piernas dos asadores enfilados en dos morcillas de carne momia, aquellos dos mangos de escoba que le cuelgan de los hombros, por los cuales, en vez de Longinos se debiera llamar Longimanos, aquella cara de puta vieja de color de trapo de cocina mal lavado, toda su figura, en suma, me parece un verdadero retrato de una cierta herejía (...)” Y más adelante: “(...) quién sabe que el cirujano de su lugar no fuera algún Rabino, el cual, para circuncidarle le recetase aquel remedio del divieso; y que, habiendo errado el golpe de dos o tres dedos, le hiciese músico.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 84-85.

¹⁰⁶² Todas estas descalificaciones encuentran su precedente en *Contra Eutropio*, un texto del poeta latino Claudio Claudiano, dirigido contra un cónsul eunuco. Claudiano sostiene que los castrados son un “tercer género” (no son hombres ni mujeres), y describe su vejez con calificativos del tipo “todo arrugas de vieja” y “vieja zorra”. V. MEDINA, Ángel: *Los atributos del capón*. Madrid: ICCMU, 2001 p: 79.

¹⁰⁶³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 69, 82 y 163-169.

¹⁰⁶⁴ “El maestro que puso en música el drama (...) conociendo lo débil de mi voz, en la única aria que yo cantaba, llenaba la capacidad de aquel teatro con el ruido de los instrumentos (...)” EXIMENO, A.: *D. ...*, vol. I, p: 69.

la claridad y la simplicidad, no había lugar para intrincadas intervenciones instrumentales, que oscurecían el entendimiento de la línea melódica.

5.2.1.4-Hacia un nuevo modelo operístico

La proliferación de teatros, las realizaciones mediocres, la búsqueda del aplauso fácil, el excesivo protagonismo de los cantantes, las limitaciones técnicas de muchos de ellos y el abuso de las partes instrumentales son factores que llevan a cuestionar el modelo metastasiano. Se hace necesario, por tanto, buscar una alternativa. Eximeno no es un teórico de la ópera, y por tanto no plantea una reforma como otros autores de su época. Sin embargo, en su texto se reflejan las huellas de diversos modelos reformistas y se hacen algunas propuestas que, en el contexto español, resultan sumamente audaces.

La primera crítica profunda a la ópera en general, y al modelo metastasiano en particular, aparece en la edición española de *Dell'origine*. Si, en *Dell'origine* Eximeno había defendido a la ópera frente a las acusaciones de inverosimilitud, en *Del origen* llegará a preguntarse a quién imitan los personajes del melodrama, que realizan toda clase de acciones cantando. El exjesuita no censura la imitación de acciones mediante el canto¹⁰⁶⁵, sino el predominio de lo sensual en el melodrama moderno, que permite que el espectador olvide toda suerte de situaciones impropias, con tal de que llegue el aria, donde todo queda al servicio de la música¹⁰⁶⁶. Por ello defiende un modelo como el de la zarzuela, donde el “fastidioso” recitativo es sustituido por partes declamadas¹⁰⁶⁷. De este modo, se elevaría el interés de las partes situadas entre las arias, se limitaría el poder de éstas y, con él, el de los cantantes. Así, se mantendría la centralidad de la trama argumental, olvidada y envilecida en muchas de las realizaciones operísticas, se facilitaría la transmisión del mensaje y se cumpliría mejor con la máxima horaciana del *utile dulci*. En todo caso, es preciso adelantar que en la defensa de la zarzuela por parte de Eximeno habría motivos estéticos pero también de índole “nacional”, como veremos al analizar la traducción al castellano.

Al margen de la tradición hispana, Eximeno constata la existencia de otros modelos que, sin oponerse frontalmente al de Metastasio, suponen alternativas al mismo. En primer lugar, reclama la supresión de la alternancia recitativo-aria,

¹⁰⁶⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 141.

¹⁰⁶⁶ EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 219.

¹⁰⁶⁷ “(...) en las cuales se declaman las escenas, y solamente se canta la parte que exige música, esto es, los pasajes en que brilla alguna pasión. De este modo no se fastidia a los espectadores con la insufrible monotonía del recitado italiano, se oye y entiende todo el artificio de la fábula, los caracteres, las costumbres, etc. conciliando así el placer del oído con la instrucción del entendimiento.”, en EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 196.

algo que ya habría hecho Metastasio (que se convierte, paradójicamente, en el primer post-metastasio), y que había reclamado Algarotti con anterioridad¹⁰⁶⁸. Además, refleja el profundo impacto causado por el *Orfeo* de Gluck en las descripciones de momentos terroríficos y de los sentimientos más extremos¹⁰⁶⁹. De igual modo, se muestra atento a los avances del *dramma giocoso*: en *D. Lazarillo*, realiza numerosas referencias a *La Buona figliuola* de Piccinni, considerada como un paradigma de la ópera buffa¹⁰⁷⁰. Eximeno asocia la ópera de Piccinni con los conceptos de sencillez y gracia, comparando su estilo con el de los idilios de Teócrito y las églogas de Virgilio. Este carácter bucólico, asimilable al de la naturaleza ordenada y amable de Rousseau, es contrapuesto a la música instrumental de los autores alemanes, dominada por la estética de lo sublime.

En la “Breve digresión sobre las unidades de tiempo y de lugar de la comedia”, Eximeno trata de justificar la ausencia de estas reglas en su novela, y de reivindicar un modelo dramático alejado de la rigidez racionalista. Es verdad que, en este breve texto, el exjesuita parece referirse, sobre todo, al teatro declamado, sin embargo, consideramos que en él se hallan presentes cuestiones que también se aplicarían en su propuesta de reforma operística.

Uno de los aspectos más interesantes del capítulo es la manera en que el exjesuita se basa en las obras de Metastasio para criticar las reglas aristotélicas mientras trata de enlazar la obra del Poeta Cesáreo con la de los autores españoles del Siglo de Oro. Tras ridiculizar la regla de la unidad de tiempo, critica la de lugar, recurriendo a la *Didone* metastasiana para afirmar:

Los poetas cómicos cara a cara le dicen al patriarca de los unitarios que tiene muchísima razón, y detrás le hacen una higa (...) De primeras a primeras, para hacer un acatamiento al reverendo patriarca, al principio del drama, por ejemplo, de la *Dido abandonada*, escriben: *La escena se representa en Cartago* (...) mas luego, haciendo jugar la linterna mágica, ya se ve el puerto de mar en donde desembarca Eneas; ya la gran sala de audiencia en donde Dido le recibe; ya las cámaras interiores del real palacio en donde Dido desahoga su pasión; ya el bosque adonde Eneas y Dido van a caza; ya vuelve a aparecer el real palacio; ya otra vez el puerto en donde Eneas se embarca.¹⁰⁷¹

¹⁰⁶⁸ “Mas ¿por qué no se ha de interrumpir esta alternativa [la alternancia recitativo-aria] (...) con otros metros y canciones, que den a la música un nuevo y desusado aire? Mucho más habiéndonos dado ejemplo el mismo Metastasio en el *Aquiles en Sciro*, Gluck en el *Orfeo* y otros (...)”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 279. Sobre Algarotti v.: DI BENEDETTO, R.: “Poetiche e polemiche...”, p: 46.

¹⁰⁶⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 60 y 210.

¹⁰⁷⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 11-13.

¹⁰⁷¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 2.

Tras demostrar cómo el gran Metastasio utiliza con flexibilidad la unidad de lugar, Eximeno defiende las comedias españolas, criticadas por los “unitarios” (así denomina a los partidarios de las tres unidades aristotélicas) por no respetar esta regla. El exjesuita defiende la capacidad del genio para saltarse las normas que le imponen los viejos maestros, sean estos contrapuntistas o literatos¹⁰⁷², y añade una lista de escritores que no podrían haber desplegado su genio si hubieran hecho caso a los “unitarios”. Se trata de un canon singular, en el que conviven los máximos representantes del clasicismo francés (Corneille, Racine, Moliere) con los exponentes de los teatros inglés y español (Shakespeare, Lope de Vega), criticados durante mucho tiempo por sus irregularidades y revalorizados a la luz de un incipiente Romanticismo. Y, junto a ellos, Goldoni y Metastasio, dos de los autores más valorados por el enciclopedismo.

A su vez, el teatro español del Siglo de Oro, denostado por los teóricos racionalistas, y que comenzaba a ser nuevamente apreciado, tanto dentro como fuera de España, es defendido de manera patriótica por Eximeno. El exjesuita equipara, primero, al teatro hispano (rechazado por importantes sectores de la Ilustración, y por el propio Eximeno en algunos aspectos) con las óperas de Metastasio para dignificarlo. Pero, en una segunda fase, el autor de *Dell'Origine* convierte a Metastasio en admirador y heredero de la tradición española¹⁰⁷³. Eximeno podría estar respondiendo así a los numerosos autores italianos que habían criticado el teatro español, insertándose además en la misma línea de otros jesuitas expulsos, como Juan Andrés, para quien el teatro español habría contribuido a los progresos del teatro italiano¹⁰⁷⁴.

Sólo después de haber demolido el andamiaje del teatro racionalista, de haber situado al teatro del Siglo de Oro al mismo nivel que los libretos metastasianos, y de haber convertido a Metastasio en el heredero de la tradición hispana, Eximeno revela cuál es el principal objetivo de esta “digresión”: defender el moderno teatro español¹⁰⁷⁵. Al trazar una genealogía dramática que

¹⁰⁷² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 4.

¹⁰⁷³ “Un español, visitando en Viena a Metastasio, mostró maravillarse de ver en su librería varios de nuestros poetas cómicos; y Metastasio, No os admiréis, le dijo, que en vuestras comedias hay mucho que aprender y admirar (...)”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 7.

¹⁰⁷⁴ ROSSI, G. C.: “Metastasio, Goldoni...”, p: 251-252.

¹⁰⁷⁵ “(...) nuestros poetas cómicos, entre los desbarros de sus fecundas fantasías, han suministrado a los extranjeros copiosos materiales para enriquecer y mejorar sus teatros. Hoy día una junta de hombres de purgado gusto cómico ha sido autorizada por el Gobierno, para escoger de entre nuestras innumerables comedias, las exentas de los sobredichos vicios, e impedir en todos los teatros de España la representación de todas las demás; y de las escogidas se van formando y publicando tomos con el título *Teatro Español*, con un arancel al principio de cada tomo de las prohibidas. (...) Que la España sea fecunda de genios cómicos lo comprueba el infinito número de sus comedias, que excede al de todas juntas las de las demás naciones; y como los nacionales reconocen y confiesan los defectos antiguos de su teatro (que es el primer paso para el arrepentimiento y enmienda de los vicios), van saliendo de día en día nuevas excelentes comedias. *El filósofo enamorado*, de Forner, la *Comedia nueva*, de Moratín, la *Mogigata* (manuscrita), del mismo, y algunas otras, pueden estar al par de las mejores de Molière.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 7-8.

comienza en España, llega hasta Metastasio, y de nuevo vuelve a España, Eximeno está reivindicando un nuevo tipo de teatro en el que la “naturalidad” impera sobre las convenciones y las reglas, del mismo modo que la expresividad y la sencillez de la música deben situarse sobre las viejas reglas de la música. Al apostar por el modelo de Moratín, Eximeno toma decidido partido por uno de los dos bandos en los que se había dividido la escena teatral madrileña¹⁰⁷⁶. El modelo de Moratín no pretendía insertarse en la tradición del teatro clásico español (más bien, se oponía a él), pero su propuesta dramaturgica encajaba con el pensamiento de Eximeno: el empleo didáctico de la sátira; la ausencia de rima; la crítica a las convenciones teatrales; el ambiente burgués, cotidiano y “natural”; y los recursos cercanos al *dramma giocoso* de Goldoni eran elementos que habían sido defendidos por el exjesuita. Pero, al realizar toda esta serie de reflexiones, Eximeno está proponiendo de manera implícita una superación del modelo metastasiano, del que se deberían tomar sus elementos más positivos y fusionarlos con otros de diversas procedencias (teatro español del Siglo de Oro, *dramma giocoso*, poesía española) para dar lugar a un nuevo tipo de espectáculo en el que aparecen incipientes rasgos nacionalistas. En su crítica a Metastasio, y en su propuesta sincrética de la ópera, se encuentran algunos de los aspectos más interesantes del pensamiento de Eximeno sobre el teatro musical.

La voladura definitiva del modelo metastasiano llega en unión a una de las propuestas más atrevidas de Eximeno. En el capítulo en que Ribelles, Lazarillo y el Canónigo Penitenciario debaten sobre los oratorios y dramas sacros, el primero reclama que los poetas españoles se esfuercen por crear un estilo lírico-musical. A juicio del exjesuita, son pocos los ejemplos de este estilo en castellano, si bien existen autores y obras concretas que pueden servir de modelo, como son el drama de la *Adoración de los Reyes*, del jesuita expulso valenciano Juan Bautista Colomé¹⁰⁷⁷, o la letrilla *La flor del Zurguén*, de Meléndez Valdés. La debilidad de

¹⁰⁷⁶ Llama la atención que, de entre la producción de Moratín, Eximeno escoja a *La mojigata*, una comedia no publicada en ese momento, en la que se analizaba el problema de la educación femenina, y que le traería problemas con la Inquisición. El tema de la educación femenina también preocupaba al exjesuita, como se demuestra en algunos pasajes de sus textos, y especialmente en el valiente prólogo a la edición italiana de *Dell'Origine*.

¹⁰⁷⁷ Juan Bautista Colomé, nacido en Valencia en 1740, era profesor de humanidades en el Colegio de los jesuitas de Orihuela en el momento de la expulsión. Tras el destierro, Colomé residió en Bolonia donde, según Leandro Fernández de Moratín, estaría como secretario al servicio de un noble. En 1779, publicó su primera tragedia, *Coriolano*, con la que comenzaría a insertarse en los círculos teatrales italianos (según parece, incluso Metastasio le habría elogiado desde Viena). Posteriormente escribiría *Agnese di Castro* (1781) y el drama musical *Scipione in Cartagine*. En 1793 publicó en Parma su comedia *Les Filósofs al ancant*, escrita en valenciano, en la que satiriza algunos aspectos del enciclopedismo. Esta obra sería traducida al francés, en 1796, como *Les Philosophes à l'encan*. V. BONO GUARDIOLA, María José: “Una sátira filosófica: ‘Les philosophes à l'encan’ del P. Juan Bautista Colomé, S.I.”, en *Revista de Historia Moderna*, nº 18 (2000), p: 411-430. Eximeno cita otras tragedias de Colomé, como *Coriolano* o *Agnes de Castro*, y el drama musical *Scipione in Cartagine*. EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 277-278.

estos modelos (más estilísticos que formales) resulta más que evidente. Sin embargo, las apelaciones de Eximeno a construir una ópera española, y la rotundidad con la que se realizan dichas apelaciones, permiten hablar de un incipiente nacionalismo en el pensamiento del exjesuita, quien afirma:

(...) de Metastasio solamente han de aprender nuestros poetas el estilo; que por lo tocante a la forma y trama de los oratorios y dramas, no tenemos necesidad de mendigar modelos de otras naciones. También quisiera que nuestros poetas nos desempalgaran un poco de la alternativa de recitados y arias.¹⁰⁷⁸

Estas aserciones constituyen la aportación más original del pensamiento de Eximeno al ámbito del teatro musical. El exjesuita, que en *Dell'Origine* había declarado su admiración por Metastasio, y que había concebido proyectos de gran envergadura en torno al Poeta Cesáreo, rechaza ahora los aspectos más profundos de la dramaturgia metastasiana, tolerando únicamente la validez de su estilo poético. Estas reflexiones, concretadas en el rechazo a la alternancia entre recitativos y arias, no se alejan excesivamente de otras opiniones comunes en la época, y hacían patente la necesidad de encontrar nuevos modelos melodramáticos. Sin embargo, al afirmar de manera radical que los poetas españoles no tienen necesidad de “mendigar” modelos extranjeros, al atreverse a proponer paradigmas dramáticos y poéticos españoles, al oponerse a la traducción de libretos italianos y a la creación de obras en castellano que sigan modelos italianos Eximeno está manifestando una postura avanzada dentro del pensamiento hispano sobre el teatro musical¹⁰⁷⁹. Dicha postura enlaza con las interpretaciones del pensamiento eximeniano que, de un modo más radical y exaltadamente nacionalista, había trazado Juan Antonio de Iza Zamacola en el *Diario de Madrid*, y a las que tendremos ocasión de referirnos más adelante. En cualquier caso, resulta paradójico que Eximeno proponga como modelos a Colomé y a Meléndez, dos seguidores reconocidos de la poesía de Metastasio, lo que pone de manifiesto sus (auto)limitaciones estéticas.

¹⁰⁷⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 278-279.

¹⁰⁷⁹ Sobre las traducciones de óperas y sobre la creación de obras que siguen modelos italianos v. LEZA, José Máximo: “Ispirazioni per la riforma. Trasformazioni operistiche nella Spagna di fine Settecento”, en *D'Une Scène à l'autre. L'Opera italien en Europe. Vol. 1: Les pérégrinations d'un genre*. Wavre: Mardaga, 2009, p: 189-214 y “El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical ilustrado (1760-1790), en *Revista de Musicología*, vol. XXXII, 2 (2009), p: 503-546.

5.2.2-La música instrumental

La música instrumental desvinculada de las palabras supone, en el pensamiento de Eximeno, un reto ideológico que pone a prueba los límites de la imitación y de la expresión. A lo largo de las páginas que siguen analizaremos la posición que ocupa este género musical en el pensamiento del exjesuita y las dificultades que encuentra para encajar en una teoría musical logocéntrica. Además, estudiaremos las referencias a autores y a obras concretas, que permiten comprender las claves estéticas en las que se desenvuelve el pensamiento de Eximeno y que constituyen un testimonio de primer orden para reconstruir los procesos de recepción de ciertos repertorios en un contexto como el español. Finalmente, analizaremos los vínculos trazados por el exjesuita entre la música instrumental y nuevos conceptos estéticos, como el de lo sublime.

5.2.2.1-Concepto y finalidad de la música instrumental

Como ya hemos señalado, la música vocal tiene una primacía cronológica con respecto a la instrumental, puesto que el hombre comenzó a cantar, y sólo mucho tiempo después aprendió a utilizar los instrumentos. Cuando la música instrumental y la vocal se unen, es preciso que la primera se subordine a la segunda, pues de lo contrario los instrumentos, “con su estrépito y embeleso” pueden oscurecer el texto cantado¹⁰⁸⁰. Pero, además, la música instrumental debe imitar siempre a la vocal. En una comparación muy del gusto de la época (y que también aparecía en Rousseau), el exjesuita establece que, al igual que la pintura imita los objetos naturales, la música instrumental debe imitar a la música vocal¹⁰⁸¹. Cuando la música instrumental se aleje de su modelo (es decir, de la música vocal), resultará de mal gusto, como ocurriría en algunas composiciones de Haydn y otros autores alemanes, que serán rechazadas por Eximeno¹⁰⁸².

La música instrumental, imitando a la vocal, se convierte en una imitación de la imitación, y se halla por tanto más alejada de la naturaleza¹⁰⁸³. Es la imitación de un lenguaje, pero no es el lenguaje en sí, por lo que sus capacidades comunicativas y expresivas se encuentran mermadas. En el sistema de oposiciones binarias que articula una buena parte del discurso de Eximeno, la música vocal se adscribe a lo natural, mientras que la música instrumental se

¹⁰⁸⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 210.

¹⁰⁸¹ “(...) Mas no por esto dejo de preferir el canto de la voz humana, si es cual debe ser, al mejor concierto de instrumentos. Las voces de estos son una imitación, un remedo artificioso de las humanas; y con este respecto nos deleitan, como nos deleita la vista de una galería adornada de bellos retratos.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 128.

¹⁰⁸² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 272-273.

¹⁰⁸³ La idea de la música instrumental como “imitación de la imitación” aparece también en Rousseau y en Diderot: en *El sobrino de Rameau*, el autor francés sostiene que la música instrumental debe de imitar a la vocal, que a su vez imita a la declamación.

asimila a lo artificial¹⁰⁸⁴. Además, la preeminencia ontológica y antropológica de lo vocal se hace extensiva a la pedagogía musical¹⁰⁸⁵. Y esto es así, no sólo por el carácter natural de la música vocal (en contraste con la artificialidad de la instrumental), sino también para evitar que se cometan excesos que lleven a componer piezas en las que sea la voz la que imita los instrumentos, en lugar de ser al contrario. En el orden “natural” propugnado por Eximeno, lo artificial debe imitar a lo natural, y no al revés. Sin embargo, los límites de esta imitación “artificiosa” llevarán al exjesuita a plantear reflexiones de gran interés, como la que sigue:

(...) las voces instrumentales son más perfectas que las humanas, porque el arte las depura de las imperfecciones con que la naturaleza sombrea sus obras; así como ni una niña tan hermosa como la Venus de Medicis, ni un joven de tan noble y gentil talle como el Apolo de Belvedere, no han sido jamás engendrados de humanos padres. Pero aunque las voces instrumentales, por oír en ellas tan bien imitadas y aún perfeccionadas las humanas, nos deleitan, sin embargo, porque les falta el alma no nos mueven al par de sus originales (...) ¹⁰⁸⁶

De esta manera se ponen de manifiesto varias cuestiones. En primer lugar, se señala la paradoja de que lo artístico (creado por el hombre) puede llegar a superar en belleza a lo natural. Sin embargo, y a pesar de su belleza, estas imitaciones se encuentran en un plano inferior al de la realidad ofrecida por la naturaleza, conmueven menos porque, pese a su perfección formal, son menos reales. Esto enlaza con la idea eximeniana de que la música debe “(...) esconder el arte y hacer oír la voz de la naturaleza”¹⁰⁸⁷. Y en segundo lugar, se evidencia cómo el discurso de Eximeno prima lo vocal como elemento imitativo de la música, insertándose en la tradición francesa que afirma que los instrumentos deben imitar el modelo de la música vocal. Pero este tipo de discurso también podría entroncar con la religiosidad de Eximeno, que le llevaría a afirmar que el

¹⁰⁸⁴ “Los instrumentos son una imitación artificiosa del canto, y por esta razón les están bien muchas cosas, que para éste son afectaciones; del mismo modo que los colores artificiales que nos agradan en un retrato, nos causan fastidio puestos en el rostro de alguna mujer. Pero por desgracia de la música se observa por lo común un método enteramente contrario: gran parte de los maestros que enseñan a cantar son unos meros tocadores de clave, violín, etc., y así sucede casi siempre que hacen cantar a la voz humana como si fuese un instrumento, sin reflexionar que la naturaleza no ha tenido a bien adaptar las inflexiones de la voz a los movimientos de la mano.” EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 313 – *Del origen...*, vol. 2, p: 249.

¹⁰⁸⁵ “El canto le servirá de mucho aunque no tenga intención de componer sino música instrumental. Los instrumentos son con respecto a la voz humana lo que las pinturas con respecto a los objetos naturales; y así como un pintor que hiciese todo su estudio sobre las pinturas sin volver jamás los ojos a los objetos naturales, con dificultad copiaría al vivo la naturaleza, igualmente el compositor de sonatas que no se haya formado el gusto con el canto de la voz humana, con dificultad compondrá con buen gusto.”, en EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 313 – *Del origen...*, vol. 2, p: 249.

¹⁰⁸⁶ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 128-129.

¹⁰⁸⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 151.

arte, creación debida al artificio humano, es inferior a la naturaleza (dentro de la cual se sitúa la voz humana), la Creación divina.

A pesar de situarla en una posición subsidiaria, Eximeno otorga a la música instrumental una importancia considerable, que le confiere un status cercano al de la música vocal y unas capacidades muy amplias. El exjesuita señala que:

En la modulación sin palabras también se propone lo mismo, que es conmover el ánimo con los tonos de la voz, y por el natural encadenamiento de los afectos y de las ideas la música suple a las palabras, especialmente en los objetos que causan una viva impresión en el ánimo: así un concierto de instrumentos puede representarnos una tempestad, un combate, un terremoto, una pasión de ira o de amor; e igualmente, como lo podría hacer un orador elocuente, nos entenece, nos anima, contrasta y alegra.¹⁰⁸⁸

De estas palabras de Eximeno se deduce que la música instrumental tiene una doble vertiente: por una parte, la capacidad de expresar (imitar) sentimientos y de conmover al público; por otra, la facultad de imitar fenómenos naturales. No existe, en ningún caso, una visión como la de Diderot o Adam Smith, quienes defendían la idea de belleza como percepción de relaciones: para el exjesuita, al igual que para Batteux, la música instrumental debe permanecer ligada a un contenido externo, y no puede ser, en ningún caso, autónoma.

La música instrumental podrá “representar” (imitar) diversos fenómenos naturales¹⁰⁸⁹, en especial aquellos más violentos, que nos enfrentan a una naturaleza que supera al hombre por su extensión y por su dinamismo; una naturaleza “sublime”, como la descrita Burke o Kant¹⁰⁹⁰. Sin embargo, Eximeno mantendrá una actitud ambigua con respecto a este tipo de imitación “pictoricista”: si en algunas ocasiones llega a considerarla como una forma de mimesis primitiva, ligada a un momento histórico en el que la música instrumental no había alcanzado la plenitud de sus posibilidades, en otras parece admirarse ante estas capacidades de la música. Esto ocurriría, por ejemplo, en el aria *Vo surcando un mar crudele*, del Artajerjes de Metastasio con música de Vinci, en la que la orquesta imita con precisión: “el rechinar de las entenas y jarcias, el fluctuar de la nave, el bramido de las olas y aullido de los vientos”¹⁰⁹¹.

¹⁰⁸⁸ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 105 – *Del origen...*, vol. 1, p: 167.

¹⁰⁸⁹ Eximeno repite la lista de objetos de la naturaleza que había sido propuesta por Du Bos en su artículo “Symphonie” para la *Encyclopédie*, que sería repetida por numerosos autores a lo largo del siglo XVIII

¹⁰⁹⁰ Sobre la categoría estética de lo sublime y su influencia en el campo musical v. GARDA, M.: *Musica sublime...*

¹⁰⁹¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 134.

A la imitación de estos fenómenos naturales se añade la representación de pasiones extremas, que se abren a las partes irracionales de la mente humana. En *D. Lazarillo Vizcardi*, Eximeno insiste en este tipo de representación, que lleva a vincular a la música instrumental con los conceptos de lo “sublime” y de lo “prodigioso”. Pero, sobre todo, el exjesuita profundizará en el tipo de efectos causados por la música instrumental sobre el oyente. El personaje de Ribelles señalará que, la música instrumental “(...) me embelesa, me arrebatada, y a las veces me enajena”¹⁰⁹². De Lazarillo dirá que:

En los adagios de éste [Pleyel] se figuraba un alma absorta en la contemplación de un objeto amable y sublime; en los raptos de aquél [Haydn] le parecía ver un ánimo, que arrebatado de una violenta pasión la desahoga con ademanes y movimientos fuera del común uso de los hombres (...)¹⁰⁹³

La expresión realizada a través de la música instrumental resulta, a menudo, violenta, arrebatada y extremada, toda vez que los sentimientos imitados (expresados) se sitúan en el ámbito de lo inefable, de lo sublime.

La música se convierte en el lenguaje de las pasiones y la música instrumental podría haber sido el vehículo natural para expresarlas si no fuera por sus propias limitaciones: su indefinición y su vaguedad. Este hecho se hace patente en las dificultades de Lazarillo para recordar las melodías instrumentales, frente a la facilidad con la que era capaz de recordar las arias operísticas: es precisamente la abstracción de la música instrumental y la indeterminación de su imitación la causante de que los afectos causados se desvanezcan al poco tiempo, conservándose en la memoria de un modo estereotipado y lejano¹⁰⁹⁴. Esta evanescencia aparece también en los testimonios de Ribelles quien, a pesar de admirar la música instrumental, la considera inferior a la vocal por su carácter efímero¹⁰⁹⁵.

Como hemos avanzado, la música instrumental debe ir ligada a un programa extramusical para obtener un significado pleno¹⁰⁹⁶. La vaguedad de sus descripciones le impide delimitar cuál es la situación concreta representada. Por eso, cuando el oyente no sabe de antemano cuál es el objeto al que se refiere la música instrumental, será su mente la que, sin pensarlo se fije en un objeto

¹⁰⁹² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo ...*, vol. I, p: 128.

¹⁰⁹³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 11.

¹⁰⁹⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 13.

¹⁰⁹⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 129.

¹⁰⁹⁶ “Por lo demás, de todas las impresiones que pueden herir nuestro oído, la de la voz humana goza sola de la prerrogativa de mover por sí misma los afectos y triunfar de nuestros ánimos.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 129.

adecuado¹⁰⁹⁷. De este modo, Eximeno reconoce la capacidad de la música instrumental para la representación de sentimientos generales, abstractos¹⁰⁹⁸. Por el contrario, cuando la mente sabe cuál es el objeto imitado, entiende a qué situación concreta se refiere la música instrumental. Así, una música puede describir una sensación horrible, pero si sabemos que hace referencia al descenso de Orfeo a los infiernos, relacionaremos esa sensación con la descripción del Hades¹⁰⁹⁹.

Cabe concluir, por tanto, que la música instrumental es problemática para Eximeno por su dependencia necesaria de factores extramusicales, por su inferioridad ontológica con respecto a la música vocal (a la que está subordinada, y a la que debe imitar), y por el carácter efímero de las impresiones que causa en el ánimo. Sin embargo, no debe entenderse por ello que Eximeno se muestre contrario a la música instrumental en general. La más clara evidencia de esta posición favorable la encontramos en *D. Lazarillo Vizcardi*, donde se enfrentan los partidarios del contrapunto, defensores de rancias reglas pasadas de moda y opuestos a la música instrumental, con los músicos y aficionados progresistas, partidarios de una estética basada en las propuestas del propio Eximeno, y que tocan instrumentos, bien como aficionados, bien como profesionales. En este sentido, destaca la figura de D. Lazarillo, aficionado al violín, que mantenía, una vez a la semana “academia de música instrumental” en su cuarto¹¹⁰⁰. Narciso Ribelles era, como hemos visto, aficionado a las academias de música, lo que le llevaba a ser rechazado entre los sectores más conservadores.

Estos testimonios demuestran el desarrollo de la música instrumental en el periodo que media entre la publicación de *Dell'origine* y la de *D. Lazarillo*. Destaca especialmente la vinculación del género con los ámbitos privados en los que burgueses ilustrados aficionados a la música y algunos músicos profesionales se reunían para interpretar obras de cámara (y en especial cuartetos). No en vano, hacia el final de la novela, D. Lazarillo propone la creación de una academia de música teórica y práctica “(...) para desterrar poco a poco esa barbarie del vulgo

¹⁰⁹⁷“(…) oyendo tocar bien uno de aquellos *adagios* de Pleyel, que parecen otras tantas copias de las mejores arias cantables italianas, quien no tiene por corazón un guijarro, se siente derramar en el alma un torrente de suavidad y de amorosa ternura, y herido el ánimo de esta impresión, la mente, sin pensar, se fija en algún objeto amable (...)”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 60. Nótese que, en este párrafo, se insiste en la idea de que la música instrumental es más perfecta cuanto más se acerca a la música vocal.

¹⁰⁹⁸ “Verdad es que los afectos que excita la música instrumental son aplicables a diversos objetos que ella no determina; pero los determinan las circunstancias extrínsecas a la música y al lenguaje (...)”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 60-61.

¹⁰⁹⁹ “La sinfonía de Gluck (...) compuesta para el drama de la bajada de Orfeo al infierno, ¿no nos despierta las funestas ideas de aquella horrorosa mansión?”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 60.

¹¹⁰⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 10.

músico, por lo menos en nuestra ciudad”¹¹⁰¹. Ribelles, que muestra la intención de crear una academia similar en Madrid, propone que el presidente no sea un maestro de capilla, sino “(...) una persona que por su talento músico y acendrado juicio y buen gusto sea capaz de juzgar a los mismos maestros”¹¹⁰²; es decir, un músico aficionado, lo que pone de manifiesto la importancia de este nuevo tipo de músico en el campo de la música instrumental.

Pero si los personajes “positivos” de la novela practican y favorecen la música instrumental, los personajes “negativos” se opondrán a ella y tratarán de impedir su desarrollo. Un caso paradigmático de estos personajes es el de Agapito Quitóles, quien se lamenta de que su sobrino pierda el tiempo con el “maldito violón”¹¹⁰³. Su incompreensión hacia la música instrumental queda patente en su disparatado análisis de un cuarteto de Haydn, en el que sólo es capaz de apreciar los “errores” contrapuntísticos en los que habría incurrido el maestro austriaco: quintas paralelas, saltos de séptima, disonancias sin preparar, etc¹¹⁰⁴. La ignorancia de los músicos conservadores se evidencia en la personalidad de Raponso, quien durante una academia de música instrumental, y ya convencido del error de sus planteamientos estéticos, reconoce no haber oído jamás hablar de Haydn¹¹⁰⁵.

5.2.2.2-Lugares, autores y obras

Tras haber analizado la posición de la música instrumental en el pensamiento de Eximeno de una manera abstracta, pasaremos ahora a analizar la significación de este género musical en un contexto más concreto, como es la novela *D. Lazarillo Vizcardi*. Para ello, estudiaremos las verosímiles escenas descritas por Eximeno centrándonos en tres cuestiones: los lugares en los que se interpreta la música instrumental, los autores que aparecen citados, y las obras concretas que son interpretadas. De este modo, será posible conocer, no sólo las opiniones particulares del exjesuita y el modo en que la “práctica” cotidiana enlaza con la teoría enunciada previamente, sino también el ambiente y el repertorio interpretado en la España de finales del siglo XVIII.

- Lugares

Miguel Ángel Marín cifra en siete los espacios habituales para la ejecución musical en la época: el teatro, el concierto público, los bailes, la academia, el

¹¹⁰¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 149.

¹¹⁰² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 151.

¹¹⁰³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 100.

¹¹⁰⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 47.

¹¹⁰⁵ “¿Haydn? Dijo Raponso; no he oído mentar jamás tal autor”, EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 211.

concierto privado, la iglesia y la calle¹¹⁰⁶. La calle es un ámbito común a todas las clases sociales, en el que tendrían cabida una gran variedad de sonidos, y que resulta difícil de estudiar por el carácter efímero y oral de muchas de estas músicas¹¹⁰⁷. Sin embargo, los textos de Eximeno ofrecen algunas pinceladas sobre el tipo de sonidos que podrían escucharse en las calles europeas del siglo XVIII. Así, en *Dell'origine* se confirma la importancia de las músicas militares: el exjesuita, que había sido profesor en la Academia de Artillería de Segovia, no duda en incluir un ejemplo de música militar (la que él denomina “Marcha Prusiana”¹¹⁰⁸) con el que ejemplifica algunos conceptos relacionados con la melodía y con la armonía. La música militar reaparece en *D. Lazarillo Vizcardi*: en el momento de celebrarse la boda entre el protagonista de la novela y doña Julia, los asistentes comienzan a escuchar una música cuya procedencia ignoran hasta que, finalmente, advierten que se trata de un regimiento militar, que pasaba por delante de la puerta del templo en aquel momento, tocando “el más bello de sus conciertos”¹¹⁰⁹.

No es éste el único ejemplo de música instrumental destinada a ejecutarse en el espacio público. En *D. Lazarillo Vizcardi*, Eximeno homenajea el episodio del “Retablo de Maese Pedro” del Quijote: cuando Agapito se halla en el culmen de su locura Juanito decide sacarlo a pasear y lo lleva hasta una plaza en la que un titiritero representa su función. En un momento dado, los títeres realizan una procesión funeraria acompañada por los sonidos de las chirimías y el bajón. Uno de los títeres dice a los músicos que sus instrumentos sólo eran adecuados para bailar el fandango, lo que desata las iras de Agapito: el trastornado maestro abronca a los títeres indicándoles que los bajones y las chirimías son instrumentos muy adecuados para las ocasiones luctuosas. De este modo, Eximeno refleja la asociación entre el bajón (luego transformado en fagot) y los cortejos fúnebres, una costumbre mantenida en algunos lugares de España hasta bien entrado el siglo XX.

¹¹⁰⁶ MARÍN, Miguel Ángel: “El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata”, en LEZA, J.M. (ed.): *Historia de la música en España...* (en prensa).

¹¹⁰⁷ Sobre este particular V. CARTER, Tim: “El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana” y CARRERAS, Juan José: “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en BOMBI, Andrea et alii (eds.): *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005, p: 53-68 y 17-51; MARÍN, Miguel Ángel: “Soundscape; boise and music” en *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger, 2002, p: 35-47; MARÍN, Miguel Ángel: “El surgimiento del cuarteto...”

¹¹⁰⁸ Se trata en realidad de la “Marcha de Fusileros” o “Marcha Real de Fusileros” recogida en el *Libro de Ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española compuestos por D. Manuel Espinosa de los Monteros*, cuyo manuscrito data de 1761, y que sería incluido en las Reales Ordenanzas de Carlos III. Eximeno llega a comentar sobre esta marcha: “No se puede inventar un aire ni más sencillo ni más adaptado a la gravedad y compostura con que marchan aquellas tropas [las españolas].”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 176 – *Del origen...*, vol. 2, p: 25.

¹¹⁰⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 245.

Una última referencia a la música instrumental desarrollada en las calles está relacionada con la linterna mágica, que alcanzaría una gran popularidad en los siglos XVIII y XIX. Eximeno hace alusión al “organillo” de la linterna mágica, refiriéndose probablemente a algún tipo de órgano mecánico con el que trataría de atraerse la atención de los viandantes¹¹¹⁰: es precisamente este instrumento el que escucha Agapito en la montañuela cuando cree estar oyendo las armonías celestiales¹¹¹¹.

El segundo contexto en el que se interpreta música instrumental es la iglesia. Eximeno expresa algunas reservas sobre la introducción de la música instrumental en el templo que vienen a coincidir con las de Feijoo¹¹¹². Estas llamadas al decoro coinciden con otros tratados de la época como el de Antonio Rafols¹¹¹³, donde se reclama que el carácter de las obras instrumentales interpretadas en el ámbito religioso sea adecuado a este contexto¹¹¹⁴. El exjesuita ironiza primero sobre la interpretación de fragmentos instrumentales de una ópera bufa en el contexto de la liturgia, de lo que se deduce su oposición a la introducción de músicas “inapropiadas” (contrarias al decoro) en el ámbito litúrgico¹¹¹⁵. Por el contrario, cuando la música es adecuada al ambiente y evoca objetos de piedad, como ocurriría con los adagios de Pleyel, resultará muy apta para su uso en la liturgia. El instrumento más adecuado para la iglesia es el órgano, siempre y cuando se utilice con moderación y atendiendo al decoro¹¹¹⁶ (una afirmación que recuerda, hasta en los ejemplos, a la mantenida por Feijoo)

¹¹¹⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 97.

¹¹¹¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 253.

¹¹¹² En *Dell'origine – Del origen*, Eximeno ya había manifestado sus preocupaciones por la introducción de músicas profanas inadecuadas en el contexto religioso, citando para ello a Feijoo: “El sabio y erudito español el P. Jerónimo Feijoo en el discurso decimocuarto de su Teatro crítico hace una severa crítica de la música figurada usada en el templo (...)”, V. EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 396 – *Del origen...*, vol. 3, p: 144.

¹¹¹³ RAFOLS, Antonio: *Tratado de la Sinfonía*. Reus: Rafael Compte, 1801. V. SOBRINO, Ramón: “La música sinfónica en el siglo XIX”, en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa (eds.): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, p: 280-281.

¹¹¹⁴ MARÍN, M.A.: “El surgimiento del cuarteto...” Como ejemplo de la flexibilidad de la música orquestal, Miguel Ángel Marín cita a las sinfonías de Josep Pons (1770-1818), en las que se mezclan los títulos de “sinfonía” y “obertura”. Pons, que fue maestro de capilla en la Catedral de Valencia entre 1793 y 1818. tuvo relación con Eximeno, quien se basaría en él para dar forma al personaje de Narciso Ribelles.

¹¹¹⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 82.

¹¹¹⁶ “(...) pero el único instrumento que hallo recibido en la Iglesia, muchos años ha, es el órgano, el cual, usado con moderación y sin los registros de clarines, trompas y trompetas, me ha parecido siempre muy a propósito, no para acompañar el canto y no dejar oír ni las palabras ni la armonía de las voces, sino para alternar con ellas. Hallo, no obstante, en el tomo XXIII de la biblioteca de los PP. una fuerte invectiva del B. Alredo contra el uso del órgano en la Iglesia, pero esto pudo ser efecto de que el organista de su iglesia fuera de aquellos que, dando de pies y manos a pedales y registros, mueven un terremoto que hace temblar las columnas de la iglesia.” EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 255-256.

¹¹¹⁷. Al margen de este instrumento, podrán introducirse otros, con tal de que las formaciones no sean desmesuradas, como aquellas en las que se incluyen “contrabajos, violones, violines, trompas, clarines, obueses [sic], flautas, y tal vez timbales”¹¹¹⁸, que generan un gran estruendo, dificultan la comprensión del texto, y forman parte de la música contrapuntística artificiosa, estéticamente rechazable. Podrán permitirse instrumentos de cuerda frotada e incluso flautas traveseras, pero nunca clarines, trompetas y trompas¹¹¹⁹. Consciente de la contradicción entre estas críticas y el contenido del Salmo 150¹¹²⁰, Eximeno cita a San Juan Crisóstomo para explicar por qué este tipo de estruendo sería permitido a los judíos del Antiguo Testamento¹¹²¹.

Pero si hay un lugar de particular interés en las descripciones de Eximeno, este es el ámbito doméstico. El exjesuita refleja vívidamente algunas academias de música en las que se citan miembros de la burguesía y de la aristocracia ilustrada (incluyendo al clero), y en las que músicos profesionales y aficionados comparten atril para interpretar diversas obras instrumentales. Es posible afirmar, dada la verosimilitud de las situaciones y del repertorio interpretado, que Eximeno estaría describiendo de manera realista algunas academias de música instrumental a las que habría podido asistir durante su estancia en España. De esta manera, *D. Lazarillo Vizcardi* se constituye en un testimonio de primer orden para conocer los hábitos de interpretación y de consumo del repertorio instrumental en los ámbitos domésticos de la España de finales del siglo XVIII. Además, mediante estas descripciones, Eximeno estaría otorgando su “aprobación” a la música instrumental, una tipología musical que tenía una importancia secundaria en su teoría y que, sin embargo, gozaba de una gran aceptación entre el público ilustrado (al que pertenecería el propio Eximeno).

Eximeno describe una primera academia de canto, que tiene lugar en casa de doña Julia, la prometida de Lazarillo, y miembro de la alta burguesía local, en la que se interpretan diversos fragmentos de música vocal. La segunda academia, centrada en la música instrumental, también tiene lugar en casa de doña Julia, en la última noche de los carnavales y después de la función teatral. Es ése el motivo de que sea escasa la concurrencia de seglares: se reúnen así músicos profesionales y semiprofesionales, los opositores, varios clérigos y familiares de la anfitriona. La

¹¹¹⁷ “El órgano es un instrumento admirable, o un compuesto de muchos instrumentos. Es verdad que los Organistas hacen de él, cuando quieren, Gaita, y Tamboril; y quieren muchas veces.” FEIJOO, B.J. “Discurso XIV...”, vol. I, p: 306.

¹¹¹⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 255.

¹¹¹⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 272.

¹¹²⁰ “(...) Alabadle a son de bocina;/ alabadle con salterio y arpa./ Alabadle con pandero y danza;/ alabadle con cuerdas y flautas./ Alabadle con címbalos resonantes; / Alabadle con címbalos de júbilo (...).”

¹¹²¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 255.

formación que protagoniza la velada es un quinteto formado por dos violines, una viola, un violonchelo y un contrabajo. Los músicos comienzan interpretando la “Sinfonía” (obertura) del *Orfeo* de Gluck, a la que sigue una culta conversación en la que salen a relucir distintos ejemplos de música instrumental con las que se ilustran pasajes infernales. Después de esto se interpretan tres tríos de Boccherini, que sirven para comprobar la calidad técnica del violonchelista Juanito. De la conversación que sigue a la ejecución de estas piezas se deducen algunas prácticas interpretativas, como la introducción de ciertos adornos que no estaban escritos en la partitura, y que son juzgados como de buen gusto por parte de Eximeno. Finalmente se interpretan dos cuartetos de Haydn y otros dos de Pleyel; el exjesuita hace notar la mayor complejidad de aquéllos refiriéndose a los desajustes en que incurre Lazarillo, músico aficionado cuyas capacidades técnicas serían insuficientes para ejecutar la música de aquel autor. El hecho de que Eximeno incluya a dos cuartetos de Haydn en el repertorio, a pesar de sus prevenciones ante la música del autor alemán, pone de manifiesto la importancia alcanzada por el compositor en la España del momento, y que obligaría al exjesuita a reconocer la enorme difusión de su repertorio. La reunión se cierra con la interpretación de un ejemplo de música vocal por parte de doña Julia¹¹²². Otras referencias a este tipo de encuentros se refieren a las academias de música instrumental que Lazarillo tenía en su cuarto una vez a la semana, en las que se interpretaba principalmente música de autores alemanes¹¹²³, y a las academias celebradas por el primer violín de la Capilla Real, a las que asistía Ribelles¹¹²⁴, y que le valían algunas censuras de los más conservadores¹¹²⁵. De este modo, Eximeno insistiría en la predominancia de los autores alemanes en el repertorio instrumental, y en la idea de que, a finales del siglo XVIII, la música instrumental seguía siendo considerada como un género “vanguardista” en España.

Finalmente, Eximeno se refiere a otro tipo de academia, de tipo más científico que erudito, y que seguiría un modelo similar al de la Academia de la Arcadia: en la novela, Lazarillo propone la constitución de una Academia de música teórica y práctica¹¹²⁶. Dicha academia estaría presidida por una mujer, siguiendo el modelo de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo (y de la Academia de la Arcadia)¹¹²⁷, y en ella habrían de aplicarse sobre la música los

¹¹²² Se trata del aria “Misero pargoletto” del *Demofonte* de Anfossi con libreto de Metastasio.

¹¹²³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 10-11.

¹¹²⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 128.

¹¹²⁵ “Yo, porque tiro por la Iglesia, soy notado en Madrid de aficionado con demasía a la música instrumental, porque frecuento las academias que mi amigo el primer violín de la Capilla Real hace en su casa de este género de música (...)”, EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 128.

¹¹²⁶ La preocupación por unir teoría y práctica es una constante en la personalidad de Eximeno, que aparece por primera vez en el discurso de apertura de la Academia de Artillería, y que se hace extensivo a su pensamiento musical.

¹¹²⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 151. Eximeno señala que, en 1788, la presidenta de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo era la “princesa Duchskoff” (Yekaterina Dáshkova).

principios de la *Poética* horaciana a la música (lo que, en buena medida, constituiría la materialización de las ideas de Eximeno). Al realizar esta propuesta, Eximeno pone en relieve la importancia que habían adquirido los aficionados y las mujeres en la práctica de la música instrumental¹¹²⁸. Además, el exjesuita mostraría su preocupación ilustrada por mejorar la práctica de la música. Mediante el establecimiento de una institución de este tipo, Eximeno pretendería extender el conocimiento musical y promover la composición e interpretación de la música de “buen gusto” en las principales capitales del país. Se trataría de un llamamiento a la constitución de una Academia de Música, en línea con la propuesta de Iriarte para incluir a la música en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y que sólo culminaría (aunque de un modo muy distinto) en 1830, con la creación del Real Conservatorio de Madrid.

- Autores y obras

Como tendremos ocasión de comprobar, las referencias a obras y a autores concretos vienen a confirmar el canon musical de la época, y aparecen de la mano de una concepción historiográfica y geográfica muy determinada. Para Eximeno, el desarrollo de la música instrumental desde finales del siglo XVII va ligada a la música profana. El atraso de la poesía lírica y el estancamiento de la música vocal¹¹²⁹ habrían impulsado la música instrumental que, si en un primer momento sirvió para acompañar bailes y “cantadas” teatrales, fue introduciéndose luego en la iglesia a través de géneros como los oratorios y villancicos. En ellos, “la orquesta suplía la falta de expresión del canto, haciendo ciertas descripciones bellísimas de objetos sensibles”¹¹³⁰; es decir, los interludios orquestales servían para completar la expresión que no era capaz de lograr por sí misma la voz.

Para Eximeno, el desarrollo técnico de los instrumentos de cuerda se produjo gracias a la “escuela italiana de arco”, personificada en Corelli¹¹³¹. La importancia atribuida a este autor se evidencia en el hecho de que el único ejemplo de música instrumental incluido en *Dell'origine* sea un fragmento correspondiente al primer movimiento (Adagio-Allegro-Adagio) y comienzo del segundo (Allegro) de la *Sonata número 1*, op. 5 en Re Mayor de Corelli¹¹³². De

Resulta llamativo que cite a esta mujer, colaboradora de Catalina la Grande, precisamente la única monarca que permitió la supervivencia de la orden jesuítica en sus territorios.

¹¹²⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 149-151.

¹¹²⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 436 – *Del origen...*, vol. 3, p: 209.

¹¹³⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 437 – *Del origen...*, vol. 3, p: 211.

¹¹³¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 437 – *Del origen...*, vol. 3, p: 211. En *D. Lazarillo Vizcardi*, Eximeno cita a Horacio Pitoni, “maestro de la basílica Vaticana, que murió nonagenario a mitad del siglo XVIII”, según el cual, a principios del siglo XVIII, y antes de que Corelli publicase sus sonatas, “no había en Roma sino dos violinistas capaces de tocar de repente un capricho o pasacalle”. EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 271.

¹¹³² De los testimonios de Eximeno no podemos deducir si conoció la obra de Corelli antes de marchar a Italia. Sobre la recepción de Corelli en España v.: MARÍN, Miguel Ángel: “La recepción de Corelli en

entre las múltiples ediciones de la obra, Eximeno parece haberse basado en la edición original romana de 1700¹¹³³. En ésta no aparecían los adornos (“gracias”) que serían incluidos en otras versiones, y atribuidos al propio Corelli, como en la de Amsterdam de 1710, o en la edición pirata de Londres de 1711¹¹³⁴. En su análisis, Eximeno reconoce la especificidad de la música instrumental, atribuye a la sonata un carácter doméstico y elegante, pero no pasional¹¹³⁵. Además, apunta algunos de los aspectos que más se han destacado en las obras de Corelli, y que se resumen en su contribución al asentamiento del sistema tonal funcional gracias a su fuerte sentimiento de centralidad de la tónica, de la claridad del movimiento dominante-tónica y de la claridad de las modulaciones, dirigidas casi siempre a las tonalidades vecinas y resueltas de manera regular¹¹³⁶. Estas consideraciones resultan contradictorias con su idea de que los instrumentos deben imitar a la voz. Esta contradicción resulta muy relevante en relación al tratamiento de la música instrumental por parte de Eximeno: a menudo, en las descripciones de la música instrumental, su gusto personal se sitúa sobre su teoría estética.

Peter Walls ha señalado que la recepción de Corelli a lo largo del siglo XVIII tendió a crear diferentes imágenes del músico italiano¹¹³⁷. En un primer momento, algunos autores como Ragueneat atribuirían a Corelli la imagen tópica del músico poseído por el espíritu al tocar sus adagios, en los que introduciría numerosos adornos improvisados. Frente a esta imagen, a lo largo del siglo se extenderá también la imagen del Arcangelo Corelli como arcángel, en la que el digno clasicista que se hace dueño de la forma, la armonía, el contrapunto y la belleza equilibrada, se impone a la del músico poseído¹¹³⁸. Walls señala, finalmente, una subcategoría de este *topos* clasicista, y que identificaría a Corelli como el “perfecto pedagogo”; el maestro que ha sentado las bases de la interpretación violinística, capaz de proveer a los estudiantes de la técnica necesaria para tocar su instrumento, y del conocimiento necesario para comprender la mejor práctica en el bajo figurado, la armonía, y la estructura compositiva¹¹³⁹. De acuerdo con

Madrid (ca. 1680-ca. 1810)”, en BARNETT, Gregory, D’OVIDIO, Antonella, y LA VIA, Stefano (eds.): *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d’indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*. Florencia: Leo S. Olschki, 2007, vol. I, p: 573-637.

¹¹³³ CORELLI, Arcangelo: *Sonate a violino e violone o cimballo*. Roma: Gasparo Pietra Santa, 1700.

¹¹³⁴ CORELLI, Arcangelo: *Sonate a violino (...) troisième Edition ou l’on Joint les agréments des adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli, comme il les joue*. Amsterdam: Estienne Roger, [1710]; CORELLI, Arcangelo: *XII sonata’s or solo’s for a violin, a bass violin or harpsicord compos’d by Arcangelo Corelli, his fifth opera*. Londres: John Walsh & John Hare, [1711]

¹¹³⁵ “(...) no piense el lector hallar en él los sublimes rasgos de genio de la composición antecedente [el *Stabat Mater* de Pergolesi]; pues unas cosas convienen a una composición patética, llena de sentimiento y de pasión: y otras a una sonata familiar, elegante a la verdad y exacta, pero hecha para instrucción de los principiantes.”, en EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 267 – *Del origen...*, vol. 2, p: 175.

¹¹³⁶ EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 267 – *Del origen...*, vol. 2, p: 175.

¹¹³⁷ WALLS, Peter: “Constructing the archangel: Corelli in 18th-century editions of opus V”, en BARNETT, G., D’OVIDIO, A., y LA VIA, S. (eds.): *Arcangelo Corelli...*, vol. I, p: 233-252.

¹¹³⁸ WALLS, P.: “Constructing the archangel...”, p: 234.

¹¹³⁹ WALLS, P.: “Constructing the archangel...”, p: 244.

Walls, la unión de estos dos *topoi* se extiende sobre todo en el siglo XIX. Sin embargo, y desde nuestro punto de vista, es posible ya encontrar la unión de estas dos imágenes en el último tercio del siglo XVIII y en un autor como Eximeno, quien destaca las virtudes de Corelli tanto en el ámbito de la composición como en el de la interpretación, siempre bajo el prisma del clasicismo. Es por ello que la elección de la edición *Urtext* (o de una edición basada en ella) podría no ser tan casual como podría pensarse en un primer momento: al seleccionar una versión del op. 5 sin los adornos improvisados “como los toca Corelli” se estaría subrayando su vocación clasicista, equilibrada y formal frente a los raptos del espíritu, tan denostados por Eximeno al tratar de los músicos alemanes.

El exjesuita considera que, después de Corelli, la música instrumental mejoró gracias a autores como Tartini (a quien criticaba en su vertiente teórica), quien “(...) añadió más hermosura y prontitud en el manejo del arco”¹¹⁴⁰, e hizo “(...) fácil lo que antes de él se hubiera tenido casi por imposible”¹¹⁴¹. Por otra parte, le atribuye el hallazgo “de nuevas posturas de la mano sobre los trastes del violín”¹¹⁴², y lo sitúa como precursor de toda una escuela de maestros italianos, entre los que destacarían Manfredini, Giardini y Boccherini¹¹⁴³. La prolija lista ofrecida por Eximeno no varía entre *Dell'origine* y *D. Lazarillo*¹¹⁴⁴, lo que demuestra que, a pesar de los esfuerzos de Eximeno para defender a la “escuela italiana” de arco, ésta se hallaba en franco retroceso (de hecho, la mayor parte de sus miembros –Costanzi, Pugnani, Nardini, Giardini, Manfredi, Manfredini, Lolli y Ferrari– habían muerto cuando el exjesuita concluyó la redacción de *D. Lazarillo*).

Las referencias a Boccherini son numerosas en *D. Lazarillo*, aunque Eximeno ya lo había citado en *Dell'origine*¹¹⁴⁵. Este hecho resulta de gran interés ya que, de acuerdo con Miguel Ángel Marín, se trataría de la primera referencia a Boccherini en un texto a nivel europeo y coincidiría con la difusión de sus primeras publicaciones, relativamente desconocidas en Italia¹¹⁴⁶. De este modo, se demuestra que Eximeno estaba al corriente de las tendencias musicales más avanzadas de su tiempo. En *D. Lazarillo Vizcardi*, Boccherini se convierte en una

¹¹⁴⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 437 – *Del origen...*, vol. 3, p: 211.

¹¹⁴¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 272.

¹¹⁴² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 134. Llama la atención el uso de la palabra “trastes”, inadecuada para referirse al mástil de un violín, y que probablemente sea un calco incorrecto de la palabra italiana “tasto”.

¹¹⁴³ Al margen de estos, Eximeno cita a Constanzi, Bottesi, Pugnani, Nardini, Giardini, Manfredi, Lolli, Ferrari y Freddi. EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 437 – *Del origen...*, vol. 3, p: 211-212.

¹¹⁴⁴ Con la única excepción de “Volta” (¿Viotti?). EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 272.

¹¹⁴⁵ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 437 – *Del origen...*, vol. 3, p: 211.

¹¹⁴⁶ MARIN, Miguel Ángel: “«Par sa grâce naïve et pour ainsi dire primitive»: Images of Boccherini through his early biographies”, en *Boccherini Studies*, 1 (2007), p: 282.

figura central en el ámbito de la música instrumental, en parte por su importancia, y en parte por el contexto (español) en el que se desarrolla la novela.

Eximeno comienza lamentando que el profesor de violín de Lazarillo, dejándose llevar por la moda del momento, le hiciera interpretar composiciones de autores alemanes, dejando de lado la “(...) natural y elegante, sin dejar de ser sublime, melodía de los Manfredis, Pugnani, Giardinis, Boccherinis (...)”¹¹⁴⁷. Su música se interpreta en las academias instrumentales que tienen lugar en los domicilios de la burguesía ilustrada que protagoniza *D. Lazarillo Vizcardi*. Boccherini aparece vinculado, fundamentalmente, a los tríos: en la velada descrita por Eximeno se interpretan tres tríos de Boccherini, seguidos de varios cuartetos de autores alemanes¹¹⁴⁸. Llama la atención que Eximeno no cite la interpretación de ningún cuarteto (quizá porque este género aparecía representado en su descripción por las obras de Haydn y Pleyel) o quinteto (tal vez porque considerase poco verosímil la concurrencia de dos violonchelistas en la academia). En cualquier caso los tríos, que Boccherini había comenzado a publicar en los años 60, eran un género representativo de la obra de este autor, en el que, además, el violonchelo jugaba un destacado papel.

El personaje de Juanito, que tocaba el violón, se presta como excusa perfecta para introducir referencias a Boccherini¹¹⁴⁹. Eximeno reconoce las virtudes técnicas de su música del compositor de Lucca, y subraya su faceta de intérprete, llegando a hablar de una “escuela” de Boccherini: en el último capítulo de la novela, se decide que Juanito, convertido ya en un hábil instrumentista, partirá a Madrid para que “se perfeccione más y más en la escuela de Boccherini”¹¹⁵⁰. De este modo, Eximeno destaca la importancia de Boccherini, no sólo como compositor de música de cámara, sino también como intérprete de violonchelo.

La música de Boccherini también es propuesta como ejemplo didáctico para aprender a componer, aconsejando que se observen los bajos de sus obras“(...) saltando aquellos pasos en que el violón hace la primera figura, y los violines simplemente le hacen eco y le acompañan”¹¹⁵¹. Desconocemos a qué tipo de obra se estaría refiriendo Eximeno; en cualquier caso, lo que el exjesuita quiere dar a entender es que los pasajes virtuosísticos, “brillantes”, no eran interesantes desde el punto de vista compositivo.

¹¹⁴⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 13.

¹¹⁴⁸ “Como el fin principal de la academia era satisfacer la curiosidad de Ribelles, que deseaba oír tocar el violón a Juanito, había Lazarillo héchole traer a éste algunos tríos de Boccherini (...)”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 211.

¹¹⁴⁹ “La mañana y la noche (...) Juanito se la pasaba con su violón, pasando y repasando los bajos de las mejores composiciones instrumentales, y muy en particular de las de Boccherini, cuyas obras, por ser de un insigne profesor de violón, son las más a propósito para formar un excelente tocador de este instrumento (...)”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 33.

¹¹⁵⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 264.

¹¹⁵¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 139.

Las dos décadas transcurridas desde la publicación de *Dell'Origine* fueron de crucial importancia para el desarrollo y la difusión de la música instrumental alemana por toda Europa, y Eximeno lo constata en *D. Lazarillo*. El profesor de violín de Lazarillo, siguiendo la moda del momento, le hacía tocar la música de autores alemanes¹¹⁵², y Lazarillo, comparando la música operística con la instrumental se preguntaba:

¿Acaso la música, por lo menos la instrumental, ha emigrado de Italia y transferido su domicilio a Alemania? ¿No nos dicen que la vivacidad de imaginación y la sensibilidad de ánimo hacen a la nación italiana la más apta para el ejercicio de las artes de genio? ¿Cómo, pues, hoy día la más sublime música instrumental nos viene de Alemania (...)?¹¹⁵³

A lo largo de la novela Eximeno tratará de defender la superioridad de la música instrumental italiana. Reconoce que la opinión mayoritaria considera que la escuela alemana ha superado a la italiana, pese a haber sido la maestra de aquella; sin embargo, y desde su punto de vista, se atreve a afirmar que: “(...) los que conocen bien una y otra dicen que no ha lugar en este asunto a lo *discipulus supra magistrum*”¹¹⁵⁴. Eximeno reconoce con claridad cuáles son los aspectos más destacados de la escuela alemana: por una parte, la equivalencia en cuanto a su importancia de las distintas voces de un cuarteto o de un quinteto (es decir, lo que se ha denominado “cuarteto vienés” o lo que Mara Parker denomina cuartetos “tipo conversación” y “tipo debate”¹¹⁵⁵). Por otra, el estilo sublime, que aparecería sobre todo en los *allegros* de Haydn, y que superaría el modelo de la música vocal¹¹⁵⁶.

¹¹⁵² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 10.

¹¹⁵³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 12-13.

¹¹⁵⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 271.

¹¹⁵⁵ Mara Parker denomina “conversation” al cuarteto en el que existen cuatro líneas intercambiables, con requerimientos técnicos y carácter similares entre los cuatro instrumentos. Ejemplos de esta tipología cuartetística serían los *Cuartetos* op. 2 de Boccherini y op. 1 de Haydn, siendo especialmente relevante desde los años 80 en autores como Mozart. El tipo “debate” también distribuiría la melodía entre los cuatro miembros del cuarteto, pero manteniendo las funciones tradicionales de cada instrumento. Se trataría de la tipología dominante en Viena, y a ella corresponderían los Cuartetos op. 20 y 30 de Haydn y los Cuartetos “Haydn” de Mozart. V.PARKER, Mara: *The string quartet, 1750-1797. Four types of musical conversation*. Aldershot: Asghate, 2002.

¹¹⁵⁶ “(...) la una es el haber hecho común a todos los instrumentos de un cuarteto o quinteto lo que los italianos conservaban para el primer instrumento de un concierto. (...) A más de esto hay en las composiciones de los alemanes, especialmente en los *allegros* de Haydn, ciertos raptos, cierto entusiasmo, que va a las veces más allá de lo que puede ejecutar la voz humana (...)”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 272.

En *Dell'origine*, el exjesuita ya había reconocido las capacidades de los autores alemanes para la música instrumental, citando a “Sasso” (Hasse) y Bach (Johann Christian), quienes habrían tenido “la dicha de reunir el gusto italiano y la aplicación alemana”¹¹⁵⁷. En *D. Lazarillo*, Eximeno refleja la enorme difusión de la música instrumental alemana, y en especial la de Haydn y Pleyel, a quienes califica de “príncipes de la escuela alemana”¹¹⁵⁸. Su música, ampliamente difundida en la España de la época, es interpretada en las academias celebradas por Lazarillo¹¹⁵⁹.

De la música de Pleyel, el exjesuita destaca, ante todo, sus adagios, frecuentemente relacionados con elementos de tipo religioso o amoroso¹¹⁶⁰; un sentimentalismo que queda confirmado en la interpretación de dos de sus cuartetos en la academia celebrada en casa de doña Julia¹¹⁶¹. Los minuets de Pleyel serán asimilados al estilo “medio”, en el que se expresarían los afectos sencillos y simples¹¹⁶². Eximeno, que toma de la retórica su división en estilos familiar, medio y sublime, insiste en comparar el estilo medio con episodios bucólicos como un baile pastoril. En cualquier caso, la característica más destacada de la música de Pleyel sería la suavidad y la elegancia de sus melodías, comparable a la poesía de Virgilio¹¹⁶³ y a la música italiana¹¹⁶⁴. Eximeno refleja así la gran popularidad de la que gozó este compositor, convertido hoy en una de las “víctimas” de la historia¹¹⁶⁵. El carácter sencillo y las discretas ambiciones estéticas de su música¹¹⁶⁶ han servido para justificar su extrañamiento de las posiciones centrales del discurso histórico, pero son precisamente estas características las que lo convierten en un autor de referencia en los ojos de un clasicista como Eximeno.

El exjesuita no puede negarse a reconocer la importancia de Haydn, hasta el punto de ser el primer compositor citado en *D. Lazarillo Vizcardi*¹¹⁶⁷. La importancia de Haydn y su carácter vanguardista, se demuestra el hecho de que

¹¹⁵⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 450 – *Del origen...*, vol. 3, p: 233.

¹¹⁵⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 271. Además de ellos cita a Wranitzky, Girowetz y Hoffmeister.

¹¹⁵⁹ Las primeras referencias a la música de Haydn datan de los años 70, mientras que las composiciones de Pleyel comenzarían a llegar a mediados de la década de los 80. MARÍN, M.A.: “El surgimiento del cuarteto...”

¹¹⁶⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 11; vol. II, p: 60-61.

¹¹⁶¹ “Más satisfecho de Lazarillo quedó Ribelles en los adagios de Pleyel, oyéndoselos tocar con aquellas gracias y con aquel sentimiento con que le hablaría en aquellos días a doña Julia.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 212

¹¹⁶² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 143

¹¹⁶³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 11.

¹¹⁶⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 61. “Con estos italianos podemos juntar de entre los alemanes el suavísimo Pleyel, el cual, como se expresen los italianos, nació con la melodía esculpida en el ánimo.” EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 272.

¹¹⁶⁵ MARÍN, M.A.: “El surgimiento del cuarteto...”

¹¹⁶⁶ MARÍN, M.A.: “El surgimiento del cuarteto...”

¹¹⁶⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 10.

son los personajes más conservadores quienes rechazan o desconocen su música¹¹⁶⁸. En su novela, Eximeno parece aludir a *Las Siete Palabras de nuestro Salvador en la Cruz* cuando señala que la música instrumental puede servir para acompañar los ejercicios piadosos¹¹⁶⁹. Su descripción parece coincidir, punto por punto, con esta obra, que consiguió una extraordinaria difusión en España e influyó en composiciones como las *Siete Palabras de Cristo en la Cruz* de García Fajer¹¹⁷⁰. Otra obra haydniana de la que se habla con frecuencia en *D. Lazarillo Vizcardi* es *La Creación*, y más concretamente de “El Caos”. La opinión de Eximeno sobre esta obra es ambigua: si el exjesuita es capaz de reconocer las capacidades de Haydn para representar el caos a través de la música instrumental, no deja de mostrarse algo perplejo ante el despliegue de artificios contrapuntísticos y el “ruido” generado por la composición del compositor austriaco¹¹⁷¹. Las referencias a *La Creación* sirven para demostrar la ignorancia de Raponso, quien no ha oído hablar nunca de Haydn. Pero, además, sirven para reflexionar en torno a las capacidades de la música instrumental para representar situaciones terroríficas, sublimes, con un lenguaje cercano al *Sturm und Drang*.

Eximeno hace interpretar dos cuartetos de Haydn en la academia de música instrumental celebrada en casa de doña Julia. La interpretación de estas obras es asumida como algo habitual por parte del exjesuita, quien señala que Lazarillo poseía partituras de Haydn. Eximeno no señala con exactitud cuáles son los dos cuartetos interpretados, pero comenta con especial interés los allegros. En el apéndice dedicado a la música instrumental, señala que en estos movimientos, Haydn se deja llevar por el entusiasmo y va:

(...) más allá de lo que puede ejecutar la voz humana, que es el ejemplar que el compositor de música instrumental no debe perder de vista jamás; y lo que es peor, dar tal cual vez en lo extravagante o gótico¹¹⁷².

¹¹⁶⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 211; vol. I, p: 47.

¹¹⁶⁹ “Así lo experimentamos en los ejercicios de piedad; después que el orador ha recogido los ánimos y fijándolos en la contemplación de algún objeto pío, un concierto de instrumentos de arco, patético, a media voz, fomenta sin duda la devoción.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 129.

¹¹⁷⁰ En el ámbito valenciano, llama la atención la versión realizada por el organista Francisco Javier Cabo publicada en 1821, donde se utilizan secciones del original de Haydn. V. CLIMENT, J.: “Cabo Arnal, Francisco...”, p: 840-841 y RAMÍREZ BENEYTO, R.: “Introducción...”, p: 11-14. Sobre su versión de las *Siete Palabras* v.: APARISI APARISI, José: “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la Comunidad Valenciana”, en *Anuario Musical*, nº 63 (enero-diciembre 2008), p: 97-152, y MARÍN, M.A.: “El surgimiento del cuarteto...” Es muy posible pensar que el personaje de mosen Juan, de *D. Lazarillo Vizcardi*, esté inspirado en Francisco Javier Cabo: ambos concurren a unas oposiciones en la catedral de su ciudad a sabiendas de que no eran los favoritos, y ambos quedaron como organistas después de estas oposiciones.

¹¹⁷¹ “(...) un famoso músico alemán, llamado Haydn, ha compuesto una ruidosa música, en que se ha propuesto pintar la creación del mundo; mas yo creo que ese músico, por temor de salir con la oreja mojada, no hubiera puesto mano a la pintura del caos, si antes hubiera oído este que dicen ser el *Magnificat* de Raponso.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 221.

¹¹⁷² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 272-273.

Para Eximeno, esta tendencia es peligrosa, puesto que puede generalizarse y hacer perder la suavidad y naturalidad que tenían las melodías en el estilo de autores como Manfredi, Giardini o Boccherini. Pero también cabe la posibilidad de que estos “saltos y mutaciones de tono” sean considerados en el futuro como extravagancias¹¹⁷³. Eximeno demuestra así su mentalidad clasicista, conservadora hasta cierto punto, partidaria de que la música instrumental se subordine a la vocal incluso en sus rasgos estilísticos; que se niega a admitir completamente la existencia de pasajes virtuosísticos, contrapuntísticos o demasiado rápidos en las obras instrumentales.

5.2.2.3-Eximeno, lo instrumental y lo sublime

Una última cuestión que llama la atención se refiere a sus descripciones de la música de los autores alemanes, y en especial de Haydn, en las que insiste sobre su carácter arrebatado, entusiástico y sublime. En el juego de oposiciones desplegado por el exjesuita, parece que la categoría estética de lo bello, caracterizada por el equilibrio, la moderación, y en ocasiones, por la “gracia”, se identifica con la música italiana, mientras que la categoría de lo sublime, de lo desordenado o violento, se asocia a la música alemana. Con todo, no existe en Eximeno una definición unívoca de lo sublime, concepto de máxima actualidad en las últimas décadas del siglo XVIII, y que el exjesuita utiliza en varias ocasiones y contextos¹¹⁷⁴.

En una primera acepción, el “estilo sublime” aparece atribuido por igual a autores alemanes e italianos, como Boccherini¹¹⁷⁵. El concepto de “estilo sublime” resulta difícil de definir en este contexto, ya que parece estar a medio entre la retórica (en el sentido de estilo “elevado”, apto para representar acciones heroicas o admirables) y la estética. En efecto, Eximeno aplica categorías retóricas al ámbito de la música instrumental, llegando a afirmar que sólo el estilo medio y el sublime son musicables. El estilo medio, del que participarían algunas melodías de Pleyel, de Aprile, Piccini y Anfossi, resultaría adecuado para expresar sencillos y simples afectos, mientras que el estilo sublime serviría para representar sentimientos elevados y pasiones violentas, como ocurriría en composiciones de Vinci, Leo, Hasse, Jomelli, Piccini y, sobre todo, el *Stabat Mater* de Pergolesi¹¹⁷⁶. Del mismo modo, esta conceptualización del “estilo sublime” se identifica con lo religioso, en tanto que sinónimo de lo elevado y trascendente. Lo sublime se

¹¹⁷³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 212.

¹¹⁷⁴ V. DAHLHAUS, C.: *Estética...*, p: 50-54; DAHLHAUS, C.: *La idea de la música...*; GARDA, M.: *Musica sublime...*;

¹¹⁷⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 11.

¹¹⁷⁶ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 134-148.

encuentra en los objetos, y se hace extensivo a la música que los acompaña. Sin embargo, no parece que ésta tenga unas características precisas, más allá de su adecuación a las situaciones descritas, de acuerdo con las normas del decoro. Es el caso de los adagios de Pleyel, que escuchados durante un ejercicio piadoso sirven para fijar la mente en el objeto sagrado¹¹⁷⁷, y de otras composiciones para instrumentos de arco, patéticas y a media voz, que sirven para acompañar momentos piadosos, como la adoración del Santísimo Sacramento¹¹⁷⁸.

Eximeno, recogiendo algunas de las cuestiones que ya habían aparecido en Boileau, no sólo circunscribe el concepto de lo sublime al ámbito de la producción, sino que lo proyecta sobre el campo de la recepción, entendiendo el concepto como una cualidad del discurso definible a través de su efecto¹¹⁷⁹. Así, en algunas ocasiones, lo sublime se identifica con el “entusiasmo”; con lo que en Burke vendría a ser la experiencia “fuerte” de lo sublime, que llevaría al oyente a perder el control sobre sí mismo, por contraste con el grado “débil” de lo sublime, que se concretaba en una elevación del ánimo¹¹⁸⁰. Esto ocurre, por ejemplo, en la descripción de los sentimientos de Ribelles al escuchar algunas composiciones instrumentales, que llegaban a embelesarle, arrebatarle y enajenarle¹¹⁸¹. La *manía* o *furor poeticus* no estarían ya en la mente del poeta o del compositor, sino en la del oyente, que se abandona a la escucha y es transportado fuera de sí, sufriendo una especie de éxtasis que sólo es capaz de causar la música instrumental, más imprecisa y sensual que la música vocal.

Una última caracterización de lo sublime en el pensamiento de Eximeno es fruto de la síntesis entre los ámbitos productivo y receptivo. Eximeno conoce, en primer lugar, la vertiente terrorífica de lo sublime, un aspecto que a menudo se aproxima a la idea del “bello desorden” y que no aparecía en Boileau pero sí en autores como John Dennis y Edmund Burke¹¹⁸². En este sentido, resultan particularmente interesantes las referencias a la “Sinfonía” del *Orfeo* de Gluck, al *Don Juan* de Albertini¹¹⁸³, o a “El Caos”, de *La Creación* de Haydn¹¹⁸⁴. El exjesuita destaca las capacidades de estas composiciones para expresar lo terrible, lo horroroso y lo infernal, asimilando así (y sin enunciarlo de manera clara) la caracterización de lo sublime que más éxito habría de tener en el pensamiento europeo del cambio de siglo. Nos estamos refiriendo a la idea de lo sublime en

¹¹⁷⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 61.

¹¹⁷⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 129.

¹¹⁷⁹ GARDA, M.: *Musica sublime...*, p: 22-24.

¹¹⁸⁰ GARDA, M.: *Musica sublime...*, p: 66-67.

¹¹⁸¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 128.

¹¹⁸² GARDA, M.: *Musica sublime...*, p: 65-76.

¹¹⁸³ Se trataría de *Don Juan, albo Ukarany libertyn* (“Don Juan, o el libertino castigado”), que Gioachino Albertini estrenó en Varsovia en 1783. Albertini estuvo en Roma entre 1785 y 1803, por lo que es posible que Eximeno tuviese ocasión de escuchar alguna de sus óperas. V. CHMARA-ZACKIEWICZ, Barbara: “Albertini, Gioacchino”, en SADIE, S. (ed): *The new Grove...*, vol. 1, p: 307.

¹¹⁸⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 212.

términos cercanos al “bello desorden” de Mendelssohn y Schulz¹¹⁸⁵. Esta idea, en el pensamiento de Eximeno, aparece unida a los allegros de Haydn, en los que existen “ciertos raptos, cierto entusiasmo”¹¹⁸⁶, concretados musicalmente en frecuentes “saltos y mutaciones de tono”¹¹⁸⁷, y que pueden compararse con las poesías Píndaro y Homero¹¹⁸⁸.

La vinculación de las composiciones de Haydn con las odas de Píndaro tiene un gran interés, dado que uno de los tópicos más repetidos en las últimas décadas del siglo XVIII se sustenta en la comparación de las sinfonías con las odas pindáricas. Esta descripción parte de Boileau (quien había reivindicado el “bello desorden” de la oda pindárica¹¹⁸⁹) y aparece asociada a la música en el artículo “Sinfonía”, escrito por Schulz para la *Teoría general de las bellas artes* de Sulzer. De acuerdo con Schulz, la sinfonía es adecuada para expresar lo grande, lo solemne y elevado, toda vez que su adagio inicial puede compararse con las odas de Píndaro porque eleva y sacude el alma del oyente¹¹⁹⁰. Eximeno, recoge este tipo de pensamiento (que probablemente no conocería de primera mano), pero no parece del todo satisfecho con la utilización indiscriminada de elementos “sublimes” en la música; con la creación de una estética de lo sublime. Sus juicios estéticos le llevan a considerar negativos los “raptos” entusiásticos de Haydn porque pueden llevar a lo extravagante y lo gótico¹¹⁹¹, y a considerar demasiado “ruidosas” algunas composiciones de este autor, como su *Stabat Mater*¹¹⁹². En ocasiones parece que Eximeno se ve obligado a reconocer la enorme popularidad de la música de Haydn (y más aún en un contexto como el español) sin llegar a aceptarla plenamente, en parte por su defensa de una estética clasicista y mesurada, y en parte por su “italofilia”, que le lleva a preferir siempre a los compositores de la Europa meridional. Quizá por ello el exjesuita considera que ciertos rasgos de la música de Haydn serían tomados por extravagancias en otro autor, y que incluso en el caso de Haydn podrían ser juzgados como tales en el futuro¹¹⁹³.

5.2.3-La música religiosa en el pensamiento de Eximeno

El interés de Eximeno por la música religiosa le lleva a abordar su estudio desde diferentes perspectivas, que incluyen cuestiones estéticas, históricas,

¹¹⁸⁵ GARDA, M.: *Musica sublime...*, p: 238-239

¹¹⁸⁶ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 273.

¹¹⁸⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 212.

¹¹⁸⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 10-11.

¹¹⁸⁹ GARDA, M.: *Musica sublime...*, p: 73.

¹¹⁹⁰ DAHLHAUS, C.: *La idea de la música...*, p: 53.

¹¹⁹¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 273.

¹¹⁹² Eximeno compara el *Stabat Mater* de Haydn con el de Pergolesi, señalando que el primero, al haberlo compuesto “(...) a cuatro voces con toda la orquesta, sólo le ha añadido armonía o ruido a costa de la expresión”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 147.

¹¹⁹³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 212.

técnicas, funcionales e institucionales. Su interés aumenta con el paso del tiempo, y si en *Dell'Origine* la música religiosa ocupaba un espacio menor al dedicado a la música instrumental y teatral, en *D. Lazarillo Vizcadi* la música religiosa se constituye en el eje argumental de la novela¹¹⁹⁴. El incremento de este interés parece causado, en primer lugar, por la polémica mantenida con el P. Martini. Dicha polémica se concreta en tres asuntos: el origen de la salmodia, la necesidad o no de fundar el contrapunto sobre un *cantus firmus* gregoriano, y la licitud del *Stabat Mater* de Pergolesi como composición religiosa. Sin embargo, y como ha señalado Gino Stefani, en este debate se dirimen cuestiones fundamentales en relación a la música eclesiástica, tales como la idea de una “tradición” en la música religiosa, el concepto y la mera existencia de una música eclesiástica, y los criterios de distinción entre lo sacro y lo profano en música¹¹⁹⁵.

Al margen de la polémica con Martini, existen algunas cuestiones previas, como la pertenencia de Eximeno a la Compañía de Jesús, que habrían de influir en su visión de la música religiosa. En efecto, la relación entre los jesuitas y la música en el ámbito litúrgico resultó problemática desde la fundación de la orden: S. Ignacio hubiera querido suprimir por completo la utilización de música en la liturgia, estableciendo además la no obligatoriedad del rezo comunitario en los oficios. Aunque la música acabó siendo tolerada en ciertas celebraciones litúrgicas, lo hizo siempre dentro de un ideal de austeridad. Fuera de la liturgia, sin embargo, los jesuitas utilizarán la música con gran profusión. Baste citar, en este sentido, el uso de la música en las reducciones americanas, o el empleo de dramas sacros en sus colegios europeos como medio educativo y de fomento de la devoción. En la opinión de Eximeno en torno a la música eclesiástica primarán conceptos como el de la austeridad y la sencillez. Además, llegará a definir de manera muy clara dos ámbitos diferentes en los que se puede interpretar la música religiosa: el litúrgico y el paralitúrgico. Sobre estas bases, Eximeno irá construyendo su propio pensamiento; un pensamiento que aúna elementos puramente jesuíticos con otros que participan de la estética ilustrada, y donde se anuncian algunas de las vías por las que transcurrirá el debate sobre el tema en el siglo XIX.

5.2.3.1-Las clasificaciones de la música religiosa

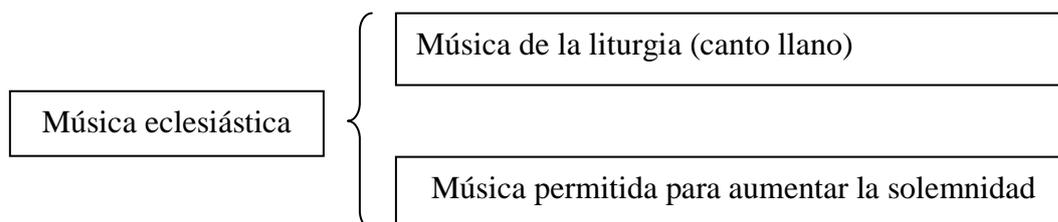
Como consecuencia de la evolución del pensamiento eximeniano, y en su afán por profundizar en el estudio de la música sacra y ofrecer los resultados de su estudio de manera clara y ordenada, el exjesuita formulará diferentes

¹¹⁹⁴ En el prólogo de la novela, Eximeno señala que el objetivo de ésta es: “(...) dar a conocer los vicios, con que primero el abuso del contrapunto corrompió la música eclesiástica, y después la instrumental y la teatral la han profanado (...)”. EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 4.

¹¹⁹⁵ STEFANI, G.: “Padre Martini e l’Eximeno...”, p: 463.

taxonomías. Así, en *Dell'origine*, Eximeno traza una clasificación de carácter general que distingue entre el canto de la liturgia (debemos entender que se refiere al canto llano), cuyo objeto es fomentar la devoción de los fieles, y la música que la Iglesia permite para aumentar la solemnidad de las grandes celebraciones, y cuyo objeto es, principalmente, proporcionar un entretenimiento sacro al pueblo (Fig. 5-10)¹¹⁹⁶.

Fig. 5-10: Clasificación de la música religiosa en Dell'origine – Del origen



Como ha señalado Stefani, en Eximeno se aproxima al pensamiento de Benedicto XIV al negar que existan diferencias en la *esencia* de la música teatral o la religiosa. Estas diferencias no proceden de la música en sí, sino de la relación de la música con un objeto (en este caso la liturgia), con un sujeto (el texto que acompaña y el ritual al que sirve la música), con un oyente, y con unos presupuestos culturales que incluyen determinadas costumbres¹¹⁹⁷. Por tanto, el exjesuita abriría la posibilidad de incluir ciertos instrumentos y ciertos elementos del estilo teatral en el ámbito litúrgico. Sin embargo, y desde nuestro punto de vista, Eximeno incluye una serie de matices que van más allá del moderantismo de la encíclica *Annus qui*. Al señalar la inexistencia de diferencias esenciales entre la música religiosa y la profana, Eximeno establece la necesidad de un apoyo referencial “externo”, que lleva a juzgar a la música en función de la *relación* mantenida con elementos que se encuentran fuera de ella. Así, la eficacia de la música litúrgica no dependerá tanto de sí misma como de la predisposición del oyente y de los componentes culturales, capaces de incidir en la aceptación o el rechazo de una determinada música. Eximeno realiza una comparación un tanto ingenua para explicar esto:

Es verdad que el canto de la liturgia no producirá el mencionado efecto en un ánimo disipado que no esté antecedentemente penetrado de los sentimientos de religión; pero esto no nos debe causar maravilla, pues exceptuando los placeres fundamentales de la vida, para los demás, es necesario generalmente

¹¹⁹⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 393 – *Del origen...*, vol. 3, p: 139.

¹¹⁹⁷ STEFANI, G.: “Padre Martini e l’Eximeno...”, p: 479-480.

alguna anterior preocupación o disposición del ánimo: por ejemplo, aunque a todos los hombres agrade la belleza, sin embargo por causa de las preocupaciones nacionales, el color blanco, que es el más bello en la opinión de los europeos, hace poquísima impresión en un africano.¹¹⁹⁸

Al declarar la necesidad de que el oyente se halle en un estado de predisposición para que la música cause sus efectos, Eximeno está negando (o, al menos, limitando) la capacidad moral de la música, algo que ya había apuntado Rodríguez de Hita¹¹⁹⁹, y que permite incluir a estilos “profanos” en la iglesia. Ciertamente, la música destinada al culto habrá de cumplir una serie de requisitos (y en esto la teoría de Eximeno permanece vinculada a la idea del “decoro”), pero el hecho de que comparta características con el estilo “teatral” no será juzgado como un demérito, sino como algo positivo cuando se adapte a aquello que se pretende expresar¹²⁰⁰. Por otra parte, Eximeno muestra una visión relativista al sugerir que el efecto de una determinada música depende de la cultura en la que esta música sea recibida. No es aventurado pensar que el autor de *Dell'origine* formule este pensamiento influido por su bagaje como jesuita. En efecto, merece la pena recordar la importancia de la “Disputa de los ritos”, que había sido utilizada por los detractores de la orden para pedir su abolición¹²⁰¹. Al definir la música eclesiástica en función de condicionantes culturales, Eximeno estaría exponiendo la opinión jesuítica en torno a los ritos chinos, y una visión relativista que contrasta con la “sacralización” del canto llano y la fosilización del “estilo eclesiástico” defendidas por autores como el P. Martini. Para Eximeno la música eclesiástica podrá variar en función del ámbito geográfico y cultural al que se dirija, y su idoneidad no dependerá tanto de estar sujeta a un estilo concreto, como de tomar en consideración el ámbito para el que es creada.

A esta distinción entre las funciones “devocionales” y las que contribuyen a afirmar el prestigio de la iglesia (**Fig. 5-10**), se superpondrá una elaborada taxonomía musical que, quizá por vez primera en el ámbito español, supera la clasificación musical de Kircher (**Fig. 5-11**). En esta nueva sistematización de la música mantiene, sin embargo, su postura con respecto a la inexistencia de diferencias esenciales entre la música profana y la sacra. La diferencia

¹¹⁹⁸ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 394 – *Del origen...*, vol. 3, p: 140.

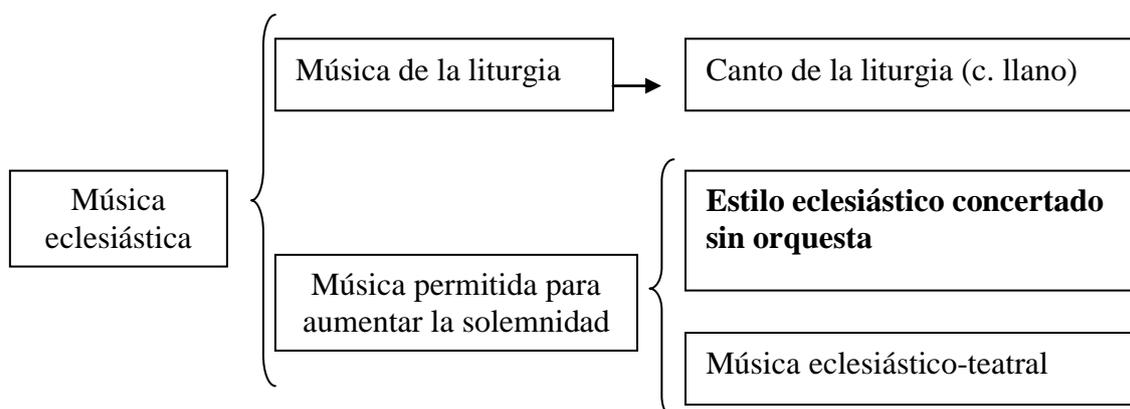
¹¹⁹⁹ RODRÍGUEZ DE HITA, A.: *Diapasón instructivo...* [p: XVI]

¹²⁰⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 396 – *Del origen...*, vol. 3, p: 145.

¹²⁰¹ Cuando los jesuitas llegaron a China en el siglo XVII para difundir la fe católica, decidieron adaptar algunas palabras y costumbres locales para facilitar la aceptación del cristianismo entre los nativos. Así, por ejemplo, utilizaron trajes tradicionales chinos para facilitar las conversiones, se enfrentaron a graves problemas para traducir el nombre de “Dios” al chino, utilizaron el chino clásico en sus celebraciones, y mantuvieron una actitud ambigua (cuando no favorable) al mantenimiento del culto a los antepasados y a Confucio. Esto motivó una serie de polémicas en el seno de la Iglesia, que concluyeron con la condena de los ritos asiáticos por parte de Benedicto XIV.

fundamental que existe entre una clasificación y la otra es que, en *D. Lazarillo Vizcardi*, Eximeno pone el foco sobre la música *a capella*, que el exjesuita denomina “estilo eclesiástico concertado sin orquesta” o “estilo eclesiástico figurado sin orquesta”. La introducción de la música *a capella* con un status privilegiado dentro del esquema de la música eclesiástica (que reproducimos sintetizado a continuación) pone de manifiesto la evolución del pensamiento del exjesuita, quien se ve obligado a “excusarse” por no haber prestado la debida atención a este tipo de música en *Dell’origine*¹²⁰².

Fig. 5-11: Clasificación de la música religiosa en D. Lazarillo Vizcardi



Eximeno declara que la asistencia a las “funciones” de la capilla pontificia habrían sido determinantes para su cambio de opinión, pero existen otras cuestiones que podrían haber influido en esta preferencia por una mayor severidad estética. Por una parte, cuando Eximeno escribe *Dell’origine* lo hace para un público italiano, familiarizado con la introducción de elementos operísticos en la música religiosa. Por el contrario, *D. Lazarillo* se dirige a un público español y pretende criticar los excesos, con especial atención a lo que ocurre en las iglesias hispanas. El llamamiento a la austeridad iría en línea tanto con la imagen de “gravedad” atribuida tradicionalmente a los músicos españoles, como con un nuevo ideal estético, que buscaba una mayor severidad y austeridad en el culto y en la música litúrgica.

¹²⁰² “(...) os quiero hacer notar un desliz de la pluma del autor de *Del origen y de [sic] las reglas de la música* (...) donde dice que «es necesario distinguir dos géneros de música para el uso de la Iglesia: el uno es el canto de la liturgia (o canto llano) (...) y el otro es la música que la Iglesia permite para acrecentar la magnificencia y la pompa de las grandes solemnidades (...)», una música (digámoslo claro) eclesiástico-teatral (...). Entre el canto-llano y sea música semi-teatral que la Iglesia permite, debiera el autor haber introducido la de estilo eclesiástico concertado sin orquesta, que es la música, no permitida, sino aprobada y corregida de sus vicios, adoptada por la Iglesia.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 158-159. Y en otro punto: “(...) en el libro tercero de la misma segunda parte, en donde trata de la restauración de la música, no parece que tiene en vista sino el buen gusto de la música teatral.” EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 159.

Al margen de esta clasificación centrada exclusivamente en la música eclesiástica, Eximeno propone otra, que incluye a toda la música vocal, y que combina aspectos funcionales y técnicos (**Fig. 5-12**). La propuesta de Eximeno, que Carmen Rodríguez Suso ha calificado acertadamente de “sincrética”, resulta interesante por su capacidad para integrar diversas opciones estéticas y funcionales sin excluir a ninguna de ellas¹²⁰³. De acuerdo con el exjesuita, el “buen gusto”, que los teóricos tradicionales aplicaban exclusivamente a la música profana, y que él define como la “(...) agradable expresión del sentimiento o efecto contenido en el tema o sujeto que se pone en música”¹²⁰⁴, es un patrimonio común a toda la música, con independencia del ámbito para el que este compuesta¹²⁰⁵. El estilo de la música dependerá de cuestiones técnicas (si se trata de una composición a una o varias voces, si lleva o no acompañamiento de orquesta) y funcionales (si es una composición destinada a un ámbito litúrgico, paralitúrgico o profano). Eximeno supera así el paradigma estético-funcional, que pretendía marcar una rigurosa división entre la música teatral y la eclesiástica (una división nunca lograda en la práctica), para realizar una clasificación que parte de la observación empírica para combinar criterios técnicos y funcionales, y que no renuncia a la permeabilidad de los géneros.

En el ámbito religioso, y dejando de lado el canto llano, Eximeno insiste en la centralidad del “estilo eclesiástico figurado sin orquesta”. Para el exjesuita, las obras de este estilo deben componerse para uno o, a lo sumo, dos coros, cada uno de cuatro voces. Esta afirmación, que enlaza con la tradición de la polifonía clásica, constituye un golpe a la policoralidad, considerada ya como género identitario por parte de la “escuela española”. Con esta propuesta, Eximeno se adelanta a las directrices que acabarán imponiéndose en la Iglesia a lo largo del siglo XIX¹²⁰⁶.

El exjesuita marca cuáles son las diferencias entre el estilo eclesiástico y el dramático; unas diferencias que dependen de los afectos que deben ser expresados. Así, mientras en el estilo dramático se pasa de un sentimiento a otro en función del personaje y del hecho que se representa, en el eclesiástico sólo se expresa un afecto, que va desde el principio al fin de la composición¹²⁰⁷. Se opone así a las obras religiosas cuya expresión cambia con cada verso, o a aquellas que

¹²⁰³ RODRÍGUEZ SUSO, C.: “Las «Investigaciones músicas...»”, p: 121-156.

¹²⁰⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 263.

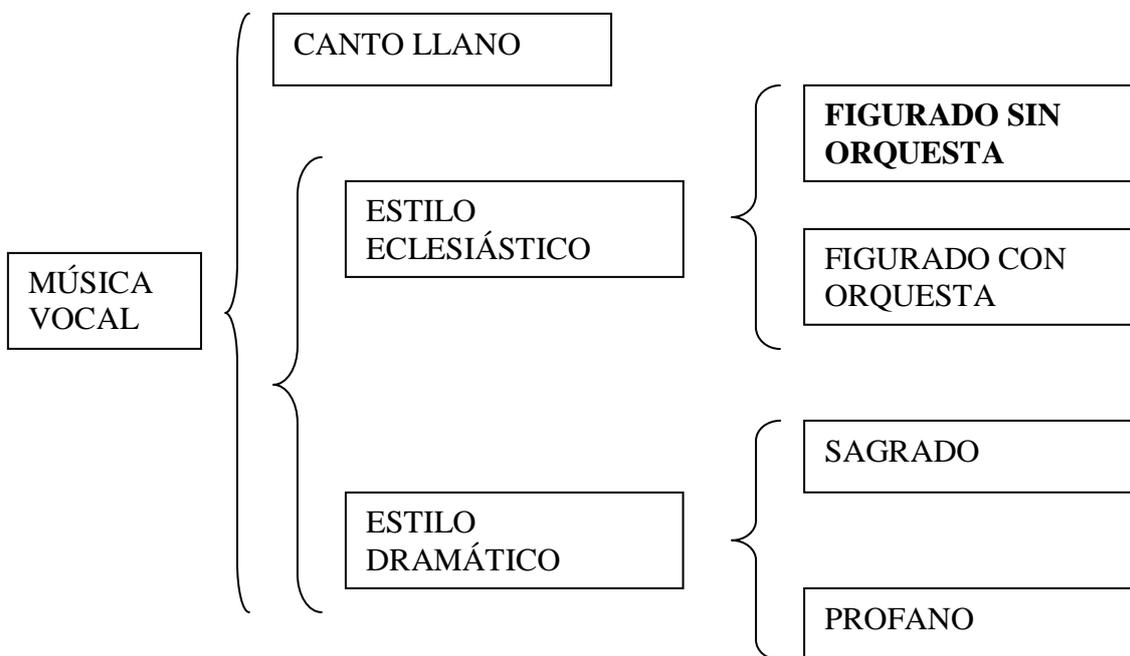
¹²⁰⁵ Valls, por ejemplo, señalaba refiriéndose a las composiciones para pocas voces que en ellas es necesario conocer otro arte “(...) que es el estilo agradable de cantar aquella o aquellas partes, para que la composición sea de buen gusto.” Cit. por CARRERAS, J.J.: “La policoralidad...” (en prensa).

¹²⁰⁶ Así ocurrirá en el Edicto de 16 de agosto de 1842, en el que se condena de manera taxativa el uso de instrumentos en las iglesias, señalándose que la única música permitida en ellas es la música de capilla. OTAÑO, N.: *La música religiosa...*, p: 76.

¹²⁰⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 264-266.

tratan de imitar con música el significado de cada palabra. Asimismo, el exjesuita sostiene que la manera de expresar los mismos afectos varía según el estilo sea eclesiástico o dramático. Se produce así una readaptación de la doctrina del “decoro” que, aunque difumina las fronteras entre estilos musicales, apela a la conformidad de la música al tema tratado y al ámbito al que se dirige.

Fig. 5-12: Clasificación de la música vocal en D. Lazarillo Vizcardi



Eximeno es plenamente consciente de que, con su sistema, está superando propuestas que aún estaban vigentes en su propia época. Por ello, la explicación de su clasificación viene precedida de una exposición del “antiguo” sistema que se pretende superar. En *D. Lazarillo Vizcardi*, Eximeno atribuye al canónigo penitenciario un discurso rigorista que permanece aferrado a la vieja división entre música “teatral o de gusto” y música “de la Iglesia”, que se pretende abolir. El canónigo comparte con Eximeno la idea de que la música debe avivar y reforzar los afectos, y hace gala de una erudición histórica que sitúa su disertación en un punto cercano al estilo de la epístola *Annus qui*¹²⁰⁸. Sin embargo, el canónigo se opone a cualquier intromisión del estilo teatral en la iglesia, considerándolo un peligro porque las inflexiones “(...) delicadas, por no decir afeminadas (...)”¹²⁰⁹ pueden disponer el ánimo hacia sentimientos profanos.

¹²⁰⁸ Algunas de las noticias eruditas introducidas por Eximeno provienen, de acuerdo con sus citas, de Martin Gerbert. GERBERT, Martin: *De cantu et musica sacra. St. Blasien*, 1774

¹²⁰⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 254.

Por ello, aboga por establecer un “muro” entre la música religiosa y la profana y, poseído por el espíritu rigorista de Feijoo, llega a afirmar:

Lo peor es que con los coros alternan ciertos *solos*, en los cuales, sobre las sacrosantas palabras de la misa o de un salmo, se oyen minuets, contradanzas y cantilenas oídas tal vez en el teatro en boca de una mujer que acaricia a su amante.¹²¹⁰

El pecado, siempre en forma de mujer, acecha a quienes ponen el foco de sus preocupaciones en la dimensión moral de la música religiosa. Sin embargo, mientras Feijoo se dirigía contra la introducción de elementos teatrales en el templo de una manera general, el canónigo se muestra crítico con la mezcla de elementos policorales y teatrales en el ámbito sagrado¹²¹¹. La solución propuesta por el canónigo supone seguir el ejemplo del oratorio de S. Felipe Neri (un personaje cercano a S. Ignacio de Loyola), dejando para la liturgia el canto *a capela*. Eximeno, alejado de posturas extremas, y demostrando una visión flexible y relativista, defenderá las bondades de cada uno de los géneros musicales. De este modo, y como veremos a continuación, el exjesuita realiza una propuesta que, aunque asida al concepto del “decoro”, se desprende de la “gravitas” como única categoría válida en el ámbito eclesiástico¹²¹².

Para Eximeno, la música eclesiástica, como la teatral, debe atender al asunto al que acompaña. El exjesuita mantiene la retórica que había acompañado a los discursos sobre música sacra a lo largo de la historia, y que le lleva a señalar que, si un *Miserere* y un *Kirie* deben ser acompañados de una música seria y “patética”, un *Gloria* deberá acompañarse de una música “grave y alegre”¹²¹³. Sin embargo, al proponer el *Stabat Mater* de Pergolesi como modelo de la música religiosa, el exjesuita está relativizando el significado de esa “gravedad”. El criterio funcional y el expresivo se sitúan así por encima de criterios monolíticos y, aunque la categoría estética del “decoro” siga dominando el discurso del exjesuita, no funciona ya de manera rígida, sino que es aplicada de manera flexible para dar cabida a diferentes manifestaciones musicales.

¹²¹⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 255. Estas palabras recuerdan a las de Feijoo: “El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente?”, en FEIJOO, B. J.: *Teatro crítico...*, vol. I, p: 288.

¹²¹¹ “Cuando he entrado en alguna iglesia en la cual se hacía alguna ruidosa fiesta, y oído un salmo de las vísperas, o el *Gloria* de la misa cantado de dos o tres coros, acompañados de contrabajos, violones, violines, trompas, clarinetes, obueses, flautas, y tal vez timbales, me ha parecido entrar en la torre de Babel (...)”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 254-255.

¹²¹² Prueba de ello es el poema de Salvatore Rossa, que incluye tanto en *Dell'origine-Del origen* como en *D. Lazarillo Vizcardi*, donde se satirizan los excesos cometidos en algunas composiciones religiosas, y que es completado con algunos comentarios interesantes por parte del exjesuita.

¹²¹³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 396-397 – *Del origen...*, vol. 3, p: 145.

5.2.3.2-El canto llano

Eximeno acepta la preeminencia del canto llano como música eclesiástica sin ocultar su antipatía ante un género que considera bárbaro y primitivo. Para el exjesuita, en la formación del canto llano “(...) tuvo más parte el espíritu de piedad que el arte”¹²¹⁴. Y su origen será, precisamente, el principal argumento que utilice Eximeno para explicar los defectos de este género de música. Desde su punto de vista, el canto llano se formaría en la Edad Media, cuando las lenguas carecían de prosodia, lo que explicaría la ausencia de ritmo en el canto gregoriano¹²¹⁵. La rudeza de las lenguas habladas por los pueblos bárbaros explicaría, además, la limitada variedad de sonidos de los cantos de la liturgia, en los que no quedarían vestigios de la música grecorromana (como pretendía Rousseau¹²¹⁶) o de la salmodia hebrea (como proponía Martini¹²¹⁷).

La defensa de un origen medieval del canto llano por parte de Eximeno se opone a la hipótesis de Martini. Para el franciscano boloñés, el canto de los salmos tenía un origen divino: Dios habría inspirado al rey David el canto de los salmos; de éste lo habrían tomado los judíos, y de ellos los apóstoles¹²¹⁸. La intención de Martini es, claramente, la de prestigiar el canto de la Iglesia. La antigüedad de los salmos serviría para atribuirles una autoridad que se haría extensiva a la institución eclesiástica, toda vez que la sacralización de los orígenes de este género de música permitiría garantizar su inmutabilidad y su centralidad en la liturgia¹²¹⁹. Frente a esta posición, Eximeno muestra una visión más abierta que le lleva a desmitificar el origen de la salmodia con argumentos históricos, lingüísticos y culturales, como veremos en el apartado 5.4. El exjesuita observa que la especificidad del hebreo haría imposible reutilizar las mismas melodías para un canto latino¹²²⁰. Además, señala que, si el canto hubiera sido transmitido por los apóstoles las melodías de los salmos serían las mismas en todos los ritos cristianos¹²²¹. Por otra parte, la práctica en las sinagogas modernas mostraría que el canto hebreo era mucho más “modulado” que el latino¹²²². Finalmente, el exjesuita observa que si los salmos tuvieran un origen divino, la Iglesia no permitiría modificar su música (cosa que sí permite), y que el hecho de proteger estas melodías frente a cualquier tipo de innovación, no tendría que ver con su origen divino sino con su función litúrgica¹²²³.

¹²¹⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 23.

¹²¹⁵ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 393 – *Del origen...*, vol. 3, p: 139.

¹²¹⁶ ROUSSEAU, J.-J.: “Canto llano”, en *Diccionario...*, p: 121-125.

¹²¹⁷ MARTINI, Giovanni Battista: *Storia della musica*. Bolonia: Lelio della Volpe, 1757, vol. I, p: 335-446.

¹²¹⁸ MARTINI, G.B.: *Storia...* vol. I, p: 368.

¹²¹⁹ STEFANI, G.: “Padre Martini e l'Eximeno...”, p: 464-465.

¹²²⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 392-393 – *Del origen...*, vol. 3, p: 131.

¹²²¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 394 – *Del origen...*, vol. 3, p: 134.

¹²²² EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 393 – *Del origen...*, vol. 3, p:132.

¹²²³ De acuerdo con Eximeno, todos los pueblos pondrían un celo especial en proteger su liturgia. EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 393 – *Del origen...*, vol. 3, p:133.

Si en su *Duda*, Eximeno realiza un análisis de los argumentos utilizados por Martini y los rebate con los suyos¹²²⁴, en *D. Lazarillo* la polémica se convierte en una sátira. Así, quien defiende la idea de la continuidad de la salmodia hebrea es Agapito Quitoles, lo que sitúa esta polémica al mismo nivel que cuestiones ya periclitadas como el influjo de los planetas sobre los modos gregorianos.¹²²⁵ Por otra parte, pone en boca del P. Diego la acusación que le había hecho Martini en el sentido de no conocer en profundidad la naturaleza del canto llano¹²²⁶. Al margen de que sus conocimientos sobre el canto llano fueran menos profundos que los de Martini, o de que estuviera acertado en su opinión sobre la salmodia, lo más interesante del pensamiento de Eximeno es su capacidad para desmitificar el origen y la naturaleza del canto llano, para afrontar su estudio sin prejuicios y relativizar su carácter inmutable.

Eximeno señala que el canto llano se convertiría en propio de la Iglesia por su simplicidad, que permitiría que el pueblo, ignorante en cuestiones musicales, pudiera participar en el canto de salmos, graduales, antífonas y responsorios¹²²⁷. Para Eximeno, el gregoriano puede carecer de dones estéticos, porque “(...) la Iglesia “(...) no ha pretendido jamás hacernos buenos músicos, sino sólo buenos cristianos (...)”¹²²⁸, pero es “(...) sencillo, serio y digno para alabar la Majestad del Señor (...)”¹²²⁹. Por tanto, y a pesar de sus deficiencias estéticas, el canto llano es y será el más apropiado para las celebraciones litúrgicas. Eximeno reconoce de manera clara la diferencia entre la costumbre y la obligación; entre la tradición y la necesidad, lo que le lleva a destacar que la Iglesia mantiene el canto llano y la polifonía compuesta sobre él sólo porque lo considera conveniente, pero podría cambiarlo si lo estimase preciso¹²³⁰: el canto llano sirve a la religión, y no la religión al canto llano. Eximeno, más favorable al gregoriano en *D. Lazarillo* que en *Dell'origine*, llega a sugerir una intervención divina en la formación y difusión del canto llano y observa que, si bien desde el punto de vista técnico resulta pobre, cuando se interpreta debidamente infunde recogimiento sobre el público

¹²²⁴ EXIMENO, A.: *Dubbio...*, p: 23-24 – *Duda...*, p: 56-59.

¹²²⁵ “¡No creer la divina virtud de los tonos del canto-llano, los cuales, por tradición apostólica, del arpa de David pasaron a los facistolos de la Iglesia católica!” en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 195.

¹²²⁶ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 86.

¹²²⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 250 – *Del origen...*, vol. 2, p: 147. Eximeno afirma que el canto llano se adoptó “(...) no porque tuviese en sí gran fondo de música, sino solo porque [la Iglesia] lo halló apto para no distraer de la devoción al pueblo que debía oírlo.” en EXIMENO, A.: *Dubbi ...*, p: 24 - *Duda...*, p: 58.

¹²²⁸ EXIMENO, A.: *Dubbio...*, p: 24 - *Duda...*, p: 58.

¹²²⁹ EXIMENO, A.: *Dubbio ...*, p: 7 - *Duda...*, p: 11.

¹²³⁰ “Siempre que la Iglesia (...) juzgase inútil aquel canto para el fin propuesto; entonces, hecha una nueva reforma del canto de la liturgia (...) volvería a colocar los presentes libros corales en el cementerio de S. Calixto para conservarlos (...) como un monumento de los antiguos fieles (...)”, en EXIMENO, A.: *Dubbio...*, p: 24 - *Duda...*, p: 58-59.

dispuesto¹²³¹. De esta manera, el exjesuita pone de manifiesto dos cuestiones: en primer lugar, la importancia de la predisposición del oyente. Y, en segundo lugar, la importancia adquirida por la interpretación del canto llano. A propósito de esta cuestión, Eximeno cita una carta de Martini a Sacchi, en la que el primero contaba al segundo cómo el castrato Antonio Maria Bernacchi aseguraba, después de haber visitado un monasterio trapense, que el canto interpretado regularmente era “basura” comparado con el interpretado por aquellos monjes.

La cuestión de la interpretación del canto llano ocupa un importante lugar en el pensamiento de Eximeno. De acuerdo con el exjesuita, serían las deficiencias interpretativas en el canto llano las que habrían obligado a formular la teoría del mismo¹²³². Sin embargo, su estudio de la teoría musical del canto llano, que aborda desde una perspectiva contemporánea, resulta anacrónica y le lleva a aplicar los moldes del sistema tonal (el único que reconoce como “natural”)¹²³³. Eximeno aplica la teoría del sistema tonal sobre el canto llano, deducida tal vez de la práctica extendida en el siglo XVIII, para afirmar la identidad entre los modos gregorianos y el sistema tonal bimodal que, desde su punto de vista, es natural y atemporal. En *D. Lazarillo Vizcardi*, critica el modo descuidado en el que los salmistas entonaban el gregoriano, así como la ignorancia de éstos, que no sabían latín, y que no marcaban en el canto los acentos de las palabras. Pero, además, critica a estos salmistas porque, en ocasiones, cantaban el canto llano tal y como estaba escrito, es decir, sin alteraciones de ningún tipo. Para Eximeno, el “buen oído” es aquél de su propio tiempo, acostumbrado a la organización de las escalas del sistema tonal, y que reclama el empleo de alteraciones que permitan la existencia de sensibles¹²³⁴. Además, preconiza la aplicación al canto llano de una práctica proveniente de la polifonía, como es la introducción de alteraciones que no aparecen notadas en la partitura para que puedan existir verdaderas cadencias.

Una última cuestión derivada del canto llano, y a la que Eximeno otorga gran importancia, tiene que ver con la relación entre éste y la polifonía. El P.

¹²³¹ “(...) después de haber oído al Sr. Canónigo, lo tengo por indubitable, y es, que en la formación, reforma, propagación y conservación de este canto ha tenido la principal parte la providencia de Cristo sobre su Iglesia.” EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 262.

¹²³² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 262.

¹²³³ LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría española...* p: 319. Eximeno llega a ridiculizar la distinción entre modos auténticos y plagales y afirma que “(...) excepto el *B-fa* de la escala de *F-fa-ut*, las cuerdas restantes de todas las escalas del canto llano son las ocho propias del modo de *C-sol-fa-ut*.”, en EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 248 – *Del origen...*, vol. 2, p: 143.

¹²³⁴ “(...) el juez irrefragable de toda cantilena, sea de canto-llano o de música figurada, es el buen oído; y éste se estremece cuando oye una voz que de golpe hiere una cuarta mayor; ni le gusta mucho oír entrar en el tono por su séptima menor: los cantores que tienen oído músico (...) por no dar al buen oído tales disgustos, suplen los accidentes de bemol o sostenido, que no están notados en el libro o en el papel.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 18.

Martini defendía la necesidad de que la polifonía sacra tomase melodías gregorianas como *cantus firmus*, y de que la formación de los maestros de capilla se realizara componiendo a varias veces sobre un *cantus firmus* gregoriano. Martini justificaba estas opiniones por considerar que, al mantener el gregoriano como base de la composición, se mantenía una unidad funcional (en el sentido de que se conservaba el carácter litúrgico de la música) y ética (en el sentido de que cada uno de los modos del canto gregoriano tenía un *ethos* determinado que debía ser respetado)¹²³⁵. Frente a este ideal mítico y unitario defendido por Martini, Eximeno planteará una postura crítica que niega la necesidad de mantener un *cantus firmus* gregoriano en las composiciones religiosas mientras niega sus supuestas virtudes pedagógicas.

Para Eximeno, la propensión innata del ser humano a cantar en conjunto le llevaría a acompañar el canto llano con varias voces. Sin embargo, esta primitiva polifonía habría de ser muy deficiente, porque en ella estarían ausentes tanto el buen gusto como los conocimientos técnicos. Para el exjesuita, los cantollanistas que obstaculizaban la introducción de cambios en el canto llano con el fin de adaptarlo a la polifonía, y la “secta de contrapuntistas” surgida en torno al seguimiento de las primitivas reglas del canto a varias voces, serían las principales rémoras que impedirían el progreso del arte. La sujeción de la polifonía al canto llano sería, por tanto, un influjo negativo; un estorbo al progreso de la música. El exjesuita profundiza en su crítica hasta cuestionar por qué el P. Martini pretende que no sólo las composiciones eclesiásticas, sino también las profanas tengan que crearse sobre el canto llano¹²³⁶. Al actuar de este modo, Eximeno está rompiendo con toda una tradición: la de los maestros de capilla teóricos que centraban sus tratados en la música religiosa, obviando toda referencia a géneros profanos.

Desde nuestro punto de vista, es evidente que Eximeno escribe de un modo tan directo porque, de manera implícita, está apuntando contra los maestros de capilla españoles, autores y seguidores de discursos teóricos en los que sólo tenía cabida la música religiosa. Eximeno es consciente de que, tanto la ocultación de las “otras” músicas en los tratados, como la pretensión de extender de las reglas de la música religiosa a toda clase de música (o, dicho de un modo más directo, el sometimiento de toda la música a las costumbres de la música religiosa), eran mecanismos utilizados para conservar una posición de hegemonía en el terreno de la teoría y la práctica musicales. Por ello, reconoce la existencia de otras músicas mientras cuestiona y relativiza los discursos totalizadores de la teoría musical española, rompiendo con la pretendida unidad del sistema.

Este procedimiento se verá completado con la crítica a los procesos tradicionales de enseñanza musical, centrados en la composición sobre *cantus*

¹²³⁵ MARTINI, G.B.: *Essempolare o sia Saggio...*, vol. I, p: VIII.

¹²³⁶ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 92.

firmus gregorianos¹²³⁷, y que retrasarían el proceso de aprendizaje al sumir a los estudiantes en un fárrago de confusiones¹²³⁸. En *D. Lazarillo Vizcardi*, propone una alternativa pedagógica que expulsa al canto llano y da cabida a disciplinas humanísticas (como la literatura, la filosofía o el latín) con el fin de formar a un músico completo¹²³⁹. Esta metodología, que contiene numerosos rasgos idealistas, sitúa la creatividad del alumno en el centro del proceso pedagógico. El rechazo a los métodos martinianos, que situaban al *cantus firmus* gregoriano como eje del proceso formativo, permite introducir materias que no tenían cabida en un aprendizaje de tipo artesanal, dedicado en exclusiva a las técnicas encaminadas a la composición de música religiosa. De este modo, Eximeno plantea una crítica integral contra los métodos de enseñanza presentes en los tratados y en las capillas españolas de la época. Dichos ataques se verán completados, como veremos, con un ataque hacia el sistema productivo de la música en España, lo que demuestra que Eximeno tenía una comprensión muy acertada y completa de la realidad estructural de su época.

5.2.3.3-El “estilo eclesiástico figurado sin orquesta”

Como hemos visto, el “estilo eclesiástico” se identifica en *D. Lazarillo Vizcardi* con la música *a capella*. Esta visión de la música religiosa contrasta con lo expresado en *Dell'origine*, donde Eximeno observaba con desconfianza a la música religiosa sin acompañamiento instrumental, a la que asociaba con el contrapunto “gótico”. Pero, si esta desconfianza se saldaba con una omisión casi completa de referencias a ciertos géneros de música religiosa, tenía algunos aspectos positivos en su vertiente crítica. Así, por ejemplo, el exjesuita señalaba:

Llaman estos tales [los contrapuntistas] *música de fondo* la diatónica, dicha *de capilla*, usada particularmente en la Iglesia; y suponen que para poner en música de *capilla* una misa, se necesita más fondo que para componer en música el drama de la Dido.¹²⁴⁰

Estas palabras, que en los ojos de un moralista parecerían casi heréticas, son la prueba tangible de que, para Eximeno, no había diferencias en la esencia de la

¹²³⁷ Eximeno llega a afirmar que el canto llano “(...) no solo es inútil, sino también perjudicial (...)” para la enseñanza del contrapunto. EXIMENO, A.: *Dubbio ...*, p: 13 - *Duda ...*, p: 29.

¹²³⁸ EXIMENO, A.: *Dubbio ...*, p: 13-16 - *Duda ...*, p: 29-38.

¹²³⁹ En este nuevo sistema, el canto deberá preceder a cualquier tipo enseñanza teórica, toda vez que la armonía se enseñará mediante el análisis. Sólo entonces será posible que el estudiante empiece a crear sus propias melodías, a las que añadirá luego otras voces, dando lugar a composiciones en el “estilo de capilla”. La última fase de este sistema educativo consistiría en componer melodías teniendo en cuenta un determinado afecto; es decir, en adquirir los conocimientos necesarios sobre la elocuencia musical. EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 112-148.

¹²⁴⁰ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 232 – *Del origen...*, vol. 2, p: 117-118.

música. Sin embargo, el germen de la separación entre la policoralidad artificiosa y el estilo “de capilla” aparece ya en *Dell'origine*, donde distingue entre el contrapunto artificioso¹²⁴¹, del contrapunto en que todas las voces se complementan y, en lugar de contradecirse unas a otras, expresan un mismo afecto. Eximeno sí reconoce la contribución del “estilo eclesiástico” a la expresión de los afectos; y en particular de los sentimientos “patéticos”, mostrando así la equiparación entre el concepto de la “gravitas” y el carácter serio e incluso triste¹²⁴². En cualquier caso, parece claro que la desconfianza del exjesuita tenía su origen en una lectura histórica poco objetiva, probablemente marcada por opiniones como las de Rousseau, y que convertía a todo proceso contrapuntístico en sospechoso por el mero hecho de tener un origen “bárbaro” y “gótico”¹²⁴³. El exjesuita también compara las extravagancias propias de los bárbaros con los adornos femeninos. Sin embargo, reconoce que se han reducido a mejor gusto, hasta el punto “(...) que los mismos hombres se complacen de ver gran parte de sus bienes pendiente de las orejas de sus mujeres (...)”¹²⁴⁴.

Con este cáustico comentario, Eximeno da paso a la explicación que permite conocer cómo el contrapunto fue reducido a mejor forma. El contrapunto, de origen nórdico se expandió por Europa en los siglos XV y XVI¹²⁴⁵. El cultivo y la mejora de ese “monstruo” (tal y como él mismo lo denomina) se produciría en Italia, cuando ciertos autores decidieron reunir las voces en torno a un único tema o motivo, distinguiéndolas entre sí y ordenándolas de manera que unas no se confundieran con otras¹²⁴⁶. El exjesuita, que atribuye esta reforma a Palestrina en exclusiva, señala que los artificios contrapuntísticos (imitaciones, movimientos contrarios, fugas) se inventaron con el objetivo de conservar la unidad de la composición. A partir de aquí, parecen existir dos variedades de contrapunto: la del norte, envuelta en las nieblas de la artificiosidad, y la meridional, más depurada, en la que prima la melodía, la inteligibilidad del texto y la claridad de las voces. A la vista de estos comentarios, Eximeno parece estar planteando de manera implícita un enfrentamiento entre el contrapunto flamenco y la “escuela” de polifonía romana. Así, en los apéndices históricos de *D. Lazarillo Vizcardi*, recurrirá a diversas fuentes (Adami, Gerbert, Burney) para mostrar que los artificios contrapuntísticos, y especialmente el mal gusto en su manejo, tendrían un origen flamenco, francés e inglés. De entre los autores que

¹²⁴¹ En el contrapunto artificioso, “(...) divididas las voces en muchos coros, cada uno de estos y aun cada voz hace su diversa modulación (...)”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 344-345 – *Del origen...*, vol. 3, p: 46-47.

¹²⁴² EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 434 – *Del origen...*, vol. 3, p: 207.

¹²⁴³ Sobre los primeros ejemplos de contrapunto, Eximeno había señalado que las voces modularían “(...) cada una de por sí a su modo, la una hacia lo grave, la otra hacia lo agudo, ésta velozmente, y la otra con más lentitud (...)”, EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 399 – *Del origen...*, vol. 3, p: 150.

¹²⁴⁴ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 400 – *Del origen...*, vol. 3, p: 153.

¹²⁴⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 305.

¹²⁴⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 401 – *Del origen...*, vol. 3, p: 153-154.

peor uso harían de este tipo de técnicas, destaca Josquin Desprez, a quien Eximeno atribuye un origen italiano y una formación flamenca¹²⁴⁷. En cualquier caso, la construcción de imágenes identitarias sobre criterios geográficos le lleva a atribuir un origen exógeno al mal gusto de ciertos autores italianos (como el propio Josquin): para el exjesuita, el mal gusto en materia musical se habría introducido siempre por influencia de los autores extranjeros (Danckerts, Ockeghem, Goudimel), siendo éstos, en el caso del contrapunto, predominantemente flamencos.

Como venimos señalando, el pensamiento de Eximeno evoluciona notablemente desde la condena al “estilo de capilla” en *Dell’origine* hasta su aprobación en *D. Lazarillo Vizcardi*. Entre estos dos textos se sitúa el *Dubbio*, donde define con precisión este estilo y sus características:

El estilo de estas composiciones hechas sobre el canto-llano se llamó y se llama todavía *estilo de capilla*, cuyas propiedades son las siguientes.

1-Las voces que acompañan el canto-llano, en cuanto lo permitan las reglas fundamentales de armonía, deben conformarse con la sencillez de aquel, no adoptando comúnmente más cuerdas que aquellas, que como hemos [sic] dicho más arriba, son propias del canto-llano.

2-Si una canturía o cantilena de canto llano no tiene carácter claro de modo, se debe formar éste con el concurso de las otras partes (...).

3-La cadencia final imperfecta desde la cuarta a la primera del modo es muy propia del *estilo de capilla* (...). Pero tanto para la [cadencia] imperfecta como para la perfecta se deben adoptar sin escrúpulo las cuerdas que exigen las reglas fundamentales de armonía, sean o no propias del canto-llano.

4-El uso de las disonancias debe ser muy moderado (...).

5-La modulación de las voces añadidas al canto-llano debe constar de mayor variedad de notas, que el mismo canto-llano (...). Sin embargo, en este punto es necesaria grande moderación (...).

6-El tiempo debe ser de simple *dar* y *alzar*, que por lo mismo se llamó *tiempo de capilla* (...).

7-Se acostumbra en este estilo acabar con tercera mayor, aunque el modo sea de tercera menor (...).¹²⁴⁸

Este compendio normativo, que aúna cuestiones técnicas y estéticas, describe el ideal de sencillez, claridad y pureza que domina en el pensamiento del exjesuita sobre la música religiosa. Eximeno señala la necesidad de utilizar un *cantus firmus* gregoriano en estas composiciones pero, como veíamos antes, no considera que deba mitificarse esta costumbre. El compendio de reglas que propone parece extraído de la práctica compositiva del Renacimiento, pero sus

¹²⁴⁷ De él dice que es: “(...) el más celebrado y realmente el más ingenioso de los contrapuntistas, y al mismo tiempo el más pernicioso, porque él y sus admiradores e imitadores sacrificaron enteramente la melodía a los artificios.”, EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 203.

¹²⁴⁸ EXIMENO, A.: *Dubbio...*, p: 20-21 - *Duda...*, p: 48-50.

apelaciones a la moderación, que continúan tanto los dictados del “decoro” como la tendencia marcada por la encíclica *Annus qui*, encajan con la estética musical ilustrada defendida por Eximeno. En *D. Lazarillo* no encontraremos definiciones precisas ni compendios normativos como los que acabamos de detallar. Al contrario, la novela destaca por el comentario de ejemplos musicales concretos, que llegan a conformar un canon del “estilo de capilla” que podría tener un valor paradigmático. Pero, mientras los ejemplos musicales del *Saggio* de Martini constituyen la última muestra de un canon “pedagógico” (en su sentido tradicional de complemento a un tratado con intenciones pedagógicas), los ejemplos propuestos por Eximeno reflejan un modelo mixto, a medio camino entre el canon “pedagógico”, el “académico” y el “interpretativo” (“performing canon”), por el carácter heterogéneo de las obras y autores citados por el exjesuita¹²⁴⁹.

El paradigma de compositor del estilo eclesiástico, mitificado hasta el extremo de ser convertido en salvador de la música sacra, es Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), quien adquiere así un lugar preeminente en la historia de la música en general, y en el estilo eclesiástico en particular. Su status está refrendado por el hecho de que dos de sus obras (dos fragmentos pertenecientes al “Kyrie” y al “Gloria” de la *Missa Papae Marcelli*) figuren entre los ejemplos de *Dell'origine*. Como hará con los otros ejemplos musicales, Eximeno ha añadido un bajo fundamental a estas composiciones palestrinianas, demostrando así que su concepción de la armonía es puramente tonal y no toma en consideración la existencia de un sistema armónico tonal previo.¹²⁵⁰ En *D. Lazarillo Vizcardi*, el exjesuita profundizará en sus elogios hacia el compositor, a quien llega a calificar como “(...) el más sobresaliente ingenio de que se glorió la música en el siglo XVI (...)”¹²⁵¹. Eximeno atribuye a la música de Palestrina una serie de calificativos que constituyen toda una estética de la música eclesiástica. Entre ellos destacan la “naturalidad” y lo “agradable” de su técnica, que dan como resultado un estilo “armonioso, majestuoso y grave”¹²⁵². Se mezclan así conceptos que se venían atribuyendo a la música religiosa (como la gravedad y la majestuosidad) con otros que protagonizan la estética dieciochesca de la que Eximeno es partícipe (como la naturalidad y la agradabilidad).

¹²⁴⁹ Para Weber, el canon pedagógico estaría formado fundamentalmente por obras de maestros polifonistas y se desarrollaría predominantemente entre 1520 y 1700. V. WEBER, W.: “The History of musical canon...”, p: 339-341.

¹²⁵⁰ Esto se confirma en el análisis que realiza el exjesuita, quien comienza afirmando que, de acuerdo con la práctica moderna, la composición debería llevar un sostenido en la armadura y que, aunque este sostenido no aparezca escrito por Palestrina sí debe adoptarse en todas las cadencias perfectas, EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 254 – *Del origen...*, vol. 2, p: 153.

¹²⁵¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 174.

¹²⁵² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 175.

Por lo que respecta a las obras concretas, el exjesuita deja de lado la mitificada *Misa del Papa Marcelo* para centrar su atención en los *Improperios*, que cuentan con la paradójica virtud de que, en ellos, “(...) Palestrina se olvidó enteramente de su escuela (...)”¹²⁵³. Con esta frase, Eximeno quiere hacer notar la formación de Palestrina, que se produciría bajo el magisterio franco-flamenco, y que se traduciría en ciertos defectos del compositor, como su “(...) manía de los movimientos contrarios y contrastes de voces; sus fugas (...)” así como “(...) ciertas puerilidades (...) como el imitar con la música el significado material de las palabras (...)”¹²⁵⁴. Estas cuestiones hacen que su carácter paradigmático deba ser tomado con precaución. Por ello, al encontrar algunas de sus obras entre los papeles de Agapito, Ribelles determina que sean colocadas en una urna de cristal en la futura academia, donde sean reverenciadas, y de donde no puedan ser sacadas sino con autorización del presidente¹²⁵⁵. Esta apoteosis palestriniana convierte a sus obras en reliquias de un pasado modélico, cuyo acceso no está permitido al común de los mortales. El exjesuita niega así que Palestrina sea el único modelo válido para juzgar cualquier género de composición¹²⁵⁶, mostrando una posición estética que rechaza los fundamentalismos, que se abre a influencias diversas sin otorgar a ningún autor el estatus de paradigma único, y que tiene que ver con lo que Rodríguez Suso denomina “sincretismo” estético.

Junto al “mito” de Palestrina convivirán otros, como el de Gregorio Allegri (1582-1652) y su *Miserere* (obra de la que, por cierto, Martini poseía una de las escasas copias permitidas). La primera referencia a esta composición aparece en *Dell'origine*, en relación a la polémica mantenida por Metastasio, Mattei y Pau, a propósito de cómo debía ser la música en los teatros griegos. Eximeno cita a Metastasio, quien señalaba que en los grandes teatros no podrían interpretarse obras de gran complejidad contrapuntística, sino que habrían de ser sencillas con el objetivo de causar impresión en el público. Estas obras serían similares al *Miserere* de Allegri, “(...) que ejecutado con sencillez por los cantores de dicha capilla conmueve interiormente, mientras que cantado por otros músicos resulta sumamente fastidioso”¹²⁵⁷. El exjesuita recoge así el tópico más extendido sobre Allegri; un tópico que le servirá en numerosas ocasiones para resaltar la importancia de la interpretación musical. El *Miserere* también le servirá como modelo didáctico: en la propuesta pedagógica planteada en *D. Lazarillo Vizcardi*, Ribelles señala, refiriéndose a esta obra, que: “[no] puede darse cantilena más simple, ni más simple concierto de cinco voces, dos tiples, dos contraltos y un

¹²⁵³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 175.

¹²⁵⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 176.

¹²⁵⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 228.

¹²⁵⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 254 – *Del origen...*, vol. 2, p: 158-159.

¹²⁵⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 353-354 – *Del origen...*, vol. 3, p: 62.

bajo (...)”¹²⁵⁸. La vertiente interpretativa de esta obra también será analizada por Eximeno, quien seguramente habría podido escuchar esta obra en Roma¹²⁵⁹. De acuerdo con el exjesuita, la interpretación de la Capilla Pontificia destaca por la flexibilidad del tempo y las cualidades de la voz de los cantantes; que unidos a las capacidades expresivas de la obra, contribuyen a elevarla al rango de genial¹²⁶⁰.

Un último compositor relacionado con la Capilla Pontificia al que Eximeno se refiere in extenso es Giovanni Maria Nanino (1543 ó 1544-1607), de quien analiza un fragmento de sus *Lamentaciones*, y a quien califica como “elegante” en numerosas ocasiones. Parece que la elección de esta obra estaría motivada por la voluntad de compararla con la misa de Palestrina: si ésta era una composición “común”, en la que debía predominar el decoro y la inteligibilidad del texto, aquéllas harían referencia a un asunto patético, tendrían que dar preeminencia a aspectos expresivos y ser capaces de reflejar la tristeza y el llanto. Por ello, exjesuita destaca la irregularidad de las *Lamentaciones* de Nanino, quien se vería obligado a introducir más cambios de armonías y notas alteradas que Palestrina en su misa¹²⁶¹.

Al margen de estos tres autores, Eximeno se referirá a otros, de entre los que destacan los relacionados con la Capilla Pontificia¹²⁶². Eximeno considera a esta capilla como el mejor modelo de interpretación de la música religiosa gracias a la continuidad del repertorio a lo largo de los siglos. Destaca, sobre todo, a autores de la época inmediatamente posteriores al Concilio de Trento, como Merula, Cesti, Liberati, Anerio, o los ya citados Palestrina, Allegri y Nanino, y a algunos posteriores como Giuseppe Ottavio Pitoni. El exjesuita no olvida citar a los maestros españoles pertenecientes a la Escuela Romana: Tomás Luis de Victoria (1548-1611) y Cristóbal de Morales (1500-1553). En una ocasión se refiere a ellos como “nuestros maestros Morales y Victoria”¹²⁶³, lo que puede ser interpretado como un rasgo de incipiente nacionalismo. La pervivencia del repertorio de Victoria en las catedrales españolas queda reflejada en el hecho de que sea un motete de este compositor el elegido para realizar dos de las pruebas de las oposiciones (la prueba del “concierto mudo” y la prueba “del regir”)¹²⁶⁴. Por lo que

¹²⁵⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 156.

¹²⁵⁹ De acuerdo con su propio testimonio, Eximeno habría frecuentado las “funciones” de la Capilla Pontificia. EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 160.

¹²⁶⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 157-158.

¹²⁶¹ EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 258-261 – *Del origen...*, vol. 2, p: 159-169.

¹²⁶² En sus referencias a esta institución, Eximeno se basa principalmente en: ADAMI, Andrea: *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella Pontificia*. Roma: Antonio de’Rossi, 1711.

¹²⁶³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 203. El subrayado es mío.

¹²⁶⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 199-200.

respecta a Morales, Eximeno se refiere particularmente a su motete *Lamentabatur Jacob*, que Adami habría calificado como la “más preciosa composición” existente en el archivo pontificio. El exjesuita aporta algunos datos de interés, como que esta obra se interpretase mutilada en su época (algo que no ocurría en los tiempos de Adami) por la decadencia en la que se encontraba la Capilla Pontificia.

Llama la atención que Eximeno no haga ninguna referencia a Francisco Guerrero, quien sería reivindicado por la historiografía nacionalista como uno el tercer miembro del triunvirato de maestros renacentistas españoles. Es posible que Guerrero fuera desconocido para Eximeno por no haber formado parte de la Capilla Pontificia. Sin embargo, no deja de resultar paradójico que Eximeno, convertido en patriarca del nacionalismo musical, olvide al “menos italiano” (o al más español) de los maestros. Igualmente curiosas resultan las referencias al heterodoxo Fernando de las Infantas (1534-c.1610). Eximeno se refiere a su obra de manera satírica, relatando cómo un sordo, conocido de Agapito, se deleitaba contemplando los cien contrapuntos sobre un mismo canto llano de este compositor¹²⁶⁵. Precisamente estas composiciones, halladas entre los papeles de aquel extravagante personaje, merecen ser echadas al fuego por el peligro que representan para los jóvenes estudiantes¹²⁶⁶; un peligro que, aunque encarnado en forma de contrapunto, hundiría sus raíces en cuestiones teológicas. Finalmente, merece la pena reproducir la referencia a Juan Bautista Comes (1568-1643), compositor valenciano algo posterior a los mencionados:

(...) hallándome yo en Valencia con la ocasión que os diré, de concurrir a un canonicato vacante de aquella iglesia, asistí a la reserva de algunas cuarenta horas, y oí en ella cantar una letanía del Sacramento, cuya letra compuso el beato Juan de Ribera (...) y que él mismo hizo poner en música al primer maestro de capilla, D. Juan Bautista Comes, que eligió para el servicio del templo que había fundado, y dedicado a especial culto del sacramento; la cual os aseguro que más de una vez me hizo saltar las lágrimas.¹²⁶⁷

5.2.3.4-Canto con orquesta

El “ascenso” de la música *a capela* en *D. Lazarillo Vizcardi* tiene como contrapartida un cambio en la consideración de la música religiosa acompañada

¹²⁶⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 58.

¹²⁶⁶ “(...) no quiera el diablo que estén entre estos papeles los cien contrapuntos sobre un mismo canto llano del cordobés D. Fernando de las Infantas, tan celebrado de los peronistas y nassarristas; yo los he visto; pero no es necesario verlos para conjeturar qué garrotes no se le deben dar a la cantilena, para hacerla dar cien vueltas alrededor de un palo seco. En efecto, se hallaron entre aquellos papeles, y cogiéndolos Ribelles, los echó al fuego diciendo: No sea que por algún raro accidente caiga esta composición en las manos de algún maestro o discípulo, y queriéndole imitar se le seque el cerebro y muera tísico”. EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 228.

¹²⁶⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 301-302.

por orquesta. En cualquier caso, es preciso distinguir diversas tipologías de música sacra con acompañamiento instrumental, que emanan de la taxonomía que el exjesuita presenta en la novela. Así, es posible distinguir entre el “estilo eclesiástico figurado con orquesta”, al que pertenecerían las composiciones con función litúrgica y acompañamiento instrumental, y el “estilo dramático sagrado”, en el que se incluirían géneros paralitúrgicos como las secuencias (con el *Stabat Mater* de Pergolesi como ejemplo paradigmático), cantatas, oratorios, etc. Mención aparte merecen los villancicos, que ocupan un importante espacio en *D. Lazarillo Vizcardi*, novela en la que se critica el mal gusto de estas composiciones, toda vez que se propone una reforma profunda de las mismas.

Como hemos señalado, la música religiosa con acompañamiento instrumental y cercana a la música del teatro es el modelo a seguir para el Eximeno de *Dell'origine*. No en vano, el exjesuita equipara la música del teatro y de la iglesia, señalando que “La música que ha de ejecutarse en la Iglesia debe ser como la del teatro adaptada al asunto”¹²⁶⁸, y declarando que en la música teatral “(...) se halla el verdadero espíritu de la música”¹²⁶⁹. Eximeno se preocupa por la cuestión del “decoro” de la música religiosa con acompañamiento instrumental, y haciéndose eco de la preocupación de algunos autores de la época (como Feijoo o Benedicto XIV), se muestra contrario a los excesos cometidos por algunos compositores. Para reforzar esta opinión, el exjesuita cita un poema de Salvatore Rossa donde se satirizan ciertas prácticas musicales indecorosas que asemejarían la iglesia al arca de Noé.

Pero, para un autor español como Eximeno, resultaba imprescindible mencionar a Feijoo, la más influyente autoridad española en el tema, y que había sido citado en la epístola *Annus qui*¹²⁷⁰. El exjesuita no parece estar plenamente de acuerdo con las posiciones de Feijoo, a quien califica como “severo”. Además, la referencia a Feijoo va seguida de una afirmación en la que Eximeno asegura que la música eclesiástica debe ser como la del teatro. De este modo, el exjesuita contradice los argumentos del benedictino, quien responsabilizaba a la música teatral de todos los males acontecidos en la música eclesiástica. Se demuestra así que las críticas de Eximeno apuntaban en otra dirección: la música teatral ejercía una influencia benéfica sobre la música religiosa, siendo el contrapunto severo

¹²⁶⁸ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 396 – *Del origen...*, vol. 3, p: 145.

¹²⁶⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 401 – *Del origen...*, vol. 3, p: 154.

¹²⁷⁰ “El sabio y erudito español el P. Jerónimo Feijoo (...) hace una severa crítica de la música figurada usada en el templo, y se admira de que en la música de las Lamentaciones se vea indicado el *grave*, el *allegro* y otros géneros de aires de la música figurada. ¿Es posible (exclama transportado de celo) que en los trenos de Jeremías, que muchos expositores llaman el alfabeto de los corazones penitentes, se digan los andamentos de la música de los festines? Pero todas las razones y ejemplos que alega este sabio monje, solo prueban que se debe condenar el abuso que continuamente se hace de este género de música (...)”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 396 – *Del origen...*, vol. 3, p: 144.

el género a eliminar. Media, por tanto, una gran distancia entre el concepto del “decoro” expuesto por Feijoo en su “Discurso XIV”, y el modo en que Eximeno desarrolla este mismo concepto. Si, en el caso del primero, el decoro se aferra al concepto de la “gravitas”, en el caso del segundo se produce una interpretación más flexible que, como ya hemos señalado, se sitúa por encima de técnicas compositivas y de estilos concretos.

Eximeno propone como modelo de toda la música religiosa el *Stabat Mater* de Pergolesi, cuya adecuación al ámbito religioso no le supone ninguna duda¹²⁷¹. El exjesuita, que incluye un fragmento del *Stabat Mater* entre sus ejemplos musicales, se refiere a Pergolesi como el “Rafael de la música”, comparando su obra con la *Eneida* de Virgilio y asociándola a los conceptos de “irregularidad”, “pintoresquismo” y “sublimidad”¹²⁷². Los dos primeros harían referencia al uso de las disonancias, a los saltos poco comunes en las voces, y a la conducción del bajo en esta obra, mientras que el tercero tendría que ver con el “asunto” de la composición, de la máxima trascendencia tanto desde el punto de vista psicológico como desde el religioso. La encendida defensa de Pergolesi será criticada por Martini de este modo:

(...) Eximeno, el cual en su obra [*Origine*, pag. 392] sostiene, que la música de los hebreos, usada por ellos en el canto de los salmos, sería del mismo estilo que la música del *Stabat Mater* (...) ¹²⁷³

Eximeno responde negando la mayor¹²⁷⁴: ni en esa página, ni en el apartado correspondiente había apuntado la posibilidad de que los hebreos cantasen los salmos con el estilo del *Stabat Mater* pergolesiano. Era cierto que Martini había cometido un error al referirse a una cita que no existía en realidad. Sin embargo, su opinión trascendía los límites de una referencia concreta para plantear una crítica a la estética de la música eclesiástica defendida por Eximeno, y concretada en la obra de Pergolesi. De acuerdo con el franciscano, los salmos de los hebreos y la música religiosa cristiana no pueden tener nada en común con el *Stabat Mater* de Pergolesi, porque éste es totalmente teatral, totalmente profana; porque se halla más cercano a la *Serva Padrona* que a cualquier composición religiosa. Como ha señalado Gino Stefani, esta afirmación, y la correspondiente réplica de Eximeno, tienen implicaciones más profundas:

¹²⁷¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 397 – *Del origen...*, vol. 3, p: 146.

¹²⁷² EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 263 – *Del origen...*, vol. 2, p: 169-174.

¹²⁷³ “(...) Eximeno, il quale nella sua Opera [*Origine*, pag. 392] sostiene, che la musica degli ebrei, da loro usata nel canto dei salmi, fosse dello stesso stile della musica dello *Stabat Mater* (...)”, en MARTINI, G.B.: *Essempiare o sia Saggio...*, vol. I, p: VIII (mi traducción).

¹²⁷⁴ EXIMENO, A.: *Dubbio di D. Antonio Eximeno...*, p: 25 - *Duda de D. Antonio Eximeno...*, p: 63.

(...) Martini no ve la obra o la experiencia de la escucha, sino el «estilo», retóricamente identificado con los «pasos», es decir, los procedimientos precisos, organizados en un código o sistema lingüístico.¹²⁷⁵

Martini asocia un determinado “estilo”, identificado con una “técnica” concreta, con la transmisión de una serie de significados bien definidos. El “código” de la música teatral no podría, por tanto, ser válido en el ámbito religioso, puesto que el tipo de información a transmitir sería muy distinta en un ámbito y en otro. Esta profunda división refleja el dualismo que caracteriza la mentalidad de Martini, para quien existen dos géneros y estilos musicales: el eclesiástico (que es todo gravedad y que se funda sobre el canto llano) y el teatral (cuyo único objetivo es el mero deleite). De acuerdo con Stefani, este dualismo enfrenta el hedonismo con la sana pedagogía, lo femenino-afeminado y moralmente cuestionable con lo viril y virtuoso¹²⁷⁶, y finalmente, lo antiguo-sacro, con lo moderno-teatral (*stile antico/stile moderno*). Desde esta perspectiva, la música moderna, de la que formaba parte el *Stabat Mater* de Pergolesi, es por definición corrupta y no puede formar parte de la Iglesia.

Frente a esta concepción dualista de Martini, Eximeno defenderá una concepción plural e integradora de la música, que no entiende de clasificaciones basadas en cuestiones técnicas, sino que se basa en criterios más amplios. El exjesuita sitúa a la “expresión”, un concepto que Martini asociaba al condenado género teatral, en el centro de la creación musical, hasta el extremo de hacer corresponder el “decoro” con la *expresión* de sentimientos adecuados al momento y al lugar. Desde este punto de vista, el *Stabat Mater* es decoroso y apto para interpretarse en un templo, ya que en su música “(...) es casi toda de un patético tan fuerte (...)” y en ningún momento desdice “(...) la gravedad y devoción del asunto (...)”¹²⁷⁷. Eximeno minimiza las semejanzas existentes entre el *Stabat Mater* y la *Serva Padrona*; semejanzas que atribuye al hecho de que su autor sea el mismo, y no a que exista contaminación de lo burlesco en el ámbito de lo sagrado. Sin embargo, el exjesuita analiza algunos paralelismos existentes entre determinados giros musicales (los “passi” a los que aludía Martini), y la relación que existe entre ellos y el contenido del texto al que acompañan, concluyendo que “(...) muchas expresiones, en particular las patéticas, son comunes a muchos objetos sagrados y profanos”¹²⁷⁸. En el pensamiento de Eximeno, la expresión de un determinado sentimiento (de amor, de pena, de alegría) es similar en un ámbito o en otro. Lo que cambia es el contexto en el que se produce esta

¹²⁷⁵ “(...) il Martini non vede l’opera o l’esperienza d’ascolto, ma lo «stile», retoricamente identificato con i «passi» cioè procedimenti ben precisi, organizzati in un codice o sistema linguistico”, en STEFANI, G.: “Padre Martini e l’Eximeno...”, p: 476 (mi traducción).

¹²⁷⁶ STEFANI, G.: “Padre Martini e l’Eximeno...”, p: 477.

¹²⁷⁷ EXIMENO, A.: *Dubbio...*, p: 29 - *Duda...*, p: 71.

¹²⁷⁸ EXIMENO, A.: *Dubbio...*, p: 29 - *Duda...*, p: 73.

expresión, la referencia concreta a la que se alude, los elementos externos que condicionan el significado exacto de la música. Se pasa, por tanto, de una concepción “esencialista” como la de Martini, para quien el estilo musical determina el significado de la música, a una concepción “referencial”, abierta y relativista como la de Eximeno, para quien la música sólo adquiere un significado completo en virtud del contexto en el que se interpreta y de la predisposición del oyente, que es quien, en última instancia, debe concretar el significado de lo escuchado.

En *D. Lazarillo Vizcardi*, el estilo figurado con acompañamiento orquestal pasa a ocupar un segundo plan debido al “descubrimiento” del canto *a capella* por parte de Eximeno. A pesar de ello, el exjesuita realiza algunas consideraciones sobre la música religiosa con acompañamiento instrumental, proponiendo un ejemplo, a priori ficticio, como modelo¹²⁷⁹. Que la hipotética obra sea un salmo no parece casual, si tenemos en cuenta la polémica mantenida por Eximeno con Martini. Dejando de lado esta cuestión, en la descripción realizada por el exjesuita quedan claros sus presupuestos estéticos. El salmo, en estilo sublime, habría sido compuesto para dos coros¹²⁸⁰. Sin embargo, estos dos coros no se superpondrían, sino que cantarían *in alternatim*, y las palabras serían perfectamente comprensibles gracias al uso de una textura homofónica. La orquesta, por su parte, se limita a subrayar la expresión de la voz, teniendo, por tanto, un papel secundario. Pero lo que más destaca Eximeno tiene que ver con la expresión: el principal logro del compositor habría sido su capacidad para *expresar* con la música el contenido del texto, situándose en el lugar del profeta que profiere las palabras del salmo, y causando una honda impresión en los oyentes¹²⁸¹. Al situar a la expresión en el epicentro de la música litúrgica, el autor de *Dell'origine* estaría estableciendo otro nexo de unión entre la música religiosa y la profana que se opone a los que, como Martini, pretendían que la expresión fuese patrimonio exclusivo de la música teatral.

¹²⁷⁹ Se trataría del salmo *Confitebor tibi, Domine*, que Eximeno atribuye al difunto de capilla cuyo puesto trata de cubrirse en la novela. Ribelles, quien realiza la descripción de la obra, asegura haberla escuchado en las Descalzas Reales, en un momento en el que el maestro de capilla titular estaba enfermo. EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 122-123. Entre 1769 y 1805, el maestro de capilla de este monasterio sería Manuel Mencía Tajueco. El maestro de capilla de la Catedral de Valencia al que sustituyó Josep Pons (en quien se inspira el personaje de Ribelles) en 1793 fue Francisco Morera Cots, quien ocupó el puesto entre 1768 y 1793. Sobre estas fechas v: LEZA, José Máximo: “I.1-La música en las instituciones eclesiásticas”, en LEZA, J.M. (ed.): *Historia de la música en España...* (en prensa). La extensión temporal del magisterio de Morera Cots impide hablar de él como de un “malogrado” compositor, como asegura Eximeno en su novela al referirse al difunto maestro.

¹²⁸⁰ Eximeno se estaría refiriendo aquí a lo “sublime religioso”.

¹²⁸¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 122-123. Este “situarse” en el lugar del profeta tendría que ver con la doctrina estética imitativo-expresiva defendida por Eximeno, y basada en el tópico horaciano del *si vis me flere...*

Eximeno propone otros ejemplos, como el salmo *Laudate pueri* de David Pérez (1711-1778). Destaca el acierto del autor al escoger voces agudas para poner música a este salmo, en el que se exhorta a los niños a cantar las alabanzas a Dios, así como la interacción de los coros, que se produce de manera alternativa y evita la confusión de voces¹²⁸². También propone como modelo el *Magnificat* de Giovanni Battista Casali (1715-1792), quien en su tiempo fuera uno de los más conocidos compositores de música sacra en Italia, pero que no se encuentra en la actualidad en el “canon” de compositores del siglo XVIII. Sorprende la elección de este autor por parte de Eximeno, habida cuenta de que Casali formaba parte de la Accademia Filarmonica de Bolonia y mantenía correspondencia con el P. Martini¹²⁸³. Con estos antecedentes, no sorprende que el exjesuita destaque el error de Casali al hacer “(...) entonar a los dos bajos concertados al unísono un cántico que sabemos haberlo entonado la primera vez María Santísima (...)”¹²⁸⁴; una “falta” contra el decoro que, sin embargo, quedaba mitigada por el elevado nivel de sus composiciones eclesiásticas acompañadas únicamente con el órgano.

Pese a todo, advierte contra los peligros que tiene el abuso de la orquesta en la iglesia, cuyos vicios, que él atribuye al público en gran medida, “(...) no sufren radical y pronto remedio”¹²⁸⁵. Al igual que en la música *a capela*, aboga por una textura homofónica, que permita entender aquello que se canta. Este objetivo le llevará también a rechazar los artificios contrapuntísticos, la existencia de más de dos coros, los solos, las repeticiones textuales que alargan innecesariamente la liturgia¹²⁸⁶, y los instrumentos de viento¹²⁸⁷.

Sobre este último particular, Eximeno se muestra crítico especialmente con “(...) los instrumentos marciales de clarines, trompetas, trompas y clarinetes, los cuales transportan a los oyentes del templo al campo de Marte”¹²⁸⁸. En esta cuestión, el exjesuita menciona la autoridad de Clemente XIII, quien habría expulsado de la iglesia a los instrumentos de viento¹²⁸⁹. La referencia a este papa no resulta casual, puesto que, en sus propuestas, Eximeno viene a coincidir con el edicto de 1760 con el que Clemente XIII renovaba las directrices de la encíclica

¹²⁸² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 154.

¹²⁸³ GMEINWIESER, Siegfried: “Casali, Giovanni Battista”, en SADIE, S. (ed): *The New Grove...*, vol. 5, p: 224.

¹²⁸⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 155.

¹²⁸⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 158.

¹²⁸⁶ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 124.

¹²⁸⁷ Carmen Rodríguez Suso interpreta de otro modo la opinión de Eximeno sobre las composiciones que mezclan instrumentos de cuerda y de viento (RODRÍGUEZ SUSO, C.: “Las <<Investigaciones músicas...>>...”, p:152. Aunque la autora no se refiere específicamente a la música eclesiástica, el pasaje que toma para demostrar la supuesta opinión del exjesuita (EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 158) alude de manera directa a la inconveniencia de utilizar estos recursos en el ámbito religioso.

¹²⁸⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 272.

¹²⁸⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 315.

Annus qui y trataba de limitar la excesiva duración de música en la liturgia¹²⁹⁰. Es cierto que el edicto de Clemente XIII había sido promulgado en 1760, catorce años antes de la publicación de *Dell'origine*, de manera que Eximeno podría haber incluido estas propuestas ya en su tratado. En cualquier caso, no son tan importantes los motivos de su tardía “conversión” (que podría deberse a razones puramente personales o a la necesidad de cumplir con las directrices pontificias) como su capacidad para formular una “poética” de la música eclesiástica coherente; consecuente con sus propios principios estéticos, y capaz de situarse a la vanguardia de las discusiones sobre la música litúrgica de la época.

5.2.3.5-El villancico

Si hasta ahora habíamos venido refiriéndonos al “estilo eclesiástico” en sus dos variantes, es el momento de ocuparnos del estilo dramático sagrado; es decir, de aquellas composiciones que, participando de las características del estilo dramático, tienen un argumento sacro. De entre estas formas, destaca el villancico, al que Eximeno considera sin dudas un género dramático por estar formado con elementos procedentes de la música teatral (recitados, solos, coros, acompañamiento instrumental, etc.). Junto a él se situarían las “cantadas” o “dramas sacros”, nombre con el que Eximeno designa a los oratorios¹²⁹¹. El exjesuita, que atribuye la invención del oratorio a Giacomo Carissimi y a su discípulo Antonio Cesti, aboga por representar este género de composiciones siguiendo el ejemplo de S. Felipe Neri, en un lugar cercano pero a la iglesia, pero no dentro de ésta¹²⁹². Se establece así una vía media entre el Eximeno de *Dell'origine*, para quien el modelo de toda la música se encontraba en la música teatral, y la severidad de Martini, para quien toda la música teatral era contraria a la religión. Consciente del valor de las representaciones dramáticas para la propagación de la fe, y conocedor del uso didáctico que los jesuitas habían hecho de estas representaciones (en las que él mismo había participado), llega a afirmar que los dramas sacros podrían ser la “contramina” contra los teatros profanos¹²⁹³,

¹²⁹⁰ Por ello, ordenaba que, en adelante, no se utilizase en las iglesias más que la música *a capela*. Abría la puerta a la utilización de instrumentos, pero este uso debería ser autorizado, y en ningún caso se permitiría el empleo de “cajas, timbales, arpas” y otros instrumentos similares, excesivamente ruidosos. Se condenaban las repeticiones de versículos, así como la inversión arbitraria de las palabras. Finalmente, se prohibía la interpretación, por parte de los organistas, de piezas teatrales que distrajeran de la devoción a los fieles. V. OTAÑO, N.: *La música religiosa...*, p: 75-76.

¹²⁹¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 273.

¹²⁹² Para Eximeno, es positivo que se interprete la música dramática con argumento sacro, pero es conveniente que esto se haga: “(...) en un atrio o salón, o en una capilla separada de la iglesia en que está reservado el Santísimo Sacramento, ante cuya augusta presencia el canto y la música no deben excitar sino afectos píos y devotos; y aquellas cantadas deben servir de una santa y espiritual recreación.”, EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 256. El subrayado es mío.

¹²⁹³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 257.

mientras describe una representación que habría tenido lugar en Valencia en época navideña:

(...) asistí a un drama del Nacimiento de Cristo, que un respetable prebendado de la misma iglesia hacía representar en su casa. La escena presentaba las montañas de Belén con una decoración propia y sin lujo, y entre ellas la cuna del recién nacido Jesús, asistido por su Madre, representada por una joven, a cuyos soliloquios con su Hijo no había corazón tan duro que no se enterneciese; los más de los actores eran niños y niñas; las escenas, unas cantadas, otras habladas, y unas y otras interpoladas del coro; la música, según las escenas, ya era grandiosa y sublime, ya afectuosa y tierna.¹²⁹⁴

Existen algunos datos de interés que pueden ayudarnos a comprender qué fondo de realidad subyace en este párrafo. En una carta del clérigo Francisco Moreno Sánchez a Lorenzo Hervás (discípulo de Eximeno y, como él, jesuita expulsado), fechada en enero de 1800, se dice que “Colomé ha estado muy ocupado estas navidades con el canónigo Roca, haciendo y estampando villancicos para las funciones que, dentro de casa por la noche, se han representado al nacimiento, con grandísimo concurso e igual decoro (...)”¹²⁹⁵. Esta referencia coincide con la descripción realizada por Eximeno, quien sitúa la escena en un ámbito privado. Unas páginas después, Eximeno hace alusión al “drama pastoral” de la *Adoración de los Reyes*, de Juan Bautista Colomé¹²⁹⁶ (al que ya nos hemos referido), que también era jesuita expulsado y procedía de Valencia, donde coincidiría con Eximeno entre 1798 y 1801. El autor de *D. Lazarillo Vizcardi* propone a Colomé como modelo del “estilo lírico-musical”, y podría estar pensando en la *Adoración de los Reyes* y en los “villancicos” escritos por Colomé en las navidades de 1799 al describir la utópica composición antes citada¹²⁹⁷.

En las referencias a los villancicos en *Dell'origine*, Eximeno equipara a este género español con los oratorios. Como habíamos visto, el exjesuita señalaba la relación que existe entre los villancicos y la imitación musical “pictoricista”¹²⁹⁸. Estaría llamando así la atención sobre uno de los aspectos más característicos de los villancicos; un medio que a menudo se utilizaba como recurso humorístico, y que será criticado por numerosos autores. Además, al referirse a esta

¹²⁹⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 257.

¹²⁹⁵ HERVÁS, L.: “Cartas, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22996, folios 372-373”. Cit. en HERVÁS, L.: *Biblioteca jesuítico-española...*, p: 193.

¹²⁹⁶ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 277. Esta obra fue publicada en Valencia en 1800: COLOMÉS, J.B.: *Adoración de los Reyes...*

¹²⁹⁷ Es posible que los “villancicos” a los que se refiere Francisco Moreno sean, en realidad, el drama de la *Adoración de los Reyes*.

¹²⁹⁸ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 436-437 – *Del origen...*, vol. 3, p: 210-211.

particularidad de los villancicos, Eximeno lo hace dando a entender que se trata de un recurso estético anticuado¹²⁹⁹. Sin embargo, reconoce que este género musical goza de un gran favor por parte del público, llegando a comparar esta popularidad con la que tiene en Italia la ópera (un elogio que no lo es tanto, si tenemos en cuenta que los villancicos eran –o deberían ser– composiciones religiosas)¹³⁰⁰.

En *D. Lazarillo Vizcardi*, la crítica a los villancicos aparece en numerosos pasajes. El exjesuita muestra un singular aprovechamiento de sus armas satíricas para criticar las ridiculeces que, con frecuencia, aparecían en estas composiciones. Merece la pena, sin embargo, comenzar el análisis de esta obra por el final, esto es, por el último de los apéndices, en el que Eximeno elogia el *Memorial* de Paris y Royo. El exjesuita, que apoya las críticas de Paris contra el “(...) indecente y escandaloso abuso que se hace de la música en las iglesias, muy en particular en las cantadas que llaman *villancicos*”¹³⁰¹, se limita a reproducir los títulos de las tres partes de que consta el escrito, y observa sagazmente que el autor basa en Kircher su división de la música. Aunque se muestra menos severo que Paris en cuanto a la música religiosa en general, sí coincide él en la dureza de sus críticas hacia los villancicos. De hecho, tras definirlos como “cantadas en lengua vulgar”, añade que están llenos a veces de “sandeces y bufonadas” y que “(...) más que a teatro huelen a zaguán o taberna”¹³⁰². No cabe crítica más áspera hacia este género, que aunque en esencia forma parte del “estilo dramático”, se encuentra degradado a un nivel ínfimo.

En *D. Lazarillo Vizcardi* se critican los villancicos compuestos por Agapito Quitóles, lo que da a entender que se trata de unas composiciones anticuadas y de mal gusto. El extravagante maestro se muestra orgulloso de sus villancicos, si bien reconoce un hecho muy habitual en estas composiciones: su reutilización y escasa originalidad¹³⁰³. Los villancicos serían “indecentes” y contrarios al “decoro”

¹²⁹⁹“Los maestros de capilla de España acostumbran todavía a suplicar a los poetas autores de tales composiciones, que introduzcan en ellas alguna tempestad, alguna lucha entre los elementos, o algún baile de pastores (...)”, EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 437 – *Del origen...*, vol. 3, p: 211. El subrayado es mío.

¹³⁰⁰ Curiosamente, en la versión española del *Dubbio*, se utiliza “villancico” para traducir el término “madrigale”, lo que demuestra que Francisco Antonio Gutiérrez tenía en mente la taxonomía musical de Kircher (reproducida por Valls), de la que forma parte el “madrigale spirituale”, y no tanto la propuesta del propio Eximeno, quien equiparaba al villancico con el oratorio en *Dell’origine*. Esta interesante cuestión (hasta donde sabemos, es la única vez que, en la teoría española de la época, se trazan relaciones entre el madrigal y el villancico) demuestra una vez más que la clasificación musical de Eximeno, basada primariamente en cuestiones técnicas, resultaba novedosa en el contexto español. EXIMENO, A.: *Dubbio...*, p: 22 - *Duda...*, p: 54.

¹³⁰¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 324.

¹³⁰² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 273.

¹³⁰³ “No hay otros villancicos que los de Navidad; éstos se cantan, sea la fiesta del santo que se quiera, aunque sea de las almas del Purgatorio. En ellos, los poetas y maestros de capilla han convenido en promover la alegría, de que todo buen cristiano debe rebosar en aquella santa noche, hasta reventar, si es posible, de la risa.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 85.

porque no inducían a una alegría moderada, sino al desenfreno, que no debería tener lugar en el templo. Sin embargo, la ridiculización del villancico no termina ahí, sino que se completa con las descripciones que Quitóles realiza de sus obras. El maestro dice haber compuesto sus villancicos para el hospital de dementes de la ciudad. En uno de ellos, pensado para interpretarse antes de la misa del gallo, el tenor y el tiple cantaban a dúo:

Tenor: Nace a redimir la culpa
El imán del corazón.
Tiple: Cántase, pues, el *gloria*
Después el *kyrie eleison*¹³⁰⁴

La irreverencia del texto se veía completaba en su realización musical, donde el maestro había dispuesto que, gracias a las repeticiones de palabras, los dos cantantes terminasen cantando “cocorocorazón” y “kikirieleison”, como si de dos gallos se tratase. En el villancico compuesto para después de la epístola, los pastores entrarían ofreciendo al niño sus corderos, cuyos balidos eran imitados por los músicos. En el último villancico, pensado para cantarse al final de la misa, las bendiciones eucarísticas del Niño acabarían convertidas en una suerte de mercado en el que los músicos acababan pregonando las mercancías¹³⁰⁵.

Estas descripciones, con las que Eximeno pretende ridiculizar a los villancicos, parecen no apartarse excesivamente de ciertas prácticas extendidas entre los músicos de la época, muy hábiles en la utilización de onomatopeyas, expresiones jocosas, etc.

Las oposiciones constituyen otra importante ocasión en la que deslizar críticas hacia los villancicos. Era común que, en las oposiciones a un magisterio de capilla, los examinandos tuvieran que componer un villancico sobre un texto dado, un hecho que aparece reflejado en la novela de Eximeno. En el texto, el único poeta villanciquero de la ciudad la había abandonado precipitadamente, y Quijarro (el examinador más apegado a la “vieja” música) se niega a entregarles la letra de un villancico de Navidad porque:

(...) esos villancicos, en cuanto a la música, se asemejan unos a otros más que un huevo a otro huevo; un coro de Gloria in excelsis, cuatro coplas de bufonadas, un recitado y aria de teatro, y un par de pastorales con el pito y la zambomba, y cátrate hecho en dos palabras un villancico de Navidad.¹³⁰⁶

¹³⁰⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 85.

¹³⁰⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 86-87.

¹³⁰⁶ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 225.

Los examinadores, conocedores de que Agapito tenía un buen número de villancicos, solicitan a Juanito que les facilite algunas de sus letras. Éste les indica que tiene dos del tipo de los que se proponen a los opositores: uno, procedente de Cataluña, se habría utilizado en unas oposiciones de 1789; el otro, procedente de Castilla, se habría utilizado en 1791. El joven, juicioso, les advierte de que los dos villancicos son sendas “sartas de necedades”¹³⁰⁷. Eximeno reproduce las letras de los dos villancicos, plagadas de figuras retóricas pensadas para ser imitadas por procedimientos musicales. Como es bien sabido, el villancico “castellano” reproducido por Eximeno había sido utilizado en las oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Salamanca del año 1789, y a las que concurrieron Manuel Doyagüe (quien ganaría la plaza) y Josep Pons, en quien se inspira Eximeno para dar forma al personaje de Ribelles, y que, sin duda, le facilitaría al exjesuita el texto del villancico¹³⁰⁸. El exjesuita introduce leves modificaciones en el texto, con el fin de ocultar su origen salmantino. Nada sabemos sobre la letra del villancico catalán, si bien es muy probable que ésta existiera, sobre todo si tenemos en cuenta el origen gerundense de Josep Pons. Aunque ambos resultan ridículos en grado sumo, Eximeno señala, a propósito del villancico catalán que:

(...) apunta en el recitado y aria un argumento, que manejado por un buen poeta, abriría espacioso campo a la más deliciosa música (...). Un semejante plan de villancico, compuesto por un Colomé y puesto en música por un Ribelles, destilaría en nuestros ánimos una gota del celestial néctar, en que la Virgen iba a engolfarse.¹³⁰⁹

Aunque ambos son “dos chanfainas poéticas”¹³¹⁰, el villancico castellano es el único que podría ser puesto en música, puesto que el catalán es “(...) un zarambeque de palabras, que para ponerlo en música ha de hacer venir a los opositores los vahídos de cabeza”¹³¹¹. El pormenorizado análisis llevado a cabo por Eximeno permite conocer la estructura de estas composiciones, que comenzarían con una introducción a cuatro voces, seguida por un estribillo que se va alternando con arias, coplas y recitados, para dar lugar a una forma ecléctica en la que habrían de combinarse aspectos de la música teatral con toda suerte de artificios contrapuntísticos. Se trataría, por tanto, de un compendio de procedimientos musicales en el que tendrían cabida los elementos musicales más denostados por Eximeno. En la novela, el buen juicio se acaba imponiendo: el

¹³⁰⁷ “Uno y otro, a mi juicio, son dos sartas de necedades, no obstante que mi tío dice que la letra más bella ni más bien pensada para poner en práctica a los pretendientes de magisterios de capilla, no la podía inventar el mismo diablo.” EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 226.

¹³⁰⁸ ARTERO, J.: “Oposiciones...”, p: 191-202.

¹³⁰⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 236.

¹³¹⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 241.

¹³¹¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 241.

prefecto de la capilla realiza un discurso ante el cabildo en el que llama la atención sobre la inutilidad de la mayor parte de los ejercicios de las oposiciones, preguntándose: “¿Qué necesidad tiene la Iglesia de estas canturias, las cuales sólo sirven para profanarla y convertirla en un corral de comedias?”¹³¹².

Esta pregunta, que sin duda se haría el propio Eximeno, se salda con el acuerdo tomado por el cabildo, que decide no realizar la prueba de los villancicos. Con este acuerdo, se acaba de manera simbólica con una tradición que venía siendo criticada durante más de un siglo. El exjesuita, que expulsa de su catedral ideal a los villancicos, sumándose a la corriente ilustrada que venía solicitando la abolición de este género, y que comenzaba a tener éxito en un buen número de catedrales de la época, tal y como ha señalado Álvaro Torrente¹³¹³.

El dictamen final de Eximeno sobre los villancicos no es de total censura, como corresponde a un pensamiento flexible que abomina de discursos totalizadores. El exjesuita, impregnado de la cultura italiana y del gusto ilustrado, preconiza una reforma de los mismos que los convierta en auténticos dramas sacros, que los expulse de la liturgia y que posibilite para ellos un lugar propio, separado aunque cercano a la iglesia, donde sirvan al pueblo de “sacra y espiritual recreación”. Por ello, al producirse el escrutinio de los papeles del maestro Quitóles, Eximeno hace que sus personajes distingan entre los villancicos tolerables y los que merecen ser aniquilados. Así, se salvan de la quema los del valenciano Francisco Bahamonde (según Eximeno, son paráfrasis de fragmentos de la Sagrada Escritura) y otros de carácter humorístico y de autor anónimo por su simplicidad e inocencia. Peor suerte corren los villancicos “castellano” y “catalán” propuestos para las oposiciones, que son condenados sin piedad al fuego purificador. El grueso de los villancicos, que en principio iban a ser pasto de las llamas, acaba siendo entregado a un cohetero en pago por unos buscapiés que había regalado a Juanito¹³¹⁴. Finalmente, Lazarillo se muestra compasivo con las composiciones de Agapito, y advierte de que “(...) quemarlas es lástima, porque en su género son piezas originales, y pueden servir de escarmiento a los ceronistas y nassarrisas”¹³¹⁵. Juanito, que reclama los villancicos de su tío como parte de su herencia, decide entregarlos al hospital de dementes, para que realicen con ellos sus academias de música. Esta esperpéntica propuesta, que inserta una de las manifestaciones más elevadas de la cultura musical de la época

¹³¹² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 241.

¹³¹³ TORRENTE, A.: “Misturadas de castelhanadas...” Eximeno, consciente de la dificultad de su empresa, señala que este “abuso” está muy arraigado en las catedrales españolas, pero apunta a la sabiduría de aquellas iglesias en las que no se somete a los opositores a realizar prueba de villancicos, EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 250.

¹³¹⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 225-226.

¹³¹⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 229.

(las academias) en el ámbito del sanatorio mental, refleja el grado de descomposición al que había llegado el villancico en los años finales del siglo XVIII. No es casual que sea el personaje más joven de la novela quien decide enviar a los villancicos al manicomio, desterrándolos así de la práctica musical del futuro próximo y recluyéndolos en un ámbito del que, de acuerdo con la mentalidad ilustrada, jamás debieron salir.

5.2.3.6-El sistema productivo

Como hemos anticipado en las páginas anteriores, una de las cuestiones más importantes que subyace en *D. Lazarillo Vizcardi* es el ataque a una estructura productiva que daba lugar a una estética musical periclitada. En realidad, esta cuestión ya había aparecido en *Dell'origine*, donde Eximeno había criticado directamente a los maestros de capilla españoles y su control casi absoluto de la producción musical en España¹³¹⁶. Esta crítica será el punto de partida de *D. Lazarillo Vizcardi*, una novela cuyo objetivo es señalar cómo la música eclesiástica ha sido corrompida por los abusos del contrapunto y de la música instrumental¹³¹⁷. Eximeno, que entiende como una necesidad perentoria “liberar” a la música de su reducto eclesiástico y contrapuntístico, extiende la capacidad de juicio estético a todas las capas del público, arrebatando a los profesionales su exclusividad¹³¹⁸. El exjesuita puntualiza:

Quien ignora los principios del arte, no podrá individualizar sus defectos; mas no por esto se deberá despreciar su juicio; antes bien, si la teórica de un arte está maleada de errores originados de tiempos tenebrosos y bárbaros, el juicio de hombres cultos y discretos, en lo tocante al efecto de sus obras, será preferible al de muchos profesores.¹³¹⁹

Se ataca así el sistema gremial que imperaba en las capillas musicales para dar cabida a los aficionados, a la incipiente crítica musical, y a la opinión pública en general. Aunque hace extensivos estos comentarios al “público”, en general, no cabe duda de que Eximeno estaba pensando en sí mismo al asegurar que, si el juicio de los profesionales estaba viciado, sería preferible que juzgasen los aficionados. Ahora bien, cuando critica el contrapunto y los excesos de la música instrumental, está, en realidad, apuntando contra las composiciones policorales

¹³¹⁶ “Generalmente en España está reducido el uso de la música a las iglesias, cuyos maestros de capilla son eclesiásticos y un verdadero apéndice de los contrapuntistas del siglo XVI”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 447 – *Del origen...*, vol. 3, p: 228.

¹³¹⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 3-4

¹³¹⁸ “(...) los músicos, procuran alucinar al público, dándole a entender que quien no es de la profesión, no puede hacer juicio de sus obras.”, EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 126.

¹³¹⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 127.

con acompañamiento instrumental, emblema y orgullo de la “escuela española”. Los planteamientos gremiales de esta “escuela” han sido sagazmente señalados por Juan José Carreras, quien destaca que la música española, a principios del siglo XIX, permanecía anclada en una concepción artesanal¹³²⁰.

La crítica a esta “casta”¹³²¹ se convierte en el eje de la novela de Eximeno, quien da forma a una serie de personajes que, enfrentados en dos bandos contrapuestos, representan, por una parte, al sistema en decadencia, y por otra, al nuevo grupo que pretende convertirse en hegemónico. Del primero formarán parte contrapuntistas irredentos como Quijarro o Agapito Quitóles. El segundo estará formado por personajes como Lazarillo, Ribelles, mosen Juan y Juanito. Pero el exjesuita no cae en un discurso maniqueo, creando unos personajes flexibles que aportan verosimilitud a la novela y que permiten fortalecer la idea de que la reforma de la música religiosa y su sistema productivo es inevitable. Así, “conversión” de Raponso y el P. Diego, que pasan de ser defensores del sistema establecido a sumarse al grupo de los reformistas, demuestra el éxito de los nuevos postulados estéticos y productivos, en tanto en cuanto algunos de los elementos que formaban parte de la antigua estructura consiguen integrarse sin demasiados traumas en el nuevo bloque hegemónico, una condición necesaria para el pleno asentamiento de éste. Este conflicto se salda, eso sí, con algunas “bajas”, como la de Agapito, que es obligado a abandonar la música por D. Eugenio (representante de la estructura económica y cultural emergente), o la de Quijarro, quien fallece después de conocer el cambio de bando de su protegido, Raponso.

Es el propio exjesuita quien define estos tres bloques ideológicos, al hablar de la existencia de tres clases de maestros de capilla: los más numerosos son aquellos que siguen al pie de la letra los dictados de los viejos teóricos del contrapunto; frente a ellos se sitúan los que, sin tener un elevado talento, hacen gala de su erudición y, aunque defienden las reglas del contrapunto, no desprecian a los compositores más innovadores. Son estos últimos los que hacen progresar la música y los que deben protagonizar la necesaria reforma.

Eximeno identifica muy claramente cuáles son los teóricos a los que siguen los maestros de capilla españoles: Cerone y Nassarre¹³²². Es indudable el prestigio

¹³²⁰ “Una tradición eclesial propia de maestros de capilla que había tejido un tupido discurso disciplinar a lo largo de generaciones marcadas por polémicas y argumentaciones típicamente gremiales. La corrección escolástica, el respeto a las normas del contrapunto (...) constituían por así decirlo el orgullo y el rasgo distintivo de esta casta”, en CARRERAS, J.J.: “La policoralidad...”, (en prensa).

¹³²¹ Significativamente, Eximeno también utiliza el término “casta” para referirse a los viejos maestros de capilla. V. EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 120.

¹³²² Eximeno se refiere a ellos en una ocasión como los “(...) evangelistas músicos de nuestra península”, EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 117. En cualquier caso, el grado de difusión de la obra de Cerone continúa siendo una incógnita, habida cuenta de las dificultades que, ya en el s. XVIII existían para

del que gozaban sus tratados, pero reducir la tratadística musical española de finales del siglo XVIII resulta, cuanto menos, injusto. Eximeno demuestra conocer con bastante profundidad los textos de estos dos autores, a quienes los más conservadores calificaban de “(...) inexpugnables baluartes de la música de nuestros predecesores”¹³²³. Nassarre, de quien Eximeno dice maliciosamente que era “organista de nacimiento y ciego de profesión”¹³²⁴, es, para los conservadores, quien “(...) nos preserva de la corrupción napolitana”¹³²⁵. Este comentario, siendo anecdótico, pone de manifiesto la actitud defensiva de muchos compositores españoles, que se veían a sí mismos como garantes de una tradición amenazada por la “perniciosa” influencia de la música extranjera. Agapito, representante de la “escuela española”, se enfrenta a la contradicción derivada del origen italiano de Cerone, y la resuelve acudiendo al tópico de la “gravedad” de la música y de los músicos españoles. Sin embargo, sus palabras chocan con la realidad, que demuestra que Cerone es la antítesis de lo “grave”¹³²⁶. Eximeno, en su cruzada contra un sistema cuasi-gremial, se esfuerza por destacar las contradicciones en que incurren los músicos españoles. Así, muestra que, a pesar de la pretendida reivindicación “nacional”, los maestros de capilla españoles siguen a un teórico extranjero que, por si fuera poco, contradice la característica que definía el estilo español: la gravedad.

La defensa de la tradición amenazada también aparece en la arenga que dirige Raponso a los canónigos. En ella, el músico advierte de los peligros provenientes de la música extranjera, que “(...) con descrédito de la nación y desdoro de las iglesias de España, va (...) cundiendo por ministerio de vanos e indevotos profesores (...)”¹³²⁷. Para justificar su discurso, Raponso acude a Nassarre, a la autoridad de sus “predecesores”, y a las dificultades que entraña la composición basada en el contrapunto. De este modo, el opositor que representa al gusto retardatario, enumera las características de un sistema productivo propio del Antiguo Régimen, en el que se venera la autoridad de los antepasados, se destaca el aspecto artesanal de la música y se huye de las innovaciones porque no

encontrar su voluminoso (y por tanto, caro) tratado. Recuérdense al respecto las gestiones realizadas por Martini para procurarse un ejemplar, por el que pagó “unos cien ducados” según Charles Burney. V. BROFSKY, H.: “Doctor Burney and Padre Martini...”, p: 317.

¹³²³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 45.

¹³²⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 44.

¹³²⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 60.

¹³²⁶ “[Cerone] se revistió de la gravedad española, como se ve en su reverendo retrato, la cual entonces reinaba en Nápoles, y con remontado estilo y muchos latines escribió para los músicos españoles, que (...) no estudiamos sino la música sustancial y de fondo.”, EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 49. La construcción identitaria que asimila a los españoles con la “gravedad”, característica de la música sacra, y a los italianos con la ligereza propia del teatro, habría funcionado si no fuera porque Cerone, en el retrato que abre su libro “(...) parece un jurado en día de procesión. Vanle haciendo corte quince poesías latinas, tres castellanas y cuatro italianas (compuestas sin duda e impresas sin licencia del autor); pero sin el título que las comprendiera todas: *Musarum otium*, esto es, las musas napolitanas no tenían otra cosa que hacer.”, EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 49.

¹³²⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 291.

garantizan el éxito técnico de las creaciones. Frente a estos discursos en clave gremial y nacional, el exjesuita atribuye a Lazarillo una de las frases más impactantes de toda su obra:

La música (...) no tiene por su naturaleza patria determinada, no es italiana, ni española, ni alemana, ni francesa; la música en todo el mundo es buena o mala (...) ¹³²⁸

No es casual que estas palabras sean pronunciadas por el protagonista de la novela, que es un aficionado y no un profesional, si tenemos en cuenta que Eximeno pretendía dar un papel mayor a los laicos en la música eclesiástica. Pero, ante todo, lo que demuestra esta frase es que el universalismo ilustrado no daba cabida a discursos nacionales. El exjesuita se enfrentaba así a los patrones que venían definiendo la imagen de la música española por considerarlos obsoletos y cerrados en sí mismos. Resulta paradójico, en cualquier caso, que Eximeno escribiese esta frase a comienzos del siglo XIX, siglo de los nacionalismos, y que acabaría por convertirlo a él mismo en un precursor del nacionalismo musical español.

El exjesuita también reconoce el poder e influencia alcanzados por los miembros de la “secta de contrapuntistas” ¹³²⁹ que monopoliza la música eclesiástica en España. Y lo hace citando un caso concreto acaecido en Zaragoza y puesto en boca del obispo, hombre juicioso y de buen gusto:

(...) conseguimos que se enviara a Nápoles por tres años un muchacho dotado de talento músico (...). El muchacho fue, y volvió muy bien aprovechado; a la primera vacante se le dio el magisterio de capilla; pero a la primera música suya que se oyó, compuesta con algún gusto italiano, los vejancones y músicos pulserudos le levantaron un *tolle, tolle*, que faltó poco no le crucificaran (...) ¹³³⁰

Con este pasaje, Eximeno pretendía demostrar la enorme influencia que tenían los músicos reaccionarios, capaces de amedrantar a quien había podido formarse en la “patria” de la música. Pero cabe pensar, además, que se trate de un caso real: el joven muchacho enviado por el cabildo zaragozano a estudiar a Italia podría ser Francisco Javier García Fajer (1730-1809). Este compositor, de crucial importancia para la reforma de la música eclesiástica en España (y en particular, del villancico ¹³³¹), habría introducido en las catedrales españolas un gusto

¹³²⁸ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 301.

¹³²⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 33.

¹³³⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. 1, p: 209.

¹³³¹ V. apartado 4.2.1

italianizante que se oponía al contrapunto defendido por los maestros de capilla tradicionales¹³³².

Como hemos venido observando, Eximeno se sirve de la crítica estética para reclamar una reforma en las capillas musicales de las iglesias hispanas. Sin embargo, esta reclamación no queda reducida a discursos metafóricos; al contrario, el exjesuita no dudará en hacer explícitos los cauces por los que debe discurrir la reforma. Ésta debe comenzar por el propio sistema de elección de los maestros de capilla. Para el exjesuita resulta absurdo hacer viajar a los compositores y someterlos a una serie de pruebas que, en su mayor parte, no tienen nada que ver con la práctica habitual. Por ello, considera que sería conveniente seguir “(...) el sabio ejemplo de las iglesias de Toledo, Valencia, y algunas otras”¹³³³, en las que los opositores envían algunas de sus obras. La crítica al obsoleto sistema que representaban las oposiciones a maestro de capilla era, en todo caso, una preocupación de la época. Baste citar, al respecto, el plan redactado por Pedro Aranaz, con el que pretendía reformar el sistema de exámenes, poniendo un mayor énfasis en cuestiones prácticas¹³³⁴.

Eximeno también cuestiona la propia estructura de las capillas de música, particularmente crítico con los salmistas, a quienes llega a llamar “plagas de la música”¹³³⁵. El exjesuita los ridiculiza por su ignorancia del latín y se preocupa, además, por el excesivo costo que supone pagarles¹³³⁶. Por ello, hace un llamamiento a cumplir con las directrices del Concilio de Trento, que ordenaba que en cada diócesis se estableciera un seminario, y que en éste se formase a los sacerdotes en el canto llano. Donde no se hubieran establecido estos seminarios – señala Eximeno-, deberá procurarse que los que reciben las órdenes menores asistan al coro de sus respectivas iglesias. De este modo, los cabildos no tendrían

¹³³² Sobre García Fajer v.: MARÍN, M.A. (ed.): *La ópera en el templo...* La historia contiene más elementos de realidad: el arzobispo de Valencia entre 1800 y 1813 fue el franciscano Joaquín Company Soler. Nacido en Penáguila (Alicante) en 1732, había sido arzobispo de Zaragoza entre 1797 y 1800, por lo que habría coincidido con el magisterio de García Fajer en La Seo. Es evidente que Company no fue el responsable de enviar a Italia a García Fajer, y que su corta estancia en Zaragoza no le permitiría conocer a fondo los pormenores de la capilla musical, pero sí podría haber conocido la música de García Fajer. Además, Eximeno había estudiado filosofía en Zaragoza entre 1747 y 1750, por lo que podría haber conocido, siquiera superficialmente, el tipo de música que se realizaba en La Seo. En cualquier caso, lo que el exjesuita trataría de hacer notar es que el “partido” de los renovadores de la música religiosa contaba con aliados entre el clero. Sobre Joaquín Company V. LLIN CHÁFER, A.: “Fr. Joaquín Company...”

¹³³³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 241. La referencia a estas dos catedrales no es casual si tenemos en cuenta que, en Toledo, ocupaba el magisterio de capilla Francisco Antonio Gutiérrez y que en Valencia el maestro de capilla era Josep Pons.

¹³³⁴ V. GALLEGU, Antonio: *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*. Madrid: Alianza, 1988, p: 138-140.

¹³³⁵ “(...) los salmistas, como tienen la voz gorda, no pueden encaramarse, y tamañitos cantan hacia abajo; en una palabra, los que el vulgo llama músicos auténticos, los salmistas músicos plagales, esto es, las plagas de la música.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 17.

¹³³⁶ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 275.

necesidad de cantar a salmistas externos, quienes, por otra parte, carecen de conocimientos musicales y humanísticos¹³³⁷. La preocupación económica también le mueve a felicitar de que, a causa de las recientes guerras, las capillas musicales de muchas iglesias romanas se hayan visto reducidas¹³³⁸. Admirador del estilo de la Capilla Pontificia, propone que los cabildos españoles envíen a Roma tres o cuatro jóvenes pensionados para que se nutran de las enseñanzas de esta institución¹³³⁹, coincidiendo con la opinión de Burney, quien ya había señalado las ventajas de que los músicos viajasen¹³⁴⁰.

Una última cuestión a reformar tiene que ver con el estado civil de los maestros de capilla. La creación musical en España estaba vinculada a las iglesias y a sus maestros, que eran, en su inmensa mayoría, clérigos. El mismo Eximeno había advertido de lo negativa que resultaba esta endogamia eclesiástica para el progreso de la música, que permanecía encerrada en los muros de las iglesias, pasaba de generación en generación dentro de los mismos moldes teóricos, sin dar cabida (al menos teóricamente) a soluciones innovadoras. Por eso el exjesuita destaca el papel que deben jugar los laicos, y en particular la burguesía comercial (la clase social en auge) a la hora de influir en el cambio estético y estructural que debía acometerse en la música eclesiástica. Pero, además (y esto atañe directamente a la estructura del sistema productivo), Eximeno aboga por dar cabida a los músicos seculares. El exjesuita no lo reclama de manera directa, sino que lo hace con la mejor de sus herramientas: la sátira. Agapito Quitóles critica a Narciso Ribelles por haberse dedicado a la música profana, señalando que, en las oposiciones “(...) no se admiten tonadillas de las comediantas de Madrid”¹³⁴¹. Además, y enlazando con la imagen que los maestros de capilla españoles se habían dado a sí mismos, el extravagante músico señala que los músicos españoles “(...) rezamos el breviario (...)”, frente a los músicos italianos, “(...) hombres profanos, y, a excepción de los capones, con mujer e hijos (...)”¹³⁴².

El exjesuita convierte así uno de los motivos de orgullo de la “escuela española” en un hecho ridículo, llamando la atención sobre el anacronismo que representaba mantener un sistema productivo y pedagógico basado en una estructura gremial, en un momento en que la estructura de la sociedad se hallaba en plena transformación. Los sucesos bélicos que habrían de acontecer pocos

¹³³⁷ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 277-278.

¹³³⁸ “La Providencia, que permite los males para sacar de ellos frutos saludables, del menoscabo que en las últimas revoluciones políticas han sufrido las dotaciones eclesiásticas, se ha servido para corregir este abuso, pues faltando con qué pagar numerosas orquestas, la mayor parte de las músicas de las iglesias de Roma, que eran antes las más estrepitosas, se han reducido al solo órgano.”, en EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 315.

¹³³⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 277.

¹³⁴⁰ BURNEY, C.: *The present state of music in Germany...*, vol. 2, p: 338.

¹³⁴¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 46.

¹³⁴² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 49.

años después, y los cambios políticos e ideológicos que les siguieron, truncaron toda posibilidad de reformar un sistema demasiado rígido.

Conclusión

En las páginas precedentes hemos venido viendo la posición que ocupan los distintos géneros musicales en el pensamiento de Antonio Eximeno.

El melodrama encaja en la teoría del exjesuita como un desarrollo lógico de la idea que atribuye a la música un origen lingüístico. Desde esta perspectiva, la unión de música y poesía era un hecho inevitable y natural. Sin embargo, esta unión plantea una serie de problemas al ser analizada bajo el prisma de la verosimilitud, criterio dominante en la estética ilustrada. Eximeno, seguidor del enciclopedismo francés, atribuye a la música la función de imitar (expresar) sentimientos, algo que, a su vez, convierte a la ópera en verosímil. Pero esta unión no sería suficiente para garantizar la credibilidad de la ópera, por lo que se hace necesario un elemento más: la *ilusión*. Esta idea permite transportar al espectador a ese mundo irreal en el que se desarrollan los acontecimientos operísticos, toda vez que la magnificencia de los diferentes componentes de la ópera permite que el espectador olvide que quienes cantan en el escenario, son personajes humanos.

El exjesuita mantiene una posición logocéntrica que sitúa al libreto en el epicentro del espectáculo operístico. Sin embargo, esto no significa que todos los componentes deban someterse, sin más, al libreto. Al contrario, Eximeno propone entender el melodrama como interacción de diversas artes unidas bajo un ideal común: la expresión de los sentimientos, plasmados por el poeta en el libreto, y convertidos en verosímiles gracias a la ilusión. Para Eximeno, el poeta que, con mayor acierto, habría conseguido realizar este ideal es Pietro Metastasio, situado como paradigma operístico y a quien se debe, no sólo la perfección formal del género, sino la inspiración de compositores y cantantes.

Pero, al mismo tiempo, el modelo metastasiano estará en el origen de su propia decadencia: la estereotipación del melodrama, la alternancia entre arias y recitativos, y el papel central atribuido a los cantantes, llevará a sacrificar aspectos como la expresión en pos del virtuosismo vocal y el aplauso fácil. El exjesuita, que ya había constatado la decadencia del modelo metastasiano en la edición italiana de *Dell'Origine*, endurecerá sus críticas en la traducción al castellano de esta obra y, especialmente, en su novela *D. Lazarillo Vizcardi*. Las descarnadas críticas hacia los castrati, hacia los compositores y, en última instancia, al propio Metastasio, dan paso a diferentes alternativas al melodrama metastasiano, tales como las óperas de Gluck o las de Piccini, y a una propuesta

original: la creación de una ópera en castellano basada en el modelo de autores como Meléndez o Colomé.

Las reflexiones de Eximeno sobre la música instrumental están igualmente condicionadas por su concepción musical logocéntrica, que otorga un papel subordinado a este género, que debe someterse a la música vocal cuando ambas convivan en una misma obra, y debe imitarla incluso cuando no la acompañe. Por otra parte, el género instrumental sus propias dificultades. Sus limitaciones expresivas, y el ideal imitativo que Eximeno atribuye a las artes, llevan a la necesidad de vincular estas composiciones con un contenido externo. Por ello, el exjesuita repetirá los tópicos enciclopedistas que atribuyen a la música instrumental capacidades para imitar fenómenos naturales de carácter violento, y también pasiones extremas. A pesar de la inferioridad que Eximeno atribuye a la música instrumental, su opinión con respecto a este género no es negativa. Esto se hace patente, especialmente, en *D. Lazarillo Vizcardi*, donde los personajes “positivos” de la novela son aficionados y defensores de la música instrumental, mientras que los personajes “negativos” y conservadores se oponen a este tipo de música. La importancia que el exjesuita otorga a las composiciones instrumentales le lleva a describir situaciones protagonizadas por este tipo de música en diferentes ambientes como la calle, la iglesia o el ámbito privado: sus descripciones sobre las interpretaciones realizadas en el ámbito doméstico supondrán un retrato muy fidedigno de las academias desarrolladas en el ámbito burgués español de finales del siglo XVIII.

Eximeno también hace referencia a autores y obras concretos. Sitúa el desarrollo de la composición y de la técnica de los instrumentos en Italia, con autores como Corelli, a quien Eximeno otorga una gran importancia. Tras él se situaría Tartini y, en una segunda etapa, compositores como Manfredi, Pugnani y Boccherini, quien es considerado como uno de los autores más importantes de su época. Eximeno, consciente de la difusión adquirida en las por los compositores alemanes, reconoce la importancia de la “escuela alemana” de música instrumental, aunque se niega a aceptar su superioridad sobre la “escuela italiana”. El exjesuita desataca a los dos compositores alemanes más difundidos en la España de la época: Pleyel y Haydn. Si el primero le merece su completa aprobación por la “suavidad” de sus melodías, que estarían a la altura de las composiciones de los maestros italianos, el segundo, con sus raptos entusiásticos, le genera más dudas. Estos raptos entusiásticos, junto con otras descripciones referidas a las músicas que describen situaciones terroríficas, a las músicas que consiguen elevar el alma en un momento de contemplación religiosa, etc. pueden englobarse dentro de la categoría de lo sublime, un concepto que se desarrolló a lo largo del siglo XVIII, y que Eximeno recoge, de un modo no sistemático, en sus textos.

La música religiosa constituye, por último, una cuestión de primer orden en el pensamiento de Eximeno cuyo interés por el tema se incrementa con el paso del tiempo. La influencia jesuítica de su formación, y su posición estética avanzada le llevarán a defender un relativismo que le permite adoptar una postura flexible, no excluyente, y abierta a la introducción de novedades en el terreno de la música religiosa. Esto se manifiesta, principalmente, en la taxonomía musical desarrollada en la novela *D. Lazarillo Vizcardi*, en la que Eximeno muestra una gran capacidad para integrar a todos los géneros dentro del marco de la música eclesiástica, sobre la base de criterios técnicos y funcionales.

Su opinión sobre el canto llano, al que reconoce como el género idiosincrásico de la música religiosa, no es positiva. Desde su punto de vista, la rudeza del canto llano tiene que ver con su origen medieval, bárbaro y primitivo, y con su función, encaminada a la participación del pueblo inculto en la liturgia. A pesar de todo, reconoce ciertas virtudes en este tipo de música, como su sencillez, que no distrae a los fieles de la devoción, mientras destaca la importancia de una buena interpretación para que el canto llano goce de la dignidad que merece.

El estilo eclesiástico *a capela*, que había sido criticado en *Dell'origine* por su estrecha relación con el contrapunto "gótico", adquiere un papel central en *D. Lazarillo Vizcardi*. Eximeno reconoce las capacidades de este género de música, al que juzga como el más adecuado para la iglesia, proponiendo a Palestrina como modelo del mismo. Junto al músico italiano se situarán otros como Nanino, Victoria, Morales y Juan Bautista Comes, que podrían constituir un referente para los compositores modernos. En paralelo a la relevancia adquirida por el canto *a capela* en *D. Lazarillo Vizcardi*, se produce una pérdida de importancia del estilo eclesiástico acompañado con orquesta. En *Dell'origine*, éste era el tipo de música eclesiástica defendido por Eximeno, quien consideraba al *Stabat Mater* de Pergolesi como un paradigma de buen gusto y devoción. En *D. Lazarillo Vizcardi*, esta obra seguirá siendo considerada como un paradigma estético, pero su estilo no será ya el modelo principal para la música eclesiástica. Al contrario, Eximeno se mostrará crítico con la presencia de instrumentos en la iglesia, pretendiendo limitar su número, y señalando la conveniencia de que las voces utilizadas en las composiciones religiosas no supere el número de ocho, distribuidas en dos coros. Por otra parte, el exjesuita reconocerá la validez de los géneros dramático-musicales en el ámbito religioso, planteando la posibilidad de seguir el modelo del oratorio de S. Felipe Neri, cuya liturgia se llevaba a cabo sin acompañamiento instrumental, y que disponía de un espacio anexo en el que se celebraban representaciones dramáticas de carácter sacro que participaban del estilo melodramático. En esta línea, Eximeno defenderá una reforma a fondo de los villancicos: este género musical, que en *Dell'origine* había sido equiparado a los

oratorios, es fuertemente criticado en *D. Lazarillo Vizcardi* bajo premisas ilustradas. Aunque Eximeno comparte con Paris y Royo su crítica a los villancicos, se muestra finalmente abierto a la posibilidad de reformarlos, para convertirlos en obras musicales de carácter didáctico y moralmente edificante.

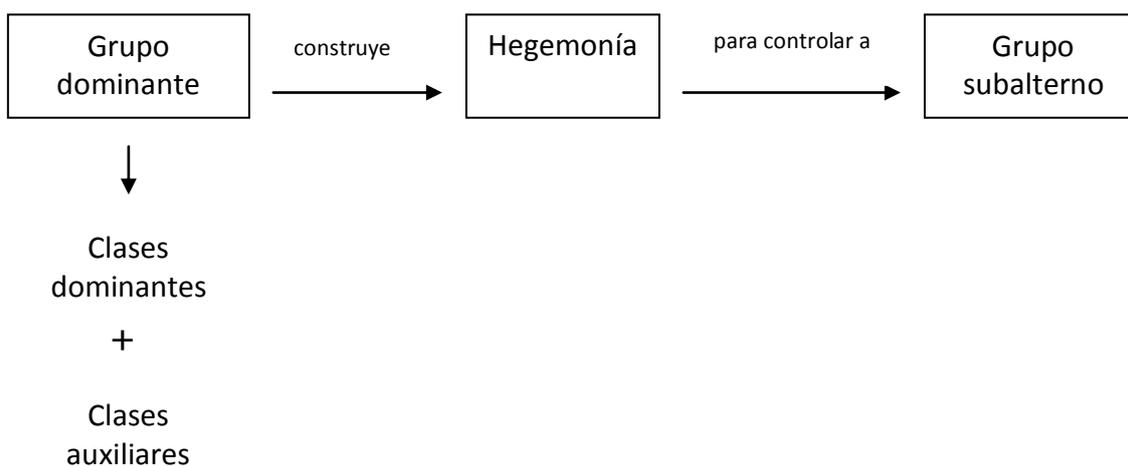
Una última cuestión de interés con respecto al pensamiento de Eximeno sobre la música eclesiástica tiene que ver con su análisis de las instituciones músico-religiosas en España. El exjesuita muestra su comprensión de la crisis que sufren estas estructuras al plantear la necesidad de acometer una serie de reformas que respondan a una realidad que ha universalizado el juicio del gusto, que no es ya propiedad exclusiva de una “casta” de profesionales. Por ello, Eximeno defiende la presencia de maestros de capilla seculares en las instituciones religiosas españolas, ridiculiza los principios técnicos y estéticos seguidos por los maestros conservadores, y realiza una dura crítica a un sistema de oposiciones que poco o nada tenía que ver con las necesidades prácticas. Finalmente, plantea la necesidad de adecuar los costes de las capillas musicales a la realidad económica del momento, defendiendo la supresión de las orquestas y el fin de los salmistas contratados, a quienes propone sustituir por seminaristas debidamente formados en el canto llano, algo que ya habría sido instituido por el Concilio de Trento. De esta manera, Eximeno demuestra estar al corriente de los problemas sufridos por la música religiosa de su época, planteando una serie de medidas que, sin ser revolucionarias, sí podrían permitir una adaptación de las estructuras religiosas a la realidad del presente y del futuro inmediato.

5.3-LOS “OTROS” EN EL PENSAMIENTO DE EXIMENO

La introducción de ejemplos musicales pertenecientes a la tradición oral y a las culturas extraeuropeas le permite a Eximeno crear un discurso paralelo con el que reafirmar su pensamiento musical. A lo largo de este capítulo analizaremos la procedencia de estos ejemplos musicales, las modificaciones introducidas en ellos, y la utilización de estas músicas para crear identidades culturales basadas en la idea del “otro”.

El concepto de “alteridad”, enunciado por Emmanuel Lévinas¹³⁴³, parte de la idea de una “identidad” articulada sobre la oposición al “otro”; sobre el reconocimiento del “otro” como algo distinto del sujeto. En términos sociales, el concepto de alteridad tiene elementos comunes con el de “grupo subalterno”, de Antonio Gramsci¹³⁴⁴. Para Gramsci, en la sociedad coexisten diversos bloques que se estructuran de manera jerárquica. El grupo dominante, que detenta el poder y la cultura, está formado por la clase dominante (que dirige el sistema) y la clase auxiliar (que sirve de base social y sustento intelectual para la clase dominante). Este grupo impone su hegemonía sobre el grupo subalterno, que está subordinado y depende económica y culturalmente del grupo dominante.

Fig. 5-13: Esquema del funcionamiento de los bloques sociales en el pensamiento de Gramsci



En el terreno musicológico, el término “alteridad” hace referencia a la música creada o atribuida a los sectores de la sociedad “prohibidos pero deseados”¹³⁴⁵, como mujeres, bohemios, campesinos, personajes exóticos, etc.

¹³⁴³ LÉVINAS, E.: *El tiempo...*

¹³⁴⁴ GRAMSCI, Antonio: *Cartas desde la cárcel*. Madrid: Veintisiete letras, 2010.

¹³⁴⁵ BEARD, D. y GLOAG, K.: *Musicology...*, p: 6.

Como señala Lawrence Kramer, la alteridad funciona mediante la construcción de oposiciones entre un “yo” normativo, unitario y generalmente universal, y una pluralidad de “otros” imperfectos y desviados de la norma¹³⁴⁶. En este sentido, los “otros” se definen a través de una negación: su identidad se basa en todo aquello que *no* forma parte del “yo”. De acuerdo con este mismo autor, la música se halla ligada a la lógica de la alteridad, al menos, desde la mitad del siglo XVIII, toda vez que la producción y la comprensión de la música ha servido a las instituciones culturales para perpetuar esta contradicción sistemática en la identificación entre el “yo” y el “otro”.

Como cabe suponer, el terreno de la “alteridad” sería materia de estudio preferente para la etnomusicología. Sin embargo, a partir de los años 50 del siglo XX, la etnomusicología habría dejado de considerar la música no occidental como el “otro” para, desde los cánones de la música no occidental, y desde la valoración de la singularidad de una música, pasar a considerar a la música occidental como el “otro”¹³⁴⁷. En cualquier caso, se pone de manifiesto la importancia de la “alteridad” para la construcción de cánones musicales: éstos aparecen basados en la negación de todo aquello que se aparta de la norma, de lo que es diferente, de manera que puedan mantenerse, así, las estructuras establecidas.

En el presente capítulo partiremos del concepto de “alteridad” para estudiar la posición de la música alejada de una posición central dentro de los textos eximienianos. Especial relevancia cobran las músicas europeas de tradición oral, así como las músicas pertenecientes a civilizaciones extraeuropeas. Los conceptos de música y gusto “popular” son muy problemáticos, habida cuenta de la dificultad para establecer límites que definan claramente lo popular y lo “culto”.

Los textos de Eximeno no están al margen de esta problemática, que nos lleva a plantearnos si, por ejemplo, la música realizada por los iletrados salmistas de *Don Lazarillo Vizcardi* debe englobarse dentro del marco de la música popular, o si, por el contrario, corresponde al ámbito de la música “culto”. Por ello, cuando hablemos de música popular en el pensamiento de Eximeno nos referiremos, en primer lugar, a la música que él mismo califica como popular y, de manera más general, a las diversas músicas de tradición oral. Mención aparte merecen sus comentarios acerca de la ópera en Italia: como veremos, el exjesuita considera que en este país existe poca música popular porque el refinado gusto del pueblo le impele a cantar arias operísticas por las calles. De esta manera, se

¹³⁴⁶ KRAMER, Lawrence: “From the Other to the Abject. Music as cultural trope”, en KRAMER, Lawrence: *Classical music...*, p: 33-66.

¹³⁴⁷ BOHLMAN, Philip V.: “Ethnomusicology’s Challenger to the canon; the canon’s challenge to ethnomusicology”, en BERGERON, Katherine y BOHLMAN, Philip V.: *Disciplining music: musicology and its canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, p: 121.

diluyen las fronteras entre lo popular y lo culto; lo culto se difunde de forma oral y pasa a formar parte del patrimonio del pueblo.

5.3.1-Los ejemplos de músicas extraeuropeas y europeas de tradición oral

La música popular adquiere una gran importancia en el pensamiento de Antonio Eximeno. Esta importancia es consecuencia directa del origen que el exjesuita atribuye a la música, y al que ya hemos tenido ocasión de referirnos en el apartado 5.1. Como veíamos, la música tiene una naturaleza universal que la encamina hacia la expresión de afectos en primer lugar, pero que también le permite transmitir ideas¹³⁴⁸. Sin embargo, esto no la exime de estar sujeta a modificaciones “nacionales”:

(...) del mismo modo el gusto de la música varía ciertamente con la índole y diversa educación de las naciones; pero todas, como se verá en la segunda parte de esta obra, usan las mismas cuerdas, la misma armonía y la misma escala.¹³⁴⁹

Como veremos en el apartado 5.4, la geografía, el clima, las leyes, las relaciones con otros pueblos, la religión o el gobierno, son variables que influyen en la formación de los distintos caracteres nacionales. La lengua no hace sino reflejar la riqueza de ideas de una nación y su carácter, mientras que el contacto entre los pueblos y la adquisición de conocimientos se refleja en la introducción de nuevos vocablos. En función del carácter nacional, las lenguas serán más o menos suaves, más o menos ásperas: cuando las palabras consten de numerosas vocales y las consonantes sean blandas, la lengua tendrá un mayor nivel de musicalidad. Cuando, por el contrario, las palabras sean abundantes en consonantes, y estas sean, además, fuertes, la lengua será áspera y poco apta para la música. Eximeno clasifica a las lenguas europeas de acuerdo con su mayor o menor aptitud para la música. Partiendo de las ideas tomadas del enciclopedismo francés (y en especial de Rousseau), y de su propia experiencia, considera que el italiano es la lengua más melodiosa. En segundo lugar se encontrarían el castellano y el catalán (si bien considera más melodiosa la variante valenciana). Entre las lenguas menos musicales se encontrarían (en orden descendente) el inglés, el francés y el alemán.

Una vez conocidos los principios que determinan el pensamiento musical de Antonio Eximeno, pasaremos ahora a exponer las razones que le llevan a

¹³⁴⁸ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 103. EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 1, p: 164.

¹³⁴⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 104; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 1, p: 165.

incluir ejemplos musicales en su tratado, así como la procedencia de éstos. Pero antes de proseguir con este análisis, es preciso apuntar dos cuestiones. En primer lugar, es necesario observar las diferencias entre las dos ediciones (italiana y española) de *Dell'Origine e delle regole*, ya que en la edición española desaparecen por completo, tanto el apartado dedicado a analizar las canciones populares europeas, como la lámina correspondiente, donde aparecían los ejemplos musicales de estos cantos. En segundo lugar, debemos tener en cuenta la diferencia establecida por Eximeno entre las músicas populares europeas y las músicas extraeuropeas: si aquéllas le merecían un apartado independiente en la edición italiana (desapareciendo luego en la española), éstas son introducidas como ejemplos en diversas partes de la obra y aparecen tanto en la edición original como en su traducción al castellano.

Eximeno mantiene reservas con respecto al determinismo geográfico: la geografía y el clima influyen a la hora de determinar el carácter nacional, pero éste puede ser modificado mediante la acción política y cultural. El carácter de un pueblo aparece vinculado, principalmente, al concepto de “gusto” musical. En la introducción a su análisis de las canciones populares, el exjesuita pone de manifiesto esta idea:

Sirvan finalmente las canciones populares para confirmar esto que ha sido razonado en el presente capítulo, y en toda esta obra en torno a la conexión de la lengua de cada nación con el gusto de la música.¹³⁵⁰

El concepto de “buen gusto”, tan frecuente en la literatura artística del siglo XVIII, y cuyo significado es tan difícil de precisar, es definido por Eximeno como “la conformidad de los objetos inventados con los naturales”¹³⁵¹. Cabe deducir, por tanto, que el “buen gusto” viene a significar la correcta representación de la naturaleza en las obras artísticas, dentro de una teoría mimética del arte. Sin embargo, esta definición también se aproxima al concepto de “decoro”, algo que parece afirmarse unas líneas más adelante, cuando Eximeno señala que:

Las expresiones de la Zenobia de Metastasio son de buen gusto, por ser las más adecuadas a las circunstancias de una joven inocente y afligida; y el que no llora con Zenobia, no tiene sentido del buen gusto.¹³⁵²

¹³⁵⁰ "Servano finalmente le canzoni popolari a confermare ciò che è stato ragionato nel presente capitolo, ed in tutta quest'Opera circa la connessione della lingua di ciascuna nazione col gusto della Musica", en EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 450.

¹³⁵¹ EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 120; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 1, p: 192.

¹³⁵² EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 120; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 1, p: 192-193.

El concepto de “buen gusto” es, por lo tanto, de gran amplitud semántica, y en general se refiere a toda aquella representación que se relaciona de manera apropiada con el modelo natural al que imita. Eximeno añade, además, que el buen gusto, al estar basado en las leyes de la naturaleza, es invariable¹³⁵³. El criterio para juzgar la belleza no entiende, por tanto, ni de épocas ni de lugares; es universal y eterno.

Para Eximeno, el buen o el mal gusto pueden ser personales o sociales, aunque pueden corregirse con la educación:

Y aquella persona o nación se dirá que tiene sentimiento de mal gusto, que por causa de la educación o de la organización se complace con lo extravagante.¹³⁵⁴

En virtud de las características de la lengua, y del nivel cultural de cada nación, la música de ésta será de buen o de mal gusto. La música popular se revela entonces como una muestra del nivel de musicalidad de una lengua y del buen o mal gusto de sus ciudadanos, por contraste con la música “cultura”, que también podrá ser de buen o de mal gusto, pero que tendrá una relación menos directa con la lengua hablada.

Eximeno reconoce que la música popular europea muestra una influencia de las ideas y las costumbres más refinadas, además de reflejar unos idiomas que, aun en el peor de los casos, resultan más musicales que los idiomas extraeuropeos. Por ello, la música de los campesinos europeos siempre será de mejor gusto que la música de los “salvajes” americanos, por ejemplo.

Eximeno trata de razonar sus juicios basándose en análisis de obras musicales, para lo que incluye láminas con ejemplos. Lógicamente, estos análisis se basan en las reglas musicales expuestas en su tratado (y que, como veíamos, coinciden con el sistema tonal funcional), de modo que las valoraciones se basan en el grado de proximidad o lejanía entre los ejemplos musicales y las reglas, y muestran siempre una postura etnocéntrica. El autor de *D. Lazarillo Vizcardi* coincide así con los enciclopedistas, quienes introducían ejemplos de músicas no europeas y los estudiaban desde el etnocentrismo y el comparativismo; partiendo siempre de la música europea, se trazan analogías que, en muchos casos, sirven para justificar posturas en las polémicas musicales de la época.

¹³⁵³ "El buen gusto de la elocuencia, de la poesía, de la pintura, de la escultura y de la música es hoy día el mismo que ha sido mil años ha", en EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 120; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 1, p: 193.

¹³⁵⁴ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 120; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 1, p: 193.

El exjesuita propone cuatro ejemplos de músicas extraeuropeas (Figs. 5-14 y 5-15) que toma del *Diccionario* de Rousseau¹³⁵⁵ (Fig. 5-16) y que habían aparecido previamente en la *Encyclopédie*¹³⁵⁶. Rousseau se limita a señalar, al presentar estas músicas, que el canto chino procede del P. du Halde, el persa de Chardin, y los canadienses de Mersenne. En su discurso, el ginebrino muestra estas piezas como ejemplos de la universalidad de “nuestras” reglas musicales, dejando evidentes sus dudas sobre la fidelidad de las transcripciones¹³⁵⁷. A diferencia de Rousseau, Eximeno no parece tener dudas sobre la fiabilidad de estos testimonios, y aunque coincide en presentarlos como ejemplos de la universalidad del sistema musical, no duda en utilizarlos para construir discursos elaborados con los que apoyar sus teorías. El exjesuita es, por tanto, menos crítico, quizá porque, al tomar estas piezas musicales, no pretende realizar un acto de erudición ni ejemplificar determinadas cuestiones de manera superficial, sino reforzar su pensamiento mediante la creación de identidades basadas en la adulteración y en la descontextualización.

Eximeno propone, en primer lugar un “Aria del Canadá” (Fig. 5-17) o “Canción de los salvajes del Canadá” (Fig. 5-18), que se corresponde con la “Chanson des sauvages du Canada” (Fig. 5-19) de Rousseau. La génesis de este canto es harto compleja, ya que se trata, en realidad, de una mezcla compuesta por tres melodías distintas tomadas de los indígenas brasileños y que aparecen por primera vez en la *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil* (Figs. 5-20, 5-21, 5-22), obra del protestante francés Jean de Léry, junto con algunos cantos más¹³⁵⁸. Rousseau toma este ejemplo del tratado *Harmonie Universelle*¹³⁵⁹, de Marin Mersenne (Fig. 5-23), donde ya se aprecian profundas modificaciones tanto en la extensión de los cantos (que Mersenne “recorta”) como en la altura de los sonidos.

¹³⁵⁵ ROUSSEAU, J.-J.: *Diccionario...*

¹³⁵⁶ DIDIER, B.: *La musique...*, p: 61-82.

¹³⁵⁷ “Para colocar al lector al alcance de juzgar los diferentes acentos musicales de los pueblos, he transcrito también en la misma lámina un canto chino sacado del P. du Halde, un canto persa sacado del caballero Chardin y dos canciones de los salvajes de América extraídas del padre Mersenne. Se encontrará en todas estas piezas una conformidad de modulación con nuestra música que podrá hacer que se admire en unos la bondad y la universalidad de nuestras reglas, y tal vez levantar la sospecha en otros sobre el conocimiento o la fidelidad de aquellos que nos han transmitido estas melodías”, V. “Música”, en ROUSSEAU, J.-J.: *Diccionario...*, p: 287.

¹³⁵⁸ LÉRY, Jean de: *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil*. [La Rochelle]: Antoine Chuppin, 1578.

¹³⁵⁹ MERSENNE, Marin: *Harmonie Universelle*. París: 1636-1637, 1ª parte, libro III, p: 148. Al parecer, se trataría de los primeros ejemplos de música americana en tratados musicales europeos: V. TIERSOT, Julienn: “Notes d’ethnographie musicale. La Musique chez les peuples indigènes de l’Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada)”, en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, nº 11, H. 2 (enero-marzo 1910), p: 143.

Fig. 5-14: Ejemplos de músicas europeas y extraeuropeas en Dell'origine

Parte seconda 22

1. *Aria del Canada*

2. *Ballo del Canada*

3. *Aria Indiana*

Aria Cinese

6 6 7 8

9 *Zamburro Trasteverino* *Et populi medicati sunt mania*

10 *Veneziana*
gho perso l'ossele . . . tto l'osse le . . . tto né so dove l'andà né so dove l'andà
povero bestio letto do ve se mai càzza dove se mai càzza quanto che no bippiare smano di qui e di là
non gho più bene e pare gho perso fina l'fui De me lo care fie se l'averi trovà

11 *Conclusione Padovana*

12 *Seguivigilia Spagnuola*
Si la mar fuere tinta papol' d'cielo papol' d'cielo no po-
dria esplicar te . . . lo que te quiero no po dria espli carte lo que te quiero lo que te qui a ro

13 *Franca*
Filles qui craignent le dommage que les amans peuvent causer sur leurs ans premier langage dont ils veulent vous
onnes se veul' torer et votre peril redoubt le d'ron flandou l'amour vous eblouit quand l'oeil est trouble tout est dit

14 *Lyde*
The happy Nymphs whose harmless hearts no fatal sorrow prove who never knew more fatal arts or
fille's page of love *Pr.^o Armandier incise*

Fig. 5-17: "Aria del Canadá"

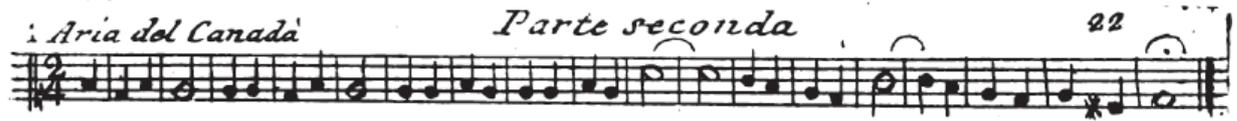


Fig. 5-18: "Canción de los salvajes del Canadá"

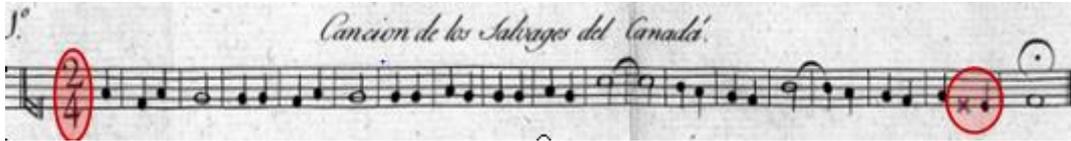


Fig. 5-19: "Chanson des Sauvages du Canada"

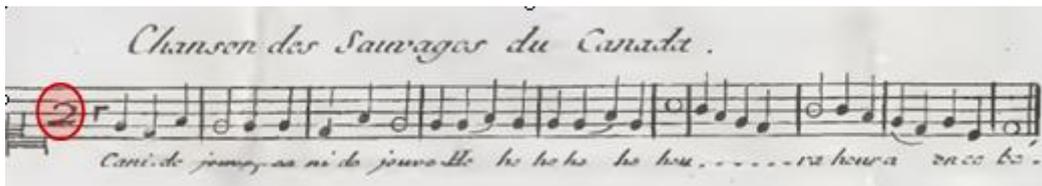


Fig. 5-20: Jean de Léry, Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil



Fig. 5-21: Jean de Léry, Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil.

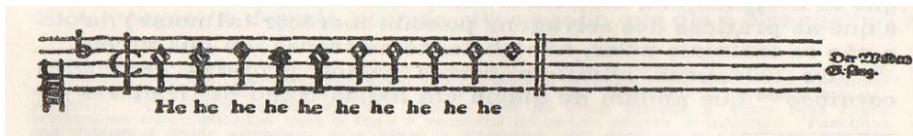


Fig. 5-22: Jean de Léry, Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil

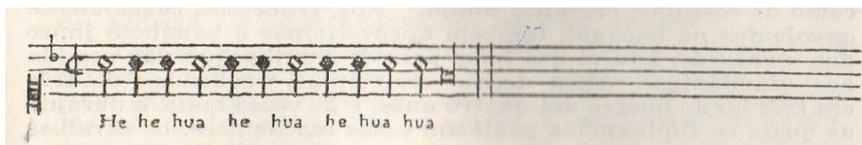


Fig. 5-23: Marine Mersenne, Harmonie Universelle. 1^{re} partie, libro III, p: 148



Fig. 5-24: "Ballo del Canada"



Fig. 5-25: "Baile del Canadá"

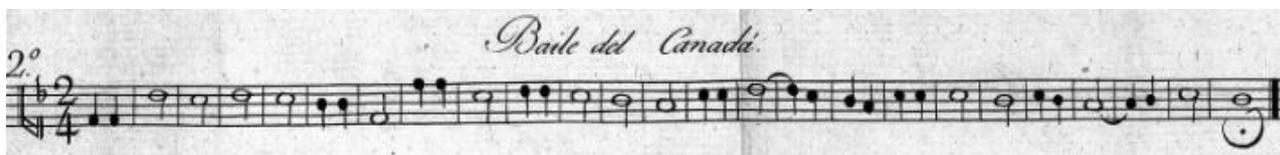


Fig. 5-26: "Danse Canadienne" del Dictionario de Rousseau

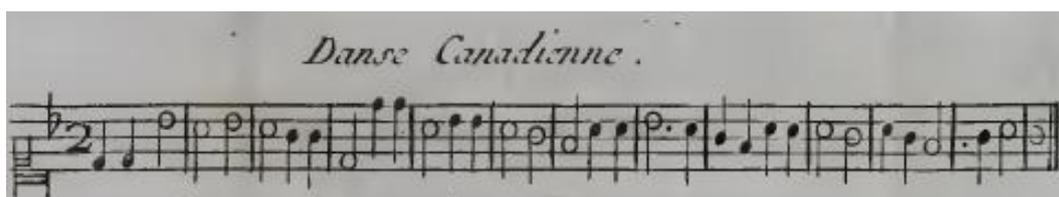


Fig. 5-27: "Chanson Canadoise", Harmonie Universelle, 1ª parte, libro III, p: 148



En el *Diccionario* de Rousseau (y así lo reproduce Eximeno), estos tres cantos aparecen unificados y atribuidos a los indígenas canadienses. Además, Rousseau somete la obra a un compás de 2/2 y modifica algunos de los valores. Así, el "La" de su sexto compás, que en la versión de Mersenne ocupaba dos partes, se convierte en una redonda, mientras que el "Sol" blanca del octavo compás corresponde a dos notas repetidas en la partitura de Mersenne. Eximeno introducirá sus propios cambios: en primer lugar, modifica el compás, que pasa a ser un 2/4, si bien incluye una redonda para finalizar la melodía. Además, introduce un sostenido en el "Do" del final de la obra, ajustándola así al sistema tonal funcional (el "Do#" funciona como sensible de la partitura). Finalmente, elimina el texto que la canción tenía originalmente.

Eximeno analiza este canto, al igual que el resto de las músicas extraeuropeas, como ejemplo de la universalidad de los sonidos musicales. En un plano armónico, el exjesuita (quien, recordemos, considera esta melodía como un único canto perteneciente de los indígenas canadienses) señala que el bajo fundamental de la obra se basa en los grados I, IV y V. Además, añade que la cadencia final se hace “con la séptima, que se debe entender mayor”¹³⁶¹: con este argumento, estaría justificando su decisión de añadir un sostenido al “Do” del penúltimo compás. Esta “corrección”, basada en una concepción universalista y atemporal del sistema tonal, es aplicada también al canto llano, con el que a veces compara a los cantos de los “salvajes del Canadá”, y al que consideraba de origen bárbaro:

(...) el juez irrefragable de toda cantilena, sea de canto-llano o de música figurada, es el buen oído; y éste se estremece cuando oye una voz que de golpe hiere una cuarta mayor; ni le gusta mucho oír entrar en el tono por su séptima menor: los cantores que tienen oído músico, ora canten canto-llano o música figurada, por no dar al buen oído tales disgustos, suplen los accidentes de bemol o sostenido, que no están notados en el libro o en el papel¹³⁶²

En su análisis melódico, Eximeno considera que los intervalos son “regularísimos”: en la primera parte de la canción, girarían “con una monotonía fastidiosísima alrededor de la segunda del modo”¹³⁶³ (Mi), como consecuencia de la rusticidad y escasez de sonidos de las lenguas bárbaras.

El segundo ejemplo de Eximeno tiene una procedencia análoga. Se trata de un “Ballo del Canadá” (Fig. 5-24) – “Baile del Canadá” (Fig. 5-25) que aparece en el *Diccionario* de Rousseau (Fig. 5-26). De nuevo, la fuente de Rousseau se encuentra en Mersenne, quien presenta la música como una “Chanson Canadoise” (Fig. 5-27). El autor de *Harmonie Universelle* señala que los indígenas canadienses utilizarían esta melodía en sus bailes, según le habría sido transmitido por un capitán del rey. Para él, se trata de un ejemplo de la naturalidad de la escala diatónica, utilizada entre los pueblos “primitivos”. Paradójicamente, Mersenne incluye un “Si bemol” en la armadura, un hecho que no hace sino occidentalizar su ejemplo. Rousseau transcribe la música en un compás de 2/2, manteniendo la armadura y la medida de las notas utilizada por Mersenne. Finalmente, Eximeno toma de Rousseau la partitura y, de nuevo, la

¹³⁶¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine* ..., p: 387; EXIMENO, A.: *Del origen*..., vol. 3, p: 122.

¹³⁶² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo*..., vol. I, p: 18. El subrayado es mío.

¹³⁶³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine* ..., p: 388-389; EXIMENO, A.: *Del origen*..., vol. 3, p: 124.

adapta a un compás de 2/4, manteniendo la armadura e incluyendo una redonda en el último compás.

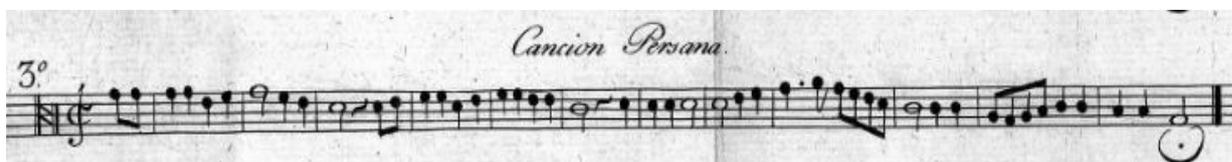
Sus apreciaciones para este canto son idénticas a las del primer ejemplo: el exjesuita considera que ambos son ejemplos de la regularidad de intervalos y cadencias propia de los pueblos bárbaros¹³⁶⁴. Sin embargo, este canto resultaría de mejor gusto en cuanto al ritmo por tratarse de un baile, a pesar de su simplicidad (una simplicidad que sería producto de la escasa variedad de tiempos de los lenguajes bárbaros), toda vez que su melodía sería más variada y agitada que en el primer ejemplo¹³⁶⁵. No deja de resultar curioso que Eximeno, que considera a los cantos canadienses como los de mejor gusto de entre los ejemplos de música extraeuropea de su tratado, muestre su predilección por este canto, el único realmente proveniente de Norteamérica (recordemos que la melodía anterior procedía, en realidad, de Brasil).

El tercer ejemplo de Eximeno es denominado “Aria Indiana” (Fig. 5-28) en la edición italiana y “Canción Persana” (Fig. 5-29) en la edición española. En el primer caso, se trataría de un error, ya que en el *Diccionario* de Rousseau esta melodía es denominada “Chanson Persanne” (Fig. 5-30).

Fig. 5-28: “Aria Indiana”



Fig. 5-29: “Canción Persana”



¹³⁶⁴ EXIMENO, A: *Dell'Origine* ..., p: 387; EXIMENO, A.: *Del origen*..., vol. 3, p: 122.

¹³⁶⁵ EXIMENO, A: *Dell'Origine* ..., p: 389; EXIMENO, A.: *Del origen*..., vol. 3, p: 124.

Fig. 5-30: “Chanson persane” del *Diccionario de Rousseau*

Chanson Persane.

Der dost da ri tchoub nar.....es tu mi-a et tou y ar...

..... Dun ia ne daret ath ebur.....cimsoul bir.....brai chazmen

Traduction des paroles Persanes.

Votre teint est vermeil comme la fleur de grenade.
Votre parler un parfum dont je suis l'inséparable ami.
Le monde n'a rien de stable, tout y passe.
Refrain Apportez des fleurs de sauteur pour ranimer le cœur
de mon Roi.

La melodía, que aparecería por primera vez en los *Voyages de monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*¹³⁶⁶, es presentada por Rousseau en un compás de 2/2. Éste incluye, además, la letra de la canción, y la traducción de la misma. Eximeno mantiene el mismo compás, si bien varía las figuras del décimo compás (donde Rousseau colocaba un silencio y tres negras, Eximeno sitúa una blanca y dos negras) y suprime el texto.

Los comentarios de Eximeno con respecto a esta melodía son más breves que los que dedica a los cantos canadienses, aunque contienen ideas de interés. El exjesuita vuelve a comparar la música extraeuropea con el canto llano, señalando que la melodía persa se interrumpe la cadencia final (y, por tanto, no habría una verdadera cadencia) como ocurría ocasionalmente en el canto gregoriano¹³⁶⁷.

Finalmente, Eximeno presenta un “Aria Cinese” (Fig. 5-31) – “Canción china” (Fig. 5-32), que aparecía titulada “Air Chinois” (Fig. 5-33) en el *Diccionario de Rousseau*. En este caso, la fuente original de esta melodía es el libro del P. Du Halde¹³⁶⁸ (Fig. 5-34).

¹³⁶⁶ CHARDIN, Jean: *Voyages de monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*. Amsterdam: 1711.

¹³⁶⁷ EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 387; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 122.

¹³⁶⁸ DU HALDE, Jean-Baptiste: *Description géographique historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*. París: P.G. Lemercier, 1735, vol. 3, p: 506.

Fig. 5-31: “Aria Cinese”



Fig. 5-32: “Canción China”



Fig. 5-33: “Air Chinois”, del Diccionario de Rousseau



Fig. 5-34: Melodía original en la Description géographique del P. Du Halde



Eximeno transcribe literalmente el ejemplo de Rousseau, pero, si en la edición italiana introduce una modificación al colocar una blanca con calderón para finalizar la melodía, en la española “corrige” este cambio escribiendo dos negras, como aparece en la melodía del ginebrino. Sin embargo, el cambio más llamativo se aprecia al comparar las versiones de Rousseau y Eximeno con la

original de Du Halde. En primer lugar, llaman la atención los cambios rítmicos del tercer compás, donde Du Halde había escrito una corchea con puntillo seguida de una semicorchea, y que Rousseau simplifica como dos corcheas. La variación más profunda tiene que ver con la altura de las notas: en la versión de Rousseau aparecen escritas a una distancia de tercera ascendente con respecto a la versión de Du Halde. Cabe pensar que se trata de un error de transcripción: a diferencia de los ejemplos tomados de Mersenne, Du Halde había escrito la melodía en clave de Sol. Es posible que hubiera existido una voluntad de escribir la melodía en clave de Do en primera, pero que el transcriptor hubiera situado una clave de Sol en su lugar.

En el análisis de esta melodía, Eximeno muestra sus prejuicios hacia la civilización china. En primer lugar, considera que sus intervalos y cadencias son igual de regulares que los de las canciones canadienses. Sin embargo, la melodía china carecería de una naturalidad que sí tendrían aquellos cantos: para el exjesuita, la civilización china ha cultivado mucho las artes y las ciencias, pero con mal gusto. Esto se reflejaría en la música, cuya modulación resultaría:

(...) bastante escasa y muy estudiada; al mismo tiempo extravagante, afectada, interrumpida, difícil y mucho menos natural que la canción del Canadá (...) ¹³⁶⁹

Eximeno, siempre partidario de lo natural frente a lo artificial, concluye que la música artificiosa, cuando está fundada sobre malos principios, resulta inferior a la música natural, por muy sencilla e inculta que ésta sea. En realidad, al crear esta dicotomía entre música natural-de buen gusto-canadiense y artificiosa-de mal gusto-china, el exjesuita está apelando a la música sencilla de la monodía acompañada, frente a la música elaborada y compleja del contrapunto artificioso.

Si para su selección de músicas extraeuropeas Eximeno recurre al *Diccionario* de Rousseau, para el tratamiento de las músicas populares europeas, el exjesuita acude, principalmente, a su propia experiencia.

Eximeno realiza su recorrido por las canciones europeas desde las más musicales (las italianas) hasta las menos (las inglesas y alemanas). De acuerdo con su propia experiencia, en Italia, y como consecuencia de la gran difusión de la ópera, el pueblo (las jóvenes y los artistas) preferiría cantar las arias que ha escuchado previamente en el teatro. En este sentido, muestra su sorpresa por las grandes capacidades musicales del pueblo romano:

¹³⁶⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 389; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 125.

Se deleita aún el pueblo de Roma en formar por las calles conciertos a cuatro y más voces; y es algo que causa maravilla escuchar, cómo sin estudio ni práctica de música se observan puntualmente las reglas de armonía.¹³⁷⁰

El autor de *D. Lazarillo Vizcardi* atribuye el canto de las canciones populares a los campesinos, más que a los habitantes de las ciudades. Estas canciones, debidas a la menor delicadeza de oído del vulgo rústico, serían simples pero de buen gusto. Eximeno se refiere en primer lugar a la “romanella”, que se canta acompañada por la “colascione” (laúd), si bien no incluye un ejemplo de esta música. La primera melodía italiana incluida por Eximeno es el “Tamburro Trasteverino” (Fig. 5-35). Alessandro Parisotti cita y reproduce esta melodía, señalando que se trata de una música de baile que, en origen, tendría una letra. También asegura que no debería denominarse “Tamburro trasteverino”, puesto que en ella no se encuentra el ritmo uniforme característico de este tipo de música¹³⁷¹. Se trata de una melodía tonal en La menor, con un ámbito de una sexta, y que discurre en su mayor parte por grados conjuntos.

Fig. 5-35: Tamburro trasteverino



El exjesuita se refiere después a Venecia, donde serían muy populares las canciones compuestas por compositores e interpretadas por el pueblo, que las aprendería con gran facilidad. Por ello, no duda en incluir una de estas canciones (Fig. 5-36), afirmando que las arias de teatro no tienen una modulación tan bella. La canción reproducida por Eximeno, y cuyo origen no hemos podido precisar, tiene un texto en dialecto véneto y destaca por sus numerosos cambios de compás (2/4, 3/4 y 6/8).

¹³⁷⁰ "Si diletta ancora il popolo di Roma di formare per le strade concerti a quattro e più voci; ed è cosa che reca meraviglia il sentire, come senza studio nè pratica di musica vi si osservano puntualmente le regole d'armonia", en EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 450 (mi traducción).

¹³⁷¹ PARISOTTI, Alessandro: "Le melodie popolari romane", en SABATINI, Francesco (ed.): *Il Volgo di Roma. Raccolta di tradizioni e costumanze popolari*. Roma: Ermanno Loescher & C°, 1890, p: 65-66.

Fig. 5-36: Canción veneciana



Para Eximeno, la segunda lengua más musical de Europa es el castellano. Sin embargo, el exjesuita distingue diferentes tipos de cantos en España. Se refiere, en primer lugar, a los romances, sobre los que tiene una opinión negativa, tanto por su temática (se trataría de historietas de enamorados o de asesinos) como por su música, que es “(...) bastante monótona y molesta; y es a mi parecer un residuo del canto de los africanos, o un antiguo brote del canto llano.”¹³⁷²

Fig. 5-37: Melodía valenciana de dulzaina



El exjesuita prefiere los cantos de las provincias del sur, entre las que figuraría Valencia. Como ejemplo del buen gusto de estas regiones, Eximeno propone una melodía valenciana para dulzaina (Fig. 5-37), instrumento que, según él, inspira una gran alegría. El exjesuita parece tenerla en gran estima, ya que le inspira recuerdos de su tierra natal, donde los campesinos bailarían al son de esta música. Además, introduce un dato de interés, como es el hecho de que esta melodía habría sido introducida por un compositor en una “cantata” de la noche de Navidad (probablemente se trataría de un villancico) simulando el baile de los pastores delante del Niño¹³⁷³. Esta obra ha sido transcrita por Miguel Ángel

¹³⁷² “(...) assai unitona e noiosa; ed è a mio parere un residuo del canto degli africani, o un antico germoglio del canto fermo”, en EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 451 (mi traducción).

¹³⁷³ EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 451. Quizás se tratase de un villancico de Pascual Fuentes, maestro de capilla de la Catedral de Valencia entre 1757 y 1768, en cuyas composiciones aparecen con frecuencia rasgos humorísticos y elementos populares. V. MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1985, p. 171.

Picó Pascual, quien señala que no ha encontrado esta melodía, ni en la tradición oral, ni en ninguna de las recopilaciones de cantos valencianos posteriores¹³⁷⁴.

La segunda muestra recogida por Eximeno correspondería a una seguidilla (Fig. 5-38), que sería el género más abundante y de mejor gusto dentro de las canciones populares españolas. El exjesuita dirige su atención hacia el texto (“Si la mar fuese tinta papel el cielo no podría explicarte lo que te quiero”) por considerarlo una muestra del énfasis con el que se expresa el verdadero y sincero amor español¹³⁷⁵. Aunque el texto es conocido aun a día de hoy, no hemos podido localizar ningún testimonio en el que se reproduzca esta música¹³⁷⁶.

5-38: Seguidilla



Los prejuicios de Eximeno hacia el francés aparecen reproducidos en su estudio de los cantos populares. El exjesuita explica con ironía que Francia es la nación:

(...) más rica en canciones; las cuales, si bien son entre ellas distintas, no es fácil distinguir unas de otras, porque todas son de igual buen gusto, y la expresión de todas depende más del movimiento de la cabeza, que de la modulación de la voz.¹³⁷⁷

Tras dar cuenta de este desolador panorama, Eximeno cuenta una anécdota personal: al parecer, en una ocasión tuvo que alojarse junto a la habitación de un oficial francés cuyo canto matutino, lejos de desvelarle, le servía para conciliar de

¹³⁷⁴ PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel: “Una dulzaina valenciana del siglo XVIII”, en *Revista de Folklore*, nº 253 (2002), p: 27. El autor señala, además, que esta sería la primera muestra de recopilación del folklore valenciano.

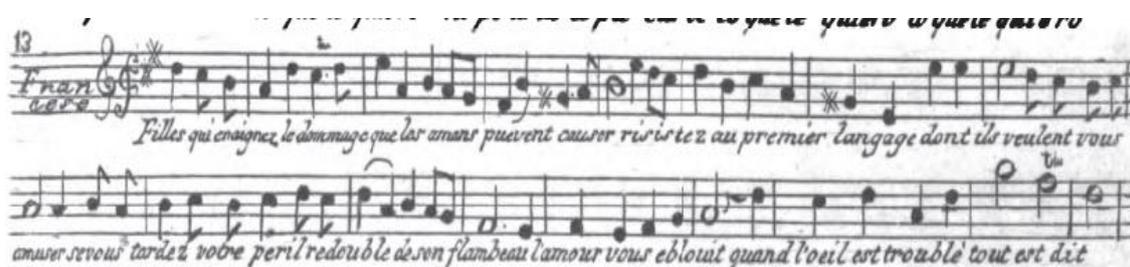
¹³⁷⁵ EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 451.

¹³⁷⁶ Tampoco ha encontrado testimonios de esta música Miguel Ángel Picó Pascual. V. PICÓ PASCUAL, M.A.: “Una seguidilla...”, p: 141-142.

¹³⁷⁷ “(...) più ricca di canzoni; le quali sebbene sono fra di loro diverse, non è facile distinguere l'una dall'altra, perchè tutte sono d'egual buon gusto, e l'espressione di tutte dipende più dal moto della testa, che dalla modulazione della voce.”, en EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 451 (mi traducción).

nuevo el sueño con facilidad. El autor de *D. Lazarillo Vizcardi* elige como muestra de las canciones populares francesas una melodía trovadoresca extraída, según cita él mismo, de las *Chansons choisies de Thibault comte di Champagne*¹³⁷⁸ (Fig. 5-39). Eximeno asegura haber elegido esta canción para evitar ejemplos demasiado triviales, lo que viene a incidir en su crítica al gusto francés: si en Italia el hecho de que las clases populares urbanas cantaran óperas era positivo, en el caso de Francia, la necesidad de recurrir a una canción trovadoresca para encontrar un ejemplo no demasiado trivial, y que ni siquiera así sea posible hablar de música de buen gusto, es negativo. En su comentario a esta música, el exjesuita recurre nuevamente a la ironía: para él, existe una gran semejanza entre la melodía de la canción francesa y la de la canción china (recordemos que, al tratar de la canción china, había criticado su mal gusto, fruto de una afectación estudiada pero alejada de la naturaleza).

Fig. 5-39: Melodía francesa



La canción inglesa es una “melodía pastoral estilizada”¹³⁷⁹ (Fig. 5-40) con la siguiente letra: “Ye happy Nipmhs whose harmless hearts no fatal sorrows prove who never knew Mens feathless arts or felth pangs of love” (*Vosotras ninfas felices cuyos corazones inocentes sin tristeza fatal prueban a quien nadie conoció las artes de los hombres infieles o sufrió las punzadas del amor*). Eximeno, que no señala nada acerca del origen de la canción, destaca que ésta, aunque carece de la belleza de las canciones italianas y españolas, tiene “un no sé qué” de serio y patético¹³⁸⁰. El hecho de que incluya el texto lleva a pensar que el exjesuita, que con casi total seguridad desconocía la lengua inglesa, o bien tomó este canto de

¹³⁷⁸ Es probable que se refiriera a la recopilación publicada por Levesque de La Ravalière: LEVESQUE DE LA RAVALIERE, Pierre-Alexandre: *Les poësies du Roy de Navarre, avec des notes & un glossaire françois; precedes de l'Histoire des Révolutions de la langue Françoise, depuis Charlemagne jusqu'à Saint-Louis; d'un discours sur l'Ancienneté des Chansons Françoises, & de quelques autres pièces*. París: Chez Hippolyte-Luis Guerin & Jacques Guerin, 1742. Rousseau hace referencia a las canciones de Teobaldo, conde de Champagne, en su *Diccionario*. V.: “Canción”, en ROUSSEAU, J.-J.: *Diccionario...*, p: 116.

¹³⁷⁹ GELBART, Matthew: *The invention of folk music and art music. Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p: 105.

¹³⁸⁰ EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 452.

alguna colección de tonadas que nos es desconocida, o bien le fue transmitido por algún natural de Inglaterra¹³⁸¹.

Fig. 5-40: Melodía inglesa



Finalmente, Eximeno incluye una canción (**Fig. 5-41**) que dice haber oído a una mendiga alemana por las calles de Roma “quattro anni fà” (esto es, hacia 1770). La opinión del exjesuita con respecto a la lengua alemana y sus capacidades musicales, se hace extensiva al modo de interpretar la música, fiel reflejo del gusto y de las costumbres bárbaras que se hallarían en la base del carácter alemán. Estas costumbres bárbaras, a su vez, entroncarían con el ossianismo y el primitivismo que los propios alemanes comenzaban a reivindicar como idiosincrático¹³⁸².

Fig. 5-41: Melodía alemana



Al margen de estos testimonios musicales analizados desde un punto de vista técnico, Eximeno presta atención a la música popular y su función festiva entre los campesinos en *D. Lazarillo Vizcardi*. Así, el exjesuita describe cómo, al llegar D. Lazarillo al pueblo del que es oriundo Agapito Quitoles con ocasión de la fiesta del lugar, éste le hace interpretar al barbero, consumado guitarrista, unas “jotas y seguidillas, y después de cena, el romance de los Doce Pares de

¹³⁸¹ En su tratado, Eximeno hace alusión a dos ingleses que habrían realizado grandes progresos en su estudio del canto en Italia: el compositor William Parsons, quien habría estudiado con Giuseppe Santarelli, y Madame Godard. EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 449; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 232.

¹³⁸² Así, por ejemplo, Herder titulará a uno de sus textos “Ensayo sobre Ossian y los cantos de los pueblos antiguos” (1771). En este escrito, además, Herder defenderá que los “pobres de espíritu” (mujeres, niños, iletrados) son los mejores oradores de nuestro tiempo. V. CONTRERAS PELÁEZ, Francisco J.: *La filosofía de la historia de Johann G. Herder*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004, p: 86-88.

Francia”¹³⁸³. Se trata de una selección de los ejemplos musicales que Eximeno había enumerado como típicos de España en la edición italiana de su tratado. La escucha del romance (género que había sido descrito por Eximeno como monótono y molesto) provoca sueño en el joven. A la mañana siguiente, D. Lazarillo es despertado por “la albada de la dulzaina y de los morteretes”¹³⁸⁴.

Si en *Dell' origine* Eximeno había realizado un análisis musical de estos géneros presentando incluso ejemplos de los mismos, en *D. Lazarillo* se realiza una puesta en contexto de los mismos: los cantos acompañados por la guitarra aparecen vinculados al ámbito privado, donde un grupo reducido de personas escuchan al cantante que entona melodías de mal gusto. En cambio, la música de la dulzaina es una música festiva y callejera, que sirve para llamar a todo el pueblo. El exjesuita hurta la descripción de la música apropiada para el baile, ya que hace regresar a la ciudad a D. Lazarillo antes del momento en el que se produce este acontecimiento, si bien no duda en dejar clara su postura ante cierto tipo de celebraciones populares:

Porque debía haber baile delante de la casa del mayordomo, después de la procesión, ésta se despachó temprano. En ella tuvo nueva ocasión Lazarillo de admirar la grosería del pueblo, que cree solemnizar las fiestas de los santos con sandeces y bufonadas. Entre otras ridículas invenciones le dio golpe una danza de monos que iban dando zarpazos a los niños y a las mujeres.¹³⁸⁵

El conjunto de ejemplos de melodías populares y de músicas extraeuropeas presentado por Eximeno muestra procedencias diversas. Sin embargo, la supuesta universalidad de la música y de sus reglas le permite al exjesuita llevar a cabo unos análisis en los que se pone de manifiesto su etnocentrismo.

5.3.2-La música extraeuropea y de tradición oral como “el otro”

En el apartado anterior hemos analizado las ideas que subyacen en la inclusión de las músicas de tradición popular en los textos eximénianos, y los análisis de las mismas. Nos disponemos ahora a estudiar la manera en la que el discurso en torno a la música popular se incardina en discursos musicales de otro tipo, el modo en que Eximeno se sirve de la música popular para defender determinadas posturas, así como las estrategias que le llevan a construir

¹³⁸³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 76.

¹³⁸⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 77. El “morterete”, según el *Diccionario de Autoridades*, es una “pieza pequeña de artillería, de la cual usan frecuentemente en las salvas”.

¹³⁸⁵ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 87.

imágenes e identidades sobre la base de los ejemplos y análisis musicales presentados con anterioridad.

En líneas generales, podemos considerar que Eximeno concibe la música como un sistema formado por tres círculos concéntricos con un cierto dinamismo interno (**Fig. 5-42**). En el centro del sistema se situaría la música de tradición culta. En el siguiente círculo se sitúan las músicas europeas de tradición popular. A nivel general, todas ellas comparten el buen gusto de la civilización europea, ya que “participan (...) del fondo de nuestras ideas y de nuestras costumbres, y usan de la misma lengua (...)”. Por lo tanto, se produce aquí un discurso en el que Eximeno se identifica con el círculo central de este sistema (“nosotros”) y atribuye a las clases populares (los “otros”) un tipo de música que, si bien no consigue estar a la altura del arte de las clases cultas, participa de algunas de sus características. A pesar de esta afirmación inicial, no toda la música popular europea es igual, ya que el carácter nacional influye en su gusto y da lugar a la existencia de jerarquías. De este modo, y como veremos, se produce una tensión entre los aspectos universales y nacionales de la música que se hace patente, en particular, en la música de tradición oral. Pero, además, Eximeno cuenta con el problema añadido de su “doble nacionalidad”, y que le lleva a considerarse como miembro del “nosotros” italianos en unos casos (en especial cuando trata de identificar a la música italiana como paradigma del buen gusto), del “nosotros” españoles en otros (como cuando critica la laxa moralidad italiana), y del “nosotros” españoles-italianos cuando trata de enfrentarse a las otras naciones de Europa.

Por otra parte, en la periferia del sistema se sitúan las músicas extraeuropeas, sobre las que existe una postura más clara: el indígena canadiense, el chino o el persa son “el otro” y no participan de “nuestras” ideas, costumbres o lengua. Sin embargo, comparten los fundamentos del sistema musical (que, recordémoslo, son universales) y no son exactamente iguales entre sí: como sucedía en el caso de las músicas europeas, es posible trazar jerarquías entre las músicas extraeuropeas en función de su nivel de buen gusto. Si, como hemos señalado, la música culta europea se encuentra en el centro del sistema (actuando, en términos gramscianos, como grupo hegemónico) y la música extraeuropea en la periferia (funcionando como grupo subalterno, aunque sin relaciones de dependencia con respecto a la música culta), la música popular europea se encuentra en un plano intermedio, oscilando entre esos dos polos según las circunstancias (y actuando, en unas ocasiones, como un grupo auxiliar, y en otras como grupo subalterno). El “otro” se define así, no sólo por todo aquello que el “yo” (o el “nosotros”) no es, sino también por todo aquello que escapa a lo normativo o unitario. El “otro” es primitivo o decadente en función de

las necesidades pero no siempre es estigmatizado: Eximeno se valdrá de la ambigüedad en el tratamiento de las músicas de las clases populares y de las sociedades extraeuropeas según sus intereses. Además, y como señala Lawrence Kramer, la existencia de formas intermedias fortalece la oposición entre el “yo” y el “otro”¹³⁸⁶. Es por ello que el exjesuita rechaza una oposición simplista entre la música culta europea, por un lado, y el resto de músicas, por otro. En su discurso, Eximeno crea una multiplicidad de grados jerárquicos que le permiten definir de manera más convincente su propia identidad, y presentar la de los “otros”, no como una simple negación del “nosotros”, sino como una versión incompleta, imperfecta o desviada de la norma.

Fig. 5-42: Sistema de la música en el pensamiento de Eximeno



La concepción del buen gusto es a la vez universal y estratificada: si por una parte existe un sustrato universal que está relacionado con la conformidad respecto a las “leyes generales” de la naturaleza, por otra parte están la educación, y la “índole” de los individuos, que determinarán diversos niveles de gusto:

Un aria de teatro que embelesa y transporta a un ciudadano, causa fastidio a uno de nuestros aldeanos que solamente se deleita con las tonadas y seguidillas: y tanto uno como otro se fastidiarían oyendo cantar a los bárbaros del Canadá.¹³⁸⁷

¹³⁸⁶ KRAMER, L.: “From the Other...”, p: 37.

¹³⁸⁷ EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 338; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 35-36.

Esto no implica que el buen gusto sólo esté presente en las formas superiores del arte, aunque existen grados:

Será pues de buen gusto aquella aria que con su armonía y melodía excite con mayor viveza las varias sensaciones (...). El aldeano por causa de la rusticidad de los sentidos, de la fantasía y del ánimo no puede sentir una pasión tan compuesta (...) él no puede deleitarse sino con la seguidilla (...): y la seguidilla será de estilo sencillo, y en este estilo podrá ser de buen gusto. Yo supongo por otra parte que el salvaje del Canadá por la suma rusticidad de los sentidos no sea capaz de sentir otro estímulo del amor, sino aquel mismo que sienten las bestias: su canción será de mal gusto (...)¹³⁸⁸

Se trata, por tanto, de una estratificación decididamente etnocéntrica, que “salva” a la música popular europea (asimilándola al “nosotros” pero sin hacerla plenamente partícipe de las características que definen la identidad del sujeto) y excluye a la música de otras culturas, a las que caracteriza (desde la ignorancia y el desconocimiento reconocidos) como salvajes, situándolas al mismo nivel que los animales.

La actitud de Eximeno hacia el gusto y la música popular europea es ambigua y varía en función del contexto. La postura ilustrada, que desconfía del pueblo ignorante, se hace patente en la descripción del gusto popular italiano: el exjesuita describe la facilidad de los italianos para cantar por la musicalidad de su lenguaje, llegando a desear que su música (cult) se extienda hasta el último confín de la Tierra. Sin embargo, a Eximeno no deja de resultarle gracioso que el pueblo (y en especial las mujeres) se erija en crítico musical:

(...) el pueblo se cree juez competente en las tareas de un profesor de música; y la diversión más bella del carnaval de Roma es oír hasta a las mujeres hacer crítica de las óperas. ¿Pero de cuándo el pueblo ha sido sabio en sus juicios?¹³⁸⁹

El pueblo queda convertido en un “otro” que carece de la cultura necesaria para juzgar apropiadamente en cuestiones musicales. Será un deber de las clases cultas (a las que pertenece Eximeno) instruir al pueblo y guiarle hacia el buen gusto, pero sin mezclarse con él. Esto es, precisamente, lo que ocurre en *D. Lazarillo Vizcardi*. El protagonista de la novela apenas se mezcla con el pueblo y

¹³⁸⁸ EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 338-339; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 36-37.

¹³⁸⁹ EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 446; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 226.

no interviene en los hábitos musicales de éste. Consciente de que su gusto musical es superior al del vulgo, respeta, desde la distancia, las manifestaciones musicales de los campesinos (como hemos visto anteriormente). Sin embargo, en el ámbito eclesiástico, justamente aquél que permite reunir a individuos de todas las clases¹³⁹⁰, Lazarillo trata de imponer su criterio hasta conseguir que sea elegido como maestro de capilla el músico con quien mantiene mayor afinidad estética. Son los hombres ilustrados, y no el pueblo, quienes están capacitados para juzgar en materia musical, y esto debe ser así para evitar que triunfen músicas como las del maestro Agapito Quitóles, que fue aplaudida en su pueblo, y que:

(...) verificó el pronóstico de D. Eugenio, cuando dijo a su hijo que las extravagancias de Agapito tal vez no pasarían por tales entre aquellos idiotas.¹³⁹¹

Música popular y música culta permanecen así separadas y dispuestas de manera jerárquica; el pueblo está en una posición subordinada con respecto a las clases cultas, que deben marcar las normas a seguir. De esta manera, el discurso de Eximeno adopta un perfil que encaja dentro de la lógica social descrita por Gramsci: el exjesuita se identifica con los grupos dominantes (el sujeto), que deben guiar al pueblo (los “otros”), constituido en grupo subalterno, para afirmar su hegemonía. El grupo subalterno debe, además, imitar las propuestas de los grupos dominantes, lo que contribuye a consolidar la hegemonía de éstos (**Fig. 5-43**).

Eximeno no apoya una división tal que amenace con escindir a la sociedad en dos grupos que no lleguen a entenderse entre sí: ya veíamos cómo el exjesuita reconocía la virtud musical del pueblo italiano, que cantaba arias operísticas por las calles (es decir, que asimilaba como propia la música de los grupos dominantes). Sin embargo, Eximeno advierte de que los esfuerzos de las clases cultas italianas por mantener un lenguaje ajeno a la práctica cotidiana, con palabras fosilizadas y cerrado a todo tipo de innovaciones, podría conducir a la creación de dos lenguajes distintos que harían imposible la comunicación entre las clases altas y el público (como, según su testimonio, ocurriría en China). En este caso, serán los doctos quienes deban seguir el sentir popular, que se deja llevar por el instinto para dar lugar a un habla natural, de buen gusto¹³⁹². Interpretadas en términos gramscianos, estas consideraciones vendrían a advertir

¹³⁹⁰ No es casual que Gramsci considere que la Iglesia tiene la función de evitar fracturas entre los diferentes grupos sociales, evitando así que se formen dos religiones (una de los cultos y otra de los no educados).

¹³⁹¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 80.

¹³⁹² EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 411-412; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 171-172.

del peligro de debilitamiento del bloque hegemónico cuando las clases dominantes no pueden solucionar los problemas de las mayorías y, por tanto, no logran imponer su hegemonía sobre las clases subalternas.

Fig. 5-43: Consolidación de la hegemonía musical en el pensamiento de Eximeno



Como ya hemos avanzado, la “música popular” no es monolítica en el pensamiento de Eximeno: que la música sea universal¹³⁹³ no significa que sea igual en todas partes, ni que en todas partes tenga la misma calidad. Esto es posible gracias a la influencia que el “carácter” nacional tiene en la formación de las lenguas, y a la repercusión de éstas sobre la música. Los dos casos paradigmáticos son el italiano y el francés. La “nativa disposición de la nación italiana para la música”¹³⁹⁴ se manifiesta en la facilidad con la que los italianos se inclinan a la música. Además, este refinamiento del gusto italiano es el que determina que las canciones populares sean escasas en el ámbito ciudadano (recordemos que en las ciudades las clases populares cantan arias operísticas), y sencillas pero de buen gusto en el ámbito rural. Eximeno identifica el buen gusto con la música culta y, sin mostrarse demasiado severo, atribuye a la música popular cualidades como la “simplicidad” y la “gracia” que, sin embargo, la sitúan en una posición subalterna¹³⁹⁵. No ocurre lo mismo con la música francesa, que es condenada en todas sus manifestaciones: para Eximeno, parece que el francés es

¹³⁹³ “La música, Sr. Canónigo, no tiene por su naturaleza patria determinada, no es italiana, ni española, ni alemana, ni francesa; la música en todo el mundo es buena o mala (...).” EXIMENO, A.: *D. Lazarillo Vizcardi...*, vol. I, p: 301.

¹³⁹⁴ EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 446; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 227.

¹³⁹⁵ EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 450.

siempre el “otro”, pertenezca al pueblo o a las clases cultas¹³⁹⁶. El exjesuita no responsabiliza tanto a la lengua (que, pese a todo, no le parece melodiosa) como a la vanidad y el orgullo de los franceses, quienes, lejos de reconocer la primacía de los italianos en el ámbito musical, pretenden mostrar que su lengua es la más musical, y su música es la de mejor gusto. Eximeno cree que el orgullo de los franceses pertenece a su carácter desde tiempos remotos (podríamos decir que está en su “genética”), ya que fueron capaces de discutir a Carlo Magno la llegada de cantores italianos a las iglesias francesas¹³⁹⁷.

Al tratar del gusto y de la música populares en España, el autor de *Dell'Origine* tiene muy en cuenta las diferencias culturales entre unas y otras regiones (incluso más de lo que las tiene al tratar de Italia, a pesar de que ésta no se había constituido aún en una unidad política). Eximeno considera que el castellano es la segunda lengua más musical después del italiano. Sin embargo, la falta de ejercicio y la escasa difusión de la ópera, la seriedad de las mujeres y el excesivo peso de la música religiosa (por lo general de mal gusto) provocan un cierto retraso en la práctica musical. Para el exjesuita, existe una gran diferencia entre las provincias meridionales y la corte, por un lado, y las provincias del norte, por otro:

En la Corte y en las provincias meridionales hay más pasión y más sentido para la música: la ópera recibida es muy bien entendida en Cádiz y en Barcelona; pero si se hiciese en Vizcaya, los músicos serían lapidados.¹³⁹⁸

Estas manifestaciones, que desaparecen por completo de la edición española de la obra, ponen de manifiesto que Eximeno se identifica con la España que habla castellano o catalán. Esto queda demostrado en un pasaje anterior, donde el exjesuita consideraba las capacidades del castellano, del “lemosín” (especialmente en su variedad valenciana), frente a las escasas posibilidades del vasco, resumidas en la demoledora frase (también desaparecida de la edición

¹³⁹⁶ Eximeno discrepa con Rousseau en este particular: “(...) los franceses superan a toda Europa en el arte de componerlas [las canciones], si no por el giro y melodía de los aires, sí al menos por el salero, gracia y agudeza de las letras; si bien es habitual en ellas que se alcance la chispa y la sátira, aún con más acierto que el sentimiento y la voluptuosidad. Se consideran además en este entretenimiento, y en él despuntaron en todos los tiempos, testigos de los antiguos trovadores. Este pueblo afortunado está siempre alegre, ya que todo lo transforma en broma (...) También conservamos las arcaicas canciones de Teobaldo, conde de Champagne, el hombre más galante de su siglo, puestas en música por Guillaume de Machaut (...)”. V. “Canción”, en ROUSSEAU, J.-J.: *Diccionario...*, p: 116.

¹³⁹⁷ EXIMENO, A: *Dell'Origine* ..., p: 447; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 229.

¹³⁹⁸ "Nella Corte, e nelle provincie meridionale vi è più passione e più senso per la musica: l'opera italiana è Molto ben intesa in Cadice ed in Barcelona; ma se si facesse in Biscaglia, sarebbero i musici lapidati", en EXIMENO, A: *Dell'Origine* ..., p: 447 (mi traducción).

española): “(...) sólo puedo decir, por lo que atañe a nuestro argumento, que no he conocido jamás a un músico vizcaíno”¹³⁹⁹.

Una vez examinadas las características del gusto popular español, queda por estudiar cómo se manifiesta éste en las canciones de tradición oral. Eximeno se muestra bastante crítico con los romances acompañados a la guitarra, “(...) que son historietas en verso de algún enamorado, o de algún célebre asesino”¹⁴⁰⁰. Su melodía es monótona y molesta, hasta el punto de que podría tratarse de un residuo del canto de los “africanos” o del canto llano. En las provincias meridionales (y de nuevo queda patente esta división del carácter español realizada por Eximeno) habría manifestaciones populares de mejor gusto, en particular la dulzaina valenciana (que invita a la alegría de los habitantes “de aquel delicioso paisaje”¹⁴⁰¹), y especialmente, las seguidillas, de las que existe una variedad infinita.

El inglés y el alemán (y en especial este último) son las lenguas menos melodiosas de Europa. Sin embargo, Eximeno considera que el buen criterio de estos pueblos, modelados por gobiernos juiciosos y bien orientados, ha inclinado a la nación inglesa hacia la música instrumental, y a la alemana hacia la ópera italiana. El exjesuita parece admirar la organización social inglesa, en la que el pueblo no tiene “necesidad” de sufrir a la nobleza, por lo que esta se esfuerza en ser sabia y generosa para hacerse respetar. Por otra parte, reconoce la importancia de Londres como centro musical, ya que el triunfo musical en esta capital viene a representar un sello de calidad ineludible para cualquier músico europeo. Eximeno atribuye el gusto por la música instrumental al carácter lacónico de los ingleses y a la escasa modulación de su lenguaje. Sin embargo, cuando los músicos ingleses estudian en Italia (es decir, cuando el “otro” se convierte en partícipe de las características del “yo”), alcanzan un gran nivel como cantantes y compositores¹⁴⁰². En el terreno de la canción popular, el exjesuita no se detiene excesivamente a analizar el ejemplo propuesto, limitándose a señalar que carece de la belleza de las canciones italianas y españolas, conteniendo un “no sé qué” de serio y patético¹⁴⁰³. Al tratar del gusto alemán, destaca los aciertos del gobierno al lograr que los ciudadanos sean “humanos y civiles”¹⁴⁰⁴. Además, el carácter de la nación es serio y modesto por naturaleza, lo que le lleva a reconocer la primacía de los italianos en el terreno musical (justo al contrario de lo que ocurría con los franceses). De nuevo, el

¹³⁹⁹ “(...) solo posso dire, per quel che riguarda il nostro agromento, non aver mai conosciuto un musico biscaglino”, en EXIMENO, A: *Dell’Origine ...*, p: 416 (mi traducción).

¹⁴⁰⁰ “(...) che sono istoriette in verso di qualche innamorato, o di qualche celebre assassino” EXIMENO, A: *Dell’Origine ...*, p: 451 (mi traducción).

¹⁴⁰¹ “di quel delizioso agro”, en EXIMENO, A: *Dell’Origine ...*, p: 451 (mi traducción).

¹⁴⁰² EXIMENO, A: *Dell’Origine ...*, p: 448-449; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 231-232.

¹⁴⁰³ EXIMENO, A: *Dell’Origine ...*, p: 452.

¹⁴⁰⁴ EXIMENO, A: *Dell’Origine ...*, p: 449; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 232-233.

exjesuita considera que aquellos compositores alemanes que han podido estudiar en Italia son capaces de realizar música refinada y de buen gusto¹⁴⁰⁵.

En su análisis de la canción popular alemana, Eximeno destaca aspectos interpretativos:

(...) es preciso interrumpir la respiración con bastante fuerza; y el progreso de toda el aria se asemeja al trote de un caballo.¹⁴⁰⁶

Cabe deducir, por tanto, que en la canción popular queda expuesto el carácter nacional y la índole del lenguaje en su estado más puro, sin pasar por el tamiz de la educación o de la política. Esta apreciación queda confirmada con la frase que cierra el capítulo:

Finalmente aquél que se tome el gusto de hacer cantar sucesivamente una canción a un campesino de cada nación europea, observará que el alemán grita, el inglés silba, el francés llora, el español entona y el italiano canta.¹⁴⁰⁷

En estas palabras quedan condensadas las ideas de Eximeno con respecto a la música popular europea: ésta es fundamentalmente rural y depende del carácter nacional y de la melodiosidad de la lengua. En función de estas características, es preciso establecer una jerarquía que sitúa en su extremo inferior a la canción popular alemana, y en su cúspide a la música italiana. Se demuestra aquí que, si la música en su conjunto era concebida como un sistema jerárquico, también es posible encontrar diversos grados en el interior de los grupos que constituyen la totalidad de la música.

Esta jerarquización responde, en realidad, a una serie de prejuicios preexistentes en el pensamiento de Eximeno. El jesuita construye un andamiaje teórico a medida que le permite justificar su preferencia por todo aquello que tiene que ver con los países del sur de Europa (Italia y España). Este planteamiento, que tendremos ocasión de estudiar de un modo más detallado en el apartado 5.4, conduce a un enfrentamiento entre los países del norte y los de sur de Europa en el que subyacen componentes lingüísticos (lenguas latinas – lenguas germánicas), religiosos (catolicismo – protestantismo) y culturales. A pesar de la decisión con la que el exjesuita construye esta teoría, existe un

¹⁴⁰⁵ EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 450; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 233.

¹⁴⁰⁶ “(...) bisogna spezzare il fiato con bastante forza; e l'andamento di tutta l'aria si assomiglia al trotto d'un cavallo”, en EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 452 (mi traducción).

¹⁴⁰⁷ “Finalmente chiunque si prenda il gusto di far cantare sucesivamente una canzone ad un contadino di ciascuna nazione europea, si avvedrà che il tedesco urla, l'inglese sischia, il francese piange, lo spagnuolo intona, e l'italiano canta”, en EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 452 (mi traducción).

problema relacionado con Francia, un país que pertenecería al ámbito meridional tanto por su posición geográfica como por su religión y su lengua. Sin embargo, Eximeno la incluye (de manera forzada) entre los países septentrionales, tal vez considerando que es allí donde se han originado las ideas que condujeron a la supresión de la Compañía.

La menor cantidad de noticias sobre las sociedades extraeuropeas impide a Eximeno la realización de un estudio profundo en el que analizar las características de la música en función del “carácter nacional”. Por ello, el exjesuita aborda las músicas pertenecientes a culturas exóticas desde la generalización, la analogía y la comparación. Las referencias a las músicas extraeuropeas se encuentran dispersas a lo largo del tratado y sirven como apoyo para demostrar diferentes afirmaciones.

A nivel general, no se puede decir que las descripciones de las músicas extraeuropeas realizadas por Eximeno sean negativas en su conjunto. Pese a mantener una postura etnocéntrica, que sitúa a este conjunto de músicas en el último lugar de la jerarquía, el exjesuita concede atributos importantes a algunas de ellas, como el hecho de que participen del buen gusto: no en vano, la cultura musical habría llegado a Grecia (paradigma del buen gusto) desde Fenicia, una región que se sitúa fuera del ámbito europeo¹⁴⁰⁸. Esto no significa que toda influencia (o invasión) extranjera sea positiva, como lo demuestra la perniciosa influencia de los bárbaros, procedentes de una Tartaria mistificada¹⁴⁰⁹. En virtud de esta teoría, podría considerarse que Eximeno atribuye a todos los pueblos extraeuropeos, “primitivos”, un origen tártaro (que aquí equivale a oriental, salvaje, inculto, violento). Sin embargo, en el pensamiento del exjesuita no parece pesar tanto el componente genético como el cultural, ya que no duda en afirmar que la mayor parte de los habitantes de la Europa moderna serían de ascendencia tártara. Se trataría por tanto de una cuestión de aculturación: cuando los bárbaros invadieron Europa, se vieron influidos por la cultura grecorromana, lo que permitió finalmente que las artes y las ciencias se recuperasen al cabo de unos siglos.

Eximeno recurre a los ejemplos extraeuropeos para demostrar que la música tiene unos principios universales. Así, del mismo modo en que la naturaleza

¹⁴⁰⁸ EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 322; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 8.

¹⁴⁰⁹ “Los godos, vándalos, hunos, alanos, francos y galos que en la decadencia del imperio romano inundaron como un torrente la Europa, se puede conjeturar prudentemente fueron de origen tártaros. Los tártaros (...) han avanzado hacia el Oriente hasta hacerse dueños del trono de la China. Los turcos (...) traen origen de una colonia de tártaros (...) Por la parte del Norte inquietan frecuentemente los tártaros a los moscovitas. Y suponiendo verdadera la unión de la América con el continente del Asia (...) hay lugar para sospechar que también la América se pobló con las dispersiones de los tártaros.”EXIMENO, A: *Dell'Origine ...*, p: 381-382; EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 111-112.

inspiró la música y el baile en los bárbaros, a pesar de su rudeza, también inspira la creación de melodías en los pueblos no europeos. Estas melodías, que se basan en el sistema musical universal, pueden ser de buen gusto cuando siguen las normas de la naturaleza, y de mal gusto cuando se apartan de ella, como queda patente en los análisis de las músicas canadienses, persa y china a los que ya hemos hecho alusión. Lo extraeuropeo es sinónimo de “otro”, y por tanto es inferior desde el punto de vista estético, pero eso no significa que equivalga siempre a lo primitivo, simple o salvaje. En efecto, frente a los “salvajes del Canadá”, se encuentran los chinos, una civilización con una gran cultura, pero fundada sobre principios erróneos, como veremos más adelante. Partiendo de la base de que todas las culturas extraeuropeas son inferiores a la europea, se pueden establecer una serie de matizaciones y analogías que permiten hablar de jerarquías y de diversos momentos evolutivos. Así, en el estadio más básico de la evolución se encontrarían los “salvajes del Canadá”, cuya música es sencilla y monótona, pero natural¹⁴¹⁰. Su estado sería semejante al de los bárbaros cuando invadieron Europa, hasta el punto de que su música sería parecida:

(...) con la venida de los bárbaros la música, por lo que respecta al ritmo y a la variedad de notas, se redujo al estado en que la hemos visto entre los salvajes del Canadá.¹⁴¹¹

Las analogías entre los bárbaros y los indígenas canadienses continúan cuando Eximeno analiza el canto gregoriano. Para el exjesuita, el canto cristiano no tiene su origen en Roma o en el canto judaico, sino que es una expresión del gusto “gótico” (es decir, bárbaro). En sus comparaciones, el autor de *Dell'origine* fija su atención sobre las cadencias de los ejemplos del canto llano, y las equipara con las cadencias de las melodías canadienses, llegando a la conclusión de que unas y otras son equivalentes, tanto cuando se trata de cadencias auténticas, como cuando se trata de cadencias falsas o semicadencias.

Pese a todo, los indígenas norteamericanos tienen una ventaja sobre los antiguos bárbaros, y es que no son tan fieros como ellos. Cabría pensar, por tanto, que se hallan en una disposición más favorable para aceptar las influencias musicales de buen gusto.

En este contexto, la música popular (europea y extraeuropea) adquiere una dimensión histórica que se funda sobre las premisas de una teoría evolutiva basada en la idea de progreso. Eximeno construye una analogía entre los tres

¹⁴¹⁰ EXIMENO, A: *Dell'Origine* ..., p: 388-389; EXIMENO, A.: *Del origen*..., vol. 3, p: 124-125.

¹⁴¹¹ EXIMENO, A: *Dell'Origine* ..., p: 391-392; EXIMENO, A.: *Del origen*..., vol. 3, p: 129.

grados del gusto (el de los salvajes del Canadá, el de los campesinos europeos, y el de la sociedad culta) y los tres estadios en los que podría situarse la música de los griegos, y señala:

¿En cuál de estos tres estados queremos suponer a los griegos? El estado que se elija, decidirá de su gusto para la música. Ésta habrá de ser de mal gusto, si los griegos eran bárbaros o salvajes. Habrá sido sencilla, pero de buen gusto, cual es nuestra *música de capilla*, si los griegos se hallaban en el estado de nuestros aldeanos que cantan las tonadas o seguidillas. Pero la historia no nos permite suponerlos ni aldeanos ni salvajes (...)¹⁴¹²

Subyace, por lo tanto, un planteamiento evolutivo que identifica la música de los salvajes con un estadio primitivo de la humanidad; la música de los campesinos europeos (y la música de capilla, que trascendería a las clases sociales) con un estadio evolucionado aunque no lo suficientemente perfeccionado, y la música culta europea, cuyo paradigma serían las arias operísticas, con un estadio evolucionado, refinado y de buen gusto. Estos tres niveles del gusto se corresponden, a la vez, con los grados de desarrollo según las actividades económicas: para el exjesuita, los grados de desarrollo estarían marcados por el predominio de la caza (como en el caso de los “salvajes” de Canadá), de la agricultura y la ganadería (como en los campesinos europeos), o del comercio (como en el caso de los ciudadanos). Con una mentalidad propia de la Ilustración, Eximeno clasifica estas tres actividades como diferentes escalones de la línea de progreso ascendente, identificando lo más reciente con lo más refinado, tanto desde un punto de vista cultural, como desde una perspectiva económica (**Fig. 5-44**). Por otra parte, estos tres estadios vendrían a ser equiparables a los tres estilos de la retórica clásica: el estilo alto o sublime sería asimilable a la música culta, el estilo medio sería semejante a la música de los campesinos europeos, mientras que el estilo bajo sería propio de los pueblos extraeuropeos.

Ahora bien, como habíamos anunciado, la identidad atribuida por Eximeno a los chinos tiene sus propias peculiaridades. El exjesuita coincide con sus contemporáneos al considerar que la civilización china es avanzada, y que por tanto no puede ser descrita como “salvaje”, “primitiva” o “bárbara”. Supone, por tanto, un problema a la hora de definir su identidad: si se asume que China es una nación avanzada, cabe suponer que tendrá una música refinada y de buen gusto. En este caso, la música china tendría que estar a la altura de la música culta europea, en un grado elevado de desarrollo. Sin embargo, Eximeno consigue crear una imagen de China como “el otro” sin contradecir su estatus de nación

¹⁴¹² EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 339; *Del origen...*, vol. 3, p: 38.

avanzada (a diferencia de Rousseau, para quien las lenguas orientales eran un modelo de musicalidad¹⁴¹³). Para el exjesuita:

Los chinos son la nación del Asia que más cultiva las artes y las ciencias; pero las cultiva con mal gusto. Los literatos con especialidad hacen un estudio bárbaro de su lengua que es complicadísima y casi incapaz de ser enriquecida con nuevas palabras: por eso los chinos después de seis mil años de imperio y de estudio saben ahora lo mismo que sabían antes de Confucio. (...).¹⁴¹⁴

Es decir, los chinos cultivan las artes y las ciencias, pero lo hacen con poco acierto (**Fig. 5-44**). A diferencia de lo que ocurre en Europa, los chinos se niegan a introducir nuevas ideas en su cultura, por lo que en ese país no se puede hablar de desarrollo, sino de estancamiento. Como veíamos, Eximeno advertía del peligro de la fosilización de la lengua italiana de las clases cultas, comparándola con China, donde las clases elevadas hablarían un lenguaje ininteligible para el pueblo. Pero, por otra parte, la música china era comparada con la canción tradicional francesa por antinaturalidad y estudiada complejidad:

Su modulación [de la canción china] es bastante escasa y muy estudiada; al mismo tiempo extravagante, afectada, interrumpida, y mucho menos natural que la canción del Canadá: lo que nos hace conocer que la naturaleza por inculta y grosera que permanezca produce frutos más bellos que la afanosa industria del hombre cuando se funda sobre malos principios.¹⁴¹⁵

La identificación entre el buen gusto y la idea (construida) de la música italiana, y la atribución a ésta de características como naturalidad, sencillez o expresividad, le llevan a crear imágenes del “otro”, que es todo aquello que la música italiana *no es*. En este sentido, si a la música de las sociedades “primitivas” como los salvajes de Canadá o los bárbaros les eran atribuidas la simplicidad y la rudeza excesiva; la música china, la francesa y el contrapunto medieval son asociados con los conceptos de artificialidad, complejidad y antinaturalidad. De esta manera, la música italiana (“nosotros”), como fruto más elevado de la cultura occidental, se sitúa en un punto medio frente a un “otro” que se define tanto por

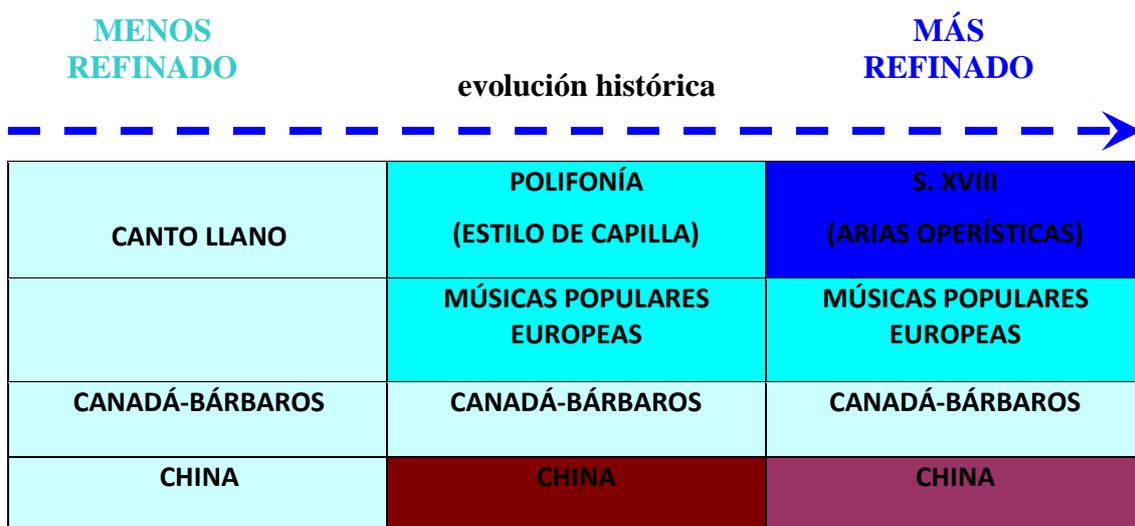
¹⁴¹³ V.: “Armonía”, en ROUSSEAU, J.-J.: *Diccionario...*, p: 89.

¹⁴¹⁴ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 385; *Del origen...*, vol. 3, p: 125. Esta opinión es compartida por Turgot: “En las regiones de Asia donde las sociedades fueron llevadas demasiado pronto a un estado fijo, donde hubo escribas demasiado pronto, las lenguas fueron fijadas muy cerca de los primeros orígenes y, por tanto, el énfasis en el estilo se convierte en su carácter, ya que es una consecuencia de la primera imperfección del lenguaje.” V. TURGOT, Anne Robert Jacques: “Cuadro filosófico de los progresos sucesivos del espíritu humano”, en TURGOT, Anne Robert Jacques: *Discursos sobre el progreso humano. Edición, estudio preliminar, traducción y notas de Gonçal Mayos*. Madrid: Tecnos, 1991, p: 47.

¹⁴¹⁵ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 385 – *Del origen...*, vol. 3, p: 125.

exceso (como la música china) como por defecto (como la música de los “salvajes del Canadá”).

Fig. 5-44: Dimensión histórica de las músicas populares



Conclusión

A lo largo del presente apartado hemos analizado la procedencia de los ejemplos de músicas extraeuropeas y de tradición oral insertados por Eximeno en su tratado.

En el caso de las músicas extraeuropeas, todas ellas proceden del *Diccionario* de Rousseau, y en algunos casos han sido modificadas mínimamente por Eximeno. Las vías por las que llegaron a la *Encyclopédie* (y de allí al *Diccionario* de Rousseau) son múltiples, aunque cuentan con el denominador común de tener su origen en los viajes llevados a cabo por autores europeos, quienes las recogen a modo de testimonio curioso, y las incluyen en sus textos. La manera en la que estos recopiladores reproducen estas músicas es claramente etnocéntrica: en ningún caso se duda de la idoneidad de transcribir estas músicas con notación occidental, incluyendo armaduras y compases. Desde los libros de viajes, estas músicas pasaron, en algunos casos, a tratados musicales (como el de Mersenne), siendo sometidas a modificaciones y análisis que insisten en aplicar perspectivas etnocéntricas en su estudio. Cuando Eximeno toma estos ejemplos, lo hace de un modo análogo, incluyendo modificaciones que permiten acercar aún más estas músicas al sistema musical europeo (pretendidamente universal). El exjesuita, además, se muestra acrítico con la fidelidad de las transcripciones y no realiza ningún esfuerzo por contextualizarlas. A diferencia de Rousseau, quien las presenta como ejemplos de la diversidad musical del mundo, Eximeno construye un discurso que parte de una mentalidad universalista para juzgar las

obras de acuerdo con su sometimiento a las reglas musicales enunciadas en su propio tratado.

Los ejemplos de músicas europeas de tradición oral tienen procedencias más diversificadas, que van desde la recopilación llevada a cabo por el propio Eximeno, hasta la utilización de cancioneros en los que se reúnen melodías trovadorescas de la Edad Media. El exjesuita no necesita insistir en el seguimiento de las reglas de la música culta por parte de estas melodías, ya que, desde su punto de vista, este sistema es natural, universal, y compartido por las clases populares europeas. En su exposición, Eximeno asume la atemporalidad del sistema musical y del campo popular, fiel reflejo del “carácter” nacional y de la “índole” de las lenguas, como lo demuestra el hecho de que se mezclen obras de diferentes épocas sin que varíen por ello los procedimientos analíticos utilizados.

En su discurso, el exjesuita demuestra su concepción de la música como un sistema formado por tres núcleos jerarquizados. En el centro de este sistema se situaría la música culta occidental; en una posición intermedia se situarían las músicas europeas de tradición oral, y en la periferia del mismo se emplazarían las músicas no europeas. Aunque todas las músicas participan de unas reglas comunes, naturales y procedentes en última instancia del instinto humano, muestran diferencias que evidencian la diversidad de los caracteres nacionales. Al mismo tiempo, estos tres núcleos muestran un dinamismo interno que refleja la variedad de los gustos humanos, y su determinación por factores como el nivel educativo o la musicalidad de la lengua. En este sentido, cabe destacar las profundas diferencias que es posible encontrar entre la música de los campesinos italianos (sencilla pero de buen gusto, y cercana a la música culta) y la de los trovadores franceses (compleja pero de mal gusto). Es en este ámbito donde mejor funcionan las analogías trazadas por Eximeno, quien se sitúa sobre las distinciones trazadas plenamente, comparando músicas europeas con músicas extraeuropeas.

Por otra parte, el exjesuita utiliza estas comparaciones en el ámbito de su discurso histórico, asimilando los tres grupos de músicas antes citados, con tres estadios de desarrollo evolutivo en función de una idea de progreso que identifica lo más sencillo (la música de los indígenas canadienses o el canto llano) con lo primitivo, y lo más refinado (la música culta europea) con lo más avanzado. En cualquier caso, esta idea de progreso también admite la posibilidad de una evolución no fundada sobre principios acertados, caso de la música china o de las melodías francesas.

El planteamiento llevado a cabo por Eximeno encaja con la lógica de la “alteridad”. El exjesuita concibe su identidad y la de su sistema musical como un sujeto al que opone una multiplicidad de “otros” a los que es posible definir como todo aquello que él no es. La música culta occidental sería expresiva, refinada,

natural. La música no occidental podrá ser poco expresiva, ruda, antinatural, demasiado compleja o demasiado simple en función de las circunstancias. Carecerá de las características que permiten satisfacer el buen gusto del grupo hegemónico, considerado por Eximeno como el modelo que debe guiar a los grupos subalternos, y como la cúspide que deben imitar todos los elementos del sistema.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, resulta difícil considerar que la música popular sea para Eximeno un modelo sobre el que deban construirse las músicas cultas de los diferentes países. Diversos autores españoles¹⁴¹⁶ y en especial Felipe Pedrell¹⁴¹⁷, han atribuido al exjesuita la consideración de precursor del nacionalismo musical. En realidad, el planteamiento de Eximeno es muy distinto. En primer lugar, el exjesuita considera que existe un sustrato universal que está presente en todas las músicas del mundo, por lo que resultaría contradictoria una frase como la citada por Pedrell: el sistema es universal y común tanto a la música culta como al canto popular. Pero, además, para Eximeno no existe una preeminencia de la música popular que permita afirmar la conveniencia de que la música culta beba de sus fuentes. Al contrario, los ámbitos de lo culto y lo popular están separados (aunque no siempre sea fácil decidir dónde se encuentra esta separación), y el modelo a seguir nunca es el popular, sino el culto. En este sentido, cabe destacar la afirmación referida a Italia: Eximeno considera que los literatos italianos deberían aproximar su lenguaje al que hablan las clases populares. Sin embargo, esta opinión no se basa en la creencia de que el lenguaje popular sea bueno *per se*, sino en la constatación de que el habla del pueblo italiano es más natural y expresiva que el rimbombante lenguaje utilizado en los escritos de los académicos.

En el ámbito de la música, Eximeno utiliza un razonamiento inverso: el pueblo italiano demuestra su elevado nivel de gusto porque, en lugar de entonar simples canciones, prefiere las arias operísticas. No cabe pensar, por tanto, que la música popular sea un modelo a imitar en tanto que reflejo de la idiosincrasia nacional. Además, de ser esto así, existirían naciones, como la alemana, cuya lengua sería antimusical (de acuerdo con los planteamientos de Eximeno), y que carecerían, por tanto, de un “sistema musical”. Por el contrario, el exjesuita reconoce que las lenguas germánicas son poco musicales, pero no priva de la música a los pueblos que las hablan: cuando reconocen la primacía de la música italiana y siguen su dictado, son capaces de crear obras musicales de calidad.

¹⁴¹⁶ En esta nómina de autores figurarían, de manera destacada, Marcelino Menéndez Pelayo y Francisco Asenjo Barbieri.

¹⁴¹⁷ PEDRELL, F.: *P. Antonio Eximeno...*

5.4-EL PENSAMIENTO HISTORIOGRÁFICO DE ANTONIO EXIMENO

La preocupación de Antonio Eximeno por la historiografía musical aparece en todos sus textos, lo que demuestra la importancia que, para él, adquiriría esta materia. De hecho, Eximeno divide su tratado en dos partes: la primera se dedica a desmontar las teorías que vinculaban la música con las matemáticas, a proponer unos nuevos fundamentos para la teoría musical, y unas nuevas reglas para la música. La segunda parte, en su integridad, se dedica a mostrar una particular historia de la música cuyos rasgos analizaremos en este capítulo. En *D. Lazarillo*, el contenido historiográfico-musical aparece más disperso: a lo largo de todo el libro nos encontramos con referencias históricas, referidas especialmente a la música eclesiástica, si bien Eximeno incluye un apéndice con unas notas historiográficas al final de la novela.

El escaso nivel de sistematización del discurso historiográfico de Eximeno nos lleva a definir una serie epígrafes a lo largo de los cuales pondremos en relieve los aspectos más destacados de su pensamiento. En primer lugar, analizaremos brevemente cuál es la tipología textual utilizada por Eximeno para exponer sus planteamientos historiográficos, y cuáles son las principales influencias que refleja su discurso. Posteriormente, analizaremos algunos de los conceptos más interesantes del mismo, como su interpretación del determinismo geográfico, así como su particular aplicación de la idea de progreso sobre la historia de la música, y la manera en que estas dos ideas llegan a articular sus textos. Finalmente, analizaremos las distintas periodizaciones que conviven en su propuesta historiográfica, centrando nuestra atención, principalmente, sobre la división en tres etapas que articula el ensayo historiográfico de su tratado. En nuestro análisis hemos subrayado la importancia de cuestiones como las relacionadas con el origen y expansión de los bárbaros porque Eximeno sitúa a estos pueblos en la génesis de la civilización y de la música modernas. Del mismo modo, hemos reservado un último epígrafe para el análisis de la idea de una nueva decadencia, cuya inminencia se adivina en el texto de Eximeno, aunque no aparezca de manera explícita.

5.4.1-Tipología textual e influencias

El pensamiento ilustrado, y la aparición de nuevas figuras, como la del diletante, llevan al surgimiento de un tipo de literatura en la que los aspectos divulgativos priman sobre los puramente técnicos. Es en esta tradición literaria, que se da en todos los campos del saber, en la que cabe incluir a los textos de Eximeno. En ningún caso aparece en Eximeno la intención de realizar una historia “científica” de la música. Confiesa su escepticismo con respecto a las posibilidades de la historiografía, y señala lo difícil que es escribir: “(...) una

historia de cosas, cuyas memorias más interesantes ha consumido el tiempo, y aun las que nos quedan están llenas de confusión y contradicciones.”¹⁴¹⁸ Por ello, sólo se propone realizar:

(...) algunas reflexiones sobre las noticias más ciertas y generales de las lenguas y de la Música, para demostrar que aunque ésta haya sido siempre sustancialmente la misma, su gusto ha variado después de la fundación de Atenas con las lenguas y naciones que sucesivamente han poblado la Europa¹⁴¹⁹

Su discurso historiográfico es ajeno a metodologías como la crítica de fuentes realizada por Martini, o el análisis empírico realizado por Burney. Se encuentra más próximo al ensayo que a la historia; más cercano, por tanto, a la “philosophie de l’histoire” de Voltaire, a la *Dissertation* de John Brown y al *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Rousseau, que a las historias de Martini, Burney, Hawkins o Gerbert¹⁴²⁰. Esto no es de extrañar si tenemos en cuenta las fechas de publicación de estas obras: los tres volúmenes de la inconclusa *Storia* de Martini (a los que alude Eximeno en algunas ocasiones) fueron publicados en 1757, 1770 y 1781, la historia de Martin Gerbert (a la que califica de “confuso almacén” en *D. Lazarillo*¹⁴²¹) apareció en 1774, mientras que los cinco volúmenes de la historia de Hawkins y el primer volumen de la de Burney fueron publicados en 1776. Por tanto, el exjesuita sólo podía recurrir a los viejos textos de Kircher o Bontempi, o a los modernos ensayos de Brown¹⁴²² o Rousseau. Aunque se muestra seguidor de muchas de las ideas de este último, la ausencia de una visión histórica de conjunto en los textos del ginebrino, le obliga a recurrir a otras fuentes, procedentes de la historiografía general, sobre las que sustentar su modelo historiográfico.

Pero además, en el texto de Eximeno tiene un peso muy destacado la concepción utilitaria de la historiografía. Para el exjesuita, la narración histórica

¹⁴¹⁸ EXIMENO, Antonio: *Dell’Origine e delle regole della musica. Colla storia del suo progresso, decadenza. e rinnovazione*. Roma: Michel’Angelo Barbiellini, 1774, p: 319 – *Del origen y reglas de la música. Con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Madrid: Imprenta Real, 1796, vol. 3, p: 4.

¹⁴¹⁹ EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 319 – *Del origen...*, vol. 3, p: 4.

¹⁴²⁰ Eximeno se opondrá a lo largo de su tratado a muchas de las afirmaciones de Martini. En *D. Lazarillo Vizcardi*, Eximeno recurre con bastante profusión a la historia de Gerbert, que debió parecerle especialmente interesante por sus referencias al origen del canto llano y de la notación musical. También demuestra conocer la historia de Burney, aunque la cita en pocas ocasiones y con prudencia (quizá motivada por el desconocimiento del inglés y por las críticas de Burney al exjesuita). No encontramos, sin embargo, referencias a Hawkins, cuya obra podría desconocer a causa de su menor difusión, y del desconocimiento del idioma.

¹⁴²¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo Vizcardi...*, vol. II, p: 280.

¹⁴²² La *Dissertation on the rise, union and power of poetry and music* (1763) fue traducida al italiano por Pietro Crocchi y publicada en Florencia en 1772. Eximeno lo cita en *D. Lazarillo Vizcardi* (EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 11.)

sólo cobra sentido como justificación de una teoría, supuestamente fundada sobre la naturaleza, en la que música y lenguaje comparten su origen. La melodía, elemento “natural” de la música, se situará en el centro de la narración, mientras que el contrapunto será desplazado por considerarse una invención artificial.

5.4.2-Determinismo geográfico

El apartado histórico del tratado de Eximeno se inicia con toda una declaración de principios: la lengua de un país evidencia su grado de desarrollo y civilización, reflejando, por tanto, el “carácter” de la nación¹⁴²³. Eximeno vincula, en primer lugar, la geografía con el carácter de los pueblos, teoría original de Montesquieu, que también aparece reflejada en los escritos de Rousseau¹⁴²⁴: los pueblos nórdicos, habituados a luchar contra una naturaleza hostil, tienen una complejidad más fuerte y un ánimo “más esforzado” que los que habitan en países de climas más benévolos.

Sin embargo, las explicaciones sobre la formación del carácter de los pueblos no quedan limitadas, para Eximeno, al mero determinismo geográfico. Introduce otras variables a la hora de conformar el carácter nacional, como son las leyes, la interacción con otros pueblos, la religión, las guerras y los tratados. Estas ideas son muy similares a las que apunta Turgot en su *Cuadro filosófico de los progresos sucesivos del espíritu humano*: para el autor francés, al margen de las diferencias geo-climáticas, existen otros factores (como los contactos entre países, los diferentes medios de producción, las leyes, las formas de gobierno, etc.) que determinan las características peculiares de un pueblo¹⁴²⁵. La coincidencia entre los dos autores se pone de manifiesto al tratar de la civilización china. Eximeno asegura que los chinos son el pueblo asiático que más cultiva las artes y las ciencias, pero lo hace con mal gusto. Su lengua es muy compleja, y es casi imposible introducir en ella nuevas palabras, lo que impide el progreso de la cultura¹⁴²⁶. Estas reflexiones recuerdan mucho a las palabras de Turgot sobre el mismo tema:

¹⁴²³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 317-319 – *Del origen...*, vol. 3, p: 1-4.

¹⁴²⁴ ROUSSEAU, J.-J.: “Ensayo sobre el origen...”, p: 287-289.

¹⁴²⁵ V. TURGOT, A.R.J.: “Cuadro filosófico...”, p: 35-65; NUEZ, Paloma de la: *Turgot, el último ilustrado*. Madrid: Unión Editorial, 2010, p: 111-117.

¹⁴²⁶ “Los chinos son la nación del Asia que más cultiva las artes y las ciencias; pero las cultiva con mal gusto. Los literatos con especialidad hacen un estudio bárbaro de su lengua que es complicadísima y casi incapaz de ser enriquecida con nuevas palabras: por eso los chinos después de seis mil años de imperio y de estudio saben ahora lo mismo que sabían antes de Confucio. (...) Su modulación [de la canción china] es bastante escasa y muy estudiada; al mismo tiempo extravagante, afectada, interrumpida, y mucho menos natural que la canción del Canadá: lo que nos hace conocer que la naturaleza por inculta y grosera que permanezca produce frutos más bellos que la afanosa industria del hombre cuando se funda sobre malos principios.”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 385 – *Del origen...*, vol. 3, p: 125.

En las regiones de Asia donde las sociedades fueron llevadas demasiado pronto a un estado fijo, donde hubo escribas demasiado pronto, las lenguas fueron fijadas muy cerca de los primeros orígenes y, por tanto, el énfasis en el estilo se convierte en su carácter, ya que es una consecuencia de la primera imperfección del lenguaje.¹⁴²⁷

Los dos autores coinciden en señalar que los chinos estudian los aspectos superficiales de su lengua, pero ésta es tan compleja y está tan cerrada a las influencias externas, que sus conocimientos no pueden ampliarse. Tanto Turgot como Eximeno, partidarios del progreso que representa el contacto con otros pueblos, se muestran favorables a la permeabilidad y a la variación de los idiomas, toda vez que prefieren la naturalidad (aun cuando esta sea “grosera”) que el artificio mal entendido.

Eximeno insiste en la importancia de la educación de los niños, ya que perpetúa, de manera oculta la “constitución política” de los pueblos. Esta afirmación recuerda, nuevamente, a los dos autores antes mencionados: si la educación es un tema clave en las teorías socio-políticas de Rousseau¹⁴²⁸, no lo es menos en las de Turgot. Además, Eximeno coincide con este último (y con Lessing) en considerar que entre el grado de desarrollo de unos pueblos y otros media la misma distancia que entre la educación de los hombres¹⁴²⁹.

Eximeno aplica su particular visión del determinismo geográfico, especialmente, sobre los bárbaros. El exjesuita comienza explicando qué es un pueblo bárbaro, y apunta a que las causas de su barbarie pueden ser el clima, el gobierno, o ambos¹⁴³⁰. De este modo, se introduce en una especulación que profundiza en los agentes determinantes a la hora de definir la naturaleza de las civilizaciones. Es posible distinguir, en la teoría histórica eximeniana, dos tipos de factores a la hora de formar el carácter de un pueblo. Por una parte, los factores inmutables, naturales, que vienen determinados por el clima. Por otra, los factores mutables, artificiales, concretados en las distintas formas de gobierno. Nos encontraríamos aquí, por tanto, con la oposición entre naturaleza e historia que aparece en numerosos autores de la época, y que también puede verse (con variables) en el ya citado Turgot. Como señala Gonçal Mayos a propósito de este autor:

¹⁴²⁷ TURGOT, A.R.J.: “Cuadro filosófico...”, p: 47.

¹⁴²⁸ Recuérdese en este sentido el *Emilio*, novela que habría de influir notablemente en la obra y el pensamiento de otros exjesuitas como Pedro Montegón, alumno de Eximeno en Valencia.

¹⁴²⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 336-337 – *Del origen...*, vol. 3, p: 2. Sobre Turgot V.: MAYOS, Gonçal: “Estudio preliminar”, en TURGOT, A.R.J.: *Discursos...*, p: XLVIII.

¹⁴³⁰ “Bajo el nombre de nación bárbara se entiende un pueblo inculto y sin gusto en las artes: y de esta barbarie puede ser causa o el clima o el gobierno o entrambos.”, en EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 380 – *Del origen...*, vol. 3, p: 107.

La primera [la naturaleza] es –como dirá Kant- el ámbito de la necesidad y del determinismo, mientras la segunda [la historia] es el campo de la libertad y del progreso. Así como la primera no es sino estabilidad global a pesar de los cambios individuales, la segunda es el ámbito de perfeccionamiento y de la mejora.¹⁴³¹

El clima estaría vinculado para Eximeno con el campo del determinismo, mientras que los regímenes políticos estarían vinculados al ámbito del perfeccionamiento y la mejora: aunque el clima sea desfavorable, un gobierno sabio y virtuoso servirá para extraer lo mejor de los pueblos, mientras que un gobierno corrupto, aun aplicado en un clima benigno, sólo conseguirá conducir a los pueblos hacia la ruina.

Eximeno distingue dos tipos básicos de clima: los templados y los fríos. Si no incluye a los climas cálidos es porque no le interesan para su historia de la música (centrada en Europa) y porque, muy posiblemente, su opinión de los pueblos surgidos en los climas cálidos fuera negativa, en concordancia con otros autores de la Ilustración como Montesquieu. Los habitantes de los climas templados serían, a priori, los más dotados para las artes en general y la música en particular. Si a uno de estos pueblos se le aplica un gobierno moderado, como habría ocurrido en la antigua Atenas, sus habitantes resultan amantes de los placeres y de buen gusto en las artes. Si, por el contrario, se le somete a un gobierno duro y violento, sus naturales son exterminados y la tierra despoblada; algo que habría ocurrido en ciertas regiones de la India, despobladas por las invasiones tártaras. Por último, cuando un pueblo de estas características es sometido a un gobierno corrupto, sus habitantes se vuelven débiles y perezosos, entregándose con facilidad a los conquistadores extranjeros, tal y como habría sucedido a los imperios asiáticos (hemos de suponer que se refiere a China), conquistados con facilidad por las potencias enemigas¹⁴³².

Los climas fríos, por el contrario, darían lugar a pueblos “duros de complexión y casi insensibles a los placeres más delicados”. Un gobierno moderado podría convertir a estos pueblos en virtuosos pero no podría conseguir que llegaran al grado más alto de delicadeza y buen gusto. Por su parte, un gobierno “frío”, déspota y cruel, convierte a sus habitantes en salvajes. Finalmente, un gobierno débil y descuidado hará que los pueblos se adueñen de todo, toda vez que un gobierno duro convertirá a los habitantes en una tropa bien disciplinada dispuesta para la conquista. Eximeno plantea como ejemplo de los pueblos bien administrados pero incapaces de alcanzar la delicadeza a los

¹⁴³¹ MAYOS, G.: “Estudio preliminar...”, p: XLV.

¹⁴³² EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 380-381 – *Del origen...*, vol. 3, p: 109-110.

alemanes y a los rusos: el exjesuita era, sin duda, un admirador de los gobiernos ilustrados de esos dos países; pero no cree que logros de estos consigan perpetuarse. El autor de *Dell'origine*, considera a los tártaros (un término que serviría para referirse a un conjunto de pueblos asiáticos de los que hace descender a todos los bárbaros) como el ejemplo arquetípico de los pueblos salvajes. Entre los pueblos que se han adueñado del estado a causa de los gobiernos débiles, el exjesuita cita a los turcos (que habrían usurpado el trono de los califas abbasíes) y a los tártaros (que habrían expulsado a los chinos del gobierno¹⁴³³). Finalmente (y esto es lo que más le interesa), entre los pueblos convertidos en una tropa dispuesta a la conquista estarían los bárbaros, que se hicieron con el control del Imperio Romano en su decadencia¹⁴³⁴.

Al poner en relación el gusto, la lengua y la música de un pueblo, con el clima y con su régimen político, Eximeno está ampliando la visión de Rousseau, quien únicamente basaba en el determinismo geo-climático su teoría sobre el carácter de las lenguas¹⁴³⁵. Así, para el ginebrino, las lenguas del norte deberían su carácter a su duro origen¹⁴³⁶: los naturales de estas tierras, sometidos a la necesidad constante, serán más robustos, menos sensibles a los placeres y de un carácter más irascible que los habitantes de países cálidos, más sensibles a las pasiones voluptuosas, y más inclinados, por ello, a las artes. El gobierno no parece influir para un Rousseau que, como es sabido, tenía una consideración negativa de la sociedad humana estructurada.

5.4.3-Idea de progreso

La idea de progreso no aparece formulada en su forma “canónica” en los textos de Eximeno. Nos encontramos, en el pensamiento del exjesuita, con un concepto de “progreso” más amplio, menos concreto y menos definido de lo que será en autores posteriores, quizá bajo una influencia más directa de la Escuela Escocesa. También es éste un punto de contacto entre Eximeno y Turgot: los dos autores consideran muy relevante la intervención del azar y de “grandes hombres” aislados en la evolución de la humanidad¹⁴³⁷. El progreso no es, en ninguno de los dos casos, un proceso imparable y ajeno a circunstancias externas; para Eximeno (y quizá en menor medida para Turgot) el progreso puede ser

¹⁴³³ Eximeno sigue aquí la teoría de Joseph de Guignes (a quien citará poco después), autor que identificaba a los hunos con los xiongu.

¹⁴³⁴ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 381 – *Del origen...*, vol. 3, p: 110-111.

¹⁴³⁵ ROUSSEAU, J.-J.: “Ensayo sobre el origen...”, p: 274-290.

¹⁴³⁶ “En los países fríos, donde [la naturaleza] es avara, las pasiones nacen de las necesidades, y las lenguas, tristes hijas de la necesidad, se resienten de su duro origen.” ROUSSEAU, J.-J.: “Ensayo sobre el origen...”, p: 287.

¹⁴³⁷ V. MAYOS, G.: “Estudio preliminar...”, p: LVIII-LVIII

puesto en peligro cuando las circunstancias no son favorables: el relajamiento de las costumbres y las invasiones bárbaras pusieron fin a la cultura clásica y comenzó el declive de la música; los excesos cometidos en la ópera italiana marcan el comienzo de su decadencia. Por lo tanto, la evolución no puede ser descrita como un movimiento lineal, sino más bien como un proceso que sufre ascensos y descensos, o que se comporta como una espiral, en la que existe un progreso de fondo que, en cierta medida, se ve combinado con un movimiento circular¹⁴³⁸. Aunque en líneas generales se pueda hablar de avances, cuando se analiza la historia de manera exhaustiva, se comprueba que ésta se desarrolla a través de oscilaciones. Al igual que ocurre en los discursos de Turgot, Eximeno no utiliza el término “progreso” de manera unívoca¹⁴³⁹. El exjesuita titula “progresos de la música” el primero de los tres apartados en que divide su historia. Desde esta perspectiva, el progreso debe entenderse como un avance, como un desarrollo de la música casi en sentido orgánico, desde sus orígenes hasta su florecimiento en Grecia y Roma; y también como un proceso histórico limitado a un periodo concreto de tiempo.

También encontramos el epígrafe “Progresos de la música entre los griegos”, donde el término “progresos” (nótese el plural) significaría “perfeccionamiento” o “avance”. Por otra parte, Eximeno utiliza el título “Progresos del contrapunto gótico” para referirse a las “mejoras” introducidas por los italianos al reducir a mejor forma el contrapunto. En este sentido, el término “progresos” funcionaría como sinónimo de perfeccionamiento, y no como un proceso de índole histórica que afecta a la música (y/o a la humanidad) en su conjunto. También utiliza el término “progresos” para hablar de los avances de la música instrumental, o de la expresión. En este último ámbito, “progresos” equivale a “cambios” o “reformas”. Asimismo, en la traducción al castellano se emplea “progresos” como sinónimo de “logros” o “triumfos”¹⁴⁴⁰. Podemos concluir, por tanto, que existe en el pensamiento de Eximeno una cierta noción de idea de progreso, entendida como una visión optimista de la historia, sin que se presente una definición concreta del término, ni una panorámica del desarrollo que permita hablar de un progreso constante.

Eximeno plantea una interpretación personal de la idea de progreso, que parte, en buena medida, del *Discurso sobre las artes y las ciencias* de Rousseau¹⁴⁴¹. El exjesuita atribuye una dimensión histórica a las ideas de Rousseau, y plantea una relación inversa entre el nivel de perfeccionamiento de las artes y la virtud de los

¹⁴³⁸ Un proceso de este tipo recordaría a la teoría histórica de Vico, autor al que, sin embargo, es altamente improbable que conociera Eximeno.

¹⁴³⁹ MAYOS, G.: “Estudio preliminar...”, p: LV.

¹⁴⁴⁰ “Y aunque no tengamos un testimonio que nos diga haber hecho las matronas romanas particulares progresos en la música (...), en EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 376 – *Del origen...*, vol. 3, p: 102.

¹⁴⁴¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques: “Discurso sobre las ciencias y las artes”, en ROUSSEAU, J.-J.: *Del contrato social...* V. también NISBET, R.: *Historia de la idea...*, p: 244.

pueblos¹⁴⁴². De este modo, se establece una tensión entre el progreso de la civilización y el de las artes que sirve para explicar las causas de la decadencia e incluso para predecirla. Para Rousseau existiría una relación directa entre la virtud y la duración de los imperios. Por tanto, un pueblo que preste demasiada atención a las artes estará encaminado hacia su decadencia. Eximeno toma estas ideas y las aplica de manera enfática sobre la civilización griega. Al referirse a las “relajadas” costumbres de los griegos, Eximeno señala:

Fueron por consiguiente los griegos riquísimos de aquellas virtudes que tienen por objeto los placeres de la vida, y muy fecundos de aquellos vicios que corrompen con las costumbres el corazón.¹⁴⁴³

A la manera de Platón, atribuye a las artes la posibilidad de influir de manera negativa en los “espíritus débiles”, que se abandonan a la molicie. Por si eso fuera poco, las artes pueden provocar que las mujeres sean “lascivas sin vergüenza” y los hombres se afeminen, mientras el lujo y la vanidad llevan a las familias a la ruina¹⁴⁴⁴. Eximeno atribuye a los griegos otros muchos vicios, como son “la lujuria, la vanidad, el fingimiento, la mala fe, la mentira”¹⁴⁴⁵; vicios que se encontrarían también en el panteón griego, donde estaban deificados “el amor lascivo, el adulterio, la molicie, la venganza, el odio”¹⁴⁴⁶. Eximeno atribuye cualidades “civilizadoras” a la religión, importada de Fenicia¹⁴⁴⁷, y a las leyes griegas, que tratarían de dar salida a la vanidad de los ciudadanos mediante la organización de los juegos olímpicos, mientras toleraban los vicios privados si estos no molestaban al orden público¹⁴⁴⁸.

La importancia otorgada a la religión no extraña en un autor religioso como Eximeno, pero recuerda mucho a las virtudes que Turgot había otorgado al cristianismo: para el ilustrado francés, el cristianismo hace reinar las virtudes, somete a las pasiones, conduce a los hombres a la felicidad, dulcifica las costumbres, perfecciona las leyes y los regímenes políticos¹⁴⁴⁹. En el caso de

¹⁴⁴² EXIMENO, A.: *Dell'Origine* ..., p: 326 – *Del origen*..., vol. 3, p: 15.

¹⁴⁴³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine* ..., p: 330 – *Del origen*..., vol. 3, p: 22.

¹⁴⁴⁴ EXIMENO, A.: *Dell'Origine* ..., p: 326 – *Del origen*..., vol. 3, p: 15.

¹⁴⁴⁵ EXIMENO, A.: *Dell'Origine* ..., p: 326 – *Del origen*..., vol. 3, p: 16.

¹⁴⁴⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine* ..., p: 326 – *Del origen*..., vol. 3, p: 17.

¹⁴⁴⁷ “(...) excitar en los griegos la natural inclinación a creer que hay sobre nosotros seres invisibles dispensadores del bien y del mal (...). Esta idea que hace a los hombres menos feroces, animada con la suavidad del canto, se imprimía profundamente en los ánimos de los griegos (...), en ”EXIMENO, A.: *Dell'Origine* ..., p: 323 – *Del origen*..., vol. 3, p: 10.

¹⁴⁴⁸ EXIMENO, A.: *Dell'Origine* ..., p: 328-329 – *Del origen*..., vol. 3, p: 19-20.

¹⁴⁴⁹ V. TURGOT, Anne Robert Jacques: “Discurso sobre las ventajas que el establecimiento del cristianismo ha procurado al género humano”, en TURGOT, A.R.J.: *Discursos sobre el progreso*..., p: 3-33.

Eximeno, la religión serviría, además, para infundir virtudes y mantener el orden social, para infundir la concordia y el amor entre los hombres¹⁴⁵⁰.

En contraste con el libertinaje de los griegos, Eximeno atribuye a los romanos rectitud en su carácter y en sus costumbres, una moral de corte estoico y amor a la justicia; en definitiva, los componentes de la *virtus* romana¹⁴⁵¹. La civilización romana, posterior cronológicamente a la griega, es superior a ella en cuanto a la virtud de sus costumbres y de sus leyes. La idea del progreso funciona aquí de un modo lógico: las civilizaciones se van mejorando conforme avanzan los tiempos. Sin embargo, ocurre un problema al aplicar, sobre esta teoría, el rigorismo eximeniano: el carácter primitivo del pueblo romano habría de generar una música "(...) modesta y sencilla, y casi practicada únicamente en el canto de los himnos sagrados"¹⁴⁵². El contacto con los griegos introducirá cambios en la música romana a través del teatro. Eximeno atribuye a las mujeres haber introducido la libertad de cantar públicamente en la decadencia de la República, mientras señala que la música romana llegó a su perfección en los tiempos de Augusto, cuando se trasladaron a Roma una multitud de griegos, que importaron sus usos musicales. El lujo del teatro aumenta en paralelo con la corrupción de las costumbres: el exjesuita no se aparta de la interpretación tradicional, que imputa a la corrupción de la moral la caída del imperio romano, y añade:

(...) he aquí la mina para trastornar una República fundada sobre la virtud, y la única capaz, si hubiera sido durable, de haber hecho feliz a la sociedad humana¹⁴⁵³.

Esta idea encajaba a la perfección con su teoría histórica: la exuberancia en las artes era correlativa a la magnitud de los vicios que, como no podía ser de otro modo, llevaba a las naciones a su ruina. Pero, además, esta idea se proyectaba hasta su propio tiempo¹⁴⁵⁴: la proliferación de teatros privados, regidos por

¹⁴⁵⁰ "Atribuían los poetas a los seres invisibles los mismos sentimientos que querían infundir en los griegos. A fin de enseñarles a respetarse recíprocamente, como es necesario para vivir juntos en paz, fingían muchas deidades subordinadas las unas a las otras, entre las cuales estaba dividido el gobierno del universo: y del mismo modo que suponían que estas deidades concurrían amistosamente a la conservación del mundo sin mezclarse la una en el cargo de la otra, así también los poetas daban a entender debían los hombres vivir en sociedad, prestándose mutuos auxilios y sin perjudicar los unos a los intereses de los otros. Y porque el amor que une entre sí los consortes, y a estos con los hijos, es el vínculo más suave y fuerte de la sociedad, fingían los poetas deidades de uno y otro sexo (...)", en EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 323-324 – *Del origen...*, vol. 3, p: 11.

¹⁴⁵¹ (...) la virtud fue el ídolo a quien el Senado Romano lo sacrificó todo: ella le hizo feroz en la guerra, humano en la victoria, generoso en el premio, y severo en el castigo (...)", en EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 370 – *Del origen...*, vol. 3, p: 91.

¹⁴⁵² EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 375 – *Del origen...*, vol. 3, p: 100.

¹⁴⁵³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 374 – *Del origen...*, vol. 3, p: 97.

¹⁴⁵⁴ Siguiendo a Horacio, atribuye los excesos del teatro romano a la introducción en el mismo de "(...) artesanos y de gente rústica, que concurrían a él solamente para admirar las decoraciones y la

empresarios que sólo buscan su beneficio económico, habrá llevado a sacrificar el buen gusto en las representaciones para contentar a una plebe que, ignorante, sólo se fija en los aspectos fastuosos.

La consideración positiva que le merece Roma frente a Grecia está motivada por causas diversas. En primer lugar, por la visión histórica tradicional del mundo católico, que se consideraba heredero indirecto de la civilización romana, de la cual había heredado, entre otras cosas, el lenguaje (el latín era la lengua litúrgica de la Iglesia) y la capital. La postura de Eximeno es, por tanto, completamente comprensible si se tiene en cuenta su procedencia y su formación cultural, además de su condición de jesuita. Frente a las nuevas consideraciones provenientes del ámbito germánico, que insistían en la superioridad cultural y moral de Grecia, se mantiene fiel tanto a las visiones tradicionales como a la idea de progreso.

Además, la contraposición entre las dos civilizaciones de la Antigüedad puede proyectarse hacia el presente al trazar paralelismos entre Grecia e Italia, por un lado, y Roma y España, por otro. El espíritu patriótico posee al exjesuita cuando se refiere al lenguaje y al carácter de los españoles: en ellos parece encontrarse la virtud del justo medio, pues aunque su lenguaje no es el más musical, conserva “la índole y la majestad del latín”¹⁴⁵⁵; mientras que su carácter viene a ser una fusión de la barbarie gótica y la virtud romana. Sirviéndose de tópicos que aparecen en autores como Feijoo o Iriarte, Eximeno califica a los españoles como “graves” y “serios”; como los representantes contemporáneos de la *virtus* romana. De esta manera, justifica la inferioridad musical de su país y establece una especie de equilibrio entre música y moral. En contraste con los españoles, los italianos poseen un lenguaje muy suave y musical. Sin embargo, sus costumbres son demasiado libertinas, su interés por el placer es demasiado grande y su sometimiento a las leyes demasiado escaso. De este modo, parece que Eximeno está trazando un paralelismo entre los romanos y los españoles; entre los italianos y los griegos. Estos últimos estarían demasiado entregados a los placeres sensuales; lograrían alcanzar la perfección en el ámbito de las artes y de la música, pero a costa de la virtud y de las leyes, lo que sólo conduce hacia el caos y la ruina política. Los romanos y españoles, aunque posean un lenguaje menos bello, son más moderados en sus costumbres, más respetuosos con las leyes y, si no se apartan de la virtud, podrán conservar sus territorios. A la vista de estas consideraciones, el exjesuita parece estar lanzando una advertencia a sus compatriotas: si continúan como hasta ahora, podrán mantener su civilización y su cultura, aunque su música sea inferior a la de los italianos; si se dejan llevar

magnificencia de los trajes, y para disfrutar una música adaptada a sus groseros oídos.”, EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 377 – *Del origen...*, vol. 3, p: 103.

¹⁴⁵⁵ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 385 – *Del origen...*, vol. 3, p: 118.

excesivamente por el gusto de éstos, descuidando sus virtudes y sus leyes, se aproximarán al abismo y sólo podrán esperar su decadencia.

5.4.4-Periodización

James Webster ha señalado acertadamente que los periodos históricos son, ante todo, construcciones culturales que sirven a las necesidades de quien los crea y de quien los utiliza. Esta afirmación queda demostrada, en el caso de Eximeno, por el empleo simultáneo de varios modelos de periodización. En primer lugar, Eximeno divide su historia en tres periodos (progreso, decadencia y restauración), siguiendo la línea abierta por autores como Vincenzo Galilei o Giorgio Vasari, y coincidiendo con la mayor parte de los autores ilustrados, quienes también utilizaban periodizaciones tripartitas con una etapa central de decadencia. Pero al igual que sucederá en las otras historias de la música de la Ilustración, se adivina la existencia de una cuarta etapa, que se iniciaría en vida del escritor, y que estaría marcada por la decadencia de la música¹⁴⁵⁶. En *D. Lazarillo Vizcardi* habrá lugar para el optimismo; un optimismo que podría venir justificado por el carácter autorreferencial de la obra: la música encuentra su salvación en el momento en el que son descubiertas sus verdaderas reglas, expuestas en el tratado de Eximeno. En otras palabras, Eximeno estaría reconociendo su fracaso si, treinta años de publicar el tratado con el que pretendía salvar la música, hubiera lamentado su decadencia.

Por otra parte, es preciso recordar aquí que, como veíamos en el apartado 5.3, Eximeno vincula los distintos grados de desarrollo económico de una sociedad o grupo humano con tres niveles distintos de gusto. El establecimiento de periodizaciones vinculadas a la actividad económica es común entre los autores ilustrados, quienes suelen distinguir cuatro estadios de desarrollo según la actividad predominante fuera la caza, el pastoreo, la agricultura o el comercio¹⁴⁵⁷. Turgot, uno de los primeros autores en periodizar la historia en función de las actividades económicas, hablará de tres estadios (caza, pastoreo y agricultura), sin llegar a desligar plenamente el estadio comercial del agrícola¹⁴⁵⁸. Rousseau seguirá una división parecida, señalando tres estados: el cazador-salvaje, el bárbaro-pastor y el civil-labrador¹⁴⁵⁹. Eximeno, por su parte, parece haber unificado los estadios de pastoreo y agricultura: para el exjesuita, los grados

¹⁴⁵⁶ En este sentido, la historia del exjesuita reflejaría las características de las historias de la música ilustradas destacadas por Juan José Carreras, al mezclar las "(...) funciones apoloéticas de una tradición amenazada" con "planteamientos restauradores". V. CARRERAS, J.J.: "La historiografía artística...", p: 290.

¹⁴⁵⁷ V. Apartado 5.4.

¹⁴⁵⁸ V. NÚEZ, P. de la: *Turgot. El último...*, p: 146-147.

¹⁴⁵⁹ ROUSSEAU, J.-J.: "Ensayo sobre el origen...", p: 280.

de desarrollo estarían marcados por el predominio de la caza (como en el caso de los “salvajes” de Canadá), de la agricultura y la ganadería (como en los campesinos europeos), o del comercio (como en el caso de los ciudadanos modernos). Con una mentalidad propia de la Ilustración, Eximeno clasifica estas tres actividades como diferentes escalones de la línea de progreso ascendente, identificando lo más reciente con lo más refinado, tanto desde un punto de vista cultural, como desde una perspectiva económica. Evidentemente, esta periodización, que sigue de manera literal la “idea de progreso” choca con la periodización general adoptada por Eximeno, en la que existe un largo periodo de decadencia identificado con la llegada de los pueblos bárbaros (que desarrollarían sobre todo actividades vinculadas a la caza).

Tabla 5-2: Aplicación simultánea de las distintas periodizaciones de Eximeno

PER. TRIPARTITA	PER. BIPARTITA	PERIODIZACIONES ESPECÍFICAS		PER. ECONÓMICA	
PROGRESOS	MUNDO ANTIGUO			COMERCIO (?)	
DECADENCIA	MUNDO MODERNO			CAZA	
RENOVACIÓN/ RESTAURACIÓN		ÓPERA	MÚS. INSTRUMENTAL	AGRIC.- PASTOREO	
NUEVA DECADENCIA (no explícita)		- c. 1740 juventud	ESC. I TA	1ª generación	COMERCIO
		c.1740-c.1780 madurez	LIAN A	2ª generación	
	c. 1780 – manierismo (decadencia)	ESC. ALEMANA			

Además de utilizar esta periodización en relación al gusto de los campesinos europeos y de los pueblos extraeuropeos, Eximeno la empleará para deducir el

nivel de desarrollo económico y de gusto musical de los griegos, como tendremos ocasión de comentar más adelante.

El modelo global en tres etapas que hemos descrito en primer lugar se superpone a otro, de carácter bipartito, y que enlaza con otros autores del ámbito católico como Cerone o Mersenne. Este esquema establece una ruptura entre el mundo antiguo y el moderno; entre el paganismo y el cristianismo. Para Eximeno, la primera fase de este modelo se corresponde con la Antigüedad clásica. La ruptura se produciría con la llegada de los bárbaros, que abrirían la puerta a la segunda etapa, marcada por la expansión del cristianismo por toda Europa. La ruptura entre el “mundo antiguo” y el “mundo moderno” supondrá un punto de fricción con Martini, quien intentaba trazar continuidades entre la música de los antiguos y la música del cristianismo.

Eximeno atribuye una gran importancia al análisis de la “renovación” o “restauración” musical, lo que le lleva a realizar diferentes periodizaciones internas. Así, aborda de manera específica la división temporal de algunos géneros musicales, como la ópera o la música instrumental. En el caso de esta última, plantea la existencia de distintas “escuelas” y “generaciones” y crea un modelo que refleja sus prejuicios positivos hacia la música italiana. La “escuela italiana” de arco habría sido fundada por Corelli y Tartini, quienes serían sucedidos por una segunda generación, de la que formarían parte Manfredi, Giardini o Boccherini, entre otros. Aunque Eximeno reconoce la gran difusión de la música instrumental alemana en su época, se niega a reconocer su superioridad: la considera alumna de la escuela italiana y expresa su desconfianza ante la estética de autores como Haydn¹⁴⁶⁰.

En la evolución histórica de la ópera, Metastasio ocupa una posición central¹⁴⁶¹. El Poeta Cesáreo es el motor que explica el desarrollo de la ópera en el siglo XVIII; un desarrollo que Eximeno describe en tres etapas. Surge así un modelo “orgánico” o “biológico”, similar al utilizado por autores de la época como Gerbert o Forkel. La primera etapa de la historia de la ópera llegaría a los años 40 del siglo XVIII, y en ella destacarían autores como Pergolesi o Vinci. La segunda etapa, que él considera más fecunda, y que cabe calificar como de madurez, estaría protagonizada por autores como Jommelli, Hasse, Gluck o Piccinni. La tercera etapa, a la que llega a calificar de *manierista*, comenzaría en los años 80 y estaría caracterizada por una decadencia que se haría patente en la pérdida de capacidades expresivas¹⁴⁶².

¹⁴⁶⁰ Ya hemos tenido ocasión de referirnos a esta clasificación en el apartado 5.3.

¹⁴⁶¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 436 – *Del origen...*, vol. 3, p: 209.

¹⁴⁶² EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 134.

A continuación, ofrecemos una síntesis de los tres periodos históricos principales en los que Eximeno divide su historia de la música.

5.4.4.1-“Progresos de la música”

El primero de los libros del apartado histórico de *Dell'origine* está dedicado a la música desde la Antigüedad hasta la llegada de los bárbaros. Su título (“Progresos de la música”) da muestra de la concepción historiográfica de Eximeno: la música se desarrolla hasta alcanzar un cierto grado de perfección que se identificaría con Grecia. La historia de Eximeno comienza en Grecia, pero no tiene un origen griego: el verdadero origen de la música se situaría en oriente, y es sólo la inexistencia de documentos la que imposibilita comenzar la narración por los pueblos asiáticos¹⁴⁶³. Eximeno sigue así la (hasta entonces) teoría tradicional, que atribuía un origen oriental (egipcio y fenicio) a la cultura griega, y que era muy apreciada por los fisiócratas franceses¹⁴⁶⁴. Coincide con Rousseau al defender la procedencia fenicia del alfabeto griego, siguiendo casi al pie de la letra las ideas del ginebrino sobre la escritura y las lenguas de estos dos pueblos¹⁴⁶⁵. Pero, además, defiende el carácter “industrioso y humano”, derivado de su actividad comercial. El exjesuita se apartaría aquí de las teorías rousseauianas y se aproximaría al pensamiento de autores más proclives a entender la historia en forma de progreso ascendente, como la mayor parte de los ilustrados franceses.

Consciente de la incapacidad para acceder a las fuentes originales, Eximeno recurre a fuentes secundarias de la época¹⁴⁶⁶ y a las investigaciones y reflexiones de diversos autores contemporáneos¹⁴⁶⁷ con el fin de investigar cómo eran las características de la música griega. El exjesuita llega a la conclusión de que ésta debió de ser altamente expresiva y contar con una complejidad técnica

¹⁴⁶³ Eximeno justifica así su rechazo al método seguido por Martini, quien había comenzado su historia estudiando la música de pueblos orientales como los caldeos o los hebreos, de los que apenas había testimonios.

¹⁴⁶⁴ Recordemos al respecto las afirmaciones de Martin Bernal, en el sentido de que, hasta el siglo XVIII, la historiografía aceptaba sin reparos que el origen de la cultura y la civilización griega se encontraba en Egipto y Fenicia, y no en el norte de Europa. V. BERNAL, M.: *Black Athena...*, vol. 1, p: 193-196. También Vicente Requeno defenderá la procedencia egipcia del conocimiento griego. V. REQUENO, Vicente: *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' Greci e Romani cantori*. Parma: Fratelli Gozzi, 1798, 2 vols.

¹⁴⁶⁵ Estas ideas procederían de Pausanias. V. ROUSSEAU, J.-J.: “Ensayo sobre el origen...”, p: 266-267 y EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 322-323 – *Del origen...*, vol. 3, p: 8-9.

¹⁴⁶⁶ Principalmente a los textos editados por Marcus Meibomius en *Antiquae musicae auctores Septem* (Aristoxeno, Cleónides, Nicómaco, Alipio, Gaudencio, Bacchio Senior, Arístides Quintiliano y Marciano Capella).

¹⁴⁶⁷ Eximeno se refiere especialmente a la *Storia* del P. Martini, a la correspondencia entre Metastasio, Saverio Mattei y el obispo Pau de Tropea, a Rousseau y a las transcripciones llevadas a cabo por Burette.

importante. Se muestra muy crítico con la labor de Pierre-Jean Burette¹⁴⁶⁸, quien había transcrito unos himnos griegos publicados por Vincenzo Galilei basándose únicamente en las longitudes (largas y breves) de las sílabas griegas. Se opone a la simplicidad y rudeza atribuida por Burette a la música griega y defiende que los griegos, dotados como estaban de “buen gusto”, no pudieron tener una música de similares características¹⁴⁶⁹. Esta cuestión le lleva a plantear la existencia de tres estadios evolutivos en el gusto para evaluar la música griega: el correspondiente a los “salvajes” del Canadá, el de los campesinos europeos, y el de los ciudadanos cultivados. Eximeno sitúa a los griegos en el nivel más alto de desarrollo; aquel que se encontraría en los ciudadanos cultivados del mundo moderno, que se deleitan con las arias operísticas¹⁴⁷⁰. La cultura helénica sería, por lo tanto, similar a la actual, y el gusto de los griegos sería equiparable al de los ciudadanos ilustrados.

Eximeno extiende su razonamiento hacia el contrapunto de los griegos, una cuestión debatida desde el Renacimiento, y a la que Martini y Rousseau habían dedicado sus reflexiones. Si para el ginebrino, los griegos no podrían haber conocido ningún tipo de canto simultáneo¹⁴⁷¹; para el franciscano los griegos sólo conocieron el contrapunto a la cuarta, a la quinta y a la octava¹⁴⁷². Eximeno replica al segundo asegurando que los libros teóricos son inútiles para averiguar cuál fue el conocimiento que los griegos tenían del contrapunto: al igual que ocurre en la música moderna, la teoría y la práctica discurren por caminos separados, y mientras aquella insiste en tratar de aplicar razonamientos matemáticos alejados de la experiencia, ésta se guía únicamente por el instinto para llevar a cabo sus realizaciones¹⁴⁷³. Por otra parte, y para ahondar en el tema, Eximeno recurre a la controversia entre Metastasio y Mattei. Éste había asegurado que no existían diferencias sustanciales entre la música hebrea, la música griega y la música moderna. Metastasio, por su parte, había respondido asegurando que la música de la Antigüedad sería semejante a la del canto eclesiástico moderno: sencilla, clara y vigorosa. Mattei replicaría proponiendo una nueva teoría: en los teatros grandes y descubiertos, la música sería como

¹⁴⁶⁸ BURETTE, Pierre-Jean: “Dissertation sur la symphonie des anciens”, en *Mémoires de littérature de l’Académie des inscriptions et belles lettres*, IV (1723), p: 116-131. Estas transcripciones habían sido citadas por Rousseau: “Burette, habiendo traducido como pudo ciertos fragmentos de música griega a la notación de nuestra música, cometió la simpleza de hacer ejecutar esos fragmentos en la Academia de las Bellas Letras, y los académicos tuvieron la paciencia de escucharlos. Admiro esta experiencia en un país cuya música es indescifrable para cualquier otra nación (...).”, ROUSSEAU, J.-J.: “Ensayo sobre el origen...”, p: 292

¹⁴⁶⁹ EXIMENO, A.: *Dell’Origine ...*, p: 336-338 – *Del origen...*, vol. 3, p: 32-38.

¹⁴⁷⁰ EXIMENO, A.: *Dell’Origine ...*, p: 338-339 – *Del origen...*, vol. 3, p: 36-38.

¹⁴⁷¹ V.: “Armonía” y “Contrapunto”, en ROUSSEAU, J.-J. *Diccionario...*, p: 85-86 y 149-150; “Ensayo sobre el origen...”, p: 302-304.

¹⁴⁷² MARTINI, Giovanni Battista: “Dissertazione Seconda: Qual canto in consonanza usassero gli Antichi”, en *Storia...*, vol. 1, p: 165-334.

¹⁴⁷³ Para una crítica a las interpretaciones de la teoría musical griega llevadas a cabo por Eximeno, V.: LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría española...*, p: 331-333.

decía Metastasio, pero en los teatros cubiertos y de menor tamaño (odeones) se ejecutaría un tipo de música similar a la actual. Como cabría esperar, Eximeno se sitúa del lado de Mattei, pero además, trata de conciliar su opinión con la de Metastasio: desde su punto de vista, lo que Metastasio quiere indicar con el término “canto eclesiástico” es un tipo de música sencilla pero polifónica y bella; no como el canto llano, sino semejante al *Miserere* de Allegri¹⁴⁷⁴.

Martini respondió a Eximeno en su *Esemplare*¹⁴⁷⁵, rebatiendo tanto su opinión como la de Mattei. Para el franciscano, ninguno de los dos autores había tenido posibilidad de estudiar en profundidad el canto llano y la música griega (cosa que él sí habría hecho), razón por la cual no habrían llegado a darse cuenta de que los griegos no conocieron el contrapunto moderno (con terceras y sextas). Eximeno, por su parte, dedicará el último de los tres apartados en los que se divide su *Duda* a tratar el tema del contrapunto de los griegos. El exjesuita deja patente su malestar con Martini (que lo había acusado de haber estudiado música durante poco tiempo) señalando que éste era el menos indicado para tratar sobre la música de los griegos, pues no conocía su lengua¹⁴⁷⁶. De este modo, Eximeno ponía de manifiesto que, si sus conocimientos teórico-musicales eran limitados, sus conocimientos humanísticos eran superiores a los de Martini.

La música griega es, para Eximeno, un ideal estético en el que se reúnen la perfección y la sencillez. La insistencia del exjesuita en afirmar que los griegos conocían y utilizaban un contrapunto sencillo no deriva de sus investigaciones históricas (inexistentes en todo caso), sino de la aplicación de un método que analiza el pasado en función las preocupaciones del presente. Eximeno deduce así que, si los griegos eran semejantes a los hombres actuales, tuvieron que tener una música similar. Lo paradójico de esta cuestión es que Martini, que se oponía a Eximeno y que utilizaba una rigurosa metodología historiográfica, acaba actuando de manera semejante, y proyecta sobre el pasado las preocupaciones estéticas y técnicas de su tiempo.

5.4.4.2-“Decadencia de la música”

La música entra en decadencia con la caída del Imperio Romano y la llegada de las invasiones bárbaras. Los excesos de Roma, que llevaron a la música a un esplendor efímero, acabaron por arruinar a la civilización. Eximeno destaca la contradicción entre las leyes, surgidas para gobernar a una República libre y virtuosa, y el Imperio, basado en la prepotencia y la ambición. Esta contradicción

¹⁴⁷⁴ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 355 – *Del origen...*, vol. 3, p: 64-65.

¹⁴⁷⁵ MARTINI, G.B.: *Esemplare o sia saggio...*

¹⁴⁷⁶ EXIMENO, A.: *Dubbio...*, p: 50 - *Duda...*, p: 125.

llevó a un equívoco: los césares se consideraban reyes (sin serlo por estar sometidos a las leyes republicanas), y el pueblo se consideraba libre (aunque estaba sometido a una tiranía). Este equívoco condujo al caos, al que seguirían las invasiones bárbaras, consideradas por Eximeno como un justo castigo¹⁴⁷⁷.

Para Eximeno, el origen de los bárbaros constituye una cuestión del máximo interés que tiene que ver con su visión del determinismo geográfico. Según el exjesuita, todos los bárbaros (tanto da si son godos, vándalos, alanos, hunos, francos, galos o turcos) son descendientes comunes de los tártaros. Con el concepto de “tártaro”, se refiere a un pueblo del Asia central, caracterizado por su barbarie y que, gracias a su fertilidad y a su ferocidad, se habría extendido por todo el continente Eurasiático, e incluso por América: para el exjesuita no solo los turcos, sino también los indígenas americanos, serían descendientes de los tártaros. Al llevar a cabo esta última afirmación, Eximeno se estaría basando en la historia de California escrita por el también jesuita Andrés Marcos Burriel, de quien declara haber sido amigo¹⁴⁷⁸. Eximeno concluye esta exposición sobre las capacidades de expansión de los tártaros señalando que todos los europeos modernos podrían ser descendientes de estos bárbaros. De nuevo, basa su conclusión en proyectar un hecho presente sobre los tiempos pasados: él mismo advierte del estupor que podrían causar sus afirmaciones y se justifica diciendo que éstas no son tan extrañas si se considera que, en pocos siglos, todos los americanos serán descendientes de europeos¹⁴⁷⁹.

La lengua y la música de los bárbaros estarían a la misma altura que su civilización y su cultura: su lenguaje sería áspero, duro, con numerosas consonantes, con pocas inflexiones, grosero y sin expresión. Como prueba de este tipo de lenguaje, Eximeno compara la palabra italiana “cuore” (corazón) con la alemana “melvischstapp”, plagada de consonantes e imposible de ser musicada. Esta palabra, que no significa nada, ni existe en alemán, sirve al exjesuita para justificar una serie de reflexiones sobre la no musicalidad de los idiomas bárbaros. Es evidente y notoria la influencia de Rousseau sobre esta parte del pensamiento eximeniano: los dos autores consideran que las lenguas provenientes de los climas fríos son ásperas, duras y no pueden dar lugar a una música de buen gusto. Sin embargo lo que varían son las causas: si para Rousseau son exclusivamente climáticas, para Eximeno son el fruto de una mezcla de factores. El exjesuita parece seguir más a Jaucourt, autor del artículo “Langage” de

¹⁴⁷⁷ La descripción del triunfo de la corrupción y el lujo entre los romanos recuerda a la realizada por Rousseau. V. ROUSSEAU, J.-J.: “Discurso sobre las ciencias y las artes...”, p: 157-159.

¹⁴⁷⁸ BURRIEL, Andrés Marcos: *Noticia de la California y de su conquista espiritual y temporal*. Madrid: Viuda de Manuel Fernández, 1757, 3 vols. Burriel se basaría en las Memorias publicadas en México en 1739 por Miguel Venegas. V: GALENDE DÍAZ, Juan Carlos: “Repertorio bibliográfico de la biblioteca del Padre Burriel”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, vol. 8 (1994), p: 241-268.

¹⁴⁷⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 382 – *Del origen...*, vol. 3, p: 113.

la *Encyclopédie*, donde se recoge que los climas, las costumbres y los temperamentos influyen y moldean las diversas lenguas.

Por lo que atañe a lo puramente historiográfico, Eximeno considera que el hecho de que no queden testimonios de los lenguajes hablados por los bárbaros es una prueba de su mal gusto tanto en el pensar como en el hablar. El exjesuita considera que las lenguas europeas se formaron como consecuencia de la fusión habida entre los dialectos bárbaros y el latín. Las lenguas germánicas, aunque estén reducidas a mejor forma, son descendientes directas de aquellos dialectos, mientras que el francés se correspondería con la lengua de los celtas. Eximeno dice basarse, para esta explicación, en el autor del artículo “Langue” de la *Encyclopédie*. Lo cierto es que el artículo “Langue” sólo habla del órgano del cuerpo humano. El ya citado artículo “Langage”, escrito por Jaucourt, no trata de la lengua francesa en particular, sino del lenguaje como actividad humana y universal. Tenemos que acudir al artículo “François”, escrito por Voltaire, para encontrar referencias a la lengua francesa. Es posible que la heterodoxia del autor sea el motivo por el que Eximeno no se refiera a él por su nombre. Sin embargo, lo que más llama la atención es que Voltaire, lejos de proclamar que el francés sea la antigua lengua de los celtas, considera que su formación se produce a finales del siglo X sobre las ruinas del latín vulgar y del celta, a los que se suman algunas palabras alemanas.

El patriotismo de Eximeno se hace evidente al referirse a la formación de las lenguas de su país de origen: como otros autores del momento, se basa en Huet para buscar los orígenes de España en la época de los fenicios¹⁴⁸⁰. Antes de ellos ya estarían allí los celtas, quienes se beneficiarían del contacto de las civilizaciones y la benignidad del clima para formar “(...) la nación más culta de la Europa aun antes de civilizarse la Grecia”¹⁴⁸¹. La fusión con los romanos no hizo sino confirmar a la civilización hispana, que se mostró como una de las más brillantes del Imperio. Finalmente los godos se habrían dejado influir por la bondad climática, la cultura de los españoles y la religión cristiana, lo que daría como resultado una lengua a medio camino entre el latín y el lenguaje gótico.

La lengua italiana se formaría de un modo similar a la española; sólo el hecho de que los hunos no formasen una monarquía en Italia permitió que el uso del latín fuese más libre, lo que a la postre daría como resultado una lengua más suave y flexible. Este hecho tuvo un resultado negativo en el campo político y moral: la Península Itálica quedó dividida en numerosas ciudades cuyos gobiernos cambiaban con facilidad de soberano, provocando la anarquía tanto en

¹⁴⁸⁰ HUET, Pierre Daniel: *Histoire du commerce et de la navigation des anciens*. París: A.-U. Coustelier, 1727.

¹⁴⁸¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 384 – *Del origen...*, vol. 3, p: 116.

el terreno legal como en el de las costumbres. Por eso, sus habitantes son demasiado amantes de los placeres y su lengua es incluso más suave que la latina.

5.4.4.3-“Renovación/Restauración de la música”

El tercer apartado de la historia de Eximeno es el más largo y complejo. Esto es así, en primer lugar, por la mayor cantidad de evidencias sobre las que fundar una narración historiográfica, y en segundo lugar, por la complejidad de los factores que el exjesuita analiza para comprender las causas del desarrollo de la música desde el siglo XVI en adelante. Aunque es algo que ya se había manifestado en los apartados anteriores, Eximeno parece tener una clara voluntad de seguir las pautas establecidas por Voltaire en su conceptualización de la “filosofía de la historia”, pretendiendo lograr un discurso argumentativo que permita conocer el papel de la sociedad humana en su conjunto, de los distintos pueblos, de las costumbres, de las artes, de los sistemas lingüísticos y literarios en el devenir histórico. La música sería, a la vez, una parte integrante de este cúmulo de elementos que forman la historia, y un reflejo de ésta, al recibir la influencia de aquellos factores.

Para Eximeno, como para otros autores de la Ilustración, la toma de Constantinopla por los turcos supuso un hecho crucial en la historia de la cultura y de las artes, ya que permitió el regreso a occidente de los restos de la cultura griega¹⁴⁸². Sólo la “libertad” de Italia habría permitido florecer el buen gusto en las artes, pero esta libertad es considerada por Eximeno de un modo ambivalente: si de un lado, permitía la existencia de condiciones favorables para la cultura, de otro, era un riesgo para la estabilidad del país.

Uno de los rasgos más destacados del discurso de Eximeno es su interés por defender la europeidad de España frente a las críticas de autores como Montesquieu¹⁴⁸³, insertándose en la tradición ilustrada representada en la historiografía general por autores como Juan Francisco Masdeu¹⁴⁸⁴, o Juan Pablo

¹⁴⁸² “Las miserables reliquias de los griegos que se retiraron al Oriente cuando los bárbaros inundaron el Occidente, volvieron a éste cuando Mahoma llegó a ser tirano de aquel.” EN EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 403 – *Del origen...*, vol. 3, p: 157. Estas palabras recuerdan mucho a las de Rousseau: “Fue el estúpido musulmán, fue el eterno azote de las letras el que las hizo renacer entre nosotros. La caída del trono de Constantino llevó a Italia los despojos de la antigua Grecia”, ROUSSEAU, J.-J.: “Discurso sobre las ciencias...”, p: 149.

¹⁴⁸³ Recuérdense en este sentido la Carta Persa LXXVIII de Montesquieu (publicada por primera vez en 1721), y el artículo “España” de Masson de Morvilliers, publicado en 1782 en la *Encyclopédie Methodique*, que sería replicado por Forner.

¹⁴⁸⁴ MASDEU, Juan Francisco: *Historia crítica de España y de su cultura*. Madrid: Sancha, 1783-1805 (ed. Española).

Forner¹⁴⁸⁵, y por José Teixidor¹⁴⁸⁶ en la historiografía musical. Para el exjesuita, la “conquista” musulmana fue el “sello de la barbarie” en Europa: desde su punto de vista, la presencia islámica en la Península Ibérica no habría influido únicamente en España, sino que habría extendido su influjo por toda Europa; mucho más de lo que ésta estaba dispuesta a admitir:

Y la Europa no comenzó a echar de ver hasta el siglo XVI, que sin embargo de su nativo aborrecimiento contra los árabes, se había ella hecho árabe en su modo de filosofar.¹⁴⁸⁷

La “Reconquista” será, por tanto, la gran aportación de España a la cultura europea que habría supuesto una contribución esencial para la restauración de la cultura en el continente. Es significativo, además, que en la traducción de *Dell'origine* al castellano se sustituya el término “Rinnovazione” (Renovación), por “Restauración”. Eximeno encaja así su discurso en los esquemas de la historiografía española; unos esquemas que alternan la “pérdida de la patria”, esto es, la conquista de España por los musulmanes, con su “Restauración”, lograda a través de la reconquista¹⁴⁸⁸.

En el tratamiento de la historia de la música desde el siglo XVI al XVIII, Eximeno distingue dos tipos de progreso: por una parte, los avances técnicos, ligados a la notación musical, y por otra, los avances en la expresión musical, vinculados a la literatura, que se manifiestan tanto en la música religiosa, como en la teatral e instrumental. Tanto es así, que el exjesuita señala:

A decir verdad los progresos de la música no dependían tanto de los profesores de ella, cuanto de los poetas: mientras estos no reducían la poesía a su primer origen, que es expresar en estilo cantable los afectos del ánimo; tampoco el canto podía lograr su primer objeto, que es la expresión.¹⁴⁸⁹

La música depende de la poesía, y mientras ésta no logra cumplir sus objetivos, aquella no puede progresar hacia los suyos. Este tipo de discurso plantea una cierta contradicción con el origen que Eximeno otorga a la música y

¹⁴⁸⁵ FORNER, Juan Pablo: *Oración apologética por la España y su mérito literario*. Madrid: Imprenta Real, 1786.

¹⁴⁸⁶ TEIXIDOR Y BARCELÓ, José: *Discurso sobre la historia universal de la música*. Madrid: Villalpando, 1804.

¹⁴⁸⁷ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 405 – *Del origen...*, vol. 3, p: 159.

¹⁴⁸⁸ Este esquema aparece, aplicado a la historia del arte, las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, de Eugenio Llaguno.

¹⁴⁸⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 436 – *Del origen...*, vol. 3, p: 209.

al lenguaje: como veíamos en el apartado 5.1, el exjesuita atribuía un origen simultáneo pero separado a las dos disciplinas, que recorrían caminos paralelos aunque interdependientes. Sin embargo, en afirmaciones como las que acabamos de reproducir, se pone de manifiesto la concepción logocéntrica de Eximeno, que sitúa a la música en una posición subordinada con respecto al lenguaje.

Por otra parte, señala que la ausencia de modelos clásicos impidió la recuperación de la música en paralelo a otras artes como la pintura, la escultura o la arquitectura¹⁴⁹⁰. Del mismo modo, los avances técnicos (centrados en la notación) estarían relacionados con la evolución de las lenguas europeas: en un primer momento, todas las notas tendrían el mismo valor, pero cuando los hablantes comenzaron a distinguir una cierta cantidad en las sílabas, se empezó a distinguir en el canto eclesiástico entre notas redondas y cuadradas.

Podría pensarse que el periodo histórico en el que se produce la “renovación” o “restauración” de la música no está delimitado con claridad, pues, si por una parte Eximeno sitúa su inicio en el siglo XVI, por otra se remonta hasta el siglo XII para hablar de la notación musical. En realidad se trata de una consecuencia del modelo historiográfico escogido por el exjesuita, más ensayístico que histórico, y que busca una sucesión de “progresos” aunque estos escapen a los límites de su periodización. La exposición sobre la notación se sitúa como una introducción necesaria para entender buena parte del desarrollo musical posterior, toda vez que es un aspecto de la teoría musical al que Eximeno otorga una gran importancia¹⁴⁹¹.

El autor de *Dell'origine* no duda en afirmar que el siglo XVI es la “(...) verdadera época de la restauración de las artes y por consiguiente de la música”¹⁴⁹². Sin embargo, el progreso alcanzado en esa época no se habría mantenido en el siglo posterior: el siglo XVII está, en general, mal considerado por Eximeno

¹⁴⁹⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 38.

¹⁴⁹¹ En *D. Lazarillo*, Eximeno profundiza en la historia de la notación musical, con noticias tomadas de Martin Gerbert, pero también de Hucbaldo, del Monje Engolimiense (¿Eginardo?), o de Engelberto. El exjesuita narra cómo, una vez perdida la notación griega, los cantores de la *Schola Cantorum* comenzaron a notar los cantos con neumas. Basándose en diversos testimonios, llega a aventurar la identificación del “quilisma” reproducido por Gerbert con la “voz tremula” citada por el Monje Engolimiense y por Engelberto, y con el moderno trino, que sería difícil de cantar para los franceses y alemanes. Atribuye a Guido la fundación del sistema moderno de la música, del modo de notarla y de la manera de aprenderla: el benedictino abandonó definitivamente los tetracordos griegos y fijó los nombres de las notas. Eximeno, respondiendo a las críticas vertidas hacia Guido por su sistema de solfeo hexacordal, considera que el benedictino reconoció que las escalas están formadas por siete sonidos, pero que decidió crear este sistema para poder modular por todos los tonos del canto llano evitando el tritono. EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 278-292. Otra prueba del interés de Eximeno por la notación (un interés en el que coincide con Rousseau) aparece expuesta por el personaje de D. Lazarillo, quien propondría una reforma de la escritura musical en los bemoles desaparecerían y los sostenidos serían sustituidos por notas de color rojo (Ribelles respondería proponiendo una solución menos radical, que pasaría por eliminar todos los bemoles, y dejar únicamente los sostenidos). EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 29-30.

¹⁴⁹² EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 433 – *Del origen...*, vol. 3, p: 205.

porque en él proliferaron “(...) enmarañadas y atropelladas fugas, cánones de varias formas, enigmáticos, infinitos, encantrizados, y otros difíciles artificios y bagatelas”¹⁴⁹³. El exjesuita enumera algunas curiosidades extraídas del artículo “Contrapunto” de la *Encyclopédie Methodique*, como son los cánones de Francesco Soriano sobre el *Ave maris stella*, o las proezas técnicas de Pedro Valentini; sin embargo, no llega a censurar absolutamente los:

(...) jueguecitos armónicos, que algunos maestros, hombres por otra parte sensatos y de buen gusto, han compuesto para diversión de privadas conversaciones y academias; como la fuga a cuatro voces de Tarquino Merula sobre la cantilena de los muchachos que declinan el *hic, haec, hoc*, y otra sobre el *quis vel qui, quae, quod vel quid*, y el gracioso canon de Piccinni, en que un maestro de capilla enseña a su discípulo a solfear el *do, re, mi, fa, sol, la*.¹⁴⁹⁴

Eximeno estaría aquí aplicando la doctrina del “decoro”: estos “jueguecitos”, que pueden ser graciosos en un contexto profano, lúdico y familiar, resultan inapropiados en la música reservada para el culto.

En el ámbito de la música no religiosa Eximeno también reconoce un cierto atraso: como la poesía no había logrado llegar a alcanzar su verdadero objetivo, la música no había podido comenzar su desarrollo. El exjesuita destaca la *Gerusalemme liberata* de Tasso, que considera “(...) el más bello poema heroico que se ha compuesto en el mundo después de la Eneida”¹⁴⁹⁵, pero no lo juzga apto para el canto. Entre las causas que impiden el avance de la poesía, Eximeno cita a las “turbulencias políticas” del siglo XVII, que también habrían hecho retroceder a la música y al resto de las artes. Sin embargo, contempla el “siglo de Luis XIV” como una era de prosperidad política y cultural, haciéndose eco de la historiografía de la Ilustración francesa, y atribuyendo a los soberanos la capacidad de regular el gusto en las artes¹⁴⁹⁶. Sin embargo, critica a los franceses, en un análisis que se muestra muy dependiente de los escritos de la Querelle des Bouffons, y más concretamente, de la *Carta sobre la música francesa*, de Rousseau. Desde su punto de vista, existe un paralelismo entre la soberbia mostrada por los antiguos franceses en su rechazo a los cantores papales (rechazo que habría sido resuelto por Carlomagno dando la razón al Papa), y la soberbia de los modernos, quienes habrían querido hacer progresar la música basándose en su propio idioma, un lenguaje que carece de las propiedades musicales.

¹⁴⁹³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 313.

¹⁴⁹⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 313-314.

¹⁴⁹⁵ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 436 – *Del origen...*, vol. 3, p: 209.

¹⁴⁹⁶ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 437 – *Del origen...*, vol. 3, p: 212.

Pese a todo, el autor de *D. Lazarillo Vizcardi* atribuye una nueva virtud a Luis XIV: el estímulo prestado a las artes por este monarca repercutió también en Italia. Los poetas italianos, viendo el apoyo del rey a la música teatral, comenzaron a cultivar la poesía apta para el canto, lo que redundó en progresos en la música. Eximeno destaca los nombres de Gasparini, Bononcini, Marcello y Clari, en cuyas composiciones, capaces de combinar expresión y contrapunto, ya se haría patente el verdadero objeto de la música. Cabe deducir, por tanto, que la recuperación de la música se produciría en este momento: el exjesuita destaca los progresos alcanzados por la música de carácter patético, la primera que había comenzado a despuntar ya en el siglo XVI, y que alcanzaría sus mayores exponentes en el *Miserere* de Marcello y el *Stabat Mater* de Pergolesi.

Significativamente, Eximeno no hace ninguna mención a la cultura española de esta época. Aunque, como hemos visto, llega a referirse a algunos de los polifonistas españoles más destacados del Renacimiento en *D. Lazarillo Vizcardi* (novela en la que comienzan a aparecer rasgos de patriotismo), el exjesuita no atribuye a su país natal una intervención directa en la restauración de la cultura y de la música. Además, Eximeno responsabiliza a Carlos V del inicio de la decadencia española (justo en el momento en que la cultura comenzaba a restaurarse en toda Europa) y atribuye a Felipe IV la difusión del mal gusto poético del siglo XVII¹⁴⁹⁷. Cabe pensar, sin embargo, que el papel jugado por España tuviera un carácter bélico: la expulsión de los musulmanes del occidente europeo sería la principal aportación española a la restauración de la cultura, puesto que permitiría eliminar de Europa los últimos restos de la “barbarie”¹⁴⁹⁸.

5.4.4.4-¿Una nueva decadencia?

El discurso histórico de Eximeno no concluye en su propio tiempo. Al igual que otros autores ilustrados, utiliza la historia como un mecanismo con el que predecir el desarrollo de los acontecimientos futuros. Y, al igual que la mayor parte de los historiadores ilustrados, contemplará el futuro con pesimismo. Como ha señalado Juan José Carreras:

Característico de la actitud con la que se escriben estas historias ilustradas es su doble convencimiento de estar, por un lado, en la cumbre y perfección del arte musical (...) y, por otro, de asistir a una decadencia o

¹⁴⁹⁷ “En el mismo siglo se comenzó a cultivar en España el buen gusto de la poesía y de las demás artes de ingenio, las cuales hubieran llegado al mismo grado de perfección que la teología, si las empresas de Carlos V hubieran dejado gozar a la nación de los frutos del feliz gobierno de Fernando e Isabel. Además de esto, la barbarie que por todas partes comenzó a levantar la cabeza en el siglo pasado y el mal gusto de Felipe IV pusieron en gran reputación entre los españoles una secta de poetas que corrompieron el gusto (...)”, en EXIMENO, A.: *Dell’Origine ...*, p: 423– *Del origen...*, vol. 3, p: 189-190.

¹⁴⁹⁸ EXIMENO, A.: *Dell’Origine ...*, p: 404-405 – *Del origen...*, vol. 3, p: 158-160.

crisis de este mismo concepto, con lo que esta historiografía desempeña funciones apologéticas de una tradición amenazada, imbricadas en planteamientos restauradores más o menos explícitos (...) ¹⁴⁹⁹

El discurso historiográfico de Eximeno concluye con una propuesta utópica de espectáculo operístico, ambientada en la España de Fernando VI, y que encierra un aire de nostalgia. Articula así una narración pesimista según la cual, una vez llevadas las cosas a la perfección, el hombre sólo sabe arruinarlas con celeridad. Se trataría, por tanto, de una visión cíclica de la historia que no llega a entrar en contradicción con la narración histórica que hemos venido analizando hasta el momento.

Eximeno concreta la decadencia de la música en la ópera: este género se ve acosado por una multitud de problemas que, en el fondo, derivan de su naturaleza comercial. Eximeno defiende un modelo operístico ligado a la corte, a un mecenas regio que apoya un espectáculo sin preocuparse por la rentabilidad económica. Se trataría de una postura más cercana al absolutismo que al liberalismo económico, que se verá matizada en *D. Lazarillo*, donde, como ya hemos apuntado, Eximeno parece encontrar más ventajas que desventajas en la actividad comercial. Sin embargo, en esta obra, también critica la decadencia de la música operística italiana, asegurando que:

(...) concluí haberle acontecido a la música teatral lo que a las demás artes de genio; van éstas subiendo poco a poco, grado por grado, a la cima de la perfección, y en llegando a ella, la ambición y prurito de sobresalir y sorprender con la novedad las carga de frívolos y livianos adornos; y por el derrumbadero opuesto al áspero y penoso escollo, por donde subieron a la cima, las precipita. ¹⁵⁰⁰

El afán de novedad por parte del público, la avaricia de los buenos músicos y de los empresarios habría conducido al surgimiento de una pléyade de compositores de dudosas cualidades, que se limitan a repetir fórmulas sin importarles ni el argumento de la ópera ni los sentimientos que se expresan ¹⁵⁰¹. Pero si hay unos músicos que merezcan mayores críticas por parte de Eximeno, éstos serán los cantantes: “Esta perversa raza de cantores que hacen pompa de imitar con la garganta las labores de los bajorrelieves góticos (...)” ¹⁵⁰².

La narración histórica de Eximeno, que se anunciaba dividida en tres períodos y que parecía responder a una idea de progreso con final optimista,

¹⁴⁹⁹ CARRERAS, J.J.: “La historiografía artística...”, p: 290.

¹⁵⁰⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 133.

¹⁵⁰¹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 445 – *Del origen...*, vol. 3, p: 225.

¹⁵⁰² EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 444 – *Del origen...*, vol. 3, p: 225.

oculta dentro de sí un final más pesimista de lo que cabía esperar en un primer momento, y una división en cuatro épocas que encajaría con la tendencia predominante en la historiografía de la Ilustración. Por otra parte, el final “nostálgico” de la narración sería común al de las historias de la música escritas poco tiempo después, como las de Burney, Hawkins o Forkel. Contendría, pues, esa actitud característica que tan bien ha descrito Juan José Carreras¹⁵⁰³, y que combina la idea de escribir en el momento de perfección del arte musical (identificado con Metastasio en el caso de Eximeno) y la de asistir en primera persona al comienzo de una crisis. Esto dota a la historia de un carácter apoloético de una tradición amenazada (en este caso, el modelo metastasiano de ópera seria).

Conclusión

La inclusión de un discurso historiográfico en el tratado de Eximeno viene justificada como un modo de probar sus teorías musicales. El exjesuita trata de demostrar, a través de la historia, cómo los principios “naturales” sobre los que se basa la música se han mantenido inmutables a través del tiempo. En ningún caso sus aspiraciones se encaminan a escribir una historia de la música. Surge así una narración poco sistemática, que no se centra en temas o países concretos (que no sigue, por tanto, una única línea argumental), sino que destaca aquellos aspectos de la historia de la música que le resultan más interesantes en cada momento.

Estos motivos, unidos a la dificultad de encontrar documentos sobre los que basar una investigación, hacen que el texto se aproxime más a un ensayo filosófico que a una historia de la música en sentido estricto. Además, la ausencia de modelos historiográficos en los que basar su discurso, determinarán que recurra a la historiografía general y a la filosofía de la Ilustración, y en especial a las teorías Rousseau y Turgot, para elaborar un texto original que, si no refleja la historia de la música desde un punto de vista científico, sí refleja la historia de la música desde un punto de vista personal. De este modo, se destacan los acontecimientos que mejor encajan con la teoría musical propuesta en la primera parte del tratado, y se incluyen en el texto referencias a cuestiones como la literatura o la virtud moral que, si bien escaparían al ámbito de lo musical en una historia tradicional, cobran pleno sentido dentro del pensamiento eximeniano. La publicación de historias como las de Gerbert o Burney determinará la introducción de innovaciones en *D. Lazarillo Vizcardi*: en la novela de Eximeno se introducen datos, conceptos y discursos que podrían figurar en una historia de la música. Sin embargo, el formato textual elegido por el exjesuita hará primar el carácter ensayístico en sus notas historiográficas.

¹⁵⁰³ CARRERAS, J.J.: “La historiografía artística...”, p: 289.

El modelo de periodización adoptado por Eximeno es múltiple, ya que combina una narración tripartita (Progresso-Decadenza-Rinnovazione) con un modelo en dos etapas (Antigüedad-Modernidad). A todo ello se superponen, además, periodizaciones específicas para géneros concretos como la música instrumental y la ópera, y una serie de reflexiones pesimistas sobre el presente y el futuro inmediato.

La idea de progreso se halla presente en sus textos historiográficos, pero aún no aparece de una forma decidida: encontramos oscilaciones en la historia de la música que nos impiden hablar de una evolución en constante ascenso. Se trata más bien de una evolución sujeta a constantes altibajos, con forma de espiral más que de línea, en la que subyace un progreso de fondo que no se manifiesta de manera permanente.

Pero, sin duda alguna, el factor más original de la narración eximeniana está constituido por la interrelación entre arte y moral. Esta correspondencia, articulada en términos de proporcionalidad inversa, parece derivar de una aplicación en clave moralista de algunas de las ideas apuntadas por Rousseau en el *Discurso sobre las artes y las ciencias*. El exjesuita tomará estos conceptos y los modificará para crear con ellos un texto historiográfico, cuyas contradicciones solventa con gran sagacidad. Uno de los aspectos más singulares de este discurso (y quizá uno de los que más interesarán a Eximeno) es la relación establecida entre Grecia e Italia, por un lado, y Roma y España, por otro.

El determinismo geográfico aparece muy matizado en su discurso: desde una perspectiva similar a la adoptada por Turgot, el exjesuita afirma la intervención de otros factores, de naturaleza política y económica, en la formación del “carácter nacional”. Distingue así dos tipos de clima (templado y frío), a los que superpone distintos modelos políticos, para llegar a la conclusión de que la moderación produce mejores resultados artísticos. Por otra parte, cabe destacar la importancia que atribuye a la interacción entre los pueblos, que permite la penetración de nuevas ideas en el pensamiento, y se refleja en la introducción de nuevas palabras en el lenguaje.

El ideal universalista de Eximeno, y su seguimiento de modelos historiográficos ilustrados le llevará a incluir a la historia de la música española como un componente más dentro de la historia de la música europea. Las referencias a compositores españoles son muy escasas y no se apartan del canon formado por los polifonistas Tomás Luis de Victoria y Cristóbal de Morales, el compositor de óperas Domingo Terradellas, y alguna otra alusión sin mayor trascendencia. Este hecho revela el escaso conocimiento que el exjesuita tenía de la historia de la música española, si bien se corresponde con el grado de conocimiento que tenían otros autores de la época (como Iriarte o el propio Teixidor, quien no llegó a culminar su proyecto de historia de la música

española). Es posible que si autores como Eximeno hubieran podido acceder a un mayor número de datos histórico-musicales, se hubiera podido formular un canon histórico-musical más firme y perdurable. Pero no debe interpretarse esta ausencia de referencias a compositores españoles como una falta de interés por estos. Antes bien, Eximeno suple la ausencia de nombres de músicos con constantes referencias a las excelencias del lenguaje español o de la literatura hispana. No encontramos, en ningún caso, un discurso nacionalista en la línea que se seguirá en el siglo XIX, donde se tiende a destacar la importancia de la música española por encima de la música europea en su conjunto. Lo que encontramos en Eximeno es un patriotismo en el sentido que este término tenía en el siglo XVIII, y que le lleva a destacar las aportaciones de España a la historia de la música europea en su conjunto.

6-LA RECEPCIÓN HISPANA

6-LA RECEPCIÓN HISPANA

6.1-EXIMENO EN EL CONTEXTO DE LA TRATADÍSTICA ESPAÑOLA A LA LUZ DE LA TEORÍA DEL POLISISTEMA¹⁵⁰⁴

La primera recepción de Eximeno en España, gracias a la traducción realizada por Francisco Antonio Gutiérrez se produce en un momento concreto y dentro de un contexto cultural determinado. Creemos que la teoría del polisistema de Ithamar Even-Zohar puede ofrecer una interesante perspectiva desde la que comprender las razones que llevaron a traducir el tratado de Eximeno en la España de 1796¹⁵⁰⁵.

Para comprender la función de *Del Origen y reglas* en el contexto en que se produce su publicación, es preciso conocer la situación de la tratadística musical española de ese momento. Podemos considerar al conjunto de la literatura teórico-musical del siglo XVIII en España como un polisistema literario, formado por varios subsistemas que coexisten dinámicamente dentro del mismo y que ocupan lugares más o menos cercanos al centro del polisistema. Un primer subsistema (el más importante para entender la situación del tratado de Eximeno) estaría formado por los textos teórico-musicales puros. Otro subsistema estaría formado por los tratados matemáticos con partes dedicadas a la música o por tratados matemático-musicales. Los ensayos de Feijoo¹⁵⁰⁶ y los textos surgidos como reacción a los mismos podrían ocupar otro subsistema, tanto por su cantidad numérica, como por sus tipologías textuales y su singular manera de abordar el tema¹⁵⁰⁷. La tratadística instrumental y los tratados de canto llano formarían parte de otros tantos subsistemas, al tratarse de textos con características muy específicas y guardar escasa relación con los tratados de carácter más general. Finalmente, los escritos con contenidos estético-musicales y los textos historiográfico-musicales darían lugar a sendos subsistemas literarios (**Fig. 6-1**).

La tipología textual más abundante dentro de la tratadística musical del siglo XVIII en España son los tratados de canto llano, figurado y de órgano. Estos textos están muy ligados a las necesidades prácticas de las instituciones eclesiásticas, que requieren de manera constante y abundante este tipo de publicaciones, lo que explica la continuidad en este tipo de producción, cuyo volumen se mantiene constante (**Fig. 6-2**).

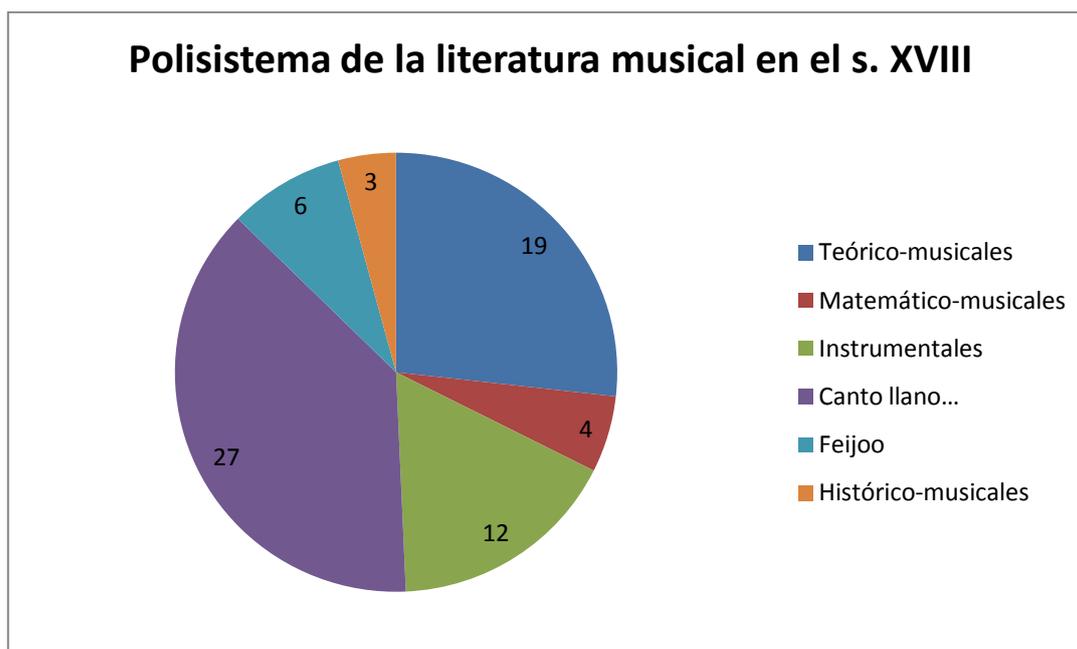
¹⁵⁰⁴ EVEN-ZOHAR, I.: "The position..."

¹⁵⁰⁵ El concepto de polisistema literario y la teoría de Itamar Even-Zohar ha sido explicado en el capítulo 3.4. de nuestra tesis.

¹⁵⁰⁶ FEIJOO, B.J.: *Teatro crítico*...

¹⁵⁰⁷ Los textos de Feijoo y muchas de las respuestas recibidas pertenecen a la categoría literaria del ensayo, un género de máxima actualidad durante la Ilustración que, sin embargo, cuenta con escasos representantes en el campo de la literatura musical en España. Además, ni Feijoo ni muchos de sus interlocutores son músicos profesionales, sino aficionados.

Fig. 6-1: Polisistema de la literatura musical en España en el siglo XVIII: número de tratados por tipología



En segundo lugar se sitúan los tratados teórico-musicales, un subsistema que acoge en su seno una gran variedad de textos, pero que también está muy vinculada a la práctica cotidiana¹⁵⁰⁸ (Fig. 6-3). En las primeras décadas del siglo, aparecen pocos tratados, pero de gran influencia posterior, como los de José de Torres¹⁵⁰⁹ o Pablo Nassarre¹⁵¹⁰. Entre 1720 y 1745, sin embargo, se produce un vacío de tratados puramente teóricos, que coincide con una bajada en la producción de todo tipo de textos musicales, y que podría ser una consecuencia indirecta de la Guerra de Sucesión. Por el contrario, entre 1748 y 1762 se publican un buen número de tratados, algunos de ellos de enorme importancia como los de Roel del Río¹⁵¹¹, Rodríguez de Hita¹⁵¹² o el P. Soler¹⁵¹³. Estos textos (especialmente el de Rodríguez de Hita) se muestran abiertos a algunos de los cambios que comenzaban a aparecer en la teoría musical a nivel europeo. Sin embargo, desde esa fecha, y hasta la aparición del tratado de Eximeno (en 1796) no se publica ningún tratado puramente teórico. Este hecho podría evidenciar que, tras las tímidas propuestas reformistas de mediados de siglo, este subsistema se hallaba inmerso en una crisis (o, cuanto menos, había entrado en decadencia), fruto de

¹⁵⁰⁸ Muchos de los textos incluidos en el apartado teórico-musical son, en realidad, respuestas o consideraciones a los textos teórico-musicales propiamente dichos.

¹⁵⁰⁹ TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, J.: *Reglas generales...*

¹⁵¹⁰ NASSARRE, P.: *Fragmentos...; Escuela música según la práctica moderna*. Vols. 1 y 2. Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1724, 1723.

¹⁵¹¹ ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura: *Institución harmónica*. Madrid: Herederos de la Viuda de Juan García Infanzó, 1748; *Razón natural y científica de la Música*. Santiago: Ignacio Aguayo y Aldemunde, 1760.

¹⁵¹² RODRÍGUEZ DE HITA, A.: *Diapasón instructivo...*

¹⁵¹³ SOLER RAMOS, A.: *Llave de la modulación...*

las contradicciones existentes entre una teoría musical que, a nivel europeo, se abría a nuevas propuestas, y que chocaba con un marco institucional poco flexible a nivel español. Sin llegar al extremo de afirmar que la teoría musical española estaba dominada por los tratados de Cerone y de Nassarre, sí es posible certificar que la mayoría de los teóricos adoptan posiciones conservadoras.

Fig. 6-2: Tratados de canto llano, figurado y de órgano. Evolución por décadas

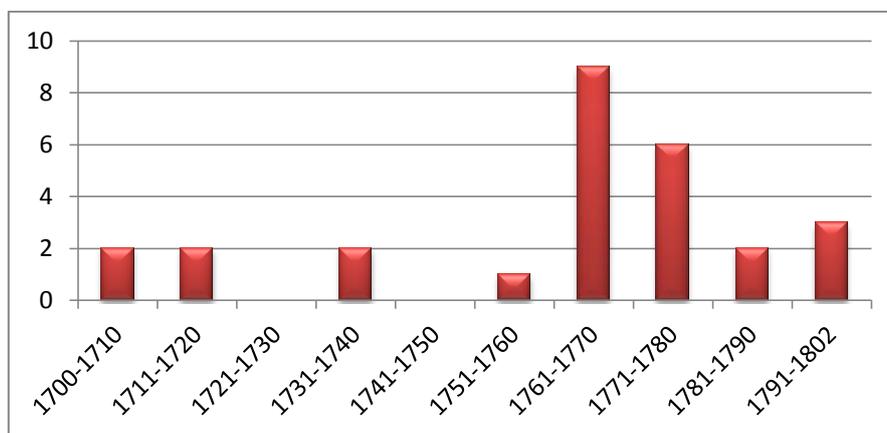
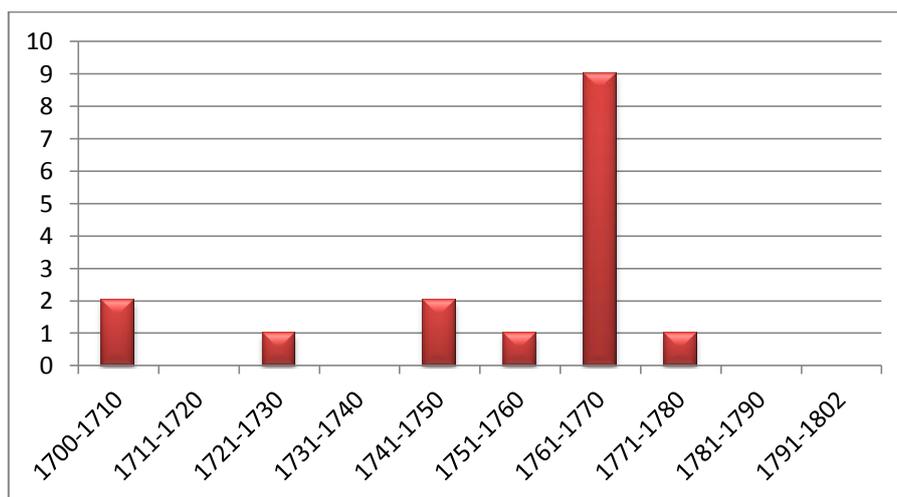


Fig. 6-3: Tratados teórico-musicales. Evolución por décadas

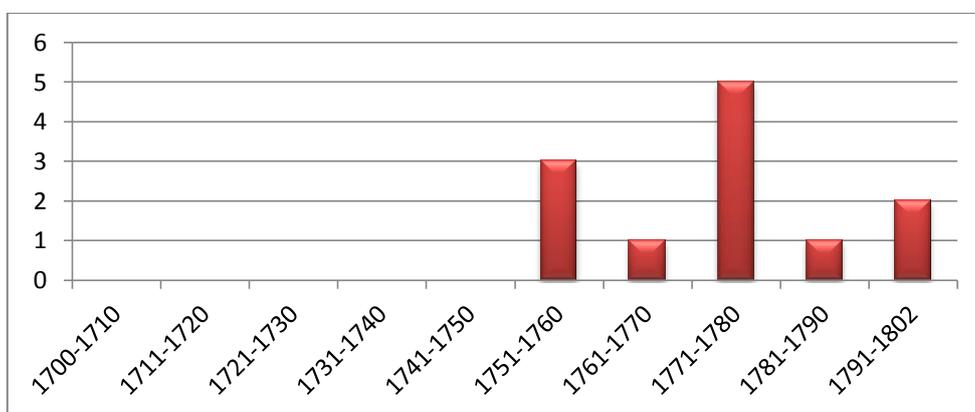


Los tratados de música instrumental constituyen una de las categorías más numerosas del siglo, a pesar de no comenzar a aparecer hasta la década de los años 50 (Fig. 6-4). Este hecho refleja el cambio en los hábitos de consumo y de producción musicales, en los que cobra protagonismo la figura del aficionado,

que reclama métodos instructivos y partituras que puedan ser interpretadas en las academias celebradas en ámbitos domésticos ilustrados¹⁵¹⁴.

El subsistema ocupado por los tratados matemáticos se muestra más activo en las primeras décadas del siglo, con tratados como los de Pedro de Ulloa¹⁵¹⁵ o el del P. Tosca¹⁵¹⁶, que podrían reflejar el impulso adquirido por las investigaciones científicas en esos momentos (Fig. 6-5). La única excepción en décadas posteriores la constituyen los “Elementos de música especulativa” de Benito Bails¹⁵¹⁷. Este texto, que en realidad es una traducción de los *Eléments de musique* de D’Alembert¹⁵¹⁸, se encuentra insertado dentro del volumen VIII, de los *Elementos de matemáticas* de Bails e introduce tendencias renovadoras en la teoría musical española. Algunas de estas propuestas parecen haber sido asimiladas dentro de los textos teórico-musicales posteriores, toda vez que la recepción de ciertos aspectos del pensamiento de Rousseau o de Eximeno podrían haber conducido a un escepticismo frente a las teorías matemático-musicales.

Fig. 6-4: Tratados instrumentales. Evolución por décadas



Los textos vinculados a la polémica del Discurso “Sobre la música de los templos”, de Feijoo, aparecen en el torno a las décadas centrales del siglo (entre la década de los 20 y la década de los 70). Esta polémica comenzaría a perder vigencia tras la publicación de la epístola *Annus Qui*, en 1749, en la que Benedicto

¹⁵¹⁴ Cabe destacar, entre los tratados de música instrumental, los siguientes: FERANDIERE, F.: *Prontuario músico...*, y *Arte de tocar la guitarra española*. Madrid: Pantaleón Aznar, 1779; MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas y advertencias para tañer la guitarra, tiple y vandola*. Madrid: Imprenta del Autor, 1774; BAILS, B.: *Lecciones de Clave...*; ADÁN, Vicente: *Preludios o formaciones de tono para salterio*. Madrid: [s.i.], 1781; *Documentos para la instrucción de músicos y aficionados que intentan saber el Arte de la Composición*. Madrid: Joseph Otero, 1786; ABREU, Antonio y PRIETO, Víctor: *Escuela para tocar con perfección la guitarra*. Salamanca: Imprenta de la Calle del Prior, 1799; MORETTI, Federico: *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*. Madrid: Sancha, 1799.

¹⁵¹⁵ ULLOA, P.: *Música Universal...*

¹⁵¹⁶ TOSCA, Tomás Vicente: *Compendio matemático*. Madrid: Imprenta de Antonio Marín, 1727.

¹⁵¹⁷ BAILS, B.: “Elementos de música...”, p: 581-662.

¹⁵¹⁸ D’ALEMBERT, J.: *Eléments de musique...*

XIV respaldaba algunas de las opiniones de Feijoo sobre la música religiosa (**Fig. 6-6**).

Las cuestiones estético-musicales, que dominaban en el texto de Feijoo, dan lugar a tipologías textuales específicas a partir de los años 80, justo en el momento en que desaparecen los escritos vinculados al pensamiento del benedictino (**Fig. 6-7**)¹⁵¹⁹.

Fig. 6-5: Textos matemático-musicales. Evolución por décadas

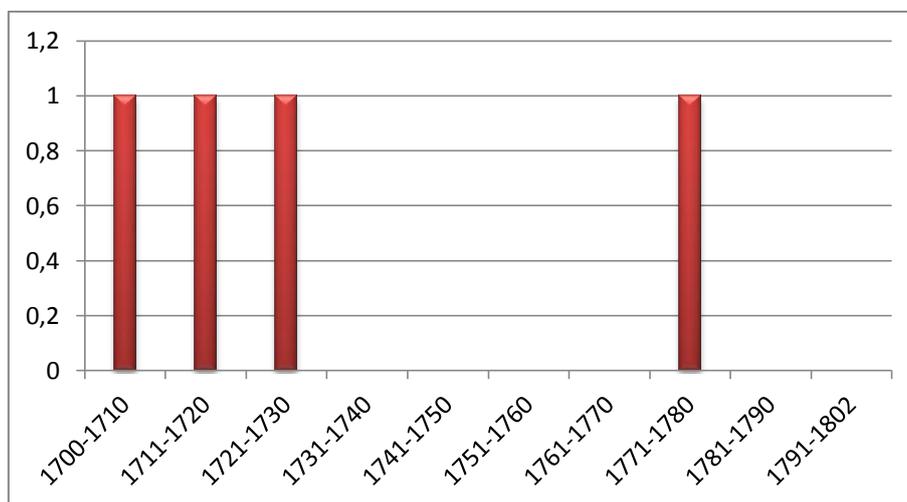
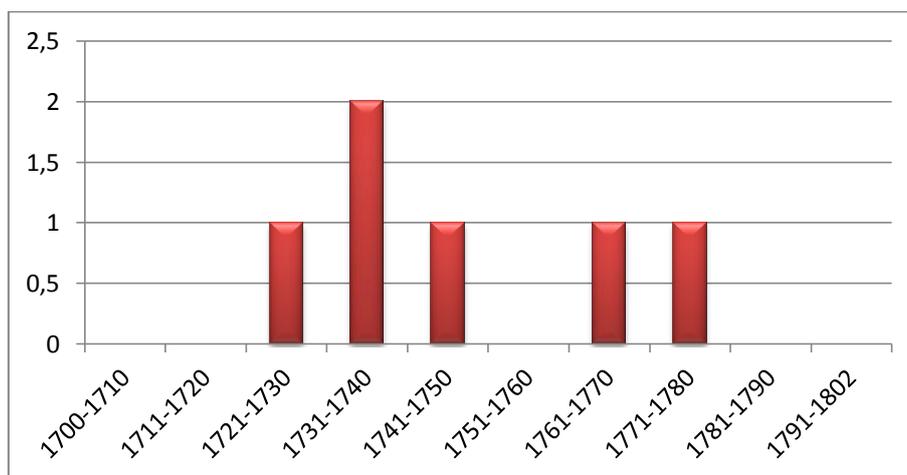
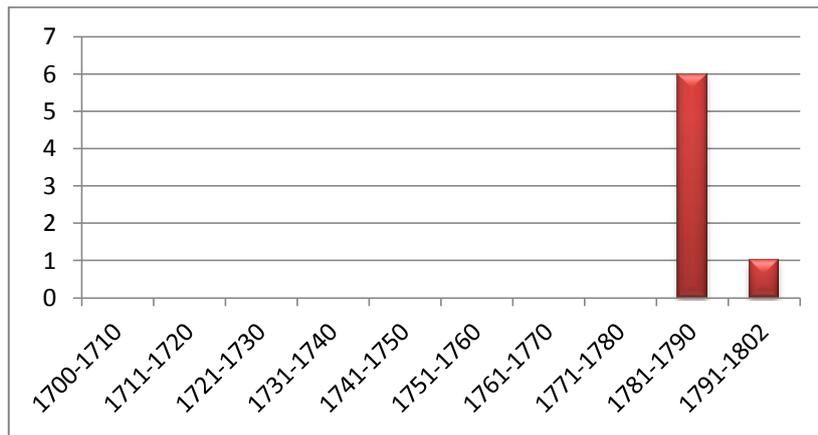


Fig. 6-6: Textos vinculados a Feijoo. Evolución por décadas



¹⁵¹⁹ A pesar de que los textos del P. Feijoo ya habían discutido aspectos estético-musicales, es ahora cuando se produce una abundancia de este tipo de literatura, a veces vinculada a nuevos medios de comunicación, como la prensa periódica.

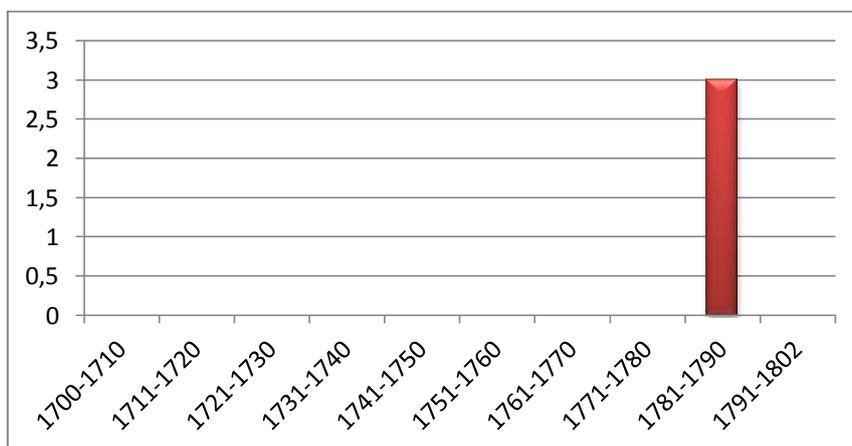
Fig. 6-7: Textos estético-musicales. Evolución por décadas



Algo semejante ocurre con los textos de carácter histórico, que aparecen de manera incipiente en la década de los 80 (para desaparecer por completo en la década posterior), y que reflejan la existencia de un público interesado en cuestiones musicales más amplio que en las primeras décadas del siglo, así como el desplazamiento de los intereses de los lectores desde la teoría musical hacia otros aspectos menos técnicos y áridos (**Fig. 6-8**).

Finalmente, puede decirse lo mismo de los textos que hemos agrupado bajo el epígrafe de “otros”, y en los que se sitúan publicaciones de difícil clasificación (como el poema *La Música*, de Iriarte¹⁵²⁰), que dan muestra de las nuevas tendencias de la literatura musical, enfocada a responder a los intereses de un segmento más amplio de la población, y no solo a satisfacer las necesidades de los profesionales de la música (**Fig. 6-9**).

Fig. 6-8: Textos histórico-musicales. Evolución por décadas



¹⁵²⁰ Aunque el tratado de Eximeno también participaría de este carácter híbrido, hemos preferido incluirlo en el subsistema de los tratados teórico-musicales, por ser este el componente que domina en el texto.

Fig. 6-9: Textos de difícil clasificación tipológica. Evolución por décadas

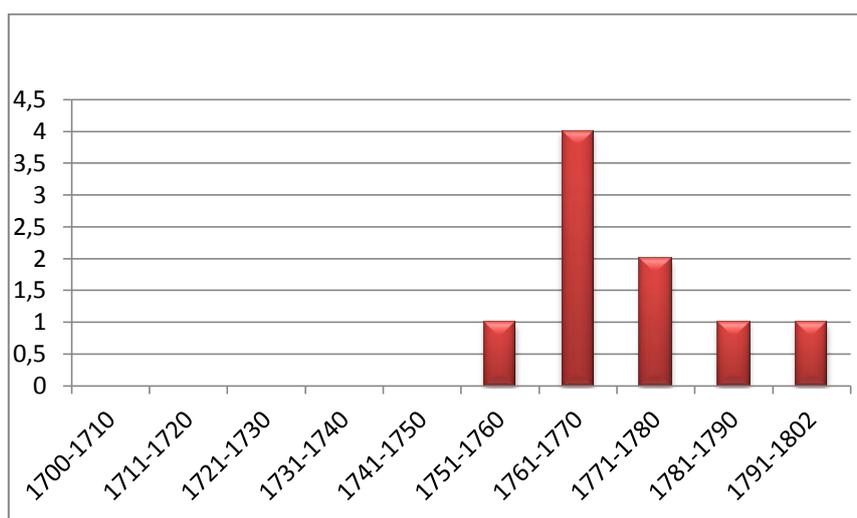
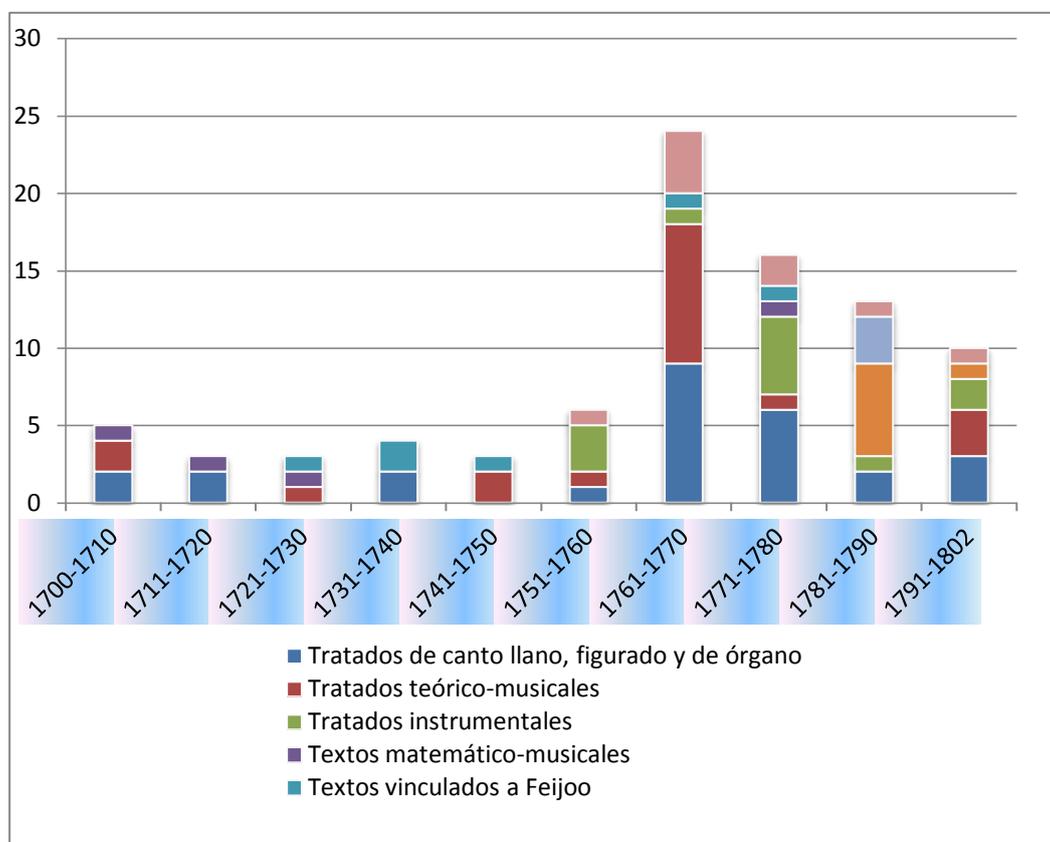


Fig. 6-10: Evolución por tipos de textos y décadas



Cabe concluir, por tanto, la existencia de una transformación en el polisistema de la literatura musical española en el último tercio del siglo (Fig. 6-

10)¹⁵²¹. Al margen del incremento en el número total de textos publicados desde los años 60, y de la caída en el número de tratados teórico-musicales, aparecen en esta época nuevas tipologías textuales que abordan aspectos como la estética musical o la historia de la música y que responden a las necesidades de un público más amplio, que no se limita en exclusiva a los profesionales de la música.

Estos cambios parecen evidenciar la existencia de una “crisis” (en el sentido de “cambio”, que le otorga Even-Zohar) en el polisistema de la literatura musical española en el último tercio del siglo XVIII. De acuerdo con la teoría de Even-Zohar, cuando un polisistema entra en “crisis”, las traducciones de carácter innovador se sitúan en el centro del mismo. En el caso de la literatura musical del último tercio del XVIII en España, nos encontramos con algunas traducciones significativas que, si bien no consiguen ocupar el centro del polisistema, sí abren puertas a la entrada de nuevas tipologías textuales. En 1775, Benito Bails había publicado sus *Lecciones de clave y principios de armonía*¹⁵²². Este tratado, en principio destinado a los músicos amateur, es en realidad una traducción de las *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* de Bemetzrieder y Diderot que introduce en España parcelas del pensamiento musical europeo hasta entonces desconocidas¹⁵²³. Poco más tarde, el mismo Benito Bails traducirá los *Eléments de musique* de D'Alembert¹⁵²⁴. León Tello señala que “a pesar del título, la obra no se inserta en la tradición de los tratados especulativos de la música”¹⁵²⁵, un aspecto que encajaría con la aserción de Even-Zohar en el sentido de que la literatura traducida, en un momento de crisis, puede asumir con facilidad un lugar innovador. En 1787 se publica la traducción del *Saggio sopra l'opera in musica*, de Algarotti¹⁵²⁶. Aunque no se trate de una obra de teoría musical, (pertenecería al subsistema de las obras estético-musicales) la traducción de este texto pone de manifiesto la necesidad de introducir nuevos modelos, adaptados a la realidad musical del momento, en el polisistema del pensamiento musical en la España de finales del XVIII.

Finalmente, cabe destacar el éxito del poema *La Música* de Iriarte¹⁵²⁷. Aunque no se trate de una traducción, el poema es una obra muy innovadora tanto desde el punto de vista formal como desde el punto de vista de su

¹⁵²¹Extendemos nuestro análisis hasta el año 1802 por ser ésta la fecha en que se publica el tratado de Agustín Iranzo: IRANZO Y HERRERO, A.: *Defensa del arte de la música...*

¹⁵²² BAILS, B.: *Lecciones de clave...* Sobre la figura de Benito Bails y sus tratados, véase LEÓN TELLO, F.J.: “D'Alembert en España...”

¹⁵²³ BEMETZRIEDER, Anton: *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie*. Paris: Bluet, 1771.

¹⁵²⁴ D'ALEMBERT, J.: *Eléments de musique...* Traducidos como: BAILS, B.: “Elementos de música...”, p: 581-662.

¹⁵²⁵ LEÓN TELLO, F.J.: “D'Alembert en España...”, p: 283.

¹⁵²⁶ ALGAROTTI, F.: *Saggio sopra l'opera ...* Traducción: ALGAROTTI, Francesco: *Ensayo sobre la ópera en música, traducido del italiano*. Madrid: Antonio Sancha, 1787.

¹⁵²⁷ IRIARTE, T.: *La Música...*

contenido. Esta obra didáctica, de difícil clasificación literaria, no es, ni intenta ser, un tratado teórico-musical, a pesar de constituir una de las más importantes contribuciones en torno a la teoría y la estética musicales ilustradas en España. Iriarte, que reconoce la primacía francesa en el terreno de la teoría musical, cita ampliamente a Eximeno (con el que comparte numerosos presupuestos estéticos) al referirse a las aptitudes de las diferentes lenguas para la música¹⁵²⁸.

La traducción del tratado de Eximeno pretende llenar una serie de “huecos” existentes en el pensamiento musical de la Ilustración española: cuando Francisco Antonio Gutiérrez asegura que España carece de “un libro elemental y clásico sobre la Música”¹⁵²⁹ (esto es, un tratado que se haga eco de algunas de las teorías musicales más difundidas en la Europa del momento), no está exagerando. La ausencia de tratados musicales recientes, y los deseos e intentos de crear o importar nuevos modelos teóricos que permitieran conectar la realidad musical española con su contexto europeo, serán determinantes para asegurar a la obra de Eximeno un lugar central dentro del polisistema de la literatura musical en España (prueba de ello son las numerosas reacciones, a favor y en contra, suscitadas por su publicación).

Como veíamos, Even-Zohar sostiene que la distinción entre traducción y obra en lenguaje original se difumina cuando la obra traducida ocupa un lugar central. Esto ocurre de manera muy clara en el caso de Eximeno: la cultura de llegada (en este caso la cultura española) adopta como propia la obra traducida porque carece de referentes que puedan solaparse con ella. Pero además, el hecho de que Eximeno fuera español contribuye a difuminar los límites entre traducción y original. La publicidad no dudará en jugar con esta ambigua posición y reclamará el carácter absolutamente hispano del texto, asegurando que es “una obra que nos pertenece por ser Español su Autor”¹⁵³⁰. El mismo Eximeno comentará, sobre la labor llevada a cabo por Francisco Antonio Gutiérrez:

Ese trabajo [la traducción], respondió Ribéllés, está ya hecho por D. Francisco Antonio Gutierrez, maestro de la real capilla de la Encarnación de Madrid. El culto traductor me confió su manuscrito, y hallé la traducción tan conforme al original y escrita con tanta elegancia y propiedad de lenguaje, que quien no tenga noticia del original italiano la tendrá por obra original española.¹⁵³¹

¹⁵²⁸ IRIARTE, T.: “Advertencias sobre el canto quinto”, en *La Música...*, p: XXXVII.

¹⁵²⁹ GUTIÉRREZ, Francisco Antonio: “Advertencia del traductor”, en EXIMENO, A.: *Del origen y reglas...*, p: 3.

¹⁵³⁰ “Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos...”, *Diario de Madrid*, 8/6/1796, n° 134, p: 537, en ACKER, Y.: *Música y danza...*, p: 228.

¹⁵³¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 334.

De acuerdo con Even-Zohar, cuando la traducción ocupa un lugar central en el polisistema de llegada, el traductor no debe preocuparse por acomodar su texto a los modelos preestablecidos, pudiendo transgredir las “convenciones” domésticas. Aunque en un primer momento la traducción pueda resultar muy novedosa o extraña, si es exitosa, terminará por marcar tendencia y flexibilizará el sistema de llegada. En el caso de la traducción de Eximeno, esto ocurre de manera parcial: la estructura formal del texto, los principales argumentos y la idea central de la obra (es decir, que la música no surge de las matemáticas sino del lenguaje) se mantienen sin mayores alteraciones (en parte por la cercanía estructural entre el italiano y el castellano). Sin embargo, existen una serie de cambios que evidencian las dificultades para asimilar ciertos aspectos de la obra, como veremos en el siguiente apartado.

6.2-LA TRADUCCIÓN COMO ADAPTACIÓN A UN CONTEXTO CONCRETO. EXIMENO: DEL ORIGEN Y REGLAS DE LA MÚSICA

A lo largo de este capítulo analizaremos el proceso de traducción, edición y publicación de *Del Origen y reglas de la música* y de la *Duda de D. Antonio Eximeno*, versiones españolas de *Dell'Origine e delle regole della musica* y del *Dubbio di D. Antonio Eximeno*, respectivamente, realizadas por Francisco Antonio Gutiérrez.

Explicaremos, en primer lugar, cuáles fueron los pasos llevados a cabo por el traductor para conseguir la financiación necesaria para traducir y publicar estas obras. Observaremos las variaciones a nivel formal entre las diferentes ediciones para analizar posteriormente las diferencias existentes a nivel semántico, es decir, las variaciones introducidas en la traducción. Finalmente, aplicaremos ciertos aspectos de las metodologías de Even-Zohar al análisis de los textos, para proponer una conclusión que explique el porqué de estas traducciones, y de estas variaciones, en ese momento y en ese lugar concretos.

Incluimos a continuación una tabla-resumen en la que aparecen consignados los textos de los que vamos a tratar, con sus fechas de publicación y las diferencias formales entre la edición italiana y la edición española (**Tabla 6-1**).

Tabla 6-1: Diferencias formales y año de publicación Dell'origine - Del origen

EDICIÓN ITALIANA	AÑO	EDICIÓN ESPAÑOLA	AÑO
<i>Dell'Origine e delle regole...</i>	1774	<i>Del origen y reglas... vol. 1</i>	1796
		<i>Del origen y reglas... vol. 2</i>	1796
		<i>Del origen y reglas... vol. 3</i>	1797
<i>Dubbio di D. Antonio Eximeno</i>	1775	<i>Duda de D. Antonio Eximeno (Del origen y reglas... vol. 4)</i>	1798

6.2.1-El proceso editorial

En 1796 se publica *Del origen y reglas de la música*. Pero el proceso editorial para la publicación de esta obra había comenzado un año antes, en concreto el 25 de septiembre de 1795. Es entonces cuando Francisco Antonio Gutiérrez, maestro de capilla del Convento de la Encarnación, envía a Manuel Godoy una carta en la que expone que, tras haber empezado a traducir el tratado de Eximeno, se había visto obligado a abandonar su labor por carecer de medios para publicarlo. Por ello, solicita a Godoy su apoyo como “Padre de la nación” y “protector de las

bellas artes”¹⁵³², y se muestra dispuesto a dedicarle la obra si el Príncipe de la Paz le facilita los medios para darla a la luz pues:

(...) a mi me es imposible el costearla tanto por la cortedad de mi renta, cuanto porque de ella estoy manteniendo a mis pobres Padres ancianos y hermanas.¹⁵³³

Un día más tarde, el 26 de septiembre de 1795, Godoy escribe una nota al margen de la carta, en la que ordena presentar la obra al Juez Subdelegado de la Imprenta para que determine su opinión al respecto. Será el Juez Conservador de la Imprenta Real, D. Juan Facundo Caballero quien dé su respuesta el 2 de noviembre de 1795. El juez califica a la obra “no sólo como un excelente libro de música, sino también de literatura y filosofía, original en su clase” y señala, refiriéndose a la traducción, que “está ejecutada con bastante precisión y claridad, y a veces, con elegancia y delicadeza”. Por todo ello, recomienda publicar la obra en la Imprenta Real. En relación a los aspectos económicos, el juez sugiere seguir el “procedimiento habitual”, según el cual la Imprenta Real correría con los gastos de la publicación. Estos gastos se verían reintegrados con el producto de la venta del libro, dejando la parte restante de las ganancias (si las hubiere) para el traductor¹⁵³⁴.

Barbieri señala la existencia de dos memoriales del traductor suplicando a Godoy la aceptación de la dedicatoria. El Príncipe de la Paz respondería en abril de 1796 con una escueta nota: “para protegerle no necesito que me dedique su obra. Busque pues otra persona”¹⁵³⁵.

Como tendremos ocasión de analizar, en la traducción llevada a cabo por Gutiérrez se introducen cambios con respecto al original, destinados en algunos casos a adecuar el texto al contexto español. Más adelante analizaremos si el promotor de la publicación (en este caso Godoy) pudo haber jugado algún papel a la hora de introducir estas modificaciones; nos limitaremos ahora a apuntar la relación, o más bien la consideración que Godoy podría tener de Eximeno y de Gutiérrez. Las fuentes de las que disponemos para llevar a cabo esta labor se reducen a las *Memorias* de Godoy, publicadas por primera vez en francés en

¹⁵³² Godoy fue nombrado Príncipe de la Paz en 1795, como reconocimiento por la obtención de la Paz de Basilea (22 de julio de 1795).

¹⁵³³ CASARES, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, vol. I, p: 250.

¹⁵³⁴ CASARES, E. (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri...*, vol. I, p: 250.

¹⁵³⁵ CASARES, E. (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri...*, vol. I, p: 250.

1836¹⁵³⁶. Godoy habría comenzado a reunir materiales para este texto hacia 1808, cuando salió de Bayona en dirección a Fontainebleau acompañando a Carlos IV¹⁵³⁷. Sin embargo, y cumpliendo una promesa realizada a éste, el Príncipe de la Paz se abstuvo de publicar sus *Memorias* mientras Carlos IV y Fernando VII estuvieron vivos¹⁵³⁸. Para completar su redacción y traducir las memorias al francés, Godoy colaboró con Jean-Baptiste d'Eménard, militar que sirvió en el ejército francés, en la Legión de la Reina de España y, finalmente, en el ejército napoleónico. Gran conocedor de la cultura española, y poseedor de un importante archivo, Eménard actuaría como documentalista, traductor y editor (comentarista) de Godoy, en un momento en que éste carecía de las fuentes adecuadas¹⁵³⁹.

En sus *Memorias*, Godoy pretendía reivindicar el honor de Carlos IV y el suyo propio, al considerar (no sin razón) que el círculo reunido en torno a Fernando VII había lanzado una campaña de desprestigio contra él ante la opinión pública. Por ello, el Príncipe de la Paz se esfuerza por reunir documentos, noticias, testimonios y argumentos con los que demostrar la falsedad de las acusaciones vertidas por sus adversarios, defendiendo la labor de gobierno llevada a cabo durante el reinado de Carlos IV. De ahí que en las *Memorias* aparezcan muy pocos testimonios personales y sí muchos datos históricos que pretenden asegurar la objetividad del texto¹⁵⁴⁰. En este contexto, Godoy introduce algunas referencias a Antonio Eximeno y a Francisco Antonio Gutiérrez. Por ejemplo, cuando reivindica la labor de promoción cultural llevada a cabo por su gobierno, enuncia una lista de compositores eminentes y premiados, entre los que sitúa al traductor de Eximeno:

He aquí algunos nombres distinguidos de aquel tiempo: don Francisco Javier García [Fajer] (más conocido por el sobrenombre del *Españoleto*), racionero y maestro de la Seo de Zaragoza; don Francisco Gutiérrez, capellán del rey; don Félix [Máximo] López y don José Lidón (...)¹⁵⁴¹

Gutiérrez aparece en el listado junto con compositores de cierta trascendencia posterior, como García Fajer, Félix Máximo López o José Lidón. Al margen de la importancia del primero, reconocido ya en su día, los otros tres

¹⁵³⁶ GODOY, Manuel de: *Mémoires du Prince de la Paix Don Manuel Godoy. Traduits en français, sous les yeux du Prince, d'après le manuscrit espagnol, par J.B. d'Esménard, Lieutenant-Colonel d'Etat-Major.* París: Jean Casimir, 1836.

¹⁵³⁷ LA PARRA, Emilio y LARRIBA, Elisabel: "Estudio introductorio", en GODOY, Manuel de: *Memorias. Edición de Emilio La Parra y Elisabel Larriba.* Alicante: Universidad de Alicante, 2008, p: 30.

¹⁵³⁸ LA PARRA, E. y LARRIBA, E.: "Estudio introductorio" ..., p: 34-35.

¹⁵³⁹ LA PARRA, E. y LARRIBA, E.: "Estudio introductorio"..., p: 100.

¹⁵⁴⁰ LA PARRA, E. y LARRIBA, E.: "Estudio introductorio"..., p: 25-49.

¹⁵⁴¹ GODOY, M.: *Memorias...*, p: 552.

habrían de resultar conocidos para Godoy, ya que todos ellos pertenecían al círculo palaciego: tanto López como Lidón fueron organistas de la Real Capilla, y el segundo fue, además, maestro de capilla y rector del Real Colegio de Niños Cantores. Gutiérrez, por su parte, fue capellán del rey (y Godoy se encarga de señalarlo tanto en ésta como en las otras citas), por lo que era igualmente cercano al círculo regio.

Eximeno aparece citado en dos ocasiones por Godoy. La primera de ellas, poco después de la alusión a Gutiérrez, a la que acabamos de referirnos, dentro del capítulo dedicado a glosar la promoción de las actividades artísticas bajo el gobierno de Godoy:

La música no fue olvidada (...): *Del origen y de (sic) las reglas de la música, con la historia de sus progresos (sic), decadencia y restauración*, escrita en italiano por el abate español Eximeno, y traducida al castellano por el estimable maestro don Francisco Gutiérrez, capellán del rey. Esta obra se costeó y publicó por la imprenta real.¹⁵⁴²

El tratado de Eximeno encabeza la escueta lista de textos teórico-musicales publicados en la España del momento, entre los que se encuentran las *Instituciones elementales de música* de Bernardo Pérez y los *Elementos generales de la música y su aplicación a la guitarra de seis órdenes* de Federico Moretti. Godoy también recuerda, de pasada, las obras de Abreu, Vidal o López mientras destaca el establecimiento de una imprenta de música, “industria nueva entre nosotros”, por parte de Gabriel López¹⁵⁴³. El Príncipe de la Paz parece prestar más atención a las virtudes artísticas y a la condición de capellán del rey de Francisco Gutiérrez, que al propio tratado de Eximeno, sobre el cual elude hacer comentarios.

Más atención parece prestar al primer tomo de las *Institutiones Philosophicae et Mathematicae* de Eximeno, que llevaba por título *Dialecticam et rerum quas vulgo Metaphysicas vocant libros tres priores complectens*¹⁵⁴⁴. Godoy señala:

La *Dialéctica* de Eximeno fue también publicada de orden real, año de 1796; verdadero tratado de ideología propiamente dicha, que encerraba cuanto antiguos y modernos enseñaron más escogido, con los nombres de

¹⁵⁴² GODOY, M.: *Memorias...*, p: 554. El subrayado es mío.

¹⁵⁴³ GODOY, M.: *Memorias...*, p: 554

¹⁵⁴⁴ En realidad, Godoy se estaría arrogando un mérito que no le correspondía plenamente: como veíamos, fue Floridablanca quien protegió la obra filosófica de Eximeno en un primer momento.

dialéctica, cosmología, sicología, teología natural, y filosofía moral o ética.¹⁵⁴⁵

A la vista de estas referencias, no parece posible afirmar la existencia de una estrecha vinculación entre Eximeno, Gutiérrez y Godoy. De haber algún tipo de relación, ésta se daría entre el traductor y el gobernante, puesto que ambos pertenecían al círculo cortesano. Las palabras elogiosas de Godoy hacia Gutiérrez y hacia Eximeno deben entenderse en el contexto apologético de las memorias: al destacar la calidad de las obras de estos dos autores, protegidos por él, Godoy estaría defendiendo su propia labor. En cualquier caso, sí parece significativo que el Príncipe de la Paz dedique elogiosas palabras a las *Institutiones* de Eximeno (una obra que no había sido encargada por él sino por su predecesor en el cargo, Floridablanca), mientras los lacónicos comentarios reservados para *Del Origen* se dirigen hacia Gutiérrez en exclusiva.

La relación entre Eximeno y Godoy no terminó con la publicación de *Del Origen*. Si en 1796 el Príncipe de la Paz había rechazado la dedicatoria de Gutiérrez, diez años más tarde sí aceptaría ser dedicatario de la *Apología de Miguel de Cervantes*¹⁵⁴⁶. Desconocemos cuáles fueron las razones que motivaron este cambio de actitud, aunque nos inclinamos a pensar que su desconocimiento de cuestiones musicales y, sobre todo, su prevención ante de un arte que, de manera indirecta, le habría perjudicado: entre las críticas que se lanzaban contra Godoy estaba la de haberse ganado el favor de los reyes (y sobre todo de la reina) gracias a sus tonadas. Es posible que, al marcar distancias con respecto a los textos musicales, el Príncipe de la Paz estuviera protegiéndose frente a sus enemigos.

6.2.2-Las variaciones en la traducción

La musicología española ha venido insistiendo en considerar la traducción al castellano de *Dell'origine e delle regole della musica* como una versión “mejorada” o “definitiva” del tratado. Sin embargo, nosotros consideramos que la edición española es una traducción: así es presentada por Francisco Antonio Gutiérrez y por el propio Eximeno, y las modificaciones introducidas en la misma no afectan al significado global del texto. Todas ellas pueden justificarse (como veremos) sobre criterios de adaptación determinados por la existencia de un lector potencial y de un contexto cultural distintos a los de edición original. Por ello, consideramos adecuado estudiar la traducción como tal, y no desde una perspectiva basada en juicios de valor que afirman que la edición española es más recomendable que la italiana.

¹⁵⁴⁵ GODOY, M.: *Memorias...*, p: 562-563.

¹⁵⁴⁶ EXIMENO, A.: *Apología de Miguel de Cervantes...*

La realización de un análisis que, partiendo del texto traducido, establezca las pautas que se han seguido al realizar una traducción, no es sencilla. En nuestro estudio de la traducción de *Del origen y reglas* procederemos en orden cronológico con el objetivo de determinar cuáles son las reglas que rigen la actividad de Francisco Antonio Gutiérrez. Comenzaremos por el análisis de las acciones realizadas antes de comenzar la traducción; proseguiremos con el estudio de las decisiones tomadas en el desarrollo de la misma; y finalizaremos nuestro análisis estableciendo unas conclusiones que reflejen cuál ha sido la orientación adoptada por Gutiérrez al llevar a cabo la traducción¹⁵⁴⁷.

6.2.2.1-Condicionantes externos

Para estudiar el proceso de traducción y edición de los escritos de Eximeno, comenzaremos analizando cuáles son los factores externos que determinan la elección de estos textos, en un momento dado, y en un contexto cultural concreto.

Si nos basamos en las cartas dirigidas por Francisco Antonio Gutiérrez a Manuel Godoy (a las que ya hemos hecho alusión) todo parece apuntar a que el traductor fue el primer responsable de la iniciativa destinada a traducir *Del origen y reglas*; es decir, la decisión de traducir el texto no le vino impuesta ni sugerida por una tercera persona. Creemos que habría tres razones que harían idóneo este texto para ser traducido. En primer lugar, la crisis del sistema de la literatura musical, a la que aludíamos previamente, y que determinaría la necesidad de “importar” un texto como el de Eximeno. En segundo lugar, el hecho de que, como ya hemos visto, *Del origen y reglas* podía aceptarse en España como una producción propia sin mayores problemas dada la procedencia de su autor¹⁵⁴⁸. Y en tercer lugar, la personalidad del traductor, cuya actividad profesional como

¹⁵⁴⁷ Estos tres pasos son denominados por Gideon Toury normas “preliminares”, normas “operacionales” y norma “inicial”, respectivamente.

¹⁵⁴⁸ La traducción de textos como los de Rousseau, autor con el que Eximeno comparte numerosas ideas, habría resultado mucho más complicada, si no imposible. En primer lugar, el filósofo ginebrino maneja una gran cantidad de ideas musicales, a menudo contradictorias entre sí. En segundo lugar, existirían grandes dificultades para elegir qué obra traducir: en textos como la *Carta sobre la música francesa* están ausentes los aspectos teórico-musicales, mientras que el *Diccionario de Musica*, su obra con contenido musical más estructurada desde el punto de vista formal, se alejaba demasiado del modelo de tratado musical tradicional, y no podría servir como “libro de texto”. Finalmente, el carácter polémico del pensamiento de Rousseau habría conducido a enfrentamientos con la Inquisición (algunas de sus obras figuraban en el Índice de libros prohibidos) que podrían haber impedido la publicación de la obra en España. Antonio Martín Moreno afirma que el *Diccionario* de Rousseau gozó de una apreciable difusión en España, y señala algunas de las estratagemas utilizadas para introducir este texto en nuestro país (en algunos ejemplares se haría desaparecer el nombre del autor, tachándolo o eliminando las primeras páginas del libro). MARTÍN MORENO, A.: *El Padre Feijoo...*, p: 22.

compositor le llevaría a escoger un texto en concordancia con su propio pensamiento musical y con la estética de sus composiciones.

Carecemos de estudios sobre la actividad profesional de Francisco Antonio Gutiérrez que pudieran explicar el porqué de su elección; únicamente podemos limitarnos a resumir los pocos datos que conocemos sobre su biografía. Nacido en León hacia 1762, y formado en esta ciudad, accedería al magisterio de capilla de la Catedral de Segovia en 1783. Diez años más tarde, ocuparía el puesto de maestro de capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid (posición en la que se encontraba al abordar la traducción de Eximeno) y, en 1799, pasaría a la Catedral de Toledo. Allí sería tenido en gran estima, según Barbieri: el cabildo le adelantó nueve mil reales de vellón el día de su toma de posición (11 de noviembre de 1799), y el 19 de agosto de 1800, el cardenal arzobispo¹⁵⁴⁹ dispuso que toda la música que compusiese Gutiérrez le fuera pagada a razón de dos reales de vellón por cada hoja de borrador y real y medio por cada copia o parte suelta, un hecho que no se daría en ningún otro maestro de capilla de la Catedral Primada¹⁵⁵⁰. Desde alrededor de 1820, Gutiérrez sufriría una enfermedad, que haría necesario nombrar un nuevo maestro de capilla en 1825. Gutiérrez fallecería tres años más tarde, en 1828¹⁵⁵¹.

Soriano Fuertes es el único autor que indica una actividad operística en la carrera de Gutiérrez. De acuerdo con Soriano Fuertes, el traductor de Eximeno habría tratado de componer algunas óperas en castellano en colaboración con Esteban Cristiani. Esto sucedería hacia 1798 cuando, en el teatro de los Caños del Peral, comenzaron a alternarse óperas italianas con tragedias españolas. Sin embargo, y siempre según Soriano, el traductor de *Del Origen* se habría visto obligado a ceder su puesto ante la “intriga y atrevida ignorancia de D. Francisco Bidangos”¹⁵⁵², siendo este episodio un posible desencadenante de su traslado a Toledo. De ser cierta la afirmación de Soriano Fuertes (sobre la cual mantenemos todas nuestras reservas), Gutiérrez habría publicado las traducciones de Eximeno en el momento inmediatamente anterior de su aventura operística. De esta manera, el texto del exjesuita podría haber servido como presentación teórica y justificación estética previa a la práctica musical de su traductor. En cualquier caso (y al margen de la certeza de las apreciaciones de Soriano), muchos de los cambios introducidos en la traducción están relacionados con la ópera italiana.

¹⁵⁴⁹ El cardenal arzobispo de Toledo era, desde 1800, D. Luis María de Borbón, a la sazón cuñado de Manuel Godoy.

¹⁵⁵⁰ CASARES, E. (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri...*, vol. I, p. 251.

¹⁵⁵¹ Véase CASARES, Emilio: “Gutiérrez, Francisco Antonio”, en CASARES RODICIO, E.: *Diccionario de la música...*, vol. 6, p. 152-153. Emilio Casares basa los datos para su artículo en los textos de Saldoni, Soriano Fuertes y Barbieri.

¹⁵⁵² SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española. Desde la llegada de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid: ICCMU, 2007, Vol. 2, T. IV, p. 224-225.

La política de traducción también está relacionada de manera directa con el “patronazgo”, es decir, con la persona, personas o instituciones que costean la traducción. El patronazgo, además, constaría de elementos ideológicos, económicos y de status¹⁵⁵³. En el caso de Eximeno, ya vimos que el “mecenas” (indirecto, ya que los fondos para la publicación no procedían de su bolsillo) no era otro que Manuel Godoy. André Lefevere distingue entre “patronazgo diferenciado” (aquel en el que los diferentes comitentes representan distintas ideologías, en conflicto) y “patronazgo indiferenciado” (que se da en sociedades absolutistas, en las que la misma institución controla –o intenta controlar- todo el sistema). Es evidente que el patronazgo que hizo posible la traducción de *Del origen* era del segundo tipo: Godoy, a la sazón Secretario de Estado, es quien, en última instancia, aprueba la traducción y la dota de los fondos necesarios para que sea publicada. La influencia ideológica en un patronazgo de este tipo es clara: la traducción no puede incluir ideas contrarias a la ideología dominante, o que supongan un riesgo para el Estado¹⁵⁵⁴. El aspecto económico de la publicación tendría, en principio, una importancia reducida. Al tratarse de una edición costada con fondos públicos, la rentabilidad económica de la misma quedaría en segundo plano frente a otros aspectos como la difusión o repetición de una ideología, o la pura propaganda. A pesar de todo, como ya explicamos anteriormente, el Estado procura recuperar la inversión realizada, lo cual podría redundar en una cierta libertad (limitada, pese a todo) a la hora de exponer ideas. Finalmente, y en lo que se refiere al status adquirido por el traductor, no cabe duda de que una edición costada por el Estado –y que adquiriría así una cierta posición “oficial”- vendría a confirmar la posición de Gutiérrez.

El hecho de que Godoy, patrocinador de la obra, no quisiera figurar como dedicatario de la misma, no deja de ser extraño y podría deberse a varios motivos. Aunque nos parece poco probable, no podemos descartar por completo la interpretación tradicional, según la cual se trataría de un rasgo de “humildad” (sincera o fingida), característica de la psicología del personaje. Sin embargo, dado el carácter *a priori* polémico de la obra (por sus ataques al sistema musical establecido) y la naturaleza problemática del autor (por su condición de jesuita expulso), es posible que Godoy decidiese no acercarse demasiado a un texto que podría haber afectado a su imagen y a su status como mecenas ilustrado. Por otra parte y como ya señalamos anteriormente, Godoy había sido acusado de haberse ganado el favor de los reyes gracias a sus habilidades musicales y galantes, por lo que es razonable pensar que no quisiera verse involucrado en la publicación de textos cuya temática fuera la música. Finalmente, no podemos descartar que

¹⁵⁵³ LEFEVERE, André: “Mother courage’s cucumbers”, en VENUTY, Lawrence (ed.): *The translation studies reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 1999, p: 236.

¹⁵⁵⁴ Este tipo de influencia también se habría dado, a través de mecanismos como la censura, en caso de que el capital necesario para la publicación de la obra procediese de fondos privados.

Godoy patrocinase una obra en la que se mantenían posturas cercanas a su pensamiento, pero no quisiera figurar como dedicatario para que, de ese modo, el texto mantuviera un carácter más “independiente”, no relacionado directamente con su figura.

6.2.2.2-Modificaciones en la distribución del texto

Comenzaremos nuestro análisis de las diferencias entre las ediciones italiana y española de *Del Origen y reglas de la música* por los aspectos externos de la obra; procediendo desde lo general hasta lo particular. Para ello, estudiaremos no sólo el tratado, sino también la campaña publicitaria del mismo en los medios de comunicación (en concreto el *Diario de Madrid*).

- Variaciones a nivel formal

En junio de 1796 aparece el primer anuncio de la obra de Eximeno en el *Diario de Madrid*¹⁵⁵⁵. En él se destaca el interés del tratado y se da cuenta de su distribución formal: cuatro volúmenes, de los cuales tres corresponderán a *Del Origen y reglas*, y uno a la *Duda de D. Antonio Eximeno*. El anuncio del 14 de octubre de 1796 nos informa de que ha aparecido el segundo volumen¹⁵⁵⁶, cuyo precio oscila entre los 18 reales que cuesta la edición en papel, 19 la edición rústica y 23 la edición en pasta. El 26 de enero de 1797 se anuncia la aparición del tercer volumen¹⁵⁵⁷, y el 22 de enero de 1798 se hace lo propio con el cuarto volumen¹⁵⁵⁸, correspondiente a la *Duda de D. Antonio Eximeno*.

Al comparar los aspectos externos de las ediciones italiana y española de *Dell'Origine* y del *Dubbio* llaman la atención varias cuestiones. En primer lugar, el cambio de formato: del cuarto menor de la edición italiana se pasa al octavo mayor de la edición española, que resulta así menos lujosa y, seguramente, más económica.

En segundo lugar, la división del texto en diversos volúmenes: como hemos señalado, la edición original de *Dell'Origine* constaba de un solo volumen, en el que se reunían la totalidad de los capítulos y láminas de la obra. La edición española, por su parte, consta de tres volúmenes diferentes en los que se distribuyen texto y láminas (para una comparación de las estructuras véanse

¹⁵⁵⁵ “Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos...”, *Diario de Madrid*, 8/6/1796, nº 134, p: 537, en ACKER, Y F.: *Música y danza...*, p: 227-228.

¹⁵⁵⁶ “Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos...”, *Diario de Madrid*, 14/10/1796, nº 288, p:1173-1174, en ACKER, Y.: *Música y danza...*, p: 229-230.

¹⁵⁵⁷ “Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos...”, *Diario de Madrid*, 26/1/1797, nº 26, p: 105-106, en ACKER, Y.: *Música y danza...*, p: 240-241.

¹⁵⁵⁸ “Noticias particulares de Madrid: literatura. Duda del sabio español D. Antonio Eximeno...”, *Diario de Madrid*, 22/1/1798, nº 22, p: 86-87, en ACKER, Y.: *Música y danza...*, p: 258-259.

tablas 6-2 y 6-3). El primer volumen acoge la advertencia del traductor, el prólogo del autor, la introducción (diccionario de música), y los libros primero y segundo, además de las cuatro láminas con los ejemplos musicales que ilustran la introducción (lámina 1), a los libros I y II (lámina 2), a las figuras matemáticas (lámina 3) y a las tablas de los modos y de los grados de suavidad de Euler (lámina 4). El segundo volumen está formado por los libros tercero y cuarto y dieciséis láminas que ejemplifican el contenido de los libros señalados. El tercer volumen se corresponde con la segunda parte de la obra, distribuida en tres libros, a los que siguen la “Carta de un amigo al autor de la obra”, la “Respuesta del autor” y una lámina con los ejemplos correspondientes.

Tabla 6-2: Comparación de estructuras Dell’Origine e delle regole della musica-Del origen y reglas de la música

EDICIÓN ITALIANA (1774)			EDICIÓN ESPAÑOLA (1796)				
Cita de Virgilio			-				
Grabado			-				
Dedicatoria			Advertencia del traductor				
Approvazioni			-				
Prefazione			Prólogo del autor				
I N T R O D U C I O N E	Articolo primo		I N T R O D U C I O N	Artículo primero			
	Articolo secondo			Artículo segundo			
	Articolo terzo			Artículo tercero			
	Articolo quarto			Artículo cuarto			
	Articolo quinto			Artículo quinto			
	Articolo sesto			Artículo sexto			
P A R T E P R I M A	LIBRO PRIMO	Cap. primo	P A R T E P R I M A	LIBRO PRIMERO	Cap. I		
		Cap. secondo			Cap. II		
		Delle antiche e moderne opinione circa l’origine della musica			Cap. Terzo	De las opiniones antiguas y modernas acerca del origen de la música	Cap. III
					Cap. quarto	Cap. IV	
					Cap. quinto	Cap. V	
	LIBRO SECONDO	Cap. Primo		LIBRO SEGUNDO	Cap. I		
		Cap. secondo			Cap. II		
		Dell’Origine della Musica			Cap. Terzo	Del origen de la música	Cap. III
					Cap. Quarto	Cap. IV	
					Cap. Quinto	Cap. V	

P A R T E P R I M A	Ej. 1-23	TOMO II	Ej. 1-24
	Ej. 24-50		Ej. 25-50
	Ej. 51-73		Ej. 51-80
	Ej. 74-84		Ej. 81-102
	Ej. 85-102		
	Palestrina		Palestrina: Misa P. Marcelo (frag.)
	Nanini		Nanini: Lamentación (frag.)
	Clari		Clari: Dueto Volle Speranza un di
	Pergolessi		Pergolessi: Stabat Mater (frag.)
	Corelli		Corelli: Obra 5ª (frag.)
	Aria de María Antonia Valpurgis (desplg.)		-
	Lib. IV ej. 1-27		Lib. IV ej. 1-27
	Ej. 28-31		Ej. 28-31
	Ej. 32-34		Ej. 32-34
	Ej. 35-36		Ej. 35-38
	Ej. 39-40		Ej. 39-40
	Ej. 41-42		Ej. 41-42
Fuga	Fuga		
P A R T E S E C O N D A	1 Aria del Canadá	TOMO III	Canción de los salvajes del Canadá
	Ballo del Canadá		Canción Persiana
	Aria Indiana		
	Aria Cinese		Canción China
	5, 6, 7, 8		5, 6, 7, 8
	Tamburro Trasteverino		
	Veneciana		
	Dulzaina valenciana		
	Seguidilla Spagnuola		
	Francesa		
	Inglés		
Tedesca			
<u>LAMINI</u>		<u>LÁMINAS</u>	
	Tavola de' modi-Tavola de' gradi di soavità del Signor Eulero	TOMO I	Introducción (20 ejs.)
	Introduzione (20 ejs,)		Lib. I (10 ejs.) y Lib. II (14 ejs.)
	Lib. I (10 ejs.) y Lib. II (10 ejs.)		Figuras matemáticas
	Fig. I Fig. Matematiche		Tab.de los modos. Tab. de los grados
	Ej. 1-23	Ej. 1-24	
	Ej. 24-50	Ej. 25-50	
	Ej. 51-73	Ej. 51-80	

P A R T E P R I M A	Ej. 74-84		TOMO II	Ej. 81-102
	Ej. 85-102			
	Palestrina			Palestrina: Misa P. Marcelo (frag.)
	Nanini			Nanini: Lamentación (frag.)
	Clari			Clari: Dueto Volle Speranza un di
	Pergolessi			Pergolessi: Stabat Mater (frag.)
	Corelli			Corelli: Obra 5ª (frag.)
	Aria de María Antonia Valpurgis (desplg.)			-
	Lib. IV ej. 1-27			Lib. IV ej. 1-27
	Ej. 28-31			Ej. 28-31
	Ej. 32-34			Ej. 32-34
	Ej. 35-36			Ej. 35-38
	Ej. 39-40			Ej. 39-40
	Ej. 41-42			Ej. 41-42
	Fuga			Fuga
P A R T E S E C O N D A	1	Aria del Canadá	TOMO III	Canción de los salvajes del Canadá
		Ballo del Canadá		Canción Persiana
	LÁMI NA	Aria Indiana		
		Aria Cinese		Canción China
		5, 6, 7, 8		5, 6, 7, 8
		Tamburro Trasteverino		
		Veneciana		
		Dulzaina valenciana		
		Seguidilla Spagnuola		
		Francesa		
		Inglese		
		Tedesca		

Es posible que, entre las razones que impulsaran a Francisco Antonio Gutiérrez a plantear una división del tratado en tres volúmenes hubiera tanto motivos económicos como puramente “físicos”: encuadernar tantas páginas de formato pequeño (octavo mayor) en un solo volumen podría resultar incómodo de manejar y no le garantizaría una larga vida al libro. Pero, por otra parte, publicando la obra en tres tomos cuya aparición se produjera de forma sucesiva, se podría reducir o ampliar la tirada de los últimos volúmenes en función de las ventas obtenidas por el primero.

Finalmente, cabe destacar un cambio conceptual en la idea general de la obra: el *Dubbio di D. Antonio Eximeno* pasa a ser considerado como un cuarto volumen. La publicidad insiste en su importancia de, con anuncios como el siguiente:

(...) Se compondrá esta obra [*Del origen y reglas de la música*] de tres tomos del tamaño de este primero, con varias láminas, y el cuarto será la traducción del *Dubbio*, del cual dice su autor, que es muy del caso para ilustrar y confirmar cuanto dice en la obra del *Origen* en orden a la inutilidad del Canto fermo para aprender las verdaderas reglas de armonía, y sobre la falsedad de las antiguas reglas del contrapunto, antes bien, añade, en orden a estos dos objetos preferiré siempre el *Dubbio* al *Origen*.¹⁵⁵⁹

La insistencia en resaltar el mérito de la *Duda* vendría justificada por su valor propagandístico: además de completar la teoría expuesta en los primeros volúmenes del tratado, este texto otorgaba prestigio al conjunto de la obra, puesto que había surgido como respuesta a Martini, considerado como uno de los teóricos musicales más importantes del momento. Las variaciones estructurales entre el *Dubbio* y la *Duda* son inexistentes, como puede verse en la **tabla 6-4**.

Tabla 6-4: Comparación de las estructuras del *Dubbio di D. Antonio Eximeno* y la *Duda* de D. Antonio Eximeno

EDICIÓN ITALIANA (1775)		EDICIÓN ESPAÑOLA (1797)	
Approvazioni		Prólogo del traductor	
Prefazione		Prólogo del autor	
PARTE PRIMA	I-Falsa proposizione del P. Martini sul canto fermo	PARTE PRIMERA	I-Falsa proposición del P. Martini sobre el canto llano

¹⁵⁵⁹ “Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos...”, *Diario de Madrid*, 8/6/1796, nº 134, p: 537, en ACKER, Y.: *Música y danza...*, p: 228.

Sulla natura del canto fermo	II-Vera proposizione del P. Martini sul canto fermo	Sobre la naturaleza del canto llano	II-Verdadera proposición del P. Martini sobre el canto llano
	III-Proposizione forse vera forse falsa del P. Martini sul canto fermo		III-Proposición quizá verdadera o quizá falsa del P. Martini sobre el canto llano
	IV-Distinzione tra il Canto fermo, e le sue regole		IV-Distinción entre el canto-llano y sus reglas
	V-Definizione del canto fermo, secondo la mente del P. Martini		V-Definición del canto-llano según la mente del P. Martini
	VI-Vana distinzione di Toni Autentici e Plagali		VI-Vana distinción de los modos en auténticos y plagales
	VII-Incertezza de' toni del canto Fermo		VII-Incertidumbre de los modos del canto-llano
	VIII-Vane cadente del canto Fermo		VIII-Vanas cadencias del canto-llano
	IX-Inutilità del canto fermo per imparare il contrappunto.		IX-Inutilidad del canto-llano para aprender el contrapunto
	X-Inconvenienti, che apporta il canto fermo.		X-Inconvenientes que produce el canto-llano.
	XI-Vera idea del Canto fermo, e dello stile a capella.		XI-Verdadera idea del canto-llano y del estilo de capilla.
	XII-Canto de' salmi degli Ebrei.		XII-Canto de los salmos de los Hebreos.
	XIII-Falsa accusa del Padre Martini		XIII-Falsa acusación del P. Martini
	XIV-Difesa del Pergolesi		XIV-Defensa de Pergolesi
	PARTE SECONDA		I-Argomento del Saggio del P. Martini
Delle antiche regole di contrappunto	II-Regola II del P. Martini	De las reglas antiguas de contrapunto	II-Regla II del P. Martini
	III-Regola III del P. Martini		III-Regla III del P. Martini
	IV-Regola IV del P. Martini		IV-Regla IV del P. Martini
	V-Regola V del P. Martini		V-Regla V del P. Martini
	VI-Regola VI del P. Martini		VI-Regla VI del P. Martini
	VII-Regola VII del P. Martini		VII-Regla VII del P. Martini
	VIII-Regola VIII del P. Martini		VIII-Regla VIII del P. Martini
	IX-Regola IX del P. Martini		IX-Regla IX del P. Martini
	X-Regola X del P. Martini		X-Regla X del P. Martini
	XI-Ricapitolazione delle regole antiche di Contrappunto		XI-Recapitulación de las reglas antiguas del contrapunto
	PARTE TERZA		I-Questione sul contrappuntode' Greci
Del	II-Prefazione del P. Martini alla questione sul contrappunto		II-Prólogo del P. Martini a la cuestión sobre el contrapunto

contrappunto degli antichi greci	de'Greci	Del contrappunto de los antiguos griegos	de los griegos.
	III-Primo argomento del P. Martini contra il contrappunto de'Greci		III-Primer argumento del P. Martini contra el contrapunto de los griegos
	IV-Secondo argomento del P. Martini.		IV-Segundo argumento del P. Martini
	V-Estratto de'libri sulla musica di Aristosseno		V-Extracto de los libros sobre la música de Aristoxeno
	VI-Risposta al secondo argomento del P. Martini		VI-Respuesta al segundo argumento del P. Martini
	VII-Terzo argomento del P. Martini		VII-Tercer argumento del P. Martini
	VIII-Quarto argomento del P. Martini		VIII-Cuarto argumento del P. Martini
	IX-Digressioni del P. Martini		IX-Digresiones del P. Martini
	X-Falso supposto del P. Martini		X-Falso supuesto del P. Martini
	XI-Quinto argomento del P. Martini		XI-Quinto argumento del P. MARTINI
	XII-Sesto argomento del P. Martini		XII-Argumento sexto del P. Martini
	XIII-Settimo argomento del P. Martini		XIII-Séptimo argumento del P. Martini
	XIV-Impossibilità di verificare le proporzioni degli intervalli		XIV-Imposibilidad de verificar las proporciones de los intervalos
	XV-Inutilità delle proporzioni musicali		XV-Inutilidad de las proporciones musicales
	XVI-Discordanza della voce suonante dal cembalo		XVI-Discordancia entre la voz humana y el clave
	XVII-Risposta alla prima supposizione del P. Martini		XVII-Respuesta a la primera suposición del P. Martini
	XVIII-Inutilità de'tetracordi teorici de'Greci		XVIII-Inutilidad de los tetracordos teóricos de los griegos
	XIX-Temperamento de'Greci		XIX-Temperamento de los griegos
	XX-Sulla forza dell'autorità		XX-Sobre la fuerza de la autoridad
	XXI-Risposta al settimo argomento del P. Martini		XXI-Respuesta al séptimo argumento del P. Martini
	XXII-Ottavo argomento del P. Martini		XXII-Octavo argumento del P. Martini
	XXIII-Usò che si può fare delle ragioni numeriche		XXIII-Usò que se puede hacer de las razones numéricas
	XXIV-Risposta ad una		XXIV-Respuesta a una

riprensione del P. Martini	reprehensión del P. Martini
XXV-Nono argomento del P. Martini	XXV-Noveno argumento del P. Martini
XXVI-Decimo argomento del P. Martini	XXVI-Décimo argumento del P. Martini
XVII-Undecimo argomento del P. Martini	XVII-Undécimo argumento del P. Martini
XVIII-Natura del contrappunto de' Greci	XVIII-Naturaleza del contrapunto de los griegos
XXIX-Contrappunto antichissimo fra i Bretoni	XXIX-Contrapunto antiquísimo entre los bretones
XXX-Natura ed origine del nostro contrapunto compiutamente artificioso	XXX-Naturaleza y origen de nuestro contrapunto completamente artificioso
XXXI-Testimonj degli antichi sul contrappunto de' Greci	XXXI-Testimonios de los antiguos sobre el contrapunto de los griegos
XXXII-Conclusione	XXXII-Conclusión, con una respuesta a la duda propuesta en el prólogo del autor.

- Variaciones en los grabados

Dell'Origine e delle regole della musica fue ilustrado en su edición italiana con un total de once grabados, dibujados por el pintor catalán Francisco Arnaudies e impresos por el calcógrafo Giovanni Brunetti. Carecemos de información sobre el primero; del segundo únicamente sabemos que nació en Rávena en fecha desconocida, falleciendo en Madrid en 1807. La edición española, por su parte, se ilustró con diez grabados, firmados en unos casos por “T. López”, en otros por “J. López Enguídanos”, y en otros, simplemente, por “López”. Serían estas las abreviaturas de los hermanos José (1751-1812) y Tomás López Enguídanos (1775-1814), grabadores valencianos asentados en Madrid. José, discípulo de Mariano Maella, y que colaboró Antonio Ponz, fue nombrado académico de mérito por la pintura en la Academia de San Fernando en 1795. En 1806 fue nombrado pintor de cámara a título honorífico, y con plaza en 1808. Tomás, por su parte, estudió en la Academia de San Fernando y fue protegido por el grabador valenciano Manuel Monfort¹⁵⁶⁰. En 1802 fue nombrado Académico de Mérito de la

¹⁵⁶⁰ Manuel Monfort era hijo de Benito Monfort, el impresor valenciano encargado de publicar las obras de la Compañía de Jesús en Valencia, entre ellas varias de Eximeno (años después sería el encargado de imprimir *El espíritu de Maquiavelo*). El exjesuita pensó en que fuera Manuel Monfort quien imprimiese las *Investigaciones músicas de D. Lazarillo Vizcardi*, como se deduce del memorial presentado por Eximeno ante el Rey solicitando poder enviar su manuscrito directamente a Antonio Roca y Malferit directamente, sin tener que enviarlo a Madrid. Carlos IV contestó, con fecha de 30 de septiembre de 1802, aceptando la petición de Eximeno. Manuel Monfort y Asensi fue, además de Académico de Mérito de la

Academia de San Fernando, mientras que en 1804 se le nombró Grabador de Cámara honorario, y Académico de Mérito en la Academia de San Carlos de Valencia. Todas las estampas del libro fueron grabadas por el grabador, calcógrafo y dibujante José Gómez de Navia (1757- después de 1812), discípulo de Manuel Salvador Carmona e introductor de nuevas técnicas en el grabado español. Colaboró con frecuencia con José López Enguídanos y fue el responsable de ilustrar numerosos tratados científicos editados por la Imprenta Real¹⁵⁶¹.

Los grabados se acompañan por versos extraídos del *Arte Poetica* y de las *Odas* de Horacio, de la *Eneida* de Virgilio y de las *Leyes* de Cicerón, y se sitúan al principio de cada una de las dos “partes” en que Eximeno divide la obra, y encabezando cada “libro” de la misma. Presentamos a continuación una tabla comparativa de las ediciones italiana y española en la que se incluye la posición de los grabados, el texto que los acompaña, y las firmas de los mismos (**Tabla 6-5**).

de San Fernando y de la de San Carlos de Valencia, director en esta última de la clase de Grabado, además de tesorero de la Real Biblioteca. V. “Monfort”, en SERRANO MORALES, José Enrique.: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868, con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*. Valencia: Imprenta F. Doménech, 1898-1899, p: 332-364.

¹⁵⁶¹ CARRETE PARRONDO, Juan (ed.): “Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España. Siglos XV a XIX”, en *Arte Procomún*. Consultado 18-01-2011. <<http://sites.google.com/site/arteprocomun/diccionario-de-grabadores-y-litografos-que-trabajaron-en-espana-siglos-xv-a-xix->>

Tabla 6-5: Listado de grabados, posición de los mismos y citas que los acompañan

EDICIÓN ITALIANA (1774)		EDICIÓN ESPAÑOLA (1796)					
Cita de Virgilio		-					
Grabado Maria Antonia Valburga di Baviera. Ellettrice vedove di Sassonia. Fra le Pastorelle Arcadi Ermelinda Talea. -Franco. Arnaudies Catalano inv. et delin./ Giovanni Brunetti incis. In Roma 1774.		-					
Dedicatoria		Advertencia del traductor					
Approvazioni		-					
Prefazione		Prólogo del autor					
I N T R O D U C C I O N E	Grabado. "Multa renascent quae jam cecidere" (Horacio, Arte poética) -Franc. Arnaudies inv. et delin/ Ioan. Brunetti inc.		I N T R O D U C C I O N	Grabado. "Multa renascent quae jam cecidere" (Horacio, Arte poética) -F. Lopez del./ J. Navia scul.			
	P A R T E P R I M E R A	PARTE PRIMA		Grabado. "Igneus est ollis vigor et coelestis origo" (Virgilio, Eneida, lib. 6). -Fran. Arnaudies inv. et delin./ Ioan Brunetti inc.	P A R T E P R I M E R A	PARTE PRIMERA	Grabado. "Igneus est ollis vigor et coelestis origo" (Virgilio, Eneida, lib. 6). -T. Lopez del./ J. Navia sculp.
		LIBRO PRIMO		Grabado. "Nec quicquam tibi prodest Aerias tentasse domos" (Virgilio, Aeneida, lib. 6) -Franc. Arnaudie inv. et del./ Ioan. Brunetti inc.		LIBRO PRIMERO	Grabado. "Nec quicquam tibi prodest Aerias tentasse domos" (Virgilio, Aeneida, lib. 6) -Lopez del./ J. Navia sculp.
		LIBRO SECONDO		Grabado "Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem cogitat" (Horacio, Arte Poética). -Franc. Arnaudies inv. et delin./ Ioan. Brunetti inc.		LIBRO SEGUNDO	Grabado "Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem cogitat" (Horacio, Arte Poética) -T. Lopez del./ Navia sc.

	LIBRO TERZO Delle regole della Musica	Grabado. "Obliquitur numerus septem discrimina vocum" (Virgilio, Eneida, lib. 6). -Franc. Arnaudies inv. et delin./ Ioan Brunetti inc.			LIBRO TERCERO De las reglas de la música	Grabado. "Obliquitur numerus septem discrimina vocum" (Virgilio, Eneida, lib. 6). -J.L. Enguid. Del./ J.C. Navia sculp.
	LIBRO QUARTO Del metodo di studiare il contrappunto	Grabado "Bona pars non unges ponere curat, non barbam" -Franc. Arnaudies inv. et delin./ Ioan Brunetti inc.		T O M O II	LIBRO CUARTO Del método de estudiar el contrapunto	Grabado "Bona pars non unges ponere curat, non barbam" -J.L. Eng. Del./ J.G. Navia sculp.
P A R T E S E C O N D A	PARTE SECONDA	Grabado "Qui feros cultus hominum recentum voce formasti" (Horacio, Libro 2, Oda 9). -Franc. Arnaudies inv et delin./ Ioan. Brunetti inc.	P A R T E S E G U N D A	T O M O III	SEGUNDA PARTE	Grabado "Qui feros cultus hominum recentum voce formasti" (Horacio, Libro 2, Oda 9). -J. Enguid. Del./ J.G. Navia sc.
	LIBRO PRIMO Del progresso della Musica	Grabado "Omnia Júpiter Argos transtulit" (Virgilio, Eneida, lib. 2) -Franc. Arnaudies inv. et delin./ Ioann Brunetti inc.			LIBRO PRIMERO Progresos de la música	Grabado "Omnia Júpiter Argos transtulit" (Virgilio, Eneida, lib. 2) -J. Eng. Del./ J. Navia inc.
	LIBRO SECONDO Della Decadenza della Musica	Grabado "Hurcanaeque admorunt ubera tigres" (Virgilio, Eneida, lib. 4) -Fran. Arnaudies inv. et delin./ Ioan Brunetti inc.			LIBRO SEGUNDO Decadencia de la música	Grabado "Hurcanaeque admorunt ubera tigres" (Virgilio, Eneida, lib. 4) -J.L. Eng.del./ J.G. Navia sc.

LIBRO TERZO	Grabado "Mores lapsi ad mollitiem pariter sunt immutati in cantibus" (Cic. 2 de Leg.) - Franc. Arnaudies inv. et delin./ Ioann. Brunetti inc		LIBRO TERCERO	Grabado "Mores lapsi ad mollitiem pariter sunt immutati in cantibus" (Cic. 2 de Leg.) - J.L. Eng. del./ J.G. Navia sc.
Lettera d'un amico all autore dell' opera			Carta de un amigo al autor de la obra	
Risposta			Respuesta del autor	
LAMINI			LÁMINAS	

El cambio en el formato de la edición española, que como veíamos, tiene un tamaño inferior al de la edición italiana, obligaría a dibujar y grabar las láminas de nuevo. Los hermanos López Enguídanos (que firman únicamente como dibujantes) siguieron los modelos iconográficos de Francisco Arnaudies (quien firmó como dibujante e inventor, pues a él se debería la idea de los dibujos), introduciendo cambios menores. Los dibujos firmados por Tomás López y por "López" (probablemente el mismo Tomás) presentan una factura más torpe que los firmados por José López Enguídanos. En todo caso, y quizá por su menor tamaño, los grabados españoles son de inferior calidad que los italianos. Pero, sin duda, la modificación más importante viene derivada del cambio de técnica: si en la edición italiana se utilizaba el aguafuerte y el grabado a punta seca, en la española se emplea la xilografía, una técnica más sencilla, más cercana a la imprenta y con un menor carácter pictórico.

Pasamos, a continuación, a estudiar los grabados por orden de aparición.

Retrato de María Antonia Walpurgis de Baviera (Fig. 6-11)

(No aparece en la ed. española).

Se encuentra en la página que precede a la dedicatoria del libro. La princesa aparece dentro de un óvalo, sentada en un sillón y vestida con ricas galas. Con su mano derecha sujeta un ejemplar de *Dell'Origine e delle regole*. A su derecha aparecen una paleta de pintor y un compás, como símbolo de la protección otorgada por la princesa a las artes plásticas (fue protectora de Mengs) y de su afición a la pintura. Tras ella pueden verse una columna y una cortina, y a su izquierda se observan una corona y un reloj. Todos estos símbolos aparecen con frecuencia en los retratos regios y contextualizan a Walpurgis en un ambiente áulico (columna y cortinaje), insistiendo en su condición de princesa (corona y reloj; este último atributo, frecuente en los retratos cortesanos italianos desde Tiziano, también podría ser una alegoría del buen gobierno). El exterior del marco aparece adornado por diferentes alegorías musicales. En la parte superior,

dos ángeles trompeteros sostienen el escudo de María Antonia Walpurgis y una representación de la flauta de pan, escudo de la Academia de la Arcadia, a la que pertenecía la princesa. En la parte inferior izquierda aparecen instrumentos de viento y percusión (una trompa, un sacabuche, un timbal) y una partitura en la que puede leerse “... della fedeltà”. En la parte inferior derecha se ven instrumentos de cuerda (un laúd y un violín), unos libros apilados y un tintero, y una partitura en la que se lee “Talestri”. Tanto *Il trionfo della fedeltà* como *Talestri, regina delle amazone* son óperas escritas en su parte literaria y musical por Maria Antonia Walpurgis. *Il trionfo* fue estrenada en Dresde en el verano de 1754, con posibles revisiones de Metastasio y Hasse, y editada por Breitkopf und Härtel en 1756. *Talestri*, por su parte, fue interpretada en Nymphenburg el 6 de febrero de 1760, y fue publicada por Breitkopf und Härtel en 1765¹⁵⁶². *Talestri* fue compuesta para una celebración cortesana. Aunque de manera oficial estaba dedicada al regreso del elector de Sajonia y rey de Polonia desde Varsovia a Dresde, en realidad se centraba en la figura de María Antonia: representada en su propio palacio, tanto el texto como la música habían sido escritos por ella, y los actores se situaban jerárquicamente alrededor del personaje principal (también interpretado por la princesa)¹⁵⁶³. Aunque el argumento respeta los ideales arcádicos de claridad, introduce elementos emparentados con el *Sturm und Drang*, como el hecho de situar buena parte de la acción en las mazmorras de las amazonas. De acuerdo con Pilar Ramos, la ópera subvierte los roles de género tradicionales de la ópera italiana: tanto la reina (Talestri) como su antagonista (Tomiri) y su confidente (Antiope) son mujeres. El galán masculino (Oronte) había tenido que disfrazarse de mujer guerrera (Orizia) para ganarse el amor de Talestri, invirtiendo el papel tradicionalmente asignado a las mujeres guerreras en el teatro italiano¹⁵⁶⁴. El aria “Io di quel sangue ò sete”, es analizada por Eximeno entre las páginas 269 y 271 de *Dell’Origine*, desapareciendo (al igual que el retrato de Walpurgis) de la edición española de la obra.

En una cartela inferior puede leerse: “MARIA ANTONIA VALBURGA DI BAVIERA. Elettrice vedova di Sassonia. Fra le Pastorelle Arcadi Ermelinda Talea¹⁵⁶⁵” (María Antonia Walpurgis de Baviera. Electriciz viuda de Sajonia. Entre las pastorcillas arcades Ermelinda Talea).

¹⁵⁶² ALLROGGEN, Gerhard: “Maria Antonia Walpurgis, Electress of Saxony”, en SADIE, S. (ed): *The New Grove...*, vol. 15, p: 850-851.

¹⁵⁶³ FISCHER, Christine: “Self-Stylisation in a Ceremonial Context: Maria Antonia Walpurgis as *Talestri, regina delle amazzoni*”, en BUCCIARELLI, Melania; DUBOWY, Norbert y STROHM, Reinhard (eds.): *Italian opera in Central Europe*. Berlín: Berliner Wissenschafts-Verl, 2006, vol. 1, p: 209.

¹⁵⁶⁴ RAMOS, P.: “María Antonia Walpurgis...”

¹⁵⁶⁵ María Antonia Walpurgis publicó sus obras musicales bajo el acrónimo EPTA, que encerraba su pseudónimo en la Academia de la Arcadia (Ermelinda Talea Pastorella Arcade).

El grabado aparece firmado por Francisco Arnaudies, inventor y dibujante, quien añade la palabra “catalano” para afirmar su procedencia, y por Giovanni Brunetti, calcógrafo.

Fig. 6-11: Retrato de Maria Antonia Walpurgis de Baviera



Introduzione (Fig. 6-12) - Introducción (Fig. 6-13) (p: 21 - vol. 1, p: 1)

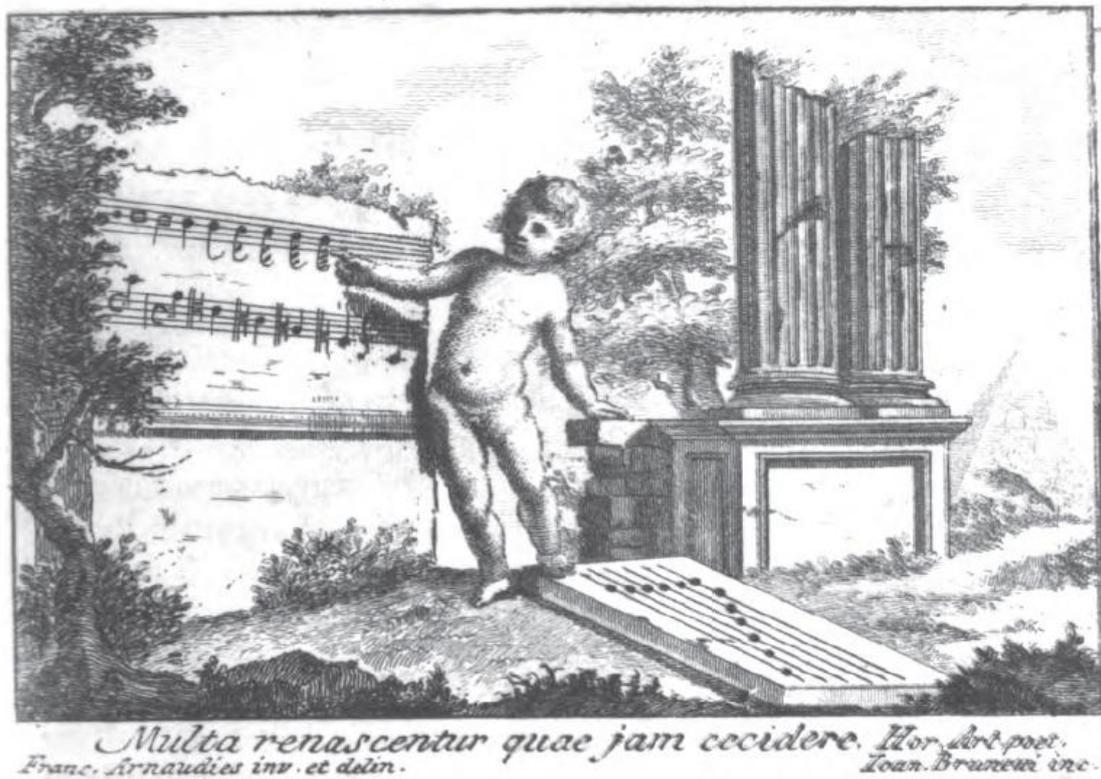
De formato apaisado, en su centro aparece un *putto* que, con su mano derecha, señala a dos pentagramas. En el superior pueden verse las distintas figuras musicales, desde la redonda hasta la garrapatea, mientras que en el inferior puede verse la nota “Do” escrita en las claves de Fa en 4ª, Fa en 3ª, Do en 4ª, Do en 3ª, Do en 2ª, Do en 1ª y Sol. Con su pie izquierdo, el amorcillo pisa lo que parece ser una lápida, sobre la que aparece representado un hexagrama¹⁵⁶⁶ con diversos puntos sobre el mismo, mientras apoya su mano izquierda sobre una repisa. A su lado aparecen dos columnas estriadas truncadas en su parte superior (a modo de ruina clásica), y al fondo puede verse una pirámide. En la edición española no hay variaciones con respecto al dibujo original; únicamente se han modificado las facciones del amorcillo, que tiene ahora el pelo rizado.

Bajo el grabado se lee “Multa renascentur quae jam cecidere”, cita correspondiente al verso 70 del *Arte Poética* de Horacio y que significa “Muchas

¹⁵⁶⁶ Es posible que el hexagrama haga referencia a las 6 notas de la solmisación.

que están ahora caídas (muertas, en desuso) renacerán”¹⁵⁶⁷. Aunque Horacio se refiere con esta frase al uso de las palabras, Eximeno se estaría refiriendo aquí a la música, que renacería gracias a su tratado. En el grabado se contraponen un mundo de ruinas (las columnas truncadas, la pirámide –símbolo de la civilización egipcia, desaparecida-, la lápida con el hexagrama) y un mundo recompuesto, representado por la moderna escritura musical. Aunque no guarda relación directa con el capítulo al que da paso (la introducción o diccionario de música), este grabado sirve de pórtico a la obra completa, en la que el exjesuita trata de dar las pautas sobre las que se produce la renovación o restauración de la música.

Fig. 6-12: Grabado que acompaña la Introducción en la edición italiana



¹⁵⁶⁷ Iriarte traduce: “Muchas voces veremos renovadas/ que el tiempo destructor borrado había”. IRIARTE, Tomás: *El arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones. Traducida en verso castellano por D. Tomás de Yriarte*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1777, p: 12.

Fig. 6-13: Grabado que acompaña la Introducción en la edición española



Además, el amorcillo pisa la lápida con el hexagrama, símbolo de la solmisación, y que vendría a ser un equivalente de las viejas técnicas que Eximeno quiere desterrar para siempre.

El grabado italiano aparece firmado por Francisco Arnaudies, inventor y dibujante, y por Giovanni Brunetti, calcógrafo. En el grabado español firman Tomás López como dibujante y José Gómez de Navia como impresor.

Parte prima: *Dell'Origine e delle regole della musica* (Fig. 6-14) – Parte primera: *Del Origen y reglas de la música* (Fig. 6-15) (p: 59 – vol. 1, p: 91)

En el centro de la escena aparecen cuatro *putti*, tres de ellos sentados y uno puesto en pie, que soplan unas rudimentarias flautas. A la derecha de la estampa se ve un pastor, que domina la imagen y que porta en su mano izquierda un cayado, mientras con su izquierda señala a los amorcillos. A la izquierda de la escena se ve un puerto con unos barcos, el sol que con sus rayos ilumina todo el paisaje, un chorro de agua, así como un árbol sobre el que se posan varios pájaros.

La frase latina que acompaña esta imagen, extraída del verso 730 del libro 6 de la *Eneida* es “Igneus est ollis vigor et coelestis origo”, es decir, “De fuego es su vigor y celeste su origen”. Eximeno se estaría refiriendo aquí al origen de la música, al que se dedica esta primera parte y que, para él, se encontraría en la naturaleza. En tanto que ésta es obra de Dios, el origen de la música también sería divino (celeste). Por otra parte, la multitud de pájaros que sobrevuelan la escena parecen apelar al concepto de “celeste” en su sentido más literal, como sugiriendo que la música hubiera podido ser inspirada por el trinar de los pájaros (siendo, de nuevo, una imitación de la naturaleza). La música también podría inspirarse en otros elementos naturales de carácter sonoro, como es el agua que cae o las hojas de los árboles que suenan movidas por el viento. El poder (vigor) de la música para mover las pasiones se compararía con el fuego, que en el grabado aparece representado por el sol en plenitud, que, con sus rayos da luz y calor a toda la naturaleza.

Sin lugar a dudas, la figura más enigmática de toda la composición es el calvo pastor que se sitúa a la derecha de la escena. En él se centran, además, las variaciones entre la edición italiana y la edición española: si en aquella el pastor, un hombre de mediana edad, aparecía de pie, en ésta aparece sentado (posiblemente por la necesidad de reducir el tamaño del grabado) y se muestra enjuto, como si tuviera mayor edad que en la estampa italiana. Para Barbieri, el pastor no sería otro que Eximeno (entre los pastores arcades Aristoxeno Megareo), quien no pudiendo aparecer al principio del libro por ser esto descortés (puesto que ya aparecía la dedicatoria del texto), habría decidido incluir su imagen en este grabado. La diferencia de edad entre los pastores de las dos ediciones (que Barbieri sitúa en torno a 45 años en el primer caso y en más de 60 en el segundo) vendría a confirmar esta teoría¹⁵⁶⁸. El grabado está firmado por Francisco Arnaudies (inventor y dibujante) y Giovanni Brunetti (impresor) en la edición italiana, y por Tomás López (dibujante) y José Gómez de Navia (impresor) en la española.

¹⁵⁶⁸ BARBIERI, F.A: “Preliminar...”, p: LIII-LIV.

Fig. 6-14: Grabado que acompaña a la Primera Parte en la edición italiana



Fig. 6-15: Grabado que acompaña a la Primera Parte en la edición española



Libro I. Dell'antiche e moderne opinioni circa l'origine della musica (Fig. 6-16) – Libro I. De las opiniones antiguas y modernas acerca del origen de la música (Fig. 6-17) (p: 61 – vol. 1, p: 94)

La imagen se desarrolla en un interior, flanqueada por sendas columnas y un cortinaje. En la escena aparece un *putto*, sentado al clave y midiendo, con un compás, una esfera armilar. Tras él, una pareja de satirillos que lo señalan en actitud burlesca. En la pared aparece un esquema que representa las tres partes en que se dividía la música en la época medieval: “umana”, “organica” y “mondana” en la edición italiana; “humana”, “orgánica” y “mundana” en la edición española.

Fig. 6-16: Grabado que acompaña al Libro I de la primera parte en la edición italiana

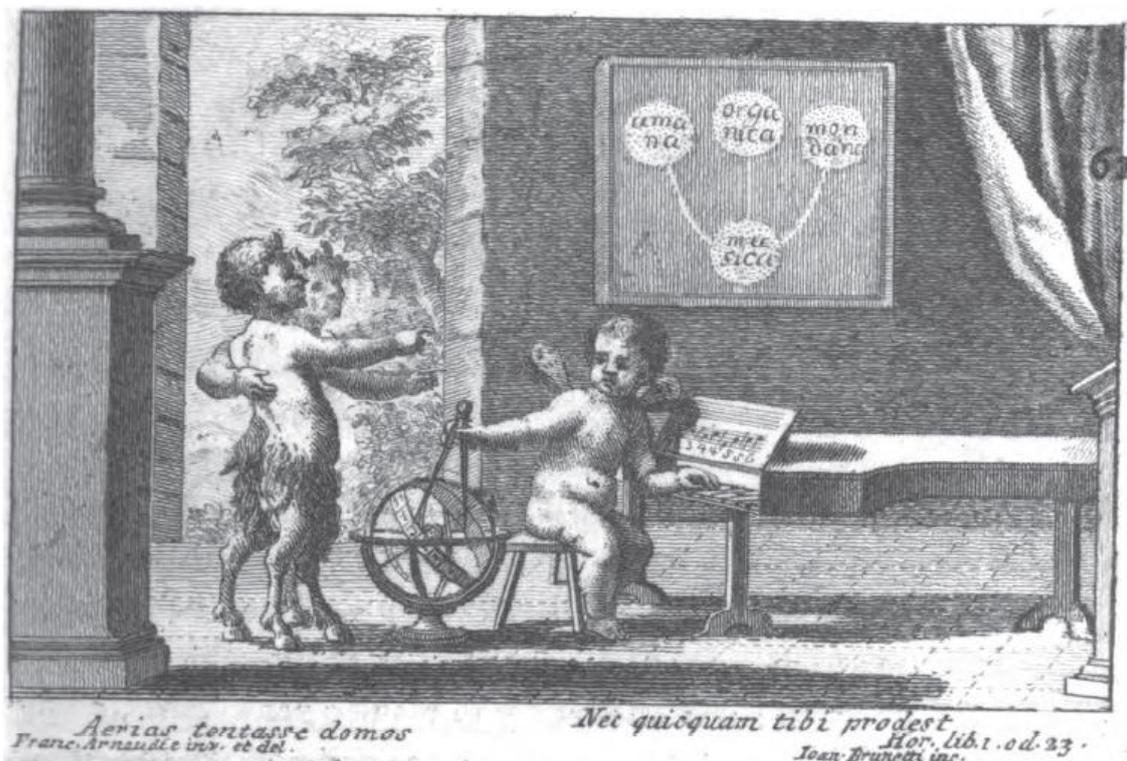


Fig. 6-17: Grabado que acompaña al Libro I de la primera parte en la edición española



Según el grabado, el texto que lo acompaña procede de la Oda XIII, del primer libro de Odas de Horacio. Sin embargo, procede realmente de la Oda XVIII, titulada *Arquitas y el marinero*. Su texto es el siguiente: “Nec quicquam tibi prodest/ Aerias tentasse domos”, es decir, “De nada te sirvió penetrar en las celestes mansiones”. En la oda de Horacio, un marinero se acerca al cadáver de Arquitas de Tarento, quien fuera filósofo, matemático y astrónomo pitagórico, además de estadista y general. Frente a él se pregunta de qué le sirvió conocer todas las partes del mundo si, finalmente, habría de morir en un naufragio en el Mar Adriático sin poder ser sepultado, quedando su alma condenada a vagar sin poder cruzar la Laguna Estigia durante cien años. Arquitas le responde que la muerte es el destino de todos los hombres, y le suplica que eche algunos puñados de tierra sobre su cuerpo sin vida.

Fuera ya del contexto horaciano, la frase aparece dirigida por los sátiros al esforzado amorcillo que trata de aplicar las mediciones de los cuerpos celestes a sus investigaciones musicales, o por Eximeno a los antiguos y modernos escritores sobre música que, de manera inútil, han tratado de buscar su fundamento en las matemáticas. En efecto, con este grabado se abre el Libro I, en el que el exjesuita resume las teorías antiguas y modernas (de Tartini, Euler y Rameau) sobre la música que él se propone rebatir. El esquema dibujado en el

grabado, que muestra las antiguas divisiones de la música, viene a ejemplificar a todos esas teorías pasadas e inútiles. La edición española reproduce este grabado sin apenas variantes.

El grabado aparece firmado en la edición italiana por Francisco Arnaudies como inventor y dibujante, y por Giovanni Brunetti como impresor. En la edición española, aparece firmado por López (probablemente Tomás) como dibujante, y por José Gómez de Navia como impresor.

Libro II. Dell’Origine della musica (Fig. 6-18) – Libro II. Del origen de la música (Fig. 6-19) (p: 103 – vol. 1, p: 164)

En un paisaje, dos *putti* hablan mientras un tercero, sentado sobre una piedra, tañe un laúd. Se acompaña el grabado con la leyenda “Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem/ cogitat”, extraída de los versos 143-144 del *Arte Poética* de Horacio. En la edición española, y por criterios de espacio, la frase se corta en “dare” (“Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare/ lucem cogitat”), rompiendo así la versificación horaciana. El significado de esta sentencia es “No se convierte en humo desde la llama, sino que desde el humo da luz”¹⁵⁶⁹.

Se trata de uno de los grabados menos inspirados del tratado, manteniendo una relación poco clara con el texto. La frase, en su contexto original, sigue a la conocida imagen horaciana de la montaña que da a luz a un ratón (símbolo de los poetas ampulosos que empiezan sus cantos de manera arrogante sin introducir contenidos interesantes), y se refiere a la conveniencia de que el poeta vaya creando intensidad a medida que avanza su poema, hasta llegar a los grados más altos de belleza; de que la forma esté al servicio del contenido, y no al revés. En el tratado de Eximeno la frase, situada al principio del Libro II, en el que se detallan los orígenes lingüísticos e instintivos de la música y su relación con la naturaleza, haría referencia al método seguido por el exjesuita para exponer su pensamiento: partiendo de lo más sencillo, Eximeno va construyendo su teoría hasta llegar a armar un todo coherente.

¹⁵⁶⁹ Iriarte traduce: “Su intención es dar humo, y después lumbre; no lumbre, y después humo”. IRIARTE, T.: *El arte poética de Horacio...*, p: 22.

Fig. 6-18: Grabado que acompaña al Libro II de la primera parte en la edición italiana



Fig. 6-19: Grabado que acompaña al Libro II de la primera parte en la edición española



La representación plástica vendría a ilustrar la teoría eximeniana, que vincula los orígenes de la música (representada por el amorcillo que toca el laúd) con el lenguaje (encarnado en los otros dos *putti*, que dialogan entre sí).

El grabado italiano aparece firmado por Francisco Arnaudies como inventor y dibujante, y por Giovanni Brunetti como impresor. En la edición española firman Tomás López como dibujante y José Gómez de Navia como grabador.

Libro III. Delle regole della musica (Fig. 6-20) – Libro III. De las reglas de la música (Fig. 6-21) (p. 161 –vol. 2, p: 1)

En el centro de la estampa aparece un amorcillo sosteniendo y mostrando una partitura. A su izquierda, un personaje con largos cabellos (Orfeo) toca una lira, sentado sobre una piedra, y pisando con su pie derecho una cornucopia. Al fondo se observa lo que parece un poblado, mientras dos árboles (uno a cada lado) flanquean la escena. En la estampa española, la primera del libro firmada por José López Enguíanos, Orfeo se ha trasladado al centro, quizá por cuestiones de espacio, o tal vez para dar mayor claridad a la representación, situando al personaje principal en el centro. El árbol de la derecha se ha reducido considerablemente, como también lo ha hecho el poblado del fondo, que prácticamente ha desaparecido.

El texto que acompaña la imagen proviene esta vez del libro 6 de la *Eneida* de Virgilio y corresponde a la visión de los Campos Elíseos. Describe a Orfeo (sacerdote tracio de largas vestiduras) tocando la lira, ya con sus dedos, ya con un plectro de marfil. El texto “*Obliquitur numeris septem discrimina vocum*”, que traducido viene a decir “con un número limitado de siete voces distintas” (o, en su contexto, “que acompaña sus cantos con las siete cuerdas de la lira”), haría referencia aquí a las siete notas en las que se funda el sistema musical (las reglas de la música, a las que se dedica este tercer libro). Además, las siete notas musicales serían, según Eximeno, un elemento universal que aparece en todas las culturas.

La estampa italiana aparece firmada por Francisco Arnaudies como inventor y dibujante, y por Giovanni Brunetti como grabador.

Fig. 6-20: Grabado que acompaña al Libro III de la primera parte en la edición italiana



Fig. 6-21: Grabado que acompaña al Libro III de la primera parte en la edición española



En la edición española firman José López Enguídanos y José Gómez de Navia. Como ya hemos señalado, éste es el primer grabado del libro debido a José López Enguídanos, quien se muestra aquí superior a su hermano Tomás: al margen de tener mayor habilidad para el dibujo, manifiesta gran sagacidad al clarificar las imágenes (situando a Orfeo en el centro, reduciendo el tamaño de los elementos secundarios) para adaptarlas al formato menor de la edición española.

Libro IV. Del metodo di studiare il contrapponto (Fig. 6-22) – Libro IV. Del método de estudiar el contrapunto (Fig. 6-23) (p: 272 – vol. 2, p: 180)

En una estancia oscura, un anciano barbado, calvo y con anteojos se sirve de una vela para examinar un libro de gran tamaño y notas cuadradas (como si se tratara de un cantoral). Tras él, tres pequeños sátiros, que acceden a la estancia desde una puerta que se abre a un exterior nocturno, y que lo señalan en actitud mordaz.

El texto que acompaña a esta imagen procede de los versos 297 y 298 del *Arte Poética* de Horacio y dice “Bona pars non unges ponere curat,/ Non barbam”, es decir “Muchos que no se cortan las uñas ni la barba”. En este pasaje, Horacio critica a aquellos poetas que, abandonándose al “furor” realizan acciones extravagantes, como dejarse crecer las uñas y la barba, retirarse del trato de la gente o de los baños públicos.

El personaje de la imagen sería uno de esos extravagantes músicos que, además de dejarse crecer las uñas y la barba, se dedica al estudio de las viejas (e inútiles, según Eximeno) reglas del contrapunto. De este modo, el exjesuita se mofa de los “maestrazos”, a los que critica precisamente al inicio de este libro, dedicado al estudio (moderno) del contrapunto. Eximeno comienza señalando que, ya en los tiempos de Horacio, era común que los viejos alabasen “neciamente” los tiempos pasados y criticaran los presentes sin tener en cuenta que “si el mundo fuese siempre de mal en peor, mucho antes de ahora hubiera el mal llegado al sumo grado, del cual no podría pasar”¹⁵⁷⁰.

¹⁵⁷⁰ EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 2, p: 180.

Fig. 6-22: Grabado que acompaña al Libro IV de la primera parte en la edición italiana



Fig. 6-23: Grabado que acompaña al Libro IV de la primera parte en la edición española



Eximeno parece haber concedido mucha importancia a este grabado, ya que trata de él de un modo bastante amplio en *D. Lazarillo Vizcardi*, aportando explicaciones que, por su interés, reproducimos a continuación:

El vestido de ese viejo, dijo Ribelles, hace la apología del autor, y le defiende de la sospecha del P. Diego, de que con esa laminita haya querido hacer burla del canto llano. Los seculares no estudian ni manejan libros de coro; y mi correspondiente en Roma, cuando me envió esa obra, me explicó la alusión de ese viejo y de esa laminita. El Sr. D. Lazarillo me oyó hablar en casa de doña Julia Martínez de aquel profesor romano que, barrando, apostillando y asaeteando esa obra, estuvo para perder el juicio. Era ese un viejo violinista, que juntamente quería pasar por maestro de contrapunto y maestro de fondo (...). Cuando el autor de esa obra publicó su manifiesto, apuntando las nuevas reglas de armonía de que tenía necesidad al música, ese violinista o postizo maestro de contrapunto le envió un cartel de desafío, esto es, un paso del canto llano, desafiándole a adivinar la cuerda del tono en que se debía responder. (...) Creyó el violinista que el autor caería en la trampa y en el absurdo, que tenía por irremisible, de alterar con el sostenido una cuerda del canto-llano; pero el autor (...) no respondió en la quinta sino en la cuarta [**Ej. musical 6-1**] (...) No tuvo qué replicar el violinista; y el autor, para eternizar la memoria de tan terrible desafío, quiso hacer grabar en ese libro de coro de la laminita la propuesta de su rival y su respuesta. No era tan fácil en tan corto espacio grabarlas con toda precisión, bien que en el original italiano están algo más claras.¹⁵⁷¹

Este pasaje pone de manifiesto la intervención directa de Eximeno al idear los grabados, y el cuidado que el exjesuita puso en los mismos, hasta el punto de proyectar aspectos de su vida privada en las ilustraciones.

Ej. musical 6-1: Paso y réplica que aparece en los grabados 6-22 y 6-23



El grabado de la edición italiana aparece firmado por Francisco Arnaudies como inventor y dibujante, y Giovanni Brunetti como grabador. En la edición

¹⁵⁷¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 104-106.

española, los autores son José López Enguídanos (dibujante) y José Gómez de Navia (impresor). En este caso, López Enguídanos ha optado por reducir la proporción de los personajes, distanciándolos entre sí para evitar la sensación de agobio espacial que se hubiera dado de haber reproducido la estampa original en un formato más pequeño.

Parte seconda (Fig. 6-24) – Parte segunda (Fig. 6-25) (p: 317 – vol. 3, p: 1)

El grabado aparece protagonizado nuevamente por Orfeo, que sentado, a la izquierda del espectador, tañe su lira. A él acuden pacíficamente diversas fieras como leones, leopardos o jabalíes.

El texto que acompaña este grabado presenta un nuevo error pues, aunque aparece señalado como perteneciente a la Oda 9 del Libro II de *Odas* de Horacio, en realidad forma parte de la Oda 10 del Libro I. En este poema, dedicado a Mercurio, Horacio canta las capacidades del mensajero de los dioses, atribuyéndole haber sido el responsable de suavizar la rudeza de los hombres primitivos mediante la palabra y la palestra. La frase escogida por Eximeno es “Qui feros cultus hominum recentum/ voce formasti”, es decir “que cultivaste la rudeza de los hombres primitivos con tu voz”.

Iconográficamente, la frase, sacada de contexto, parecería referirse a Orfeo, capaz de cultivar (o más bien, de cautivar) a las fieras con su voz (en esta ocasión, cantada). Como Eximeno basa su teoría musical e histórico-musical en la relación que se establece entre los diferentes idiomas y la música, el término “voces” (vox, vocis) adquiere aquí un significado ambivalente, en el sentido de voz hablada y voz cantada, de lenguaje y música (dos elementos cuya equivalencia original defiende el exjesuita). En cualquier caso, lo que el grabado parece mostrar es el poder de la música para civilizar a los pueblos, y la voluntad de exponer una historia que, partiendo desde los orígenes (desde la rudeza primitiva) llegue hasta el momento presente.

El grabado italiano es obra de Francisco Arnaudies (inventor y dibujante) y de Giovanni Brunetti (grabador). En la edición española, el dibujo fue realizado por José López Enguídanos, con ligeras variaciones que ya hemos anotado anteriormente, y la impresión fue obra de José Gómez de Navia.

Fig. 6-24: Grabado que acompaña a la Parte Segunda en la edición italiana



Fig. 6-25: Grabado que acompaña a la Parte Segunda en la edición española



Libro I. Del progresso della musica (Fig. 6-26) – Libro I. Del progresso della musica (Fig 6-27) (p: 320 – vol. 3, p: 5)

La escena aparece dominada por la diosa Atenea, diosa de la sabiduría y de las artes, de la estrategia y de la guerra justa, que aparece sentada y vestida con todos sus atributos: la égida, el casco, la lanza y la lechuza. A su alrededor aparecen cuatro amorcillos: uno de ellos, de pie, porta una paleta de pintor y unos pinceles. El segundo está labrando un busto. El tercero hace sonar una flauta (traverso), toda vez que el cuarto le muestra a la diosa una tablilla con representaciones geométricas. Estos cuatro *putti* vendrían a representar otras tantas bellas artes: la pintura, la escultura, la música y la arquitectura, respectivamente.

La sentencia escogida en esta ocasión proviene del segundo libro de la *Eneida*, cuando se describe la destrucción de Troya. En latín, el verso es “*Omnia Jupiter Argos transtulit*”, es decir “Júpiter se lo da todo a Argos”, o “Júpiter dispone que todo sea para Argos”. Se refiere aquí el poeta a la ciudad de Argos, de la que era rey Agamenón (que también lo era de Micenas), uno de los vencedores de la Guerra de Troya. En este sentido, el topónimo “Argos” serviría para referirse a toda Grecia, nación que fue ayudada, entre otros dioses, por Atenea. Al tomar este verso y relacionarlo con la estampa antes descrita, Eximeno se estaría refiriendo a la feracidad de Grecia en el terreno artístico (podemos entender que Grecia habría tomado para sí todas las artes). No en vano, este grabado da paso al Libro I de la Segunda Parte, en el que se habla de los progresos de la música, y que comienza tratando la civilización griega. Pues bien, para Eximeno, esta civilización sólo habría florecido después de la decadencia de los imperios asiáticos y mediterráneos, como Fenicia y Egipto, cuyos supervivientes se trasladarían hasta la Hélade. Por lo tanto, la frase “*Omnia Jupiter Argos transtulit*” se referiría aquí a la sabiduría y a las artes, tomadas por Grecia de las civilizaciones anteriores.

El grabado italiano aparece firmado por Francisco Arnaudies (inventor y dibujante) y Giovanni Brunetti (calcógrafo). En la edición española, los autores son José López Enguídanos (dibujante) y José Gómez de Navia (impresor). Las variaciones introducidas por López Enguídanos siguen las pautas que ya hemos señalado en anteriores estampas: los personajes reducen su envergadura y los fondos se simplifican en aras de una mayor claridad, exigida por el menor tamaño de los grabados y, quizá también, por criterios estéticos.

Fig. 6-26: Grabado que acompaña al Libro I de la segunda parte en la edición italiana



Fig. 6-27: Grabado que acompaña al Libro I de la segunda parte en la edición española



Libro II. Della decadenza della musica (Fig. 6-28) – Libro II. De la decadencia de la música (Fig. 6-29) (p: 380 – vol. 3, p: 109)

En un paisaje devastado aparece un amorcillo, que aconseja la huída con sus manos. En el suelo se agolpan instrumentos (violines, trompas) y partituras, mientras los animales salvajes campan a sus anchas. En el fondo se observan las ruinas de un edificio clásico, varias tiendas de campaña, y caballeros que luchan con lanzas.

La frase que acompaña este grabado está tomada del Libro IV de la *Eneida*, en el que se narran los amores de Dido con Eneas; cómo éste, ante los requerimientos de Mercurio, se ve obligado a abandonar Cartago, y cómo la reina se quita la vida. En latín, la frase dice “Hircanaeque admorunt ubera tigres”, es decir, “y las tigresas de Hircania te ofrecieron sus ubres”. Esta sentencia, entre otros reproches, es lanzada por Dido a Eneas cuando éste le confiesa que ha de partir hacia Italia. En ella se tacharía de indigno el origen de los troyanos, ya que Dido estaría negando que Eneas fuese descendiente de Dárdano y de la diosa Venus. Por otra parte, Hircania es una región de la antigua Persia, situada al sur del mar Caspio y cuyos tigres se consideraban muy feroces; de hecho, la expresión “tigre hircano” se refiere a personas duras de corazón. En el contexto del grabado, la frase haría alusión a las invasiones bárbaras, realizadas por pueblos “amamantados por los tigres de Hircania”, es decir, salvajes, fieros y destructores. La estampa da paso al libro segundo, en el que se narra la decadencia de la música como consecuencia de la caída de la civilización clásica y de las invasiones de pueblos que, según Eximeno, no sólo serían más rudos y menos avanzados desde el punto de vista cultural, sino que tendrían un lenguaje poco o nada melodioso. Todos ellos procederían (siempre según Eximeno) de Tartaria, región que se extendía desde el mar Caspio hasta el océano Pacífico. Los “tigres de Hircania” tendrían, por tanto, un significado literal (en el sentido de pueblos provenientes de Asia) y figurado (en el sentido de salvajes y destructores).

El grabado italiano se debe a Francisco Arnaudies como inventor y dibujante, y a Giovanni Brunetti como grabador. En la edición española, el grabado está firmado por José López Enguítanos como dibujante, y por José Gómez de Navia como impresor, sin que se puedan señalar modificaciones profundas con respecto a la estampa original.

Fig. 6-28: Grabado que acompaña al Libro II de la segunda parte en la edición italiana



Fig. 6-29: Grabado que acompaña al Libro II de la segunda parte en la edición española



Libro III. Della rinnovazione della musica (Fig. 6-30) – Libro III. De la restauración de la música (Fig. 6-31) (p: 403 – vol. III, p: 157)

El último grabado del libro presenta a una mujer sentada al clave. Tras ella se sitúa un hombre, que se apoya galantemente en su silla y dialoga con la dama, quien se vuelve para escucharle, abandonando su interpretación. En un extremo de la imagen, sujetando un cortinaje y con cara de sorpresa, puede verse a otra mujer, probablemente una sirvienta. Este personaje secundario nos recuerda a escenas similares y muy conocidas de la historia del arte, como la Venus de Urbino de Tiziano (donde aparecen dos sirvientas, una de pie y otra arrodillada, buscando algo en un baúl).

La frase elegida por Eximeno procede esta vez del Libro II de *De Legibus* de Cicerón, en el que se habla de la ley natural. La frase que acompaña al grabado “Mores lapsi ad mollitiem pariter sunt immutati in cantibus”, es decir, “Sus costumbres, haciéndose más blandas (o relajándose), cambiaron (decayeron) conjuntamente con la música”, pertenece a un pasaje en el que Cicerón muestra su acuerdo con Platón, otorgando un gran valor a la música a la hora de definir la moral de un pueblo¹⁵⁷². Para Cicerón, las costumbres cambiaron con la música, o fueron corrompidas por ésta. Eximeno, muy hábilmente, escoge el pasaje que mejor concuerda con su teoría histórica: la música, el lenguaje y las costumbres de los pueblos están estrechamente relacionados, pero no es la música la que corrompe a las costumbres.

La relación entre el texto y la inscripción sería, pues, muy evidente: la mujer, apartándose de las buenas costumbres, se deja seducir por el varón y hace cesar su interpretación musical (la música decae). La sirvienta del fondo, con su actitud escandalizada, viene a apoyar la idea de que el encuentro de la pareja se aleja de la virtud. En este caso, no quedaría lugar para las dudas: mientras la mujer estaba tocando el clave, su integridad permanecía intacta. Al ser distraída por el hombre se apartó a la vez de la música y de la moralidad. De este modo, música y moral vendrían a situarse en planos equivalentes. La imagen se inserta en la tradición iconográfica de las “Lecciones de música”, género que hunde sus raíces en el Renacimiento y que describe la pérdida de la inocencia de jóvenes alumnas a manos de sus profesores de música.

¹⁵⁷² Feijoo, en su “Discurso sobre la música de los templos”, incluye el pasaje completo de Cicerón para advertir sobre los peligros de las modas en la música y, sobre todo, de la introducción de la música “afeminada” en los templos.

Fig. 6-30: Grabado que acompaña el Libro III de la segunda parte en la edición italiana



Fig. 6-31: Grabado que acompaña el Libro III de la segunda parte en la edición española



En el terreno pictórico, encontramos ejemplos de esta temática en autores como Vermeer (con *La lección de música* y *La lección de música interrumpida*), Fragonard, o Matisse; y variaciones más complejas, como en el ejemplo moralista de *El despertar de la Conciencia*, de William Holman Hunt. También se encuentran ejemplos del tema en la literatura, en la tonadilla escénica (como en *El Maestro de cantar*, de Blas Laserna) o –invirtiendo los términos– en la ópera *Il Tutore burlato*, de Martín y Soler).

El grabado aparece firmado en la edición italiana por Francisco Arnaudies (inventor y dibujante) y por Giovanni Brunetti (calcógrafo). En la edición española intervienen José López Enguïdanos (dibujante) y José Gómez de Navia (grabador). Las novedades introducidas por López Enguïdanos comienzan por el gran ventanal situado tras el clave, que no aparecía en el grabado italiano, lo que hacía que la estancia original resultase más oscura. De este modo, el dibujante español refleja su ideal de claridad, como había hecho en grabados anteriores. Por otra parte, introduce algunos cambios en el vestuario, actualizándolo según la moda de la época: la casaca del hombre tiene ahora solapas mientras las dos mujeres, que originalmente vestían trajes similares a los del estilo Luis XVI, aparecen con sendos vestidos de corte imperio.

En definitiva, los grabados le sirven a Eximeno para introducir, comentar e incluso sintetizar el texto que va a aparecer a continuación. A menudo tienen un sentido alegórico, que aparece explicado o completado por las sentencias que les acompañan. Éstas, extraídas de la literatura clásica (Horacio, Virgilio y Cicerón), reflejan con frecuencia la idea central de la parte o del libro al que preceden, a la vez que manifiestan los profundos conocimientos literarios del exjesuita (quien, recordemos, había sido profesor de retórica).

- **Variaciones textuales**

Presentamos a continuación una tabla (**tabla 6-6**) con todas las diferencias a nivel textual entre la edición italiana y la edición española de la obra. Aparecen marcadas con colores de acuerdo con su extensión. Procederemos luego a analizar las variaciones, que hemos clasificado en distintos tipos distintos de acuerdo con su naturaleza.

Tabla 6-6: variaciones textuales entre la edición italiana y la edición española

Fondo blanco: variaciones de palabras o frases puntuales.

Fondo gris: supresión o inclusión de pasajes o capítulos de cierta entidad.

Fondo amarillo: cambios en el significado de un determinado pasaje o capítulo.

Pág.	EDICIÓN ITALIANA	Pág.	EDICIÓN ESPAÑOLA
S.P.	Dedicatoria: "Altezza Reale"	-	-
16	formare due o tre volumini	24	formar muchos volúmenes
30	nel linguaggio d'un Francese la corda sol, che nel linguaggio d'un italiano G-sol-re-ut	22	en la boca de un francés la cuerda sol, que en la de un italiano o español G-sol-re-ut
43	guasta però la bella corrispondenza che hanno le sette chiavi italiane colle sette voci naturali	51	destruye la exacta correspondencia que tienen las siete claves italianas o españoles con las siete voces naturales
43	-	51	N.P: no teniendo voz en España para expresar una nota más veloz que la semifusa, he usado la voz <i>garrapatea</i>
122	2-Il Signor di condillac membro dell'Accademia francese...La statua accennata è il fondamento...	195/ 196	1-Condillac, miembro de la academia francesa... 2-La mencionada estatua es el fundamento...
162	Ed a formar tali accordi s'indirizzano le regole del contrappunto	2	Y a formar estos <i>acordes</i> , que llamamos <i>posturas</i> , se dirigen las formas del contrapunto
167	Indi si scorge che l'Ottava non è che un rinforzo dell'Armonia	11	De aquí se deduce que la octava no es más que un cierto grado de perfección de la armonía
185	L'eruditissimo P. Martini	41	El erudito P. Martini
187	Qualor entra in Armonia o ascendendo per un Semitono, o discendendo di grado	44	Entra en armonía o subiendo o bajando de grado un semitono
206	Ed in vano i Contrappuntisti del seicento ricercano in questo punto errori	75	Y en vano los contrapuntistas antiguos buscan errores
269/ 271	Análisis de la <i>Composizione della Real Pastorella Ermelinda Talea</i>	.	.
307	Anche al di d'oggi le dispute sulla lana caprina de'Contrappuntisti del seicento s'aggirano...	238	Aun hoy día las disputas de <i>lana caprina</i> de los contrapuntistas del siglo diez y seis...
313	Gran parte de'Maestri di canto sono puri sonatori di cembalo.	249	Gran parte de los maestros que enseñan a cantar son unos meros tocadores de clave, violín, etc.

313	Ma il sottoporsi ad un sonatore di cembalo...	I	250	Pero el entregarse a un tocador de cualquiera instrumento...
-	-	I	255	NP: Explicación de las razones por las que no se realizó el proyecto de Tratado de Elocuencia con Metastasio
333	Poterono dunque le Comedie cantarsi a guisa delle nostre burlette	II	28	Pudieron cantarse las comedias a manera de nuestras tonadillas
338	Uno de'nostri Contadini, il quale solamente si dilecta colla Romanella	II	35	Uno de nuestros aldeanos que sólo se deleita con las tonadas y seguidillas
339	Egli dunque non può dilettersi se non colla Romanella	II	36	Él no puede deleitarse sino con la seguidilla
339	Se i Greci erano nella condizioni de'nostri Contadini, che cantano la Romanella	II	37	Si los griegos se hallaban en el estado de nuestros campesinos que cantan las tonadas o seguidillas
370	E credo che fosse Pirro...	II	91	Y creo que fue el Embajador de Pirro...
396	E che diede occasione al satirico Salvator Rossa di dire...	II	144	Y que dio ocasión al satírico Salvador Rossa para decir en sustancia lo que sigue...
396	... cantar sulla ciaccona il <i>Miserere</i> ?	II	145	¿... se canten con el aire de tirana?
415/ 416	Nelle nobilissime montagne della Biscaglia...	II	177	-
425/ 427	Fu pure uno Spagnuolo il primo, che del secolo XVI ebbe idea della vera Comedia...	II	193/194	El famoso Lope de Vega fue el que más promovió la buena comedia...
428.	...Le prime comedie del Moliere furono ancora troppo spagnuole	II	197	...lo mismo ejecutó Moliere, como uno y otro confiesan en sus prólogos
428	Prima della vera Comedia fu posta sul teatro francese la Tragedia. Ma per questa bisogna dar il vanto al teatro inglese...	II	197	Antes que la verdadera comedia fue puesta en el teatro francés la tragedia, tomando también el primer modelo de los españoles; como ya he dicho.
428	NP: Lasciata da parte l'oscurità dell'intreccio di questa Comedia, i due principale caratteri del Padre, e del Figlio...	II	198	-
430	...la quale non si rappresenta più ne'teatri della Spagna.	II	199	...que ya rarísima vez se representa en nuestros teatros.
430	...tanto più che la rima è affatto bandita dal teatro comico italiano...	II	200	...mayormente habiendo desterrado la rima Goldoni en la mayor parte de sus comedias...
435	...come nella prima Lamenazione del Nanini...	II	208	...como en la Lamentación de Nanini...
436/ 437	...certi Oratorj o componimenti in volgare accompagnati cogli strumenti. NP: Queste cantate di chiesa si chiamano in Spagnuolo Villancicos.	II	210/ 211	...ciertos oratorios o composiciones en vulgar llamados villancicos, acompañados con los instrumentos.
441	...che a torto e statu criticato		218/	...a pesar de estas falsas suposiciones

	d'inverisimile. Sarebbe certo ne'nostri costumi inverisimile, che in una Comedia un Padre riprendesse suo figlio cantando...	II	219	siempre parecerá inverosímil a todo aquel que lo examine con imparcialidad...
442	Nota incluída en la fe de erratas.	II	220	NP: El drama de Q. Fabio que se atribuye a Apostolo Zeno, se ha impreso muchas veces bajo el nombre de otro autor. Mas sea o no de Apostolo Zeno, solo Metastasio ha logrado perfeccionar el estilo lírico-dramático que ha sido la razón principal de la restauración de la música
447	Nella Corte, e nelle provincia meridionali vi è più passione e più senso per la Musica: l'Opera italiana è molto ben intesa in Códice ed in Barcelona; ma se si facesse in Biscaglia, farebbero i Musici lapidati.	II	229	En las provincias meridionales hay más pasión y más discernimiento para la música; y la ópera italiana es muy bien recibida en Madrid, en Cádiz y en Barcelona.
450	VI-Canzoni popolari	II	234	-
458	Perchè ci mettono avanti gli Autori del cinquecento?	II	244	¿Para qué nos ponen delante los autores del siglo decimoquinto?
464	Colla quale Eolo minaccia i venti?	II	255	¿(...) con la cual Neptuno amenaza los vientos?

- **Variaciones que no modifican el significado**

Bajo este epígrafe agrupamos aquellas modificaciones, de carácter menor, que no suponen un cambio en el significado del texto y que no responden (o no parecen responder) a una intencionalidad determinada. En la mayoría de los casos se trata, o bien de pequeños errores de traducción, o bien de correcciones del texto primigenio.

-Ausente en *Dell'origine - Del origen*, vol. I, p: 51.

Nota al pie en la que Gutiérrez explica que, careciendo de palabras para expresar una nota más veloz que la semifusa, ha decidido utilizar la voz "garrapatea". No conocemos la etimología de la palabra, ni tampoco si habría aparecido con anterioridad en tratados musicales (la voz "Garrapatea" no figura en el Diccionario de la R.A.E.). De ser cierta la afirmación de Gutiérrez, esta sería la primera vez en que aparece, por escrito y en un tratado musical español, la palabra "garrapatea".

-Dell'origine, p: 122 - *Del origen*, vol. I, P: 195-196.

En una nota al pie, Eximeno explica que la obra de Condillac llegó a sus manos cuando ya tenía la suya casi concluida, a pesar de lo cual decidió incluir un capítulo rebatiendo algunos puntos de sus teorías. A continuación explica la importancia de la “estatua”, en la que Condillac basa sus teorías.

En la edición española, el traductor opta por distribuir el texto de esta nota en dos apartados: en el primero explica que la obra de Condillac llegó a Eximeno en un momento ya tardío. En el segundo expone la información en torno a la “estatua” de Condillac.

-Dell'Origine, p: 162 - *Del origen*, vol. II, p: 2.

En la edición italiana, Eximeno escribe: “Ed a formar tali accordi s'indirizzano le regole del contrappunto”. En la edición española podemos leer “Y a formar estos acordes, que llamamos posturas, se dirigen las formas del contrapunto”. La necesidad de incluir la palabra “posturas” nos indica la vigencia de un término que, aunque comenzaba a ser sustituido por “acordes”, todavía estaba en uso.

-Dell'origine, p: 167 - *Del origen*, vol. II, p: 11.

Donde Eximeno escribe “Indi si scorge che l'Ottava non è che un rinforzo dell'Armonia (...)”, Gutiérrez traduce: “De aquí se deduce que la octava no es más que un cierto grado de perfección de la armonía”.

-Dell'origine, p: 185 - *Del origen*, vol. II, p: 41.

En la edición italiana se lee “L'eruditissimo P. Martini(...)”, mientras que en la española aparece: “El erudito P. Martini (...)”.

-Dell'origine, p: 187 - *Del origen*, vol. II, p: 44.

En la edición italiana “Qualor entra in Armonia o ascendendo per un Semitono, o discendendo di grado”; en la española: “Entra en armonía o subiendo o bajando de grado un semitono”.

-*Dell'origine*, p: 206-*Del origen*, vol. II, p: 75.

En la edición italiana: “Ed in vano i Contrappuntisti del seicento ricercano in questo punto errori”; en la española: “Y en vano los contrapuntistas antiguos buscan errores”.

- *Dell'origine*, p: 307 - *Del origen*, vol. II, p: 238.

En la edición italiana: “Anche al dì d'oggi le dispute sulla lana caprina de'Contrappuntisti del seicento s'aggirano (...)”; en la española: “Aún hoy las disputas de *lana caprina* de los contrapuntistas del siglo diez y seis (...)”. La traducción de “cinquecento” o “seicento” como siglo XV o XVI respectivamente (en lugar de siglo XVI y XVII, como sería correcto) es una constante en el trabajo de Gutiérrez, lo que nos lleva a pensar que el traductor no asimiló correctamente el significado de esas expresiones.

- *Dell'origine*, p: 313 - *Del origen*, vol. II, p: 249.

En la edición italiana: “Gran parte de'Maestri di canto sono puri sonatori di cembalo (...)”. En la española: “Gran parte de los maestros que enseñan a cantar son unos meros tocadores de clave, violín, etc. (...)”. Como veremos, no es esta la única ocasión en la que Gutiérrez sustituye “sonatori de cembalo” por “instrumentista” en un sentido más general, si bien desconocemos las razones que le llevan a realizar este cambio.

-*Dell'origine*, p: 313 - *Del origen*, vol. II, p: 250.

En la edición italiana: “Ma il sottoporsi ad un sonatore di cembalo (...)”, en la española leemos: “Pero el entregarse a un tocador de cualquiera instrumento (...)”.

-*Del origen*, vol. II, p: 255.

En la edición italiana de la obra, Eximeno concluye la primera parte de su tratado exponiendo su voluntad de dar a la luz un tratado sobre la elocuencia de la música. En la edición española, a esta exposición se añade una nota en la que se explica que había pensado en imprimir los dramas de Metastasio, con la mejor música compuesta para ellos, y con comentarios al respecto, y cómo la negativa del Poeta Cesáreo había truncado este proyecto. En la carta enviada por Metastasio a Eximeno el 22 de agosto de 1776, el Poeta Cesáreo rechazaba la propuesta de Eximeno con distintas excusas, como el inmenso trabajo que habría que realizar, su mala salud, su desconocimiento de la mayoría de las músicas

compuestas para sus libretos, su miedo ante la imprenta, etc. El exjesuita comprendió (y así lo hace constar en esta nota) que el verdadero temor de Metastasio era enemistarse con los compositores que habían puesto música a sus óperas. Lógicamente, esta sería una de las adiciones indicadas por Eximeno desde Roma.

En su autobiografía, Eximeno asegura que creía llegado el momento de cumplir las dos promesas que había hecho en *Dell'Origine*: escribir un tratado sobre la elocuencia de la música y una novela satírica sobre la vieja escuela de contrapunto (esta novela sería *Don Lazarillo Vizcardi*). Pero el exjesuita añade que estos dos textos se reunirían en una sola obra, que llevaría por título *Investigaciones músicas de D. Lazarillo Vizcardi* y que estaba en proceso de ser concluido, en Roma¹⁵⁷³. Cabe afirmar por tanto que, ante la negativa de Metastasio, y pasados los años, Eximeno habría decidido que su novela fuera a la vez un tratado sobre elocuencia musical y una sátira de la escuela contrapuntística.

-*Dell'origine*, p: 370 - *Del origen*, vol. III, p: 91.

En la edición italiana: “E credo che fosse Pirro (...)”; en la española, Gutiérrez (o Eximeno) puntualiza: “Y creo que fue el Embajador de Pirro (...)”.

- *Dell'origine*, p: 396 - *Del origen*, vol. III, p: 144.

En la edición italiana: “E che diede occasione al satirico Salvador Rossa di dire (...)”: en la española: “Y que dio ocasión al satírico Salvador Rossa para decir en sustancia lo que sigue”.

- *Dell'origine*, p: 429.

En la edición española desaparece la nota a pie en la que Eximeno resume el argumento de “El padre de familia”, de Diderot, y expresa las contradicciones que, según él, pueden encontrarse en la psicología de los personajes. Ignoramos las razones para retirar esta nota de la edición española (en la que Eximeno muestra numerosas reservas hacia la obra de Diderot), aunque no podemos descartar que viniesen motivadas por el carácter polémico que podría tener el filósofo en España¹⁵⁷⁴.

¹⁵⁷³ DEVOTO, D.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 36-37.

¹⁵⁷⁴ “El Padre de Familia”, que Eximeno destaca como nuevo modelo en la comedia francesa, fue traducido al castellano por Lorenzo María de Villarroel, en 1785. Véase: CALATRAVA ESCOBAR, Juan A.: “Diderot en España: una revisión crítica”, en *Azafea*, 1 (1985), p: 415-421.

- *Dell'origine*, p: 430 - *Del origen*, vol. III, 200.

En la edición italiana “(...) tanto più che la rima è affatto bandita dal teatro comico italiano(...)”. En la española: “(...) mayormente habiendo desterrado la rima Goldoni en la mayor parte de sus comedias (...)”.

-*Dell'origine*, p: 435 - *Del origen*, vol. III, p: 208.

En la edición italiana: “(...) come nella prima lamentazione del Nanini (...)”; en la española: “(...) como en la Lamentación de Nanini (...)”¹⁵⁷⁵.

-*Dell'origine*, p: 442 - *Del origen*, vol. III, p: 220.

En la fe de erratas de la edición italiana se incluye una nota aclaratoria, que debería ir en la página 442, y que expone las dudas sobre la autoría del Quinto Fabio, atribuido a Zeno. Esta nota, surgida probablemente de la advertencia de algún revisor a Eximeno (quien había dado por cierta la autoría de Zeno a lo largo del texto), se inserta en forma de nota al pie en la edición española.

- *Dell'origine*, p: 458 - *Del origen*, vol. III, p: 244.

En la edición italiana: “Perchè ci mettono avanti gli Autori del cinquecento?”; en la española: “¿Para qué nos ponen delante los autores del siglo decimoquinto?”

- *Dell'origine*, p: 464 - *Del origen*, vol. III, p: 255.

En la edición italiana, Eximeno escribe “(...) colla quale Eolo minaccia i venti?”. En la española corrige “¿(...) con la cual Neptuno amenaza los vientos?”.

- **Variaciones orientadas a acercar el texto al lector español**

Agrupamos en este epígrafe a todas aquellas modificaciones destinadas a facilitar la comprensión del texto por parte de un lector español, así como a adaptar el texto a su nueva realidad formal: la disposición del tratado en tres volúmenes, la existencia de nuevos mecenas (aunque no dedicatarios) y la voluntad de aproximarse a la cultura musical del país determinan estas variaciones.

¹⁵⁷⁵ El subrayado es mío.

-*Dell'origine*, “Dedicatoria”.

La dedicatoria de la obra original a la princesa María Antonia Walpurgis de Baviera desaparece de la traducción española. Es comprensible la supresión de este texto, habida cuenta de que la princesa había muerto en 1780 y, sobre todo, que la edición española no estaba dedicada a ella. Como ya hemos señalado, esta decisión estaba clara desde el momento en que Francisco Antonio Gutiérrez solicita ayuda a Godoy para publicar la obra, ofreciéndole ser el dedicatario de la misma. Pilar Ramos ha señalado que la supresión de este pasaje, así como de todas las referencias a la princesa, sería debida a las diferencias culturales existentes entre Italia (donde existiría una cierta tradición de mujeres compositoras) y España (donde una obra teórico-musical dedicada a una mujer sería mirada con recelo). Esta afirmación vendría apoyada en el contenido de la dedicatoria, que constituye una auténtica apología de las capacidades intelectuales de la mujer. Miguel Ángel Picó Pascual¹⁵⁷⁶ considera que la eliminación de estas referencias estaría motivada, únicamente, por la muerte de la princesa, quien no podría ya apoyar económicamente a Eximeno. Además, este investigador ha señalado, basándose en una carta perteneciente a Juan Andrés, que Eximeno se había empeñado en 300 ducados para publicar *Dell'Origine*, lo que vendría a demostrar que la subvención de Walpurgis no cubriría la totalidad de los costes, y que la obra no habría tenido un elevado número de suscriptores¹⁵⁷⁷.

Desde nuestro punto de vista, la eliminación de la dedicatoria viene motivada por la falta de oportunidad de la misma: la muerte de la princesa Walpurgis y la posibilidad de dedicar la obra al Príncipe de la Paz bastarían para justificar su supresión. Sin embargo, no debemos infravalorar las diferencias contextuales: el papel de las mujeres en el Iluminismo italiano (como compositoras, miembros de las academias, filósofas, dedicatarias de textos, etc.) es mucho más importante que el de las mujeres en la Ilustración española. La eliminación sistemática de todas las referencias a María Antonia Walpurgis a lo largo de toda la obra nos induce a pensar que los contrastes entre Italia y España sí pudieron influir, hasta cierto punto, a la hora de tomar estas decisiones. En un texto destinado a un público español, como es *D. Lazarillo Vizcardi*, Eximeno reivindica el papel de la mujer en la música, aunque no ya como sujeto activo de la composición, sino como juez de la misma. Al proponer la creación de una academia musical, Eximeno sitúa en la presidencia de la misma a Dña. Julia (prometida de D. Lazarillo). Es muy posible ver en esta propuesta una traslación del modelo de la Academia de la Arcadia, a la que pertenecían tanto Eximeno

¹⁵⁷⁶ PICÓ PASCUAL, M.A.: “Una seguidilla...”, p. 141-142.

¹⁵⁷⁷ PICÓ PASCUAL, M.A.: “Vigencia y actualidad...”

como María Antonia Walpurgis, y que era presidida nominalmente por una mujer desde su fundación.

- *Dell'origine*, p: 30 - *Del origen*, vol. I, p: 22.

Eximeno, defendiendo el solfeo moderno, escribió: “(...) nel linguaggio d'un Francese la corda sol, che nel linguaggio d'un italiano G-sol-re-ut”. Gutiérrez traduce: “(...) en la boca de un francés la cuerda sol, que en la de un italiano o español G-sol-re-ut”.

De este modo se subraya que la traducción está orientada hacia el público español.

- *Dell'origine*, p: 16 - *Del origen*, vol. I, p: 24.

En la edición italiana, Eximeno explica cómo ha escrito la obra, reduciendo el tamaño de la misma con respecto a sus intenciones originales. De no haberlo hecho, habría podido “(...) formare due o tre volumini” llenos de párrafos molestos y farragosos. Gutiérrez, en lugar de “dos o tres volúmenes”, escribe “muchos volúmenes”.

Este cambio viene motivado por el nuevo formato de la obra (compuesta por tres tomos al que se añade un cuarto: la *Duda de D. Antonio Eximeno*).

- *Dell'origine*, p: 43 - *Del origen*, vol. I, p: 51.

En la edición italiana leemos: “(...) guasta però la bella corrispondenza che hanno le sette chiavi italiane colle sette voci naturali”. En la edición española: “(...) destruye la exacta correspondencia que tienen las siete claves italianas o españoles con las siete voces naturales”.

De nuevo, se introducen modificaciones para orientar la traducción hacia el lector español.

- *Dell'origine*, p: 333 - *Del origen*, vol. III, p: 28.

En la edición italiana podemos leer: “Poterono dunque le Comedie cantarse a guisa delle nostre burlette”, mientras que en la española se lee “Pudieron cantarse las comedias a manera de nuestras tonadillas”.

Gutiérrez sustituye el término “burlette”, nombre con el que se designaba en ocasiones a los *intermezzi*, por “tonadillas”, género con el que el lector español estaría más familiarizado.

-*Dell'origine*, p: 338 - *Del origen*, vol. III, p: 35.

En la edición italiana se lee: “Uno de’nostri contadini, il quale solamente si diletta colla Romanella”. En la española leemos: “Uno de nuestros aldeanos que sólo se deleita con las tonadas y seguidillas”.

De nuevo, al poner ejemplos de la música popular, se sustituye un término italiano por dos términos españoles, de más fácil comprensión para el lector¹⁵⁷⁸.

-*Dell'origine*, p: 339 - *Del origen*, vol. III, p: 36.

“Egli dunque non può dilettersi se non colla Romanella” es traducido como “Él no puede deleitarse sino con la seguidilla”, por motivos análogos.

-*Dell'origine*, p: 339 - *Del origen*, vol. III, p: 37.

“Se i Greci erano nella condizioni de’nostri Contadini, che cantano la Romanella (...)”, es traducido como “Si los griegos se hallaban en el estado de nuestros campesinos que cantan las tonadas o seguidillas(...)”, por motivos análogos.

-*Dell'origine*, p: 396 - *Del origen*, vol. III, p: 145.

En el texto original, Eximeno cita un poema del pintor y poeta Salvatore Rossa (1615-1673) donde se critican los excesos producidos por ciertas músicas en el ámbito eclesiástico. Este poema, consistente en cuatro tercetos endecasílabos encadenados, concluye con los siguientes versos:

E si sente per tutto a più potere,
(Ond’è che ognun si scandalizza e tedia)
Cantar sulla Ciacona il *Miserere*.

En la edición española, Gutiérrez o Eximeno llevan a cabo una acertada traducción libre del poema, que queda convertido en una sucesión de cuatro versos endecasílabos, y que finaliza así:

¹⁵⁷⁸ No hemos encontrado ninguna referencia que nos permita explicar el significado del término “Romanella”. El diccionario de Rousseau incluye la voz “Romanesca” (Romanesque), y la define como “aire para danzar”, sinónimo de “Gallarda”. Esta última es definida como sigue: Aire de tres tiempos alegres [precedente] de una danza de igual nombre. Se llamaba antiguamente *romanesca*, según dicen, porque procedía de Roma, o al menos de Italia. Esta danza está en desuso desde hace mucho tiempo. De ella tan sólo ha quedado un paso llamado *paso de gallarda*. “Gallarda”, en ROUSSEAU, J.-J.: *Diccionario...*, p: 225.

¿Quién no se escandaliza y se fastidia
Al oír llegue a tanto la ignorancia,
Que el *Miserere* y el *Stabat Mater*
Se canten con el aire de tirana?

En nota al pie aparece el poema en su versión original. Dejando de lado los cambios introducidos a lo largo del poema (cambios motivados por la necesidad de mantener el ritmo y la versificación), queremos llamar la atención sobre la sustitución de “ciacona” por “tirana”. Parece claro que, de haberlo deseado, se habría podido traducir por el término “chacona”, más fiel al original, y que no planteaba demasiados problemas de rima. Sin embargo, Eximeno-Gutiérrez deciden, una vez más, acercar el texto al lector español del siglo XVIII y sustituir “chacona” (un tipo de danza muy popular en el siglo XVII –cuando escribe Salvatore Rossa-, pero ya en desuso en el siglo XVIII) por “tirana”, un género popular, ligado a las tonadillas, y que alcanzó su máxima popularidad en las últimas décadas del siglo XVIII.

En *D. Lazarillo Vizcardi*, Eximeno realiza algunos comentarios sobre este poema, demostrando la importancia que para él tenía este texto. En el encuentro mantenido entre Ribelles, D. Lazarillo y el P. Diego, el primero va comentando algunos de los pensamientos de Eximeno contenidos en *Del origen*. Al tratar sobre la música de las iglesias, el opositor se refiere a Salvatore Rosa quien, preocupado por la introducción de músicas inadecuadas en los templos, habría escrito esta sátira. Eximeno indica incluso la página en la que puede encontrarse la traducción del poema, y añade:

(...) y aunque la traducción de un poema no es posible que conserve toda la energía del original, esa, sin embargo, tiénela bastante para avergonzar a los secuaces de tan perniciosa escuela.¹⁵⁷⁹

-*Dell'origine*, p: 415-416.

En el apartado dedicado a analizar las aptitudes de la lengua española para la música, Eximeno incluye el párrafo siguiente:

Nelle nobilissime montagne della Biscaglia stà gloriosamente sepelita una lengua, che dal nome della Provincia si chiama biscagliana, sconosciuta al resto della Spagna, perciocchè gli stessi naturali, quando s'internano in essa, non la parlano più se non che in segreto tra di loro. Ella non à somiglianza con verun'altra lengua nè viva nè morta; e chiunque la sente, la supone ebraica o arabesca: in fatti si racconto aver un Biscaglino concorso in Barcelona alla

¹⁵⁷⁹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 102.

catedra di lengua ebrea parlando la lengua nativa, e l'impostura si scoprì, entrando casualmente nel teatro degli studj un compatriota del Concorrente alla catedra, mentre questi recitava il Pater noster in biscaglino. I naturali vantano colla loro nobilissima origine l'antichità della lengua; alcuni la suppongono nata nella torre di Babele, e dio sono di questa opinione; Altri vogliono che sia quello stesso linguaggio con cui il Serpente ingannò Eva; e quello ancora, con cui nel retornar le cose al primitivo caos sedurrà l'Anticristo in mondo. La disgrazia della Repubblica letteraria si è, ilion essersi ancora stampato in una lengua tanto illustre se non l'Abicì con un poco di Dizionario. La mia scarsa erudizione non giugne a poter precisamente decidere l'importante questione sull'origine di questa lengua; solo posso dire, per quel che riguarda il nostro argomento, non aver mai conosciuto un Musico biscaglino.¹⁵⁸⁰

Estos párrafos desaparecen por completo de la edición española. Es evidente la importancia de este texto para conocer la imagen del idioma vasco en el siglo XVIII y las opiniones de Eximeno al respecto. En cualquier caso, cuando estas opiniones se refieren a las aptitudes musicales de la lengua y al nivel de civilización de los vascos, son bastante negativas y podrían resultar insultantes para un lector español (en especial vasco) de finales del XVIII¹⁵⁸¹. Por eso, no resulta demasiado extraño que este pasaje desaparezca de la traducción de Gutiérrez.

Carmen Rodríguez Suso ha señalado la posibilidad de que, con estas críticas hacia los vascos, Eximeno estuviera haciendo alusión al caso de Nicola Setaro, empresario operístico de origen italiano que fue acusado y condenado a muerte por un delito de sodomía en 1773. De acuerdo con Rodríguez Suso, el proceso contra Setaro sería, en realidad, un proceso contra la ópera y contra la ideología ilustrada de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, cuyos socios habían apoyado la introducción del melodrama en España. La supresión de las referencias hacia los vascos en la edición española del tratado de Eximeno se deberían, por una parte, a la voluntad de evitar polémicas, y por otra, a la lejanía temporal del “caso Setaro”, que haría imposible la comprensión de tales comentarios para un lector de 1796¹⁵⁸².

¹⁵⁸⁰ EXIMENO, A.: *Dell'origine...*, p: 415-416.

¹⁵⁸¹ Es preciso señalar, por otra parte, que las circunstancias en las provincias vascas habían variado bastante entre 1767 (fecha en que Eximeno abandona España) y 1796: instituciones ilustradas como la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (fundada en 1765) habían contribuido de manera determinante al desarrollo de la práctica musical.

¹⁵⁸² RODRÍGUEZ SUSO, Carmen: “La trastienda de la Ilustración. El empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España”, en *Il Saggiatore Musicale*, V, nº 2 (1998), p: 245-268.

-*Dell'origine*, p: 426-437 - *Del origen*, vol. III, p: 210-211.

Eximeno escribe: "(...) certi Oratorj o componimenti in volgare accompagnati cogli strumenti", y añade en nota al pie: "Queste cantate di chiesa si chiamano in Spagnuolo Villancicos". Gutiérrez traduce: "(...) ciertos oratorios o composiciones en vulgar llamados villancicos, acompañados con los instrumentos". Llama la atención el mecanismo seguido en este caso: Gutiérrez elimina la nota al pie y traslada la explicación de Eximeno ("llamados villancicos") dentro del discurso. La inclusión de esta aclaración le da al texto un cierto carácter "extranjerizante" que no concuerda con el resto de sus decisiones (orientadas a "españolizar" el texto) y podría deberse a que, en este punto, Gutiérrez estuviera realizando la traducción de manera mecánica, sin pararse a reflexionar si era necesario aclarar qué era un villancico.

-*Dell'origine*, p: 430 - *Del origen*, vol. III, p: 199.

En la edición italiana, Eximeno escribe, refiriéndose a la representación del D. Juan¹⁵⁸³ "(...) la quale non si rappresenta più ne'teatri della Spagna". En la española, como mecanismo orientado a insistir en el carácter "autóctono" del texto, Gutiérrez escribe: "(...) que ya rarísima vez se representa en nuestros teatros".

- *Dell'origine*, p: 447 - *Del Origen*, vol. III, P: 229.

En la edición italiana, el fragmento dedicado a analizar el gusto de la nación española para la música, concluye con una nueva referencia (negativa) a los vascos: tras asegurar que la ópera italiana es bien recibida en Madrid, Cádiz y Barcelona, Eximeno añade: "ma se si facesse in Biscaglia, sarebbero i Musici lapidati"¹⁵⁸⁴. Este comentario peyorativo desaparece de la traducción al castellano por motivos análogos a los que llevan a eliminar las otras referencias negativas a los vascos.

- **Variaciones que sí modifican el significado**

Incluimos en este último apartado a todas aquellas variaciones textuales que implican cambios importantes en el significado del texto en su conjunto. Como veremos a continuación, estos cambios pueden deberse tanto a la necesidad de adaptar el texto al contexto cultural de la España de 1796, como a la evolución en el pensamiento de Eximeno.

¹⁵⁸³ Desconocemos a cuál de las obras teatrales que tienen como protagonista al arquetipo del D. Juan se estaría refiriendo Eximeno (si es que el exjesuita tenía en mente una obra concreta).

¹⁵⁸⁴ EXIMENO, A.: *Dell'origine...*, p: 447.

-*Título de la obra.*

La primera modificación de este tipo se refiere al título que recibe la obra en su edición original y en su traducción española. Como ha señalado Pilar Ramos¹⁵⁸⁵, la traducción del título italiano (Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e *rinnovazione*) no es literal (Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y *restauración*), sino que se adapta al contexto ilustrado español. Según esta autora, el hilo conductor de la historiografía ilustrada de las artes se basa en la alternancia decadencia/restauración (en el sentido de vuelta al pasado), y no en la idea de "renovación". René Andioc apunta, a propósito de los temas del teatro neoclásico¹⁵⁸⁶, que la idea de la "restauración de la patria" aparece a menudo conectada con la "Reconquista". Ante la "pérdida" de la nación, de la que sería responsable D. Rodrigo, sería necesaria una "restauración" de la misma. La proyección de esta dialéctica (decadencia-pérdida/restauración) sobre el devenir histórico sería predominante en la historiografía española, y se trasladaría hasta el tratado de Eximeno hasta el punto de determinar una visión histórico-musical en la que, a la "pérdida" de la música auténtica como consecuencia de las invasiones bárbaras, le sucedería una "restauración" (no ya "renovación") que se conseguiría con el sometimiento a las normas del "buen gusto".

Dell'origine, p: 269-271.

Supresión de las páginas dedicadas a analizar la "Composizione della Real Pastorella Ermelinda Talea" (María Antonia Walpurgis). En estas dos páginas de la edición italiana, Eximeno había realizado un breve resumen de *Talestri*, de María Antonia Walpurgis, una ópera en la que se demuestra la "generosidad de las Amazonas con los hombres". El comentario escrito por Eximeno era poco profundo desde el punto de vista armónico y se basaba más en la alabanza que en el análisis objetivo, pero aportaba datos de interés sobre aspectos como la instrumentación o la expresión musical. El aria de Walpurgis funcionaba como colofón a las diversas composiciones examinadas en *Dell'origine*, pues era la pieza más moderna y venía a ejemplificar los postulados estéticos defendidos por el exjesuita. En este sentido, es posible decir que la edición española queda incompleta desde el punto de vista de los modelos musicales, pues entre ellos no hay ninguna composición contemporánea al autor del tratado.

Los motivos que llevarían a Gutiérrez o a Eximeno a suprimir este fragmento no son demasiado claros. Para aclarar esta cuestión, podrían aducirse razones similares a las utilizadas para explicar la desaparición de la dedicatoria,

¹⁵⁸⁵ RAMOS, P.: "Antonio Eximeno y la historia feminista ...", p: 1061-1076.

¹⁵⁸⁶ ANDIOC, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1987, p: 385-386.

tanto las basadas en argumentos económicos (la princesa había muerto y los fondos para la publicación provenían del gobierno español), como las que se refieren a aspectos de género (en España no se habría aceptado el análisis de una obra compuesta por una mujer). Asimismo, podríamos proponer otra serie de motivos, como el hecho de que se tratara del único ejemplo operístico (género cuestionado en la edición española del tratado), o un cierto desequilibrio proveniente de analizar la obra de Walpurgis (una compositora completamente desconocida en España) junto con obras de compositores consagrados como Pergolesi, Clari o Corelli.

- *Dell'origine*, p: 425-428 - *Del origen*, vol. III, p: 193-197.

En la traducción de estas páginas, destinadas a analizar las características del teatro español, se produce una de las mayores alteraciones con respecto al texto original. En el texto italiano, Eximeno atribuye a Lope de Vega, en exclusiva, la formación de la comedia española. Aunque reconoce sus capacidades para la poesía, critica sus comedias por ser de “pessimo gusto per la ragione”¹⁵⁸⁷. La fecundidad de Lope y el mal gusto del pueblo serían los responsables de que estas extravagancias se difundieran por los teatros de toda Europa. Este éxito internacional determinaría que, en España, casi todas las comedias se construyeran siguiendo los modelos de Lope de Vega: argumento amoroso, desarrollo ingenioso y bien resuelto, acciones inverosímiles, estilo afectado, etc. De acuerdo con Eximeno, en el siglo XVIII español sólo pervivirían las comedias de Lope y de su “perfetto imitatore”¹⁵⁸⁸ Calderón de la Barca. El exjesuita concluye asegurando que el *Tartufo* de Moliere y la *Serva amorosa* de Goldoni serían considerados “fríos”, en un primer momento si se representasen en España. Sin embargo, comoquiera que la nación tiene un fondo de buen gusto, acabaría por aceptarlos y eliminaría sus ridículos prejuicios.

En la edición española se produce una reescritura de este texto. Lope de Vega sigue siendo el fundador de la comedia española, pero es ahora considerado como el promotor de la “buena comedia”¹⁵⁸⁹. Su éxito habría obligado a toda Europa a abandonar “la pueril imitación de las comedias latinas”¹⁵⁹⁰: los argumentos de Lope no se consideran ya extravagantes, sino una muestra de buen gusto por su capacidad para imitar la realidad. Además, Gutiérrez-Eximeno cargan ahora contra los “criticastos españoles, ecos de la malignidad o ignorancia de los extranjeros”¹⁵⁹¹, por tachar a las comedias españolas de

¹⁵⁸⁷ EXIMENO, A.: *Dell'origine...*, p: 426.

¹⁵⁸⁸ EXIMENO, A.: *Dell'origine...*, p: 427.

¹⁵⁸⁹ EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 193.

¹⁵⁹⁰ EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 193.

¹⁵⁹¹ EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 193.

imperfectas. Gutiérrez-Eximeno reconocen un exceso de inverosimilitud en las comedias de Lope, pero aseguran que este exceso queda compensado por el triunfo del teatro español, determinante en el desarrollo posterior de todo el teatro europeo, hasta entonces sumido en el atraso. De no haber aceptado el modelo español, toda Europa se habría visto obligada a seguir las repetitivas pautas del teatro cómico italiano (¡el mismo teatro que Eximeno quería introducir en España unos años antes!). Por otra parte, el texto destaca como algo positivo que la comedia española haga uso de la rima asonante, y que exista una distinción entre el metro endecasílabo de la tragedia y el octosílabo de la comedia.

El texto concluye explicando por qué en España no existe el melodrama: para Gutiérrez y/o Eximeno, el buen juicio de la nación española habría determinado el rechazo a un “género repugnante a la razón, al buen gusto y a la naturaleza de las lenguas modernas”¹⁵⁹², así como a la “insufrible monotonía del recitado italiano”¹⁵⁹³. Estas críticas a la ópera, frecuentes en toda Europa, habían sido especialmente repetidas en España, donde autores como Luzán o Clavijo y Fajardo habían insistido en las irregularidades de la ópera:

Los italianos, sumamente aficionados a la música, han inventado este espectáculo para deleite del sentido con sacrificio de la razón. Queriendo representar una acción toda canto, les ha sido preciso pasar por muchas inverosimilitudes y extravagancias, que el juicio condena, y reprueba el buen gusto.¹⁵⁹⁴

Frente a este cúmulo de arbitrariedades el pueblo español, según Eximeno, habría preferido las “piezas pequeñas en música, que sirven de intermedios”¹⁵⁹⁵, y las zarzuelas, en las que la música queda reservada para la representación de las pasiones más exaltadas.

En esta modificación, sin duda una de las más profundas de la obra, podemos distinguir dos apartados. Por una parte, la crítica, convertida luego en defensa, de Lope de Vega. Por otra, el fragmento sobre el melodrama. Por lo que se refiere al cambio en la consideración de Lope de Vega, debemos señalar que existe una evolución en el pensamiento eximeniano en torno a la literatura

¹⁵⁹² EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 195.

¹⁵⁹³ EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 196.

¹⁵⁹⁴ CLAVIJO Y FAJARDO, José: “Pensamiento IX”, en *El Pensador*, 1. Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra, 1772, p: 18. Citado por LEZA, J.M.: “El mestizaje ilustrado...”

¹⁵⁹⁵ EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 196. Coincidimos con Subirá en que, con esta descripción, Eximeno estaría haciendo alusión a la tonadilla escénica. Véase SUBIRÁ, José: *La tonadilla escénica. Madrid: Tipografía de archivos*, 1928, vol. I, p: 40.

española del Siglo de Oro: si en sus primeros años de estudiante había sido un firme defensor del teatro neoclásico con sus reglas y unidades, en sus últimos años pasará a valorar la literatura del Siglo de Oro y la necesidad de romper las reglas que sólo servirían para constreñir la creatividad de los autores¹⁵⁹⁶. Sin embargo, es imposible conocer en qué momento de la vida del exjesuita se produce este cambio de opinión: cabe la posibilidad de que la reflexión expuesta en la edición italiana (con todo, no muy negativa al tratar de Lope) no represente el pensamiento real del Eximeno, sino que sea una máscara con la que el autor, recién llegado al país y sospechoso para algunos por su doble condición de inmigrado y de jesuita, tratase de ganarse el favor del público italiano y de la Academia de la Arcadia (a la que pertenecía), que desaprobaba el teatro barroco.

Por otra parte, tampoco podemos descartar que la cerrada defensa de Lope en la edición española sea una estrategia para acercarse al público español o a una parte del mismo. El momento en que se publica la traducción de Eximeno coincide con el punto culminante de las críticas hacia el teatro clásico español. Éste, que había sido cuestionado a lo largo del siglo XVIII por apartarse de los modelos neoclásicos, sería especialmente criticado en los años 80 y 90: en ese momento, autores como Santos Díez o Leandro Fernández de Moratín, inician una campaña de reforma teatral, expresada a través de textos como *La Comedia Nueva* (1792) de Moratín, o las *Instituciones Poéticas* (1793) y la *Idea de una reforma de los teatros de Madrid* (1797) de Díez, y que se sustancia en la aprobación de la Real Orden de 21 de noviembre de 1799. Esta orden preveía, entre otras medidas, la constitución de una Junta de Reforma, encargada de determinar qué obras habrían de representarse en los teatros madrileños (evidentemente, se trataría de las obras ajustadas a los criterios estéticos neoclásicos).

Eximeno, por voluntad propia o con la “mediación” de Gutiérrez, se inserta en la polémica entre los partidarios del teatro reformado neoclásico y los defensores del teatro tradicional español para proponer, de manera poco clara, un tipo de teatro a medio camino entre las libertades del teatro áureo y la excesiva rigidez de las reglas neoclásicas. Carecemos de pruebas que nos permitan conocer las razones últimas que llevaron a tomar tal decisión. Sin embargo, nos atrevemos a lanzar algunas hipótesis al respecto. En primer lugar, y como hemos visto, las posiciones estéticas de Eximeno estarían cercanas a la idea de un teatro cantado que recogiera diversas influencias, incluyendo el teatro español del Siglo de Oro. Y en segundo lugar, no podemos descartar la entrada en el juego de factores externos: Godoy, “mecenas” de la publicación eximeniana, era también protector de Moratín. Sin embargo, la reforma del teatro no se produce bajo el mandato del

¹⁵⁹⁶ En este sentido, véase: “Breve digresión sobre las unidades de tiempo y de lugar de la comedia”, en EXIMENO, Antonio: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 1-9.

Príncipe de la Paz, sino en el momento en que Mariano Luis de Urquijo ocupa el cargo de Secretario de Estado (1799-1800), sucediendo a Godoy¹⁵⁹⁷. En 1802, cuando Pedro Cevallos Guerra es nominalmente el Secretario de Estado (el poder real lo ejercería Godoy), se pone fin a las actividades de la Junta. Tras analizar esta sucesión de hechos, todo parece apuntar a que el Príncipe de la Paz no era partidario de tomar una decisión tajante como la que ejecutaría Urquijo¹⁵⁹⁸, bien por convicciones propias, o bien por presiones de su entorno. Pese a todo, el Príncipe de la Paz, en sus memorias, parece estar de acuerdo con la reforma llevada a cabo:

Yo recibía en mi casa no tan solo a los poetas y saraos (yo no tenía ningunos), mas para estimularlos a aquella gran reforma, que sufrió contradicciones como todas, pero que al fin fue hecha.¹⁵⁹⁹

Y cita, en nota a pie varias obras que se publicaron en los campos teatral y musical en 1805: el Pelayo de Quintana, el melodrama sacro *Saúl* de Francisco Sánchez Barbero, varias comedias de Félix Castrillón, Dámaso de Isusquiza, Gaspar Zabala, Arellano, y otros, y sendas obras didáctico-musicales de Mateo Pérez de Albéniz y Fr. Francisco de Santa María.

En relación al texto de Eximeno, cabe preguntarse si la defensa de Lope no sería, en realidad, una defensa de Godoy: mediante la introducción de estos cambios, Gutiérrez-Eximeno estarían, o bien reivindicando una opción estética ante el Secretario de Estado, o bien apoyándolo en sus decisiones.

- *Dell'origine*, p: 441-442 - *Del origen*, vol. III, p: 218-219.

En la edición italiana, Eximeno analiza los orígenes de la ópera y la justifica frente a las acusaciones de inverosimilitud con un argumento semejante al de lo maravilloso:

(...) quantunque Alessandro, Dario, Artaserse, Atilio Regolo, Catone si rappresentano dalla Storia personaggi mortali, pure se il teatro li deifica,

¹⁵⁹⁷ El propio Urquijo fue autor de un discurso sobre la necesidad de reformar los teatros: URQUIJO, Mariano Luis de: *La muerte de César. Tragedia francesa de Mr. Voltaire: traducida en verso castellano y acompañada de un discurso del traductor sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma*. Madrid: Blas Román, 1791.

¹⁵⁹⁸ En este sentido, René Andioc señala que “En cuanto al Príncipe de la Paz, a pesar del favor que le dispensaba a Moratín, le resultaba difícil adoptar en este asunto una posición demasiado tajante, como regidor que también era de Madrid”, y en otro punto, que “queda fuera de duda que el hermano del valido, Diego Godoy, y el secretario de Gracia y Justicia, Caballero [...] ayudaron por debajo de cuerda a Astorga” (Astorga era el Hermano Mayor de la Junta de Hospitales) en ANDIOC, René: *Teatro y sociedad...*, p: 549.

¹⁵⁹⁹ GODOY, M.: *Memorias...*, p: 1099.

possono usar del linguaggio che non desdice alle Deità (...) se il teatro in musica mi rappresenta come divini i personaggi, non dovrò trovare strano il sentirli parlar il divino linguaggio della Musica.¹⁶⁰⁰

En la edición española, sin embargo, este pasaje es sustituido por una serie de ataques a la ópera, en línea con las modificaciones introducidas en las páginas 193-197, donde se defendían a los géneros nacionales de teatro musical:

Por más que se esfuerce el arte en producir esta pretendida ilusión, nunca podrá conseguirla, y siempre será un absurdo intolerable el ver a los héroes del Melodrama moderno referir cantando, disputar cantando, matar y morir cantando. Siendo el alma de todo drama la imitación, ¿a quién imitan los personajes del Melodrama? Las tragedias griegas y latinas, y aun las comedias se cantaban, pero ignoramos con qué especie de música, la cual seguramente sería muy distinta de la moderna (...) en el Melodrama moderno todo se sacrifica al placer del oído, y sin escuchar la censura del sentido común, que reprueba tantas inverosimilitudes, toleramos la monotonía insufrible del recitado, perdonamos todas las faltas de propiedad y decoro, y nos damos por satisfechos cuando una u otra escena bien preparada y escrita proporciona al Músico la ocasión de hacer brillar su habilidad, logrando a veces excitar las pasiones con la mayor viveza.¹⁶⁰¹

Este pasaje de críticas al melodrama, es seguido por la traducción del pasaje italiano en el que se exaltan las figuras de Zeno y, principalmente, Metastasio, como autor responsable del increíble desarrollo de la música en el siglo XVIII gracias a compositores como Vinci, Pergolesi, Leo, Jommelli o Piccini. Las modificaciones parecen destinadas a aproximarse al lector español: sin llegar a realizar una censura completa de la ópera, Eximeno señala su falta de verosimilitud y la preeminencia de los aspectos sensuales, que llevan a tolerar situaciones contrarias a la razón. Por otra parte, se observa una cierta contradicción con el pasaje siguiente, en el que se atribuyen a Metastasio y al melodrama la calidad alcanzada por la música del momento. En cualquier caso, la opinión de Eximeno sobre la ópera no llega a ser negativa en ningún momento, aunque en la edición española de su obra se dejen ver ciertas críticas hacia el género. Al menos desde 1776, Eximeno se interesó por contactar con Metastasio para escribir un tratado sobre la elocuencia musical en el que se enumerasen las composiciones que mejor habían sabido expresar los textos del Poeta Cesáreo, con comentarios sobre las mismas. Por otra parte, Eximeno muestra su admiración por la ópera en *D. Lazarillo Vizcardi*, texto posterior a *Del origen*: Narciso Ribelles, el candidato que representa la postura estética de Eximeno, ha

¹⁶⁰⁰ EXIMENO, A.: *Dell'origine...*, p: 441.

¹⁶⁰¹ EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 218-219.

trabajado en los teatros madrileños y realiza una arrebatada descripción¹⁶⁰² de lo que, para él (y para Eximeno), debería ser una buena ópera, en la que las partes instrumentales deberán supeditarse siempre a las partes vocales, proponiendo como modelo a *La Buona figliuola* de Piccini¹⁶⁰³. Eximeno describe la decadencia la ópera en Italia, atribuyendo gran parte de la culpa a la proliferación de teatros con afán de lucro, a la impericia y al afán de protagonismo de los cantantes, así como a los excesos de la música instrumental. También asistimos en *D. Lazarillo* a descripciones de veladas musicales en las que Doña Julia entona arias operísticas¹⁶⁰⁴.

A la vista de las modificaciones introducidas en la traducción española, los “géneros nacionales” son presentados por Eximeno-Gutiérrez como una solución intermedia, que no cae en los vicios e irregularidades de la ópera italiana (toda ella cantada), pero que permiten expresar con la intensidad necesaria aquellos pasajes que, recitados, causarían un efecto insatisfactorio.

Desde nuestro punto de vista, las críticas de Eximeno hacia la ópera pueden ser entendidas atendiendo al contexto en el que se produce la traducción de su texto. En paralelo al proceso de reforma sufrido por el teatro durante el siglo XVIII, se producen una serie de actuaciones que cuestionan el papel de la ópera italiana en España, y que culminan con su prohibición, decretada por la Real Orden de 28 de diciembre de 1799. Cotarelo¹⁶⁰⁵ considera a Godoy como el principal inspirador de esta legislación; sin embargo, y como vimos anteriormente, quien ostentaba el poder en 1799 no era Godoy sino Mariano Luis de Urquijo¹⁶⁰⁶.

En cualquier caso, las razones que motivaron la Real Orden parecen más económicas e ideológicas que estéticas: Moratín, Jovellanos, Santos Díez¹⁶⁰⁷, etc., son más críticos con los géneros “nacionales” de teatro musical que con la ópera italiana. Cotarelo menciona que la ópera acarrea una serie de problemas

¹⁶⁰² EXIMENO, Antonio: *D. Lazarillo...* vol. I, p: 130-136.

¹⁶⁰³ No es éste el único momento en que Eximeno propone a esta ópera como modelo: al principio de la novela Eximeno describe la admiración que *D. Lazarillo* sintió al escuchar *La buona figliuola*. Resulta interesante que Eximeno elija como paradigma a una ópera buffa, género que podría servir para reemplazar a las tonadillas y zarzuelas en los teatros españoles, y no a una ópera seria, cuyos argumentos estarían más relacionados con la tragedia.

¹⁶⁰⁴ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p: 326-328.

¹⁶⁰⁵ COTARELO Y MORI, Emilio: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, p: 401.

¹⁶⁰⁶ La prohibición se levantaría el 25 de enero de 1808 (COTARELO Y MORI, E.: *Orígenes...*, p: 402), siendo Secretario de Estado Pedro Cevallos.

¹⁶⁰⁷ En el apartado de su *Poética* dedicado a la ópera, Santos Díez recurre a las premisas de Arteaga, de quien dice que: “por su fondo de filosofía, sutileza, y erudición se puede llamar el *Aristóteles del Melodrama*”. DÍEZ GONZÁLEZ, Santos: *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía, y un compendio de la historia poética o mitología*. Madrid: Benito Cano, 1793, p: 144.

económicos que hacían imposible su continuidad¹⁶⁰⁸, un dato que ha sido completado por investigadores posteriores como Michael F. Robinson¹⁶⁰⁹ o José Máximo Leza¹⁶¹⁰. En febrero de 1795, “harta de sufrir pérdidas”¹⁶¹¹, se disolvía la Asociación para la representación de óperas italianas, sociedad formada por numerosos aristócratas, y a quien la Junta de Hospitales había alquilado el teatro de los Caños del Peral entre 1790 y 1795. En este último año, la Junta de Hospitales vuelve a ofrecer el Teatro de los Caños, siendo alquilado por Domingo Rossi. Éste, que había sido director del Teatro en los años anteriores, estaría protegido (según Cotarelo¹⁶¹²) por el Marqués de Astorga, quien había sido miembro de la Asociación y ocupaba el cargo de Hermano Mayor de la Junta de Hospitales desde 1793. En 1797 se emitió una Real Orden¹⁶¹³ por la que se rompía el privilegio de los teatros de la Cruz y del Príncipe para ser los únicos en representar obras en castellano, autorizando al de los Caños a formar una compañía para la representación de obras “nacionales”¹⁶¹⁴. Por otra parte, Robinson apunta a la posibilidad de que en la prohibición de la ópera estuvieran implicados elementos xenófobos, relacionados con la inestabilidad política en la que se movía España tras la Revolución Francesa¹⁶¹⁵.

Como vemos, la traducción de Eximeno se produce en un momento complejo para la ópera en España, justo después de la disolución de la Asociación para la representación de óperas, y antes del decreto que permitía representar teatro español en los Caños. Las censuras de Eximeno-Gutiérrez a la ópera italiana podrían estar relacionadas con la gestión (ruinosa por diversos motivos) de este espectáculo en Madrid y a las constantes inyecciones de dinero público para sostenerlo, mientras que la defensa de Lope y de los géneros españoles de teatro musical, sería una propuesta encaminada a mostrar una opción que podría tener más recorrido económico en el futuro.

En el hipotético caso de que Godoy tuviera alguna influencia directa a la hora de orientar la traducción, es posible entender las modificaciones introducidas como una justificación de las medidas que, poco después, habría de

¹⁶⁰⁸ COTARELO Y MORI, E.: *Orígenes...*, p: 401-402. Cotarelo atribuye los problemas económicos, en exclusiva, a los numerosos gastos ocasionados por la representación de bailes pantomímicos.

¹⁶⁰⁹ ROBINSON, Michael F.: “Aspectos financieros de la gestión del teatro de Los Caños del Peral, 1786-1799”, en CARRERAS, Juan José y BOYD, Malcolm: *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, p: 41-63.

¹⁶¹⁰ LEZA, José Máximo: “Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)”, en CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, vol. 1, p: 254-259.

¹⁶¹¹ COTARELO Y MORI, E.: *Orígenes...*, p: 374.

¹⁶¹² COTARELO Y MORI, E.: *Orígenes...*, p: 375-376.

¹⁶¹³ COTARELO Y MORI, E.: *Orígenes...*, p: 393.

¹⁶¹⁴ De este modo se estaría realizando el propósito recogido en el Reglamento de 1786 para dar cabida a un repertorio español representado por actores del país. Véase LEZA, J.M.: “Aspectos productivos...”, p: 254-255.

¹⁶¹⁵ ROBINSON, M. F.: “Aspectos financieros...”, p: 62.

tomar el gobierno (Real Orden de 26 de noviembre de 1797), y que irían encaminadas a aumentar las posibilidades del teatro en castellano. La decisión final de prohibir las representaciones operísticas no vino de la mano de Godoy, sino de Urquijo, quien tal vez podría obrar con mayor libertad en este sentido (recordemos que Godoy era, además de Secretario de Estado, regidor del municipio –y por tanto, miembro de la Junta de Hospitales– y que su hermano, Diego Godoy, y el que sería ministro de Gracia y Justicia –aunque enemigo de Godoy–, José Antonio Caballero, apoyaban al Marqués de Astorga, Hermano Mayor de la Junta de Hospitales y partidario de las representaciones operísticas).

-*Dell'origine*, p: 450.

El apartado VI del capítulo IV del libro tercero estaba dedicado, en la edición italiana, a las canciones populares. Eximeno utiliza este apartado para confirmar su razonamiento a lo largo del capítulo y de la obra: la conexión entre el estado de la lengua de cada nación con su gusto musical. Tras defender el buen gusto de las canciones populares italianas (que considera, pese a todo, poco comunes), Eximeno analiza las canciones populares españolas. Se refiere, en primer lugar, a los romances acompañados a la guitarra, “che sono istoriette in verso di qualche innamorato, o di qualche celebre Assassino”¹⁶¹⁶, calificando su cantinela como “assai unitona e noiosa”¹⁶¹⁷, y como residuo del canto de los africanos. A continuación, ensalza el buen gusto de las regiones meridionales, donde se cantan “altre Ariette di buon gusto; particolarmente la dulzaina di Valenza”¹⁶¹⁸. Al final, asegura que las canciones populares de mejor gusto en España son las seguidillas. Posteriormente, Eximeno se ocupa de analizar el gusto de las canciones populares francesas, inglesas, alemanas e italianas.

En la traducción española desaparece completamente el apartado dedicado a las canciones tradicionales de los distintos países europeos, sin que sepamos cuáles son las razones reales de esta supresión. Es posible que los comentarios negativos hacia algunos géneros españoles (como los romances) motivase la desaparición del apartado, pero éste podría haberse mantenido introduciendo algunos cambios. Por lo tanto, cabe pensar que existiría una razón de mayor peso que justificase la eliminación de toda referencia a las canciones populares europeas, bien por una cuestión de prestigio (es posible que el canto popular no estuviera bien considerado por los músicos profesionales y por los ilustrados españoles), bien por una cuestión de “buen gusto” (las canciones populares serían consideradas como “vulgares” y de “mal gusto” por una buena parte de los lectores), o bien por causas más difíciles de precisar (como la problemática

¹⁶¹⁶ EXIMENO, A.: *Dell'origine...*, p: 451.

¹⁶¹⁷ EXIMENO, A.: *Dell'origine...*, p: 451.

¹⁶¹⁸ EXIMENO, A.: *Dell'origine...*, p: 451.

relación de Godoy con el canto, a la que ya hemos hecho alusión). Tampoco deben descartarse las causas económicas (quizá las más probables): suprimir este capítulo, que no es central en el discurso de Eximeno, suponía ahorrar algunas páginas y, sobre todo, una lámina de ejemplos musicales. En cualquier caso, resulta contradictorio que autores como Menéndez Pelayo o Pedrell aseguren que Eximeno fue el primer autor español en prestar atención al canto popular, mientras desdeñan la edición italiana de su tratado, la única en la que aparece un análisis del estado y nivel de “buen gusto” de las canciones europeas.

Conclusión

A lo largo de estas páginas hemos descrito el proceso editorial seguido por Francisco Antonio Gutiérrez al publicar su traducción, analizando especialmente los cambios formales y estructurales a los que se vio sometido el texto. En este sentido, cabe destacar las acciones promovidas por el traductor para lograr la financiación necesaria que le permitiera publicar la obra. El apoyo recibido de Godoy resultó crucial para lograr editar el tratado; sin embargo, la negativa del Príncipe de la Paz a convertirse en dedicatario del mismo continúa siendo enigmática. Al margen de las razones expuestas tradicionalmente, en las páginas precedentes hemos expuesto otros motivos que podrían explicar las reticencias de Godoy a involucrarse públicamente en esta empresa. Por otra parte, hemos analizado los cambios externos sufridos por el tratado, como son su división en tres volúmenes y la consideración de la *Duda* como un cuarto volumen, planteando algunas hipótesis para explicar esta nueva presentación formal.

Además, y como premisa básica para proceder al análisis del texto, hemos insistido en su consideración como traducción. Partiendo de esta base, y mediante la utilización de metodologías provenientes de la traductología, hemos analizado cuál es el lugar ocupado por esta traducción en la literatura musical de finales del siglo XVIII, así como las razones que explicarían su posición central.

Finalmente, y partiendo siempre del texto traducido, hemos estudiado el procedimiento de la traducción, las modificaciones sufridas por el texto y los diversos factores que, mediante su influencia en el proceso, podrían justificar los cambios introducidos. En este sentido, podemos deducir que el traductor se inclinó principalmente hacia el texto original, manteniéndose fiel a las ideas presentadas en el mismo y tratando de modificarlo lo menos posible. Sin embargo, en determinados pasajes, el traductor opta por introducir cambios que, sin afectar a las ideas principales del tratado, sí modifican algunos aspectos del pensamiento eximeniano reflejado en la edición original. Existen, en primer lugar, modificaciones que no alteran el significado del texto y que, en su mayor parte, tratan de corregir determinados aspectos del texto original. Por otra parte,

nos encontramos con cambios que responden única y exclusivamente a la voluntad de acercar el texto al lector español, para lo cual se utilizan mecanismos que facilitan su comprensión y aceptación por parte de un lector hispano: junto a cambios debidos a motivos de “corrección política” (hubiera resultado inaceptable publicar un texto en el que, por ejemplo, se vertieran negativas opiniones sobre el pueblo vasco), existen variaciones directamente relacionadas con la práctica musical española (como la insistencia en que los nombres de las notas son iguales en Italia y en España, o la sustitución de “burlette” por “tonadillas”, la de “romanella” por “tonadas o seguidillas”, etc.). Finalmente, existen modificaciones de más hondo calado, que modifican parcialmente el significado general del texto y cuyas razones, más complejas, pueden sintetizarse en la voluntad de hacer más aceptable el texto dentro del contexto cultural español de finales del siglo XVIII (como son el cambio en el título, la supresión del análisis de la obra de Maria Antonia Walpurgis, la nueva consideración del teatro de Lope de Vega, los “guiños” a los géneros nacionales del teatro musical o la supresión de toda referencia a los cantos populares).

6.3- LA RECEPCIÓN DEL PENSAMIENTO EXIMENIANO A TRAVÉS DE LAS POLÉMICAS EN EL DIARIO DE MADRID (1796-1807)

De acuerdo con Yolanda F. Acker, el *Diario de Madrid* fue la primera publicación con periodicidad diaria en España¹⁶¹⁹. Comenzó a publicarse bajo la dirección de Francisco Mariano Nipho con el título de *Diario noticioso, curioso-erudito y comercial, público y económico* el 1 de febrero de 1758. Desde el cuarto número, el título empleado fue *Diario noticioso*, pasando a llamarse *Diario noticioso universal* el 2 de enero de 1759. El 1 de julio de 1786 cambió nuevamente su denominación por *Diario curioso, económico y comercial*, y desde el 1 de enero de 1788 adoptó el nombre de *Diario de Madrid*, que mantuvo hasta 1825. Según la citada autora, el *Diario* constaba de cuatro páginas, divididas en dos secciones. La primera incluiría “artículos de fondo e información sobre asuntos políticos, literarios y científicos” y, desde 1786, una gran variedad de temas científico-literarios. La segunda sección consistía en noticias y anuncios breves de carácter comercial. Los escritores solían dirigir los textos “a los señores diaristas”, y mensualmente se publicaban los “juicios de los diarios”, artículos en los que se hacía balance de los artículos publicados a lo largo del mes y que, de algún modo, mostraban la opinión del periódico.

El anuncio de la traducción al castellano del tratado de Eximeno en el *Diario de Madrid* suscitó una polémica que analizaremos en el presente capítulo. En un primer momento (entre mediados de 1796 y principios de 1797) intervinieron en ella el propio traductor, Francisco Antonio Gutiérrez; el maestro de capilla de la Colegial de Alicante, Agustín Iranzo y tres personajes que firman con pseudónimo: el “Organista de Gandullas”; “El músico sin vanidad” y “El vanidoso sin música”. El nombre de Eximeno volverá a aparecer en las páginas del *Diario* en 1798 de la mano de José Antonio de Iza Zamacola, “Don Preciso”. Las controvertidas opiniones de este autor darán lugar a una serie de enfrentamientos en los que se cruzan argumentos ideológicos, musicales y estéticos, y en los que siempre parece estar presente el pensamiento de Eximeno. La polémica se cerrará hacia 1804 con la reaparición de Agustín Iranzo, que había intervenido en 1796.

Desde nuestro punto de vista, los debates mantenidos desde la traducción de *Del Origen y Reglas de la Música* en 1796 hasta la publicación de la *Defensa del verdadero arte de la música*¹⁶²⁰ de Iranzo y el último artículo de éste en el *Diario de Madrid*, en 1804, constituyen un fenómeno unitario con dos fases distintas y diversos episodios. El elemento de unión sería el pensamiento musical de

¹⁶¹⁹ ACKER, Y. F.: *Música y Danza...*, p. 12.

¹⁶²⁰ IRANZO Y HERRERO: A.: *Defensa del arte de la música...*

Antonio Eximeno, utilizado por sus defensores como escudo protector de sus posiciones, y por sus detractores como blanco de sus ataques. La teoría musical del exjesuita servirá para construir discursos de signo opuesto que contarán con un denominador común: las interpretaciones parciales, interesadas, sesgadas y partidistas del pensamiento eximeniano.

Para facilitar la comprensión de esta compleja polémica (en la que intervienen unos 17 personajes, con 50 artículos) incluimos una tabla en la que se resume la evolución del debate (**Tabla 6-7**). En la primera columna aparecen las fases y episodios de la polémica. En la segunda, las fechas de publicación de los textos. La tercera columna refleja las diferentes tipologías textuales: la clave “An” se refiere a los anuncios, la clave “Ar” se refiere a los artículos”, y “Ju” se refiere a los “Juicios de los diarios”, artículos publicados por el periódico en los que se resume y se hace balance de lo publicado a lo largo de todo el mes. En la cuarta columna aparecen los nombres de los autores: cuando aparecen entre paréntesis es porque los artículos no aparecen firmados, pero tenemos evidencias para pensar que estos sean sus autores. Las distintas tonalidades que aparecen en el fondo de esta columna se refieren a la actitud de los autores con respecto a Eximeno: el gris claro hace alusión a los partidarios de Eximeno, el gris oscuro a sus detractores, y el blanco a los que tienen una opinión neutra o ambigua hacia el exjesuita. Por último, la cuarta columna sintetiza las opiniones de los comentaristas sobre cada tema particular.

Nuestro objetivo en el presente capítulo comprenderá tanto el análisis del sustrato ideológico, estético y musical de los argumentos manejados, como el estudio de los procesos de interpretación, adaptación, simplificación (y distorsión) del pensamiento de Antonio Eximeno realizados tanto por sus partidarios como por sus adversarios. Para ello, trazaremos una síntesis que resuma la evolución de la polémica desde 1796 hasta 1804 y aislaremos los conceptos estético-musicales manejados por los contendientes. A partir de estas ideas, reconstruiremos la posición de cada uno de los articulistas y su relación con el pensamiento expuesto por Eximeno en sus publicaciones.

Tabla 6-7: La polémica en el Diario de Madrid

Fase y episodio	Fecha	Tipo de texto	Autor	Posición
Traducción <i>Del Origen...</i>	8/6/1796	An	(Gutiérrez, Francisco)	Pro-Eximeno
	14/10/1796	An	(Gutiérrez, Francisco)	Pro-Eximeno
	5/11/1796	Ar	Iranzo, Agustín	Anti-Eximeno
	9/11/1796	Ar	El músico sin Vanidad	Fav. con matices
	20/11/1796	Ar	El Organista de Gandullas	Pro-Eximeno
	21/11/1796	Ar	El Organista de Gandullas	Pro-Eximeno
	29/11/1796	Ar	El traductor de Eximeno	Pro-Eximeno
	30/11/1796	Ar	El traductor de Eximeno	Pro-Eximeno
	4/12/1796	Ju	Juicio de los diarios...	Pro-Eximeno
	7/12/1796	Ar	El Vanidoso sin música	Fav. con matices
	3/1/1797	Ju	Juicio de los diarios...	Pro-Eximeno
	26/1/1797	An	(Gutiérrez, Francisco)	Pro-Eximeno
	22/1/1798	An	(Gutiérrez, Francisco)	Pro-Eximeno
M. española Inicios	28/3/1798	Ar	El Español	Pro-Eximeno, nacionalismo
	13-14/12/1798	Ar	El Español	Pro-Eximeno, nacionalismo
	12/1/1799	Ju	Juicio de los diarios...	Neutro
M.española-Ópera	13/4/1799	Ar	Y.B.	Primacía música/texto
	3-4/5/1799	Ar	J(uan) A(ntonio) Z(amacola)	Primacía texto/música
	28-29/5/1799	Ar	A.F.	Primacía texto/música
	7/8/1799	An	(Don Preciso)	M. nacional. Primacía texto
M.nacional- universal	15/8/1799	Ar	B.R.de T.	M. nacional. Primacía texto
	24/7/1800	An	(Don Preciso)	M. nacional. Primacía texto
	17/8/1800	Ar	J.M.A.	Crítico con D. Preciso
	25/9/1801	An	(D.Preciso)	M. nacional. Primacía texto
	19/8/1802	An	(D.Preciso)	M. nacional. Primacía texto
	17/1/1803	An	(D.Preciso)	M. nacional. Primacía texto
	5-6/2/1803	Ar	El Avisador de los melómanos de Aquende	M. universal. Primacía música

	14-15/2/1803	Ar	Don Preciso	M. nacional. Primacía texto
	20/2/1803	Ar	El amigo de la música universal como sea buena	M. universal. Primacía música
	25-26/2/1803	Ar	El muerto, o nada (D. Preciso)	M. nacional. Primacía texto
	6/3/1803	Ar	Don Preciso	M. nacional. Primacía texto
Eximeno	9-10/3/1803	Ar	El músico, profesor de los de Allende, ¿Iranzo?	Anti-Eximeno
M.nacional-universal	23-25/3/1803	Ar	El Defensor de D. Preciso O.Z.	M. nacional. Primacía texto
	5 y 7/4/1803	Ar	El amigo de la música universal	M. universal. Primacía música
	15/4/1803	Ar	F.	Crítico con D. Preciso
	18/4/1803	An	(D.Preciso)	M. nacional. Primacía texto
	26-27/4/1803	Ar	Don Preciso	M. nacional. Primacía texto
Eximeno	10/5/1803	Ar	El músico juicioso y desengañado, ¿Gutiérrez?	Pro-Eximeno
M.nacional-universal	9-12/6/1803	Ar	El amante de la música universal como sea buena	M. universal. Primacía música
	20/6/1803	Ar	Don Preciso	M. nacional. Primacía texto
	27/9/1803	An	(D.Preciso)	M. nacional. Primacía texto
Eximeno	4-5/11/1803	Ar	Pedro de Pedro ¿Iranzo?	Anti-Eximeno
M.nacional-universal	16/12/1803	An	(D.Preciso)	M. nacional. Primacía texto
Eximeno	25/12/1804	Ar	El Regañón músico de guardilla ¿Gutiérrez?	Pro-Eximeno
	4-5/1/1804	Ar	Iranzo, Agustín	Anti-Eximeno
M.nacional-universal	6/6/1804	An	(José Teixidor)	
	29/1/1805	An	(D.Preciso)	M. nacional. Primacía texto
	10/10/1807	Ar	El bailarín aficionado (D.Preciso)	Conoce <i>D. Lazarillo Vizcardi</i>

6.3.1-Estado de la cuestión

La polémica sobre Eximeno en el *Diario de Madrid* no ha sido estudiada de forma unitaria ni completa hasta el momento. Barbieri, el primer autor en abordar el enfrentamiento, exagera las dimensiones de la polémica asegurando que las reacciones fueron mayores que las suscitadas en Italia; acusa a los “músicos rutinarios” de poner “el grito en las nubes (sic)” y afirma que los periódicos de octubre a noviembre de 1796 están “llenos” de virulentos artículos a favor y en contra de la obra, del autor, y de su traductor¹⁶²¹. De entre los participantes destaca a Agustín Iranzo y Herrero, quien

(...) no contento con sus artículos de periódico, publicó [...] nada menos que un tomo en 4º, intitulado Defensa del arte de la música, en el cual se desató en invectivas contra Eximeno y contra Gutiérrez (...) ¹⁶²²

Marcelino Menéndez Pelayo¹⁶²³, resume el episodio con palabras semejantes a las de Barbieri. De su texto llaman la atención varios aspectos: en primer lugar, que asegure que las obras musicales de Eximeno se difundieron en España de forma temprana (cuando entre la publicación original y la traducción median más de veinte años). En segundo lugar, que cite a Cerone y Nassarre, dos teóricos que no aparecen ni en la polémica ni en *Del origen*. Y, por último, que enumere a los autores que intervinieron en la polémica sin distinguir entre partidarios y detractores de Eximeno, incluyendo a alguno (Lucio Vero Hispano¹⁶²⁴) que ni siquiera intervino¹⁶²⁵.

Las palabras de Barbieri serán reproducidas por Pedrell, quien añade: “¡[Eximeno y Gutiérrez] Se habían atrevido a atacar a sus [de Iranzo] dioses penates, Cerone y Nassarre!” ¹⁶²⁶, lo que muestra la fuerte influencia de las opiniones de Menéndez Pelayo. Éstas también influirán sobre Rafael Mitjana, quien repite casi al pie de la letra sus palabras destacando la importancia de Agustín Iranzo, en quien se encarnaría nada menos que el “espíritu pedante del siglo XVII” al completo¹⁶²⁷.

¹⁶²¹ BARBIERI, F.A.: “Preliminar...”, p: XL.

¹⁶²² BARBIERI, F.A.: “Preliminar”..., p. XL.

¹⁶²³ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las ideas...*, t. III, vol. II.

¹⁶²⁴ Lucio Vero Hispano, seudónimo de: CAVAZZA, Manuel: *El músico censor del censor no músico o sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira. Discurso único*. Madrid: Imprenta y Librería de Alfonso López, 1786.

Esta obra fue publicada diez años antes de la traducción de *Del Origen y Reglas*, y es, por tanto, ajena a la polémica que estamos analizando. En ella, Cavazza respondía a un escrito aparecido en “El Censor”, donde se exponían ideas cuya relación con el pensamiento eximeniano es más que discutible.

¹⁶²⁵ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las ideas...*, t. III, vol. II, p: 638.

¹⁶²⁶ PEDRELL, F. *P. Antonio Eximeno...*, p: 61.

¹⁶²⁷ MITJANA, R.: “La musique...”, p: 319-328

En época más reciente, Antonio Martín Moreno ha citado la existencia de la polémica, y ha destacado la presencia de Agustín Iranzo en la misma, pero ha errado al situar entre sus participantes a José María Calderón de la Barca, Joseph y Manuel Cavazza¹⁶²⁸. Del mismo modo, Miguel Ángel Picó Pascual, tal vez siguiendo a Menéndez Pelayo y Mitjana, ha incluido en la polémica a personajes como Lucio Vero Hispano, Manuel Cavazza y José María Calderón de la Barca, que fueron autores de textos publicados a lo largo del siglo XVIII, pero que nada tienen que ver, ni con la polémica, ni con Eximeno¹⁶²⁹. De acuerdo con Picó Pascual, la obra de Eximeno sería completamente desconocida en España hasta la traducción de Gutiérrez (algo que no se corresponde plenamente con la realidad), y la polémica surgida a continuación vendría a ser una prueba más del atraso en el que estaba sumergida la música en nuestro país. Siguiendo a Martín Moreno, propone una división simplista entre músicos “renovadores” y músicos “conservadores” que lleva a colocar a Eximeno en la misma tradición que Valls, Rodríguez de Hita o Soler.

6.3.2-Los participantes

En una polémica como la que nos ocupa, no es fácil conocer las motivaciones, las posiciones de fondo e incluso la identidad de muchos de los contendientes. La utilización generalizada de pseudónimos complica las posibilidades de identificar a muchos de ellos, por lo que sólo podemos lanzar hipótesis sobre sus identidades. Por otra parte, la información sobre los participantes identificados no deja de resultar escasa y fragmentaria, especialmente en lo que se refiere a sus relaciones con Eximeno.

- Francisco Antonio Gutiérrez

En el apartado anterior ya hemos tenido ocasión de referirnos a Francisco Antonio Gutiérrez, por lo que no repetiremos aquí los datos ya citados. Únicamente nos limitaremos a señalar aquí que los artículos insertados por el traductor de Eximeno en el *Diario de Madrid*, intencionadamente polémicos (en ellos se atacaba directamente a los maestros de capilla españoles), motivaron la reacción de algunos autores que, si en un primer momento dirigieron sus ataques contra Gutiérrez, dirigieron luego sus críticas contra el pensamiento del exjesuita.

¹⁶²⁸ MARTÍN MORENO, A.: *El Padre Feijoo...*, p: 378-379; *Historia de la música española...*, p: 430 y 437.

¹⁶²⁹ PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*, p: 99-107.

- Autores afines a Francisco Antonio Gutiérrez

- *El organista de Gandullas*: es muy posible que tras este pseudónimo se escondiera Francisco Antonio Gutiérrez, que aprovecha el pseudónimo para mostrar una actitud más combativa. “El organista de Gandullas” aparece en *D. Lazarillo Vizcardi*:

¿Pudiéramos saber, le preguntó mosen Juan, quién ha sido vuestro maestro? El organista de Gandullas, respondió el salmista. ¡Hola! Exclamó mosen Juan; tengo muy buenas noticias de él; y le conozco por un desafío que le intimó un cierto maestro Panduro, que impugnaba los libros que él mismo decía que no había leído. Panduro desafió al de Gandullas a poner en música la letra de un motete que el uno enviase al otro; el de Gandullas aceptó el desafío y envió a su rival esta letra: *Nolite fieri sient equus et mulus, quibus non est intellectus*; y Panduro fue tan panduro, que puso en música este su elogio (...)¹⁶³⁰

A la vista de este pasaje, no cabe duda de que Eximeno conocería la polémica surgida en el *Diario de Madrid* tras la publicación de su obra: el maestro Panduro, que impugnaba los libros sin haberlos leído, no sería otro que Iranzo, toda vez que el Organista tendría que ser Gutiérrez. Pero no será ésta la última referencia de Eximeno a Iranzo en *D. Lazarillo Vizcardi*:

(...) un cierto maestro Pancraso, el cual, le escriben al amigo Ribelles que en el Diario de Madrid ha impugnado la obra *Del origen y de las [sic] reglas de la música*, protestando que no la había leído ni aún visto por las cubiertas.¹⁶³¹

Es evidente que a Eximeno hubo de resultarle molesto (cuando no extravagante) el hecho de que Iranzo se lanzase a atacar su obra sin haberla podido leer, por lo que decidió ridiculizarlo en su novela.

-A.F.: Poco sabemos sobre este personaje, al margen de su contestación a Y.B. No mantiene una postura tan radical como la de Zamacola, pero comparte muchos presupuestos estéticos con Eximeno. Cabe pensar, como mera hipótesis, que tras las letras A.F. pudiera esconderse Francisco Antonio Gutiérrez. No puede descartarse (aunque nos parece poco probable) que el artículo se debiera al propio Eximeno, que en esas fechas residía en España. Nos basamos, para lanzar esta hipótesis, en el tipo de lenguaje empleado, la ironía y las intenciones literarias presentes en su artículo.

¹⁶³⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol: I, p: 19. El texto “nolite fieri sient equus et mulus, quibus non est intellectus” está extraído del Salmo 32:9, que dice “No seas como el caballo, o como el mulo, sin entendimiento: Cuya boca ha de ser sujeta con cabestro y con freno, para que no lleguen a ti”.

¹⁶³¹ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol: II, p: 222.

-*El músico juicioso y desengañado*: El tipo de lenguaje utilizado, los argumentos, el pseudónimo¹⁶³², e incluso el modo de atacar a Iranzo y a El músico profesor de los de Allende, nos llevan pensar que, tras este pseudónimo, se escondería Francisco Antonio Gutiérrez.

-*El regañón músico de Guardilla*: sus invectivas contra Iranzo y el tipo de lenguaje empleado, nos llevan a pensar mostrar que se trataría de alguien cercano a Francisco Antonio Gutiérrez, si no él mismo.

- Agustín Iranzo Herrero

El opositor más firme a la teoría musical de Eximeno nació en Aliaga (Teruel) en 1748. Tras estudiar en la basílica del Pilar de Zaragoza, optó sin éxito al magisterio de capilla de las Salesas Reales en 1768. En 1773 concurrió a las oposiciones de la Colegial de Alicante, obteniendo el puesto de capilla en 1774. En 1780 pasó a ocupar el magisterio de Guadix. De acuerdo con Francisco Javier Corral Báez, este traslado estaría motivado por el deseo de Iranzo de continuar su formación en una catedral¹⁶³³. En cualquier caso, Iranzo regresó a Alicante en 1802, falleciendo dos años más tarde¹⁶³⁴.

Iranzo interviene en la polémica desde el primer momento: herido en su orgullo de compositor hispano sujeto a las reglas tradicionales, el maestro de capilla alicantino publica sus primeros artículos sin haber leído los textos de Eximeno (como él mismo reconoce). En la actualidad es conocido, sobre todo, por su *Defensa del arte de la música*¹⁶³⁵, un texto con el que contestaba a Eximeno, y con el que culminaba la polémica de la que estamos tratando. A pesar de lo señalado por algunos autores¹⁶³⁶, parece claro que Eximeno conoció el texto de Iranzo, al que criticó en su novela *D. Lazarillo Vizcardi*, como veremos más adelante.

- Autores afines a Agustín Iranzo

-*El músico, profesor de los de Allende*: Consideramos que tras este pseudónimo se ocultaría Iranzo, habida cuenta de los ataques hacia Eximeno y hacia su traductor, su posición en cuestiones estéticas (intermedia entre los

¹⁶³² Con este pseudónimo, Gutiérrez podría hacer referencia a que su salida del *engaño* se habría producido gracias a la obra de Eximeno.

¹⁶³³ CORRAL BÁEZ, Francisco Javier: "Iranzo, Agustín", en en CASARES RODICIO, E.: *Diccionario de la música...*, vol. 6, p: 467-470.

¹⁶³⁴ FLORES FUENTES, J.: "Agustín Iranzo...", pp: 33-72; CORRAL BÁEZ, Francisco Javier: "Iranzo, Agustín...", vol. 6, p: 469.

¹⁶³⁵ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del arte de la música...*

¹⁶³⁶ PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*, p: 265; "Una seguidilla...", p: 141-142. Carmen Rodríguez Suso, en su artículo sobre *D. Lazarillo*, tampoco hace ninguna referencia a la aparición de Iranzo en la novela: RODRÍGUEZ SUSO, C.: "Las «Investigaciones músicas...»", p: 121-156.

partidarios de la música nacional y los defensores de la música universal), las referencias a Iriarte (a quien cita Iranzo su *Defensa*) y el pseudónimo utilizado (Iranzo era maestro de capilla de Alicante, lejos de Madrid)¹⁶³⁷.

-*Pedro de Pedro*: muestra una gran cercanía con “El músico, profesor de los de Allende” y con Iranzo, por lo que podría tratarse de un nuevo pseudónimo éste, o de un personaje próximo a él.

- **Juan Antonio de Iza Zamacola, “Don Preciso”**

Este controvertido personaje, conocido por su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*¹⁶³⁸ nació en Dima (Vizcaya) a mediados de siglo¹⁶³⁹. Tras estudiar en Murúa (Álava), se trasladó a Madrid en 1775. En 1783 obtiene el puesto de Escribano de Provincias, con el cargo de Juzgado de Imprentas y Librerías de España. En la corte, Zamacola frecuentó las tertulias críticas con las modas extranjeras (concretamente la formada por Pedro Centeno; Juan Fernández de Rojas “Liseno”, que firmaba como Fray Agustín Florencio; y Miguel García, el “Padre Basilio”, profesor de guitarra de la reina María Luisa, inventor del punteado y que también se haría llamar “abate Muchitango”) y destacó por sus habilidades como guitarrista y bailarín¹⁶⁴⁰. Hacia 1790 se trasladó a Dima, donde se casó, y participó en la guerra contra la República Francesa como capitán de los tercios de Dima. Al término de esta guerra, los hermanos Zamacola fueron acusados de traición (por la rapidez con que cayó San Sebastián), por lo que Juan Antonio de Iza decidió regresar a Madrid en 1795¹⁶⁴¹. Al parecer, en 1804 habría intentado publicar un periódico, bajo la elocuente cabecera de *Centinela de las Costumbres*, pero su solicitud fue denegada.

Leal a José I, llegó a ostentar el cargo de Secretario General del Registro, Timbre y Papel sellado de España. Condecorado con la Orden Real de España, hubo de exiliarse al término de la guerra. Desde 1817 residió en Auch (Francia)¹⁶⁴²,

¹⁶³⁷ Iranzo era maestro de capilla de Alicante, lejos de Madrid.

¹⁶³⁸ DON PRECISO (IZA ZAMÁCOLA, Juan Antonio de): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid, Ibarra, 1799 (1ª parte) y 1803 (2ª parte). De acuerdo con autores como Domingo Hergueta y Martín, Don preciso habría sido el primer autor español que recogió canciones populares, y en formular la idea de la “música nacional”. HERGUETA Y MARTÍN, Domingo: *Don preciso: su vida y sus obras*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1930.

¹⁶³⁹ Cossío afirma que Zamacola nació el 27 de diciembre de 1756 (COSSÍO, José María de: *Una biografía de Don Preciso*. Madrid, CSIC, 1944), mientras que Hergueta y Martín asegura que lo hizo el 25 de enero de 1758.

¹⁶⁴⁰ Concretamente, la formada por Pedro Centeno; Juan Fernández de Rojas “Liseno”, que firmaba como Fray Agustín Florencio; y Miguel García, el “Padre Basilio”, profesor de guitarra de la reina María Luisa, inventor del punteado y que también se haría llamar “abate Muchitango”

¹⁶⁴¹ NIETO FERNÁNDEZ, Natividad: “Zamácola y Ocerín, Juan Antonio [Juan Antonio de Iza Zamácola y Ocerín], en CASARES RODICIO, E.: *Diccionario de la música...*, vol. 10, p: 1081-1082.

¹⁶⁴² NIETO FERNÁNDEZ, Natividad: *La obra de Juan Antonio de Iza Zamacola, “Don Preciso”*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1989.

donde publicó, en 1818, su *Historia de las naciones vascas*. Regresó luego a España (probablemente hacia 1820) y en 1822 publicó su *Filosofía y perfecciones de la lengua vascongada*. Falleció en fecha y lugar inciertos¹⁶⁴³. Además de como “Don Preciso”, Zamacola firmó sus artículos con pseudónimos como J.A.Z., “El Muerto o nada” y, probablemente, “El Español”.

- Autores afines a Zamacola

-*El Español*: personaje intencionadamente polémico, defensor de Eximeno y de la música nacional española. Parece tener conocimientos musicales (por lo que podría tratarse de Gutiérrez) y se despide con un característico “agur”, como hará después Zamacola (lo que nos lleva a pensar que podría tratarse de éste). Resulta llamativa la gran atención que este autor presta a los acontecimientos musicales de su tiempo, citando conciertos y obras musicales concretas (incluidas óperas italianas), y que no se corresponde con la actitud mostrada por Zamacola en otros artículos.

-*B.R. de T.*: asegura ser amigo de “Don Preciso”. Podría tratarse de uno de los autores que, junto a Zamacola, formara parte del círculo crítico con las modas extranjeras.

-*El Defensor de Don Preciso, O.Z.*: puede que, como B.R. de T. y Zamacola participase en el círculo de intelectuales críticos con las modas extranjeras.

- Autores bajo pseudónimo que defienden la ópera italiana

-*Y.B.*: Nada sabemos del personaje que se esconde tras estas iniciales, que defiende la ópera italiana, y la supremacía de la música sobre el texto.

-*El Avisador de los melómanos de Aquende*: personaje que dice escribir “en nombre de toda la tertulia de apasionados de la música italiana”. Relacionado con “El amante de la música universal”, ignoramos de quién podría tratarse.

-*El Amigo de la música universal como sea buena*: crítico con “Don Preciso” se opone al concepto de “música nacional”. Demuestra una gran cultura musical y literaria, y se muestra próximo a la teoría dramático-musical de Esteban de Arteaga.

¹⁶⁴³ De acuerdo con Hergueta, habría fallecido en Madrid el 24 de marzo de 1826. Por su parte Nieto Fernández asegura que falleció en Auch, en fecha desconocida. Esta última hipótesis entraría en contradicción con la publicación de obras de Zamacola, en territorio español, en los años 20 del siglo XIX.

- Otros autores

-*El vanidoso sin música y El músico sin vanidad*: crítico a la vez con algunos pasajes de Eximeno y con el artículo de Iranzo, su utilización sistemática de la ironía oculta sus verdaderos pensamientos.

-*J.M.A.*: Autor muy crítico con “Don Preciso” por recoger por escrito unas composiciones transmitidas por tradición oral.

-*F.*: Autor de una brevísima carta, dice hablar en nombre de los cantantes y ataca a “Don Preciso”.

6.3.3-Desarrollo de la polémica: tres fases y un epílogo

Primera fase (mediados de 1796-principios de 1797): primeras reacciones.

La polémica se inicia, más que por la obra de Eximeno, por la publicidad de la misma insertada en el *Diario*. En los anuncios publicados el 8 de junio y el 14 de octubre, se culpaba del atraso de la música en España, con un lenguaje muy agresivo, a los compositores. Esto motivó la intervención de Agustín Iranzo, quien dirigía sus críticas hacia Francisco Antonio Gutiérrez, y reconocía no haber podido leer el tratado de Eximeno. Iranzo sería respondido duramente por “El organista de Gandullas” (¿Gutiérrez?) y por Francisco Antonio Gutiérrez. Por su parte, “El músico sin vanidad”, intervendrá para censurar tanto a Gutiérrez (por sus críticas hacia los músicos españoles) como a Iranzo (por su supuesta ignorancia).

Segunda fase (1798-1804): “Don Preciso” contra todos

La segunda fase de la disputa, en la que es posible distinguir dos episodios distintos, comienza con dos artículos, intencionadamente polémicos, firmados por “El Español”, posible pseudónimo de Iza Zamacola. A pesar de que estos artículos no encuentran una respuesta inmediata, tienen una importancia muy destacada en el contexto de la polémica, ya que presentan muchos de los argumentos que desarrollará posteriormente, y de un modo más radical, Juan Antonio de Iza Zamacola (quien, por otra parte, citará a Eximeno para defender estos argumentos). Por otra parte, los dos artículos de “El Español” están basados en sendos conciertos que tuvieron lugar realmente, por lo que sirven para conocer aspectos de la práctica musical en la España del momento (como el repertorio interpretado, que incluía obras de Boccherini) y se constituyen en ejemplos de una crítica musical incipiente.

El segundo episodio de esta fase se desarrolla desde abril de 1799, a raíz de un artículo firmado por “Y.B.”, quien defiende a la ópera italiana y la primacía de la música sobre el texto, y que será respondido por Zamacola, partidario del sometimiento de la música al texto y contrario a la ópera italiana. Aparecen así las líneas maestras por las que discurrirá la polémica hasta junio de 1803, y que se pueden resumir en el enfrentamiento entre “Don Preciso” (erigido en abanderado de la música española y la teoría eximieniana) y los partidarios de la ópera y la música instrumental (quienes aprovecharán, además, para atacar a Eximeno).

Tercera fase (1803-1804): el regreso de Iranzo

Mientras se desarrolla esta disputa, aparecen una serie de artículos que, sin entrar a la polémica entre partidarios y detractores de la ópera italiana, se aprovechan del contexto para criticar a Eximeno. Las intervenciones de “El Músico, profesor de los de Allende” y “Pedro de Pedro” se centran en apoyar a Iranzo (desaparecido desde 1796), toda vez que “El músico juicioso y desengañado” le critica en términos similares a los utilizados por Gutiérrez en la primera fase. La polémica preexistente es utilizada por Iranzo y sus afines para poner de actualidad a Eximeno y dar publicidad al tratado del maestro de la Colegial de Alicante, quien reaparece personalmente en enero de 1804.

6.3.4-Argumentos manejados

La extensión temporal, la diversidad de participantes y las diferentes razones que impulsan a los distintos autores a participar en el debate sacan a la luz una multitud de argumentos que constituyen una síntesis del pensamiento musical ilustrado. Las ideas que destacamos a continuación surgen como resultado del análisis de los textos del *Diario de Madrid*, y de su vinculación con la teoría musical de Eximeno. Una parte destacada de este análisis deja al descubierto las tensiones existentes entre el pensamiento del exjesuita y las interpretaciones realizadas por sus comentaristas. Dichas tensiones son el resultado de los distintos niveles de asimilación, apropiación, adaptación y difusión de las ideas de Eximeno en el contexto musical de la España de finales del XVIII y principios del XIX.

Debemos destacar la importancia del interés económico como razón para intervenir en la polémica y adoptar unas determinadas posiciones: al menos tres de los participantes (Gutiérrez, Iza Zamacola e Iranzo) publicaron distintos textos a lo largo de la disputa. Sus actitudes serán variables: Gutiérrez tenderá ocultar su nombre para que el prestigio de Eximeno disuada a sus adversarios, insistiendo en el valor de la *Duda* como antídoto contra todos aquellos que se atreven a impugnar a Eximeno; Zamacola se mostrará beligerante para impulsar

a sus oponentes a adquirir su *Colección*; e Iranzo intentará desviar los argumentos de una polémica preexistente hacia el campo de su interés para dar publicidad a su *Defensa*, aparecida en una fecha tardía con respecto a la publicación de *Del origen*.

6.3.4.1-Defensa de la profesión

Francisco Antonio Gutiérrez llevó a cabo una agresiva estrategia publicitaria para promocionar su traducción. En ella repetía y agudizaba las críticas lanzadas por Eximeno hacia los “maestrazos de contrapunto” y hacia los músicos apegados a las viejas reglas, calificados ahora de “rutineros maquinales”¹⁶⁴⁴. Estas críticas, provocaron la reacción de algunos compositores, que, además, consideraban a Eximeno un advenedizo. En efecto, el exjesuita no dejaba de ser un “recién llegado” al campo musical, ya que había adquirido sus conocimientos musicales de forma tardía y sin ofrecer resultados prácticos. Además, en su tratado no escatimaba en invectivas contra los músicos tradicionales, lo que no facilitaba una buena acogida entre algunos sectores de la profesión. Serán numerosas las ocasiones en las que los autores resalten su faceta de filósofo y matemático (los dos campos en los que había destacado mientras vivía en España), mientras dudan de sus capacidades musicales.

Agustín Iranzo será el primero en lanzarse al debate. Iranzo intenta defender la honra de su profesión sosteniendo la dificultad del oficio y la valía de sus profesores. En sus respuestas, el resto de contendientes le acusan de ser un ignorante, ridiculizando su manera de expresarse y su conservadurismo, por entender que estaría defendiendo las reglas heredadas de la tradición sin atreverse a cuestionar su validez. Gutiérrez llega a mostrarle cierto desprecio, recomendándole que busque a alguien que le explique el texto de Eximeno, y sugiriéndole que aprenda gramática para poder expresarse adecuadamente. Como reconoce él mismo, no ha podido tener acceso a la obra de Eximeno, por lo que dirige una serie de preguntas a Francisco Antonio Gutiérrez, responsable de la traducción y de los anuncios en el *Diario*. Mediante estas preguntas, Iranzo trata de demostrar que la obra de Eximeno es innecesaria, ya que los músicos han sido capaces de componer obras de calidad sin conocerla. Además, el maestro de capilla de Alicante intenta defender la honra de su profesión sosteniendo la dificultad de la música y la valía de sus profesores. Acusa al traductor de faltar a la caridad y menospreciarse a sí mismo por dar a conocer los defectos de algunos músicos y hacerlos responsables del retraso de la música.

Resulta significativo, como señal de la época en la que nos estamos moviendo, que Iranzo no recurra a los argumentos tradicionales en defensa de la

¹⁶⁴⁴ Este calificativo es uno de los más repetidos en los años siguientes.

música. Estos argumentos, repetidos por los tratadistas anteriores en innumerables ocasiones, defendían la dignidad de la música a través de historias mitológicas que certificaban su origen casi divino. Además, las anécdotas que relataban cómo príncipes, reyes y emperadores habían sido a la vez grandes músicos, eran un intento por demostrar la nobleza de este arte. En cualquier caso, la prontitud con la que responde Iranzo (a pesar de no haber podido leer el tratado de Eximeno y de hallarse inmerso en una serie de disputas por el funcionamiento de la capilla de música alicantina¹⁶⁴⁵) y la dureza de los ataques de Gutiérrez nos llevan a considerar la existencia de razones de índole personal tras este enfrentamiento.

Pero, más allá de las cuestiones personales, existe en muchos de los autores una verdadera preocupación por la falta de preparación de los músicos. Por ejemplo, “El músico sin vanidad” denunciará que los compositores españoles desconocen por completo la tratadística internacional¹⁶⁴⁶, mientras que el “Organista de Gandullas” hará uso de la ironía para lamentar esta situación¹⁶⁴⁷. En su contra se situarán argumentos tradicionalistas como los de Iranzo, quien pregunta a Gutiérrez con ironía si “(...) los que son Maestros en música, según la escuela que en nuestra España se enseña y se conoce de inmemorial, caminan o no a ciegas (...)”, y en caso de que sea así, si deben “(...) confesar con franqueza que son de la turba ignorante siempre que no sigan las reglas de la música que enseña en su obra escrita en italiano, el Abate Español D. Antonio Eximeno (...).”¹⁶⁴⁸ A través de esta pregunta (más o menos retórica), el maestro de capilla de la Colegial de Alicante estaría expresando su malestar por las críticas lanzadas contra los compositores españoles por Gutiérrez, así como su desconfianza ante las “modernas” reglas de Eximeno. Iranzo se sentiría, por tanto, continuador de aquella vetusta “escuela española” y defendería los tradicionales métodos de aprendizaje.

En momentos posteriores de la polémica proliferan las afirmaciones que ponen en duda los conocimientos musicales de Eximeno. “El músico, profesor de los de allende”, posible pseudónimo de Iranzo, señala que “(...) el tal Exjesuita

¹⁶⁴⁵ Véase: FLORES FUENTES, J.: “Agustín Iranzo...”, pp: 42-43.

¹⁶⁴⁶ “El músico sin vanidad”: “Señor diarista: desde que vi en el Diario de 14 de octubre...”, *Diario de Madrid*, 9/11/1796, nº 314, p. 1275-1277.

¹⁶⁴⁷ “Pero como son muy pocos los músicos que han estudiado filosofía, pues los más se han formado entre los facistoles, o al lado de un organista, u otro músico rutinero, son muy pocos los que pueden comprender la teoría de Eximeno, y formar juicio de ella”. “El organista de Gandullas”: “Señor Diarista: Cuanto más escriban los Músicos antagonistas...”, *Diario de Madrid*, 20/11/1796 y 21/11/1796, nº 325 y 326, p. 1323-1325 y 1927-1928.

¹⁶⁴⁸ IRANZO, Agustín: “Seis preguntas que hace el Maestro de capilla...”, *Diario de Madrid*, 5/11/1796, nº 310, p. 1259-1260.

habló (...) de lo que no entendía muy bien”¹⁶⁴⁹. “Pedro de Pedro” repite estas palabras¹⁶⁵⁰, mientras “El amante de la música universal como sea buena” acusa al exjesuita de ser poco original:

Refutar a Eximeno, refutar sus opiniones erróneas acerca del origen de la música, indicar sus traducciones, no sería empresa difícil, y en parte lo acaba de hacer lindísimamente el Sr. D. Agustín Iranzo y Herero.¹⁶⁵¹

Estas afirmaciones parecen demostrar que la opinión de que Eximeno “habló de música sin entenderla bien” estaba bastante extendida entre los músicos profesionales, que se sentirían atacados por la injerencia y las críticas de un profano en la materia. Sin embargo, el hecho de que un aficionado a la música hablara sobre este arte era un signo de los cambios en la sociedad y su reflejo en la práctica musical. El modelo de teórico no era ya el de un profesional que intenta dictar las estrictas normas del arte, sino más bien el de un aficionado con inquietudes filosóficas, un *hombre de gusto* que juzga “más que por preconceptos teóricos, por su *sensibilidad* y por amor al arte”¹⁶⁵². Como veíamos en el apartado 6.1, esta cuestión se hace patente al estudiar las nuevas tipologías textuales que aparecen en la literatura musical española del último tercio del siglo XVIII, y que responden a la difusión de la afición por la música entre capas de la sociedad civil que trascienden al reducto de los músicos de capilla tradicionales.

6.3.4.2-Las reglas de la música

La cuestión de las reglas, su naturaleza y su utilidad es una constante en las disputas españolas (y europeas) del momento¹⁶⁵³. Son conocidas las invectivas de Eximeno contra las reglas de la música, pero conviene aclarar, antes de proseguir,

¹⁶⁴⁹ “(...) me disgustaría menos si no citara como autoridades a algún Santo Padre en música, las del Sr. Abate Eximeno, y precisamente en lugares en que habló no con el más sano juicio, y conocimiento de la materia. Sepa pues, Sr. D. Preciso que el tal Exjesuita habló como Vd. De lo que no entendía muy bien (...)”, en “El músico, profesor de los de Allende”: “Señor Diarista: ¡Qué inesperados son los lances de la fortuna...!”, *Diario de Madrid*, 9/3/1803 y 10/3/1803, nº 68 y 69, p. 269-270 y 273-274.

¹⁶⁵⁰ “(...) murmuren también contra Eximeno, y contra el Músico *juicioso y desengañado*, el músico profesor de los de allende. Contra el primero porque en realidad habló de la música sin entenderla bien. (...)”. Pedro de Pedro”; “Señor Músico juicioso y desengañado: Muy señor mío: Vd. o yo estamos sin *juicio*...”, *Diario de Madrid*, 4/11/1803 y 5/11/1803, nº 309 y 310, p. 1233-1234 y 1237-1238

¹⁶⁵¹ “El amante de la música universal como sea buena”: “Señor Diarista: No hablemos de D. Preciso...”, *Diario de Madrid*, 9/6/1803, 10/6/1803, 11/6/1803 y 12/6/1803, nº 160, 161, 162 y 163, p: 641-643, 645-646, 649-650 y 653-655

¹⁶⁵² FUBINI, E.: *Los enciclopedistas...*, p. 40. El autor español que mejor define este nuevo modelo de aficionado es Esteban de Arteaga. V. ARTEAGA, Esteban de: *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Bolonia: Carlo Trenti, 1783-1785, 3 vols.; Venecia, Carlo Palese, 1785, 3 vols. Cito por la edición de Venecia: vol. 1, p.: 12-42.

¹⁶⁵³ Baste recordar la polémica en torno a la *Misa Scala Aretina* de Valls, los escritos de Feijoo en los que se defiende la libertad del artista frente a un sistema de reglas limitado, la flexibilidad de las reglas propuestas por Rodríguez de Hita o la búsqueda de nuevas reglas preconizada por Soler.

cuál es su opinión al respecto. La desconfianza del autor valenciano ante las normas sostenidas por la costumbre, la tradición y el principio de autoridad le llevará a cuestionarlas y repensarlas con una actitud propia del siglo ilustrado. Esto no implica que dude de las reglas y su utilidad *per se* (baste recordar el título de su tratado); antes bien, tratará de formular una teoría empírica, regida por unas normas (supuestamente) basadas en la naturaleza¹⁶⁵⁴. Por ello, Eximeno defiende un uso flexible de los principios que regulan el sistema tonal y recomienda al compositor “abandonarse en los brazos de la naturaleza”¹⁶⁵⁵, situando a la inspiración por encima de las leyes.

Al igual que Eximeno, “El músico sin vanidad” pretende encontrar un sistema de reglas basado en la naturaleza. Sin embargo, la manera en que cada uno de ellos pretende llegar hasta la “naturaleza” es diferente: para Eximeno, las reglas deben extraerse de la experiencia, mientras que, para “El músico sin vanidad” las reglas emanan de la naturaleza, sin que deba escucharse a la experiencia, pues ésta es particular y varía de un individuo a otro. Eximeno aparece como un seguidor del empirismo y del discurso newtoniano, y pretende establecer un sistema de reglas sobre unos pocos experimentos, que sirvan para demostrar unos principios sólidos y basados en la naturaleza. “El músico sin vanidad”, por su parte, confía en que las reglas tradicionales, desarrolladas en el pasado, constituyen una expresión racional de la naturaleza¹⁶⁵⁶. Su pensamiento estaría, por tanto, cercano al racionalismo, y consistiría básicamente en conjugar las reglas de Rameau (aceptando su origen natural aunque no sus aspectos más esotéricos) con el pensamiento musical de D’Alembert, escéptico con respecto a las capacidades expresivas de la música.

La primera fase de la polémica, protagonizada por Iranzo, “El Músico sin vanidad” y Francisco Antonio Gutiérrez finaliza aquí. Las posturas mantenidas por los antagonistas de Gutiérrez y Eximeno pueden resumirse en dos tipos: por una parte, una defensa del honor de los maestros de capilla españoles (no exenta de cierto corporativismo) realizada por Iranzo. Por otra, una defensa de presupuestos estéticos parcialmente divergentes de los de Eximeno, realizada por “El músico sin vanidad”.

¹⁶⁵⁴ EXIMENO, A.: *Dell’origine e delle regole...*, p: 163- *Del origen y reglas...*, t. II, p. 4.

¹⁶⁵⁵ EXIMENO, A.: *Dell’origine e delle regole...*, p: 107- *Del origen y reglas...*, t. I, p. 171.

¹⁶⁵⁶ “El músico sin vanidad” adopta unos principios que se acercan más al racionalismo y a Rameau (al que cita junto a D’Alembert, popularizador de su teoría), toda vez que el pensamiento de “Eximeno” derivaría del conocimiento empírico. Sin embargo, “El músico sin vanidad” desconfía de la capacidad expresiva de la música en tanto que lenguaje unívoco capaz de mover las pasiones. Se aleja de las teorías que vinculan música, lenguaje y expresión al mostrar sus dudas con respecto a la capacidad comunicativa de la música (en la que sí creían Eximeno y sus partidarios) y se intuye en él un pensamiento similar al de los autores que atribuían a la música el *único* objetivo de agradar al oído.

Llama la atención que, en un primer momento, la figura de Iranzo resulte secundaria, ignorada más que despreciada, tanto por Gutiérrez y “El organista de Gandullas” como por “El músico sin vanidad”. No cabe duda de que los argumentos de “El músico sin vanidad”, de más hondo calado estético y filosófico, se prestaban más al debate que los intentos de impugnación llevados a cabo por el Maestro de Capilla de la Colegial de Alicante; con todo, no aparecen las tan traídas y llevadas referencias a Cerone y Nassarre ni en los artículos de “El músico sin vanidad” e Iranzo, ni en los de Gutiérrez y “El organista de Gandullas”.

6.3.4.3-Música vocal y música instrumental

Como hemos visto en el apartado 5.2.2, Eximeno tenía una opinión bastante positiva de la música instrumental siempre que ésta se encaminase a mover las pasiones. Sin embargo, las interpretaciones del pensamiento de Eximeno tenderán a radicalizar sus opiniones.

La solitaria figura de “El Español”, anunciará, en 1798, los intensos debates que tendrán lugar en años posteriores. Este personaje se presenta en sus dos textos como un aficionado a la música que parte de la crítica de un acontecimiento (la audición del Oratorio *Jephte*¹⁶⁵⁷ en un caso, y la escucha del *Quinteto nº 4 en Sol Mayor*, G. 448 de Boccherini en el otro) para trazar reflexiones de índole estética. Así, llegará a afirmar que la música “no tiene patria” porque se ha formado sobre la prosodia, y ésta a su vez sobre el instinto. También coincide plenamente con Eximeno en su visión de la música instrumental: el quinteto de Boccherini, aun careciendo de palabras, conmovió a cuantos lo escucharon porque “parecía que el autor había hecho estudio de las pasiones de los que escuchaban”. Sin embargo, “El Español” da un paso más al defender la música popular como fuente de inspiración para crear músicas “nacionales”, citando como ejemplos la ópera *Nina*¹⁶⁵⁸ (que estaría escrita sobre folios españoles), las composiciones de Martín y Soler, y el Quinteto de Boccherini, con el fandango en el movimiento final. Por su parte, Zamacola (bajo las máscaras de “J.A.de Z. y de “Don Preciso”) se mantendrá más distante con respecto a la música instrumental. Coincide con Eximeno al considerarla como un objeto secundario de la música, capaz de mover los afectos sólo cuando

¹⁶⁵⁷ Se estaría refiriendo al drama sacro en dos actos, cuyo autor nos es desconocido. “Jefté”, representado el 15 de marzo de 1798 y el 13 de febrero de 1799 en el Coliseo de la Cruz, y el 6 de abril y 7 de septiembre de 1802 en el teatro de los Caños del Peral. Véase: ANDIOC, René y COULON, Mireille: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996, vol. 2, p.747.

¹⁶⁵⁸ Se estaría refiriendo a la ópera *Nina, o sia La pazza per amore*, de Giovanni Paisiello, con libreto de Giambattista Lorenzi. Estrenada en Nápoles en 1789 en su primera versión, y un año después en su versión revisada. Fue representada en el teatro de la Cruz el 9 de diciembre de 1795 y en el del Príncipe el 1 de mayo de 1799, en adaptación de Luciano Francisco Comella.

se refiere a las pasiones más generales, pero incapaz de referirse a las pasiones concretas. También concuerda con el exjesuita al asegurar que la música instrumental imita a la voz humana, pero radicaliza su discurso para negar a la música instrumental la capacidad de mover las pasiones sin el auxilio de la letra para preguntarse (parafraseando las palabras atribuidas a Fontenelle): “sinfonía, quinteto ¿qué me quieres decir?”¹⁶⁵⁹

En el bando contrario Y.B asegurará que, al escuchar una ópera, no es preciso entender el texto que se canta porque la música es el principal vehículo transmisor de significados. En ningún momento encontramos las tesis que llevarían a la idea de la “música absoluta” liberada ya de la obligación de transmitir un significado, y que serviría para justificar plenamente la existencia de la música instrumental. Al contrario, los partidarios de la música instrumental admitirán este género musical, únicamente, cuando vaya ligado a un contenido extramusical, aceptando así que posee “elocuencia sonora”¹⁶⁶⁰. Es, por tanto, una diferencia de matiz la que separa la postura de estos críticos y la del propio Eximeno, quien aceptaba las capacidades de la música instrumental para transmitir significado; para “pintar” (en línea con lo que proponían Dubos, Batteaux o Rousseau entre otros). “El avisador de los melómanos de Aquende” llegará a mostrar su convicción de que la música es capaz de narrar historias¹⁶⁶¹, toda vez que “El amante de la música universal como sea buena”, sacará a la luz las contradicciones de los partidarios del exjesuita. Para ello, citará un pasaje del propio Eximeno, en el que se demuestra cómo éste no se oponía a la música instrumental¹⁶⁶². El hecho de que un autor contrario a Eximeno cite sus textos como argumento frente a los partidarios del exjesuita, pone de manifiesto el grado de manipulación al que habían sido sometidos los textos del autor de *Dell'origine*¹⁶⁶³. Es preciso puntualizar que “El amante de la música universal” es menos partidario de la idea de música como narración que de la idea de música como descripción (más cercano, por tanto, a la visión de Eximeno). Su definición, muy próxima a la de Rousseau en su *Diccionario*, es la siguiente:

[la música] es el arte de combinar los sonidos, mediante inflexiones vivas acentuadas pintorescas, que pinten y expresen el objeto imitable, y hagan en

¹⁶⁵⁹ “Don Preciso”: “Señor apasionado de la música universal: no hay peor sordo...”, *Diario de Madrid*, 20/6/1803, nº 171, p. 685-688.

¹⁶⁶⁰ V. DAHLHAUS, C.: *Estética...*, p: 31-39.

¹⁶⁶¹ “El Avisador de los Melómanos de Aquende”: “Señor Don Preciso: El día que publicó Vd. Su segundo tomo...”, *Diario de Madrid*, 5/2/1803 y 6/2/1803, nº 36 y 37, p: 141-142 y 145-146.

¹⁶⁶² EXIMENO A.: *Dell'origine e delle regole...*, p: 195 *Del origen y reglas...*, t. 1, p: 167

¹⁶⁶³ “El amante de la música universal como sea buena”: “Señor Diarista: No hablemos de D. Preciso...”, *Diario de Madrid*, 9/6/1803, 10/6/1803, 11/6/1803 y 12/6/1803, nº 160, 161, 162 y 163, p: 641-643, 645-646, 649-650 y 653-655.

el oído y en el alma del oyente las impresiones que exige la perfecta imitación o pintura de aquél.¹⁶⁶⁴

Significativamente, el 31 de agosto de 1799 se había anunciado el “Ensayo de la Naturaleza”, de Ferandiere, consistente en tres cuartetos de cuerda que imitaban los tres periodos del día, una obra que, como otras muchas de la época, viene a poner en práctica estos postulados teóricos.

6.3.4.4-Música nacional y música universal

La cuestión de si la música universal o nacional en su esencia suscitó numerosos desencuentros a lo largo de la polémica. Eximeno había afirmado que, aunque la música tenga un sustrato universal, existen en ella matices que derivan de los distintos caracteres nacionales, reflejados en las lenguas¹⁶⁶⁵. Los diferentes contextos en los que se producen la publicación del tratado y su traducción al castellano motivarán una interpretación más radical de este tipo de afirmaciones, así como diversas críticas (algunas de ellas muy radicales) hacia la ópera y la música italiana¹⁶⁶⁶. Así, “El Español” llamará “rutineros maquinales” a los músicos españoles por imitar a los italianos, cambiando así el sentido del pensamiento eximeniano: si en un principio el epíteto “rutineros maquinales” había servido para caracterizar a los músicos contrapuntistas y poco originales, se utiliza ahora para señalar a los músicos “italianizantes”. Este tipo de actitudes anti-italianas, complementadas con un rechazo al género operístico, entran en contradicción con el pensamiento de Eximeno, para quien la música en España se hallaba atrasada por no haberse generalizado la ópera italiana. Este anti-italianismo será llevado al extremo por Juan Antonio de Iza Zamacola, quien interpretará el pensamiento de Eximeno de un modo radical, hasta el extremo de afirmar que cada nación tiene una música propia, emanada de su lenguaje, que hace incomprendible la música de otros pueblos¹⁶⁶⁷. Para Zamacola, la música

¹⁶⁶⁴ “El Avisador de los Melómanos de Aquende”: “Señor Don Preciso: El día que publicó Vd. Su segundo tomo...”, *Diario de Madrid*, 5/2/1803 y 6/2/1803, nº 36 y 37, p: 141-142 y 145-146.

¹⁶⁶⁵ Para Eximeno existe una relación directa entre lenguas y música. Estas ideas no eran completamente novedosas: antes que Eximeno, numerosos autores como Vico, Du Bos, Condillac o Rousseau habían puesto de manifiesto la relación entre música y lenguaje.

¹⁶⁶⁶ Baste citar, a modo de ejemplo, que cuando Eximeno publicó su tratado en Italia en 1774, las 13 colonias americanas no habían declarado aún su independencia y todavía faltaban 15 años para que se produjese la Revolución Francesa, y no había estallado la Guerra del Rosellón (1793-1795). Por otra parte, en la España del momento se estaba produciendo un fuerte debate en torno a las costumbres extranjerizantes y a la función del melodrama, que culminaría con la prohibición de representar óperas en italiano en 1799.

¹⁶⁶⁷ La posición nacionalista de Zamacola es plenamente coherente con su contexto ideológico: el concepto de nación es una creación liberal, asumido tanto por los jacobinos franceses como, posteriormente, por los liberales e incluso por algunos “afrancesados” españoles. Recordemos, además, que Zamacola fue uno de aquellos españoles leales a José I, y que concluyó su vida escribiendo textos en los que estudiaba la historia y las costumbres vascas. V. ÁLVAREZ JUNCO, José: *Mater Dolorosa. La idea*

nacional española ha sido arrinconada, y sus “restos” perviven únicamente en las coplas de seguidillas y tiranas que él se encarga de recoger, y en las zarzuelas y en tonadillas, que reflejan “[...] el ingenio, la agudeza y chiste, propios de la nación Española”¹⁶⁶⁸.

Se articulan así dos bandos opuestos: por un lado, los que consideran que la música tiene un carácter nacional, defensores de la música profana española, y opuestos a la introducción de la ópera italiana, que se basan en los textos de Eximeno para defender sus posiciones. Por otro, los que entienden a la música como un fenómeno universal, defensores de la ópera italiana y críticos con Eximeno. El fundamento de esta disputa se encuentra, sobre todo, en los distintos orígenes atribuidos a la música: mientras los “universalistas” consideraban que la música era un lenguaje autónomo, los “eximenistas” afirmaban que la música derivaba de cada lenguaje particular¹⁶⁶⁹. Pero, además, algunos partidarios de la música universal elogiarán la importancia de España en el contrapunto eclesiástico (un género que, en principio, cabría calificar como “universal”-o, al menos, europeo-). “El amigo de la música universal” señalará con orgullo:

[En España se conservan] un sinnúmero de composiciones de música sagrada y eclesiástica, no de puro canto llano, sino del contrapunto más artificioso.¹⁶⁷⁰

“D. Preciso” responderá a estos argumentos con una última vuelta de tuerca: la música religiosa de autores españoles no es buena por ser religiosa sino, sobre todo, por ser española. Pese a estar escrita en latín (un idioma “poco nacional”) refleja plenamente el carácter español, su energía y gravedad.¹⁶⁷¹ Al intentar defenderse de los “universalistas”, Zamacola plantea quizá por primera vez- una “españolización” de la música religiosa, estrategia que, en principio, no

de España en el siglo XIX. Madrid, Taurus, 2001 y ARTOLA, Miguel: *Los Afrancesados*. Madrid, Alianza, 2008.

¹⁶⁶⁸ “Colección de las mejores Coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos...”, *Diario de Madrid*, 7/8/1799, nº 219, p. 977-978.

¹⁶⁶⁹ V. “El amigo de la música universal como sea buena”, “No puedo menos de decir a Vd. Sr. D. Preciso...”, *Diario de Madrid*, 20/2/1803, nº 51, p. 201-202; “Don Preciso”: “Señor Protector, y amigo de la música universal: He visto, leído y releído...”, *Diario de Madrid*, 6/3/1803, nº 65, p. 257-259; “El amante de la música universal como sea buena”: “Señor Diarista: No hablemos de D. Preciso...”, *Diario de Madrid*, 9/6/1803, 10/6/1803, 11/6/1803 y 12/6/1803, nº 160, 161, 162 y 163, p. 641-643, 645-646, 649-650 y 653-655.

¹⁶⁷⁰ “El amigo de la música universal como sea buena”: “Señor D. Preciso: me parece que no convendremos en nada...”, *Diario de Madrid*, 5/4/1803 y 7/4/1803, nº 95 y 97, p. 377-378 y 385-386; “El músico, profesor de los de Allende”: “Señor Diarista: ¡Qué inesperados son los lances de la fortuna...!”, *Diario de Madrid*, 9/3/1803 y 10/3/1803, nº 68 y 69, p. 269-270 y 273-274.

¹⁶⁷¹ “D. Preciso”: “Señor Protector de la música universal: Ya veo que no podemos convenir los dos...”, *Diario de Madrid*, 26/4/1803 y 27/4/1803, nº 116 y 117, p. 461-463 y 468-470.

estaba presente en el ideario de quien se interesaba, sobre todo, por la música popular¹⁶⁷².

En estas opiniones divergentes que acabamos de describir parece encontrarse la semilla de las dos corrientes que dominarán la historiografía musical española del siglo XIX. Por una parte la tradición liberal, representada por Soriano Fuertes¹⁶⁷³, defenderá la existencia de una música nacional, esencialmente profana, con raíces en lo popular. Por otra, la tradición conservadora, representada por Eslava, se interesará sobre todo por la música religiosa, a la que juzga plenamente insertada en el contexto europeo.

La ópera desatará algunos de los más enconados enfrentamientos. Si, para Y.B., no era preciso entender el texto de la ópera, otros partidarios del melodrama sostendrán posiciones más moderadas¹⁶⁷⁴. Es el caso de A.F. quien, además, coincide con Eximeno al señalar que la música debe realzar la poesía sin oscurecerla¹⁶⁷⁵. En el bando contrario, los artículos firmados por “El Español”, y a los que hemos hecho alusión anteriormente, habían sentado las bases de las reflexiones *nacionalistas*¹⁶⁷⁶ sobre la ópera. En ellos, se defendía el carácter nacional del gusto, y se criticaba a la música italiana por pretender arrogarse un carácter universal. Los detractores de la ópera combinarán argumentos clasicistas contra este género¹⁶⁷⁷ (en especial el que se refiere a su falta de verosimilitud¹⁶⁷⁸) con la defensa de los “difuntos” géneros españoles¹⁶⁷⁹, unas

¹⁶⁷² Cabe destacar, por otra parte, que “Don Preciso” critica la introducción del estilo teatral en la iglesia con palabras que recuerdan la posición de Feijoo en el “Discurso sobre la música de los templos”. Zamacola se apoya, además, en Eximeno, quien recoge opiniones de autores italianos que denuncian el abuso del estilo dramático en los templos.

¹⁶⁷³ V. CARRERAS, Juan José: “Introducción”, en SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música española...* Vol. 1, pp: V-XXIII.

¹⁶⁷⁴ “Y.B.”: “Señor Diarista: A muchos he oído decir, hablando de las óperas...”, *Diario de Madrid*, 13/4/1799, nº 103, p. 421-422.

¹⁶⁷⁵ “A.F.”: “Respuesta a la carta del día 19 de abril”: Con que Señor Y.B. según la opinión de Vd...., *Diario de Madrid*, 28/5/1799 y 29/5/1799, nº 148 y 149, p. 681-682 y 685-686. En su artículo, este autor relata el descenso de Metastasio desde los cielos para defender un modelo operístico basado en Paisiello. Este recurso recuerda al descenso de Jommelli que acontece en el Canto IV de *La Música* de Iriarte, aunque en esta ocasión tenga una intención satírica.

¹⁶⁷⁶ Consciente de la problemática que implican términos como “nacionalismo” y “música nacional” en el marco cronológico en el que se desarrolla la polémica, me decido a utilizarlos en el sentido que les dan “D. Preciso” y otros autores, tratando de aclarar, en la medida de lo posible, las implicaciones ideológicas de estas expresiones en el contexto que estamos estudiando.

¹⁶⁷⁷ El clasicismo se había opuesto a la ópera, fundamentalmente, por tres razones: por el carácter sensual de la música; por considerar al melodrama como una corrupción de la tragedia, y por su inverosimilitud. Los participantes en la polémica no llegan a desarrollar el primer argumento (sólo “A.F.” afirma que la música en la que no se entiende la letra es semejante al canto de los pájaros y otros animales; v. A.F.: “Respuesta a la carta del día 19 de abril”: Con que Señor Y.B. según la opinión de Vd...., *Diario de Madrid*, 28/5/1799 y 29/5/1799, nº 148 y 149, p. 681-682 y 685-686). En España estos tres argumentos aparecen claramente expresados en: LUZÁN, I.: *La Poética...*, p. 515 (Cito por la segunda edición).

¹⁶⁷⁸ V., por ejemplo, las críticas en: “El Defensor de D. Preciso O.Z.”: “Luego que leí la carta de Vd., Sr. D. Preciso...”, *Diario de Madrid*, 23/3/1803, 24/3/1803 y 15/3/1803, nº 82, 83 y 84, p. 325-326, 329-330 y 333-334.

posiciones que beben directamente de la edición española del tratado de Eximeno¹⁶⁸⁰:

Los defensores de la ópera responderán a las acusaciones de inverosimilitud con argumentos convencionales (tan inverosímil es morir cantando como escuchar a Alejandro Magno hablando en español) y con dos ideas de peso: en primer lugar, cada arte imita con el instrumento que le es propio. En segundo lugar, el artista y el espectador alcanzan un “convenio” que convierte en verosímil lo que, analizado bajo el prisma de la razón, resultaría inverosímil. Estos dos argumentos recuerdan sustancialmente el pensamiento del exjesuita Esteban de Arteaga, cuyo pensamiento comenzaba a recibirse en aquella época. Las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*¹⁶⁸¹, en las que Arteaga analiza las peculiaridades de la música a la hora de imitar la naturaleza, habían sido publicadas en Madrid en 1789; mientras que, en 1793, Santos Díez González había traducido el primer capítulo de *Le Rivoluzioni*¹⁶⁸² y lo había insertado en su *Poética*¹⁶⁸³. Como respuesta a todos aquellos que ponían en cuestión la verosimilitud del melodrama, Arteaga afirmaba que la ópera, al igual que las otras artes de imitación, no tenía por objeto lo verdadero, sino la imitación de ello (es decir, lo verosímil¹⁶⁸⁴). Entre el poeta-compositor y el espectador existiría una especie de pacto para considerar como verosímil todo lo que sucediera sobre el escenario; la magnificencia de la puesta en escena no haría sino contribuir a crear esta ilusión¹⁶⁸⁵.

Parece claro, por tanto, que el pensamiento de Arteaga dotó de argumentos a los defensores de la ópera en España, quienes no dudaron en reproducir incluso sus ejemplos: tan inverosímil es ver a un personaje morir cantando como escuchar a Mahoma hablando en francés, italiano o castellano. Los detractores del melodrama, a su vez, realizaron una relectura particular del pensamiento de Eximeno, al tomar sólo sus críticas a la ópera y, obviar sus opiniones positivas sobre el melodrama. Eximeno, que valoraba positivamente las influencias de una cultura sobre otra, consideraba beneficiosa la influencia de la ópera italiana sobre la música española. El melodrama, género que había recibido sus mayores atenciones en la edición italiana del tratado, no merecía una condena desde una

¹⁶⁷⁹ “D. Preciso”: “Señor Protector de la música universal; ya veo que no podemos convenir los dos...”, *Diario de Madrid*, 26/4/1803, nº 116, p. 461-463.

¹⁶⁸⁰ EXIMENO, A.: *Del origen y reglas...*, t. III, p. 195-196.

¹⁶⁸¹ ARTEAGA, E.: *Investigaciones filosóficas...*

¹⁶⁸² ARTEAGA, E.: *Le Rivoluzioni...*

¹⁶⁸³ DÍEZ GONZÁLEZ, Santos: *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía; y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas*. Madrid, D. Benito Cano, 1793. De este modo, y por primera vez en España, el drama musical era considerado como un género teatral más, dotado de unas reglas propias que no se correspondían plenamente con las de la tragedia.

¹⁶⁸⁴ Esta afirmación, nada novedosa, encuentra su base en el pensamiento de autores como Batteux.

¹⁶⁸⁵ Eximeno compartía esta opinión. EXIMENO, A.: *Dell'origine e delle regole...*, p: 440 - *Del origen y reglas...*, t. III, p: 218.

perspectiva moral¹⁶⁸⁶, toda vez que su inverosimilitud merecía sólo una censura parcial.

El nacionalismo de “D. Preciso” se inserta en la tradición ilustrada que considera el patriotismo como una virtud cívica; como un impulso que lleva a tratar de resolver los problemas del país¹⁶⁸⁷. Sin embargo, su exaltación de la música popular constituye un factor de modernidad que acerca su pensamiento a las corrientes que, desde Rousseau, enfatizaban la importancia del pueblo, la historia, la tradición, el instinto y la diferencia como elementos articuladores de la identidad nacional. La actitud de los siglos precedentes, que había sido de desinterés, cuando no de desprecio hacia la cultura popular, subsiste en ciertas afirmaciones de “El Avisador de los Melómanos de Aquende”, para quien, la música no es un auxiliar de la poesía salvo “[...] en las canciones de las gentes bajas del pueblo”¹⁶⁸⁸. Más rotundo en sus críticas se muestra “El amigo de la música universal”, quien se basa en la diferencia de clase para juzgar los cantos recogidos por “Don Preciso”, calificándolos como “vulgarísimas tonadas”, propias de “chabacanos seguillideros y vulgares tiranistas”, que no pueden representar “la música que una nación ilustrada y amiga de las artes debe cultivar y apreciar”¹⁶⁸⁹.

En cualquier caso, “Don Preciso” y “El amigo de la música universal” coinciden al resaltar la diferencia frente a un “otro” como mecanismo para afirmar su propia identidad: en el primero, esta diferencia se establece por criterios étnicos (“nosotros” españoles – “ellos” italianos); en el segundo, las diferencias serían de clase (“nosotros” ilustrados y cultos – “ellos” pueblo llano, inculto). Como casi siempre, la interpretación del pensamiento de Eximeno realizada por “D. Preciso” no coincide plenamente con lo expresado por el exjesuita en sus textos. Aunque Eximeno se mostrase respetuoso con las músicas populares, su formación de clasicista ilustrado y sus posiciones moralistas le llevaban a declarar que muchas de las letras de las seguidillas son indecentes, por más que su música pudiera ser graciosa¹⁶⁹⁰. Como los adversarios de “Don Preciso”, Eximeno asociaba el gusto por las seguidillas con las gentes rústicas, no tan cultivadas como los habitantes de las ciudades¹⁶⁹¹:

¹⁶⁸⁶ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p. 260.

¹⁶⁸⁷ Véase ÁLVAREZ JUNCO, J.: *Mater Dolorosa...*

¹⁶⁸⁸ “El Avisador de los Melómanos de Aquende”: “Señor Don Preciso: El día que publicó Vd. Su segundo tomo...”, *Diario de Madrid*, 5/2/1803 y 6/2/1803, nº 36 y 37, p. 141-142 y 145-146.

¹⁶⁸⁹ “El amigo de la música universal como sea buena”: “Señor D. Preciso: me parece que no convendremos en nada...”, *Diario de Madrid*, 5/4/1803 y 7/4/1803, nº 95 y 97, p. 377-378 y 385-386.

¹⁶⁹⁰ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. I, p. 260.

¹⁶⁹¹ EXIMENO, A.: *Dell'origine e delle regole...*, p: 338 - *Del origen y reglas...*, t. III, pp: 35-36. En la edición italiana de su tratado, Eximeno utiliza el término “romanella” para referirse a los cantos de los campesinos. Este término es traducido al castellano por “tonadas y seguidillas”.

6.3.4.5-Cuestiones historiográficas

De acuerdo con Rousseau la música y el lenguaje tendrían un origen común. El proceso de civilización y el alejamiento del estado originario del hombre habrían llevado a una separación gradual entre el lenguaje musical y el lenguaje ordinario, pero aún existirían una serie de relaciones que los mantendrían vinculados. La teoría de Eximeno es claramente deudora de la del pensador ginebrino, aunque el exjesuita concede a las naciones la capacidad de acceder al buen gusto en música a pesar de la ineptitud de muchos de los lenguajes modernos. Zamacola, por su parte, cree que la unión original entre música y lenguaje que se daba entre los griegos, se conservaría aún en China y en el País Vasco, sobre todo en las zonas “donde todavía no ha hecho tantos estragos la corrupción”. “Don Preciso” llega a apuntar:

Jamás se ha visto entre estas gentes poesía que no sea cantada, ni música que no haya sido hecha para la poesía: porque aun en aquellas hermosas canciones llamadas Zortzicos (...) están compuestas sobre poesía vascongada, siendo aún más de notar que como no tiene aquella lengua artículo alguno que la haga desagradable, y abundan sus palabras de vocales que la hacen muy sonora y armoniosa, no hay joven ni viejo que no sea poeta y músico a un mismo tiempo.¹⁶⁹²

Zamacola se halla aquí más cercano a Rousseau que al propio Eximeno, pues en éste nunca encontramos una encendida defensa de los sencillos valores rurales, como aparece en Rousseau con respecto a Suiza. No deja de resultar irónico que “Don Preciso” haga estas valoraciones sobre la capacidad musical del pueblo vasco tomando como referencia a Eximeno quien, en la edición italiana de su tratado había lanzado importantes críticas contra los vascos¹⁶⁹³.

Estos pensamientos sobre el origen de la música articulan discursos de tipo historiográfico. La concepción de la evolución es negativa en el caso de Rousseau, pero no lo era tanto en el caso de Eximeno, como veíamos en el apartado 5.4. En el pensamiento de Zamacola, sin embargo, subyace una concepción más pesimista de la historia, más cercana a Rousseau que a Eximeno. Finalmente, los adversarios de Eximeno y “Don Preciso” mostrarán indiferencia hacia la música griega y su relación con el lenguaje manteniendo, por lo general, una postura que se encaja en la idea del progreso constante. “El músico, profesor de los de Allende” se burlará de la supuesta decadencia de la música, diciendo:

¹⁶⁹² “Don Preciso”: “Señor Diarista: Mucho tenemos que hablar, y es menester que se arme Vd. de paciencia”, *Diario de Madrid*, 3/4/1799 y 4/7/1799, nº 123 y 124, p. 505-506 y 509-510. Cabe recordar el origen vasco de Zamacola.

¹⁶⁹³ EXIMENO, A.: *Dell'Origine e delle regole...*, p. 415-416 y 447.

[D. Preciso] Ya resuelve, y fija la época de la decadencia de nuestra música, haciendo inseparable la inocencia de costumbres de la sencillez de aquella; como si no consistiera la decantada inocencia más bien en la docta legislación, en una educación cristiana, y en el buen ejemplo: ¡qué lógica tan ridícula!¹⁶⁹⁴

Aunque considerarán digno de imitación al arte griego, se mostrarán escépticos en torno a la musicalidad de los lenguajes antiguos y defenderán la superioridad de la moderna música italiana. “El amante de la música universal” pregunta, tratando de reducir al absurdo los planteamientos de “Don Preciso”:

¿Con que según eso, estamos sin música muchos siglos ha? Pues desde que desaparecieron del globo los Griegos, y las naciones antiguas, desapareció del todo aquel lenguaje no monótono; y como para que haya música es preciso que nuestro lenguaje sea como el suyo, y éste no lo tenemos, por testimonio de D. Preciso se infiere de aquí que estamos sin música muchos siglos ha.¹⁶⁹⁵

Lo más interesante de sus textos residirá en su capacidad para trasladar estas cuestiones al terreno de la disputa entre “antiguos” y “modernos”, creando una imagen de sí mismos como defensores de la música contemporánea y mostrando una opinión no dogmática con respecto a la música griega que, por otra parte, vendría a coincidir con la de Eximeno. Paradójicamente, “Don Preciso” y Eximeno quedan encuadrados en el bando de los “antiguos” sin que sus pensamientos respectivos aporten suficientes razones para ello: su posición en este tema es escéptica en lo que se refiere a las posibilidades de adquirir un conocimiento erudito sobre la música griega, aunque positiva con respecto a las cualidades que aquella música debió tener. Por otra parte, Eximeno se había mostrado favorable a la música de su tiempo (aunque advertía de una decadencia inminente), mientras que “Don Preciso”, muy crítico con la música española del momento, no renunciaba a la posibilidad de mejorar la situación.

6.3.4.6-Criterios de belleza

Las cuestiones relacionadas con los criterios de belleza (qué requisitos debe cumplir una obra de arte para ser bella) aparecían ya esbozadas por “Don Preciso” en 1799, dentro de una polémica sobre la danza¹⁶⁹⁶. Zamacola defendía

¹⁶⁹⁴ “El músico, profesor de los de allende”: “Señor Diarista: ¡Qué inesperados son los lances de la fortuna...!”, *Diario de Madrid*, 9/3/1803 y 10/3/1803, nº 68 y 69, p. 269-270 y 273-274.

¹⁶⁹⁵ “El amante de la música universal como sea buena”: “Señor Diarista: No hablemos de D. Preciso...”, *Diario de Madrid*, 9/6/1803, 10/6/1803, 11/6/1803 y 12/6/1803, nº 160, 161, 162 y 163, p. 641-643, 645-646, 649-650 y 653-655.

¹⁶⁹⁶ “El Bachiller Zacamala”: “Señor Diarista: Las ciencias y las artes son tan necesarias...”, *Diario de Madrid*, nº 204, p. 819-822.

allí (y esta será la postura que desarrollará en artículos posteriores) que la belleza debe ser sencilla, de acuerdo con las normas de la naturaleza, y no recargada o artificiosa, porque esto es antinatural. Esta exigencia sería aún mayor en una nación como la española, donde debería imperar el carácter severo¹⁶⁹⁷. “Don Preciso” condena a todos aquellos que reducen la belleza a la superación de grandes dificultades al anunciar el segundo tomo de su *Colección*, donde compara a los seguidores de este criterio estético con los admiradores del estilo churrigueresco¹⁶⁹⁸. “Don Preciso” llegará al extremo de preguntarse para qué es necesario que los cantantes tengan un gran dominio de la técnica, en un contexto en el que cuestiona la ejecución de adornos que no están escritos por el compositor:

¿Para qué es necesario que sean tan hábiles en la música? ¿Para que se metan a título de inteligentes a ensartar fárrago de glosas y gorgoritos en cada compás? ¿Quién les ha dado a estos el talento, instrucción y conocimientos que necesitan de las pasiones humanas, para ponerse a enmendar la plana a un maestro, que acaso le habrá costado la composición de aquella música muchos meses de desvelos y de meditación? ¿Quién les ha dado la libertad de confundir la música con sus extravagancias ridículas a pretextos de que de este modo adornan y dan expresión a lo que hacen?¹⁶⁹⁹.

Al igual que Zamacola, se había opuesto a aquellos que creen que el mérito artístico reside únicamente en la capacidad de vencer las dificultades. El exjesuita había criticado el virtuosismo vocal de los cantantes, pero también los excesos contrapuntísticos, reclamando en todo caso un arte más sencillo y “natural”¹⁷⁰⁰.

Al diferencia de “Don Preciso” y Eximeno, “El Avisador de los melómanos de Aquende”, firme partidario de la ópera italiana y su virtuosismo vocal, llegará a declarar que los hombres de gusto admiran a aquél que consigue realizar lo que los otros no pueden¹⁷⁰¹. Esta afirmación justifica el criterio de belleza que se basa en la superación de dificultades, pero también plantea, de manera implícita, el concepto del virtuoso, es decir, aquella persona con un talento *extraordinario*, singular, único, capaz de llegar hasta donde los demás no pueden. No encontramos aún el concepto de “genio”, puesto que el “El Avisador” no va más allá de glosar el dominio de la técnica, sin cuestionar las reglas de manera

¹⁶⁹⁷ La atribución a los españoles de un carácter severo y serio es un tópico en los textos de la época, que aparece en autores como Feijoo, Iriarte, o el propio Eximeno.

¹⁶⁹⁸ [“Don Preciso”]: “Segundo tomo de la colección de las mejores coplas de seguidillas...”, *Diario de Madrid*, 17/1/1803, nº 17, p: 65-66.

¹⁶⁹⁹ “D. Preciso”: “Señor Protector de la música universal: Ya veo que no podemos convenir los dos...”, *Diario de Madrid*, 26/4/1803 y 27/4/1803, nº 116 y 117, p. 461-463 y 468-470.

¹⁷⁰⁰ EXIMENO, A.: *Dell'origine...*, p: 402 - *Del origen...*, vol. 3, p: 155

¹⁷⁰¹ “El Avisador de los Melómanos de Aquende”: “Señor Don Preciso: El día que publicó Vd. Su segundo tomo...”, *Diario de Madrid*, 5/2/1803 y 6/2/1803, nº 36 y 37, p. 141-142 y 145-146.

sistemática, hablar del artista como un ser aislado del mundo, extender la reflexión a campos ajenos al artístico o mencionar efectos que puedan conducir al “éxtasis” o el “entusiasmo”¹⁷⁰².

“El Avisador” y “Don Preciso” propondrán modelos arquitectónicos como ejemplo de sus teorías sobre la belleza. El primero, defenderá el mérito de la barroca fachada del Hospicio de Madrid, puesto que allí el arquitecto demostró ser un *virtuoso*:

¿Y qué me importa a mi que digan que la fachada del Hospicio es mala, si el que la hizo sabía tan bien como los profesores del día todas las reglas de arquitectura? (...) Señor mío, en este mundo aquel que hace más, y vence más dificultades, es el hombre que sabe más (...) ¹⁷⁰³

El segundo, recurrirá a la Aduana Nueva como ejemplo de belleza elegante, sencilla y natural¹⁷⁰⁴. Paradójicamente, el autor de la fachada del Hospicio, defendida por “El Avisador de los Melómanos de Aquende” (partidario de la música italiana) fue el español Pedro de Ribera, mientras que el edificio de la Aduana Nueva (propuesto como ejemplo por el *nacionalista* Zamacola), fue realizado por Francesco Sabatini, italiano.

6.3.4.6-Agustín Iranzo: el regreso

En marzo de 1803, en pleno enfrentamiento entre partidarios y detractores de la música universal, surge la voz independiente de “El músico profesor de los de Allende”. Este autor consigue establecer una polémica paralela que, partiendo de los temas tratados en la disputa entre “D. Preciso” y “El amigo de la música universal”, acaba por cuestionar la validez de la obra de Eximeno sin dar lugar a nuevas interpretaciones o impugnaciones reales de su pensamiento. A lo largo de los distintos artículos no se debaten cuestiones estéticas ni los autores de los mismos muestran una concepción teórica estructurada. Al contrario, los argumentos se limitan al cruce de acusaciones entre eximenistas y anti-eximenistas (éstos dudan de los conocimientos musicales de Eximeno, aquéllos,

¹⁷⁰² Para una definición de este concepto realizada en la época v. ROUSSEAU, J.-J.: “Genio”, *Diccionario...*, p: 229. Sobre la relación entre el genio y el entusiasmo v. DAHLHAUS, C.: *Estética...*, p: 50-54.

¹⁷⁰³ “El Avisador de los Melómanos de Aquende”: “Señor Don Preciso: El día que publicó Vd. Su segundo tomo...”, *Diario de Madrid*, 5/2/1803 y 6/2/1803, nº 36 y 37, p. 141-142 y 145-146.

¹⁷⁰⁴ “Me dice Vd. que lo más hermoso, grande y magnífico, es vencer las grandes dificultades, y que por eso le gusta a Vd. la fachada del Hospicio, porque se supone que quien hizo aquello, sabrá hacer lo sencillo. Sin meterme a contradecir el hierro de que sea magnífico el vencer las dificultades, quiero conceder a Vd. que aquel arquitecto supiese hacer una fachada tan buena como la de la Aduana; pero no la hizo, y en vez de dejar buen nombre, sólo dejó un borrón para la posteridad”. “Don Preciso”: Señor Avisador de la Junta Melómana: En efecto hace ya 14 años...”, *Diario de Madrid*, 14/2/1803 y 15/2/1803, nº 45 y 46, p. 177-178 y 181-182.

de la capacidad de Iranzo para componer), a la defensa corporativista de los maestros de capilla españoles y al debate en torno a si es posible o no impugnar a Eximeno después de la publicación de la *Duda* y de los elogios dirigidos a él por la *Encyclopédie Méthodique*. A pesar de la pobreza de ideas, esta línea de la polémica también alimenta a la otra, como se hace patente en el artículo de “El amante de la música universal”¹⁷⁰⁵: este autor asegura que Eximeno no estaba capacitado para escribir sobre música (un argumento que ya había sido expuesto por Iranzo y por “El músico, profesor de los de Allende”) y defiende la validez de la impugnación de Iranzo, de reciente aparición.

Al leer estos artículos tenemos la sensación de estar asistiendo a una reedición de los inicios de la polémica. De hecho, hasta la manera en que se cierra el enfrentamiento (con Iranzo pidiendo explicaciones a los eximenistas, sin que estos acudan a defender al exjesuita) se parece a la manera en que se cerró el enfrentamiento de 1796. Cabe pensar que tras esta polémica existe un objetivo propagandístico: la actualidad adquirida por Eximeno en 1803 (en gran parte debido a la labor de “Don Preciso”) es aprovechada por Iranzo para insertar anuncios de su *Defensa*¹⁷⁰⁶. El silencio de los defensores de Eximeno bien podría deberse a la intención de ignorar la obra de Iranzo; de no publicitarla “gratuitamente”.

6.3.4.7-Epílogo

El interés por el pensamiento eximeniano no se agota con el fin de la polémica en el *Diario de Madrid*, como prueban los artículos que Zamacola sigue publicando en el periódico. Pero también los adversarios de Eximeno seguían interesados en el pensamiento del exjesuita. El 6 de junio de 1804 se anuncia la publicación del *Discurso sobre la historia universal de la música* de Joseph Teixidor, autor que impugnará a Eximeno en *Sobre el verdadero origen de la música*, texto no publicado¹⁷⁰⁷ donde critica las opiniones de un “filósofo moderno” (que no es otro que Eximeno) para defender una teoría matemática de la música basada en Rameau.

¹⁷⁰⁵ “El amante de la música universal como sea buena”: “Señor Diarista: No hablemos de D. Preciso...”, *Diario de Madrid*, 9/6/1803, 10/6/1803, 11/6/1803 y 12/6/1803, nº 160, 161, 162 y 163, p: 641-643, 645-646, 649-650 y 653-655

¹⁷⁰⁶ “Pedro de Pedro”; “Señor Músico juicioso y desengañado: Muy señor mío: Vd. o yo estamos sin juicio...”, *Diario de Madrid*, 4/11/1803 y 5/11/1803, nº 309 y 310, p. 1233-1234 y 1237-1238; “Agustín Iranzo”: “Señor Músico juicioso y desengañado: Muy señor mío: siento infinito no haber podido...”, *Diario de Madrid*, 4/1/1803 y 5/1/1803, nº 4 y 5, p. 13-14 y 17-18.

¹⁷⁰⁷ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música ‘española’*...

La última y más curiosa referencia a Eximeno que encontramos en el *Diario de Madrid* de estos años se debe a “El Bailarín Aficionado” (seudónimo de Iza Zamacola). En una polémica sobre la danza, Zamacola cita a Eximeno y añade:

[Eximeno] ha escrito un papel muy gracioso y divertido, titulado El Lazarillo, donde pone en ridículo a los músicos contrapuntistas de nuestro siglo, y a todos sus secuaces.¹⁷⁰⁸

Eximeno había enviado su manuscrito desde Roma un año antes, pero el texto permanecía sin publicar. A pesar de esto, Zamacola conoce su existencia y parece haberlo leído en una fecha tan temprana como 1807. Desconocemos cómo pudo haber llegado la obra a sus manos, si bien cabe aventurar que Zamacola tuviera acceso al manuscrito gracias a su trabajo. Por otra parte, y dada la beligerancia demostrada por este autor en su defensa del exjesuita, no podemos descartar su adscripción a algún tipo de círculo que tuviese relación directa con Eximeno.

Conclusión

La polémica surgida al calor de la publicación española del tratado de Eximeno parece deberse, principalmente, a los agresivos métodos publicitarios empleados por el traductor. Sin embargo el debate se irá complicando a medida que avanza el tiempo, hasta llegar a la publicación de la *Defensa* de Iranzo, máximo exponente del “anti-eximenismo” en España.

Entre los distintos motivos que impulsan a los autores a participar en la polémica, debemos destacar las cuestiones personales. Las responsabilidades editoriales de Gutiérrez, Zamacola e Iranzo marcarán la forma y el fondo de sus intervenciones: la polémica funciona entonces como un recurso publicitario que permite dar a conocer las diferentes publicaciones y algunos aspectos de su contenido, despertando en el lector un interés por conocer los textos de manera más profunda.

El estudio de los textos permite constatar la presencia de un núcleo de partidarios de la posición estético-musical de Eximeno. Estos autores comenzarán reivindicando el pensamiento eximeniano por su carácter renovador en un contexto de decadencia generalizada. Sin embargo, la utilización del pensamiento de Eximeno en la polémica sobre la ópera llevará a realizar lecturas sesgadas del mismo en clave nacionalista. El germen de este elemento nacionalista podía intuirse en *Del Origen y reglas*, pero nunca llegó a ser

¹⁷⁰⁸ “El bailarín retirado”: “Es mucha desgracia la mía: ningún malandrín...”, *Diario de Madrid*, 10/10/1807, n° 283, p: 439-440.

desarrollado ni concretado por Eximeno: en el pensamiento universalista de un ilustrado no podían tener cabida expresiones como las que realizarán algunos de sus partidarios, quienes plantean las bases del nacionalismo musical español de los siglos XIX y XX.

Los argumentos manejados por los detractores de Eximeno, fuera de los puramente estéticos y musicales, se resumen en un cierto corporativismo y en los ataques a Eximeno por sus (supuestamente) escasos conocimientos musicales. Este tipo de críticas reflejan la crisis del modelo representado por el teórico-maestro de capilla propio del Antiguo Régimen, y el advenimiento de un nuevo modelo: el del teórico diletante que acompaña sus reflexiones musicales con otras de índole estética, histórica o lingüística.

Por último, cabe destacar que las cuestiones debatidas constituyen una síntesis de los temas que habían preocupado a los teóricos musicales a lo largo del siglo XVIII y un anuncio de las ideas estéticas que más influirán en el siglo XIX (como la cuestión del nacionalismo musical, la música popular o el predominio de la música no religiosa).

6.4-AGUSTÍN IRANZO: DEFENSA DEL ARTE DE LA MÚSICA

En 1803, se publicaba en Murcia la *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla*, de Agustín Iranzo, maestro de capilla de la Colegial de Alicante¹⁷⁰⁹. Esta obra, subtitulada *Impugnación al Origen y reglas de la música* iba dirigida, “a modo de consulta” a Francisco Antonio Gutiérrez, traductor de Eximeno. Como veíamos, Iranzo fue uno de los más pertinaces críticos de Eximeno, interviniendo en el *Diario de Madrid* a través de sucesivos artículos para impugnar la obra del exjesuita. Su tratado constituye, de hecho una continuación de ese debate: Iranzo parte de las seis preguntas formuladas a Francisco Antonio Gutiérrez en el periódico, y a las que éste nunca contestó. Las preguntas eran las siguientes:

1- Se desea saber si el autor de la obra (...) llegó a ver las sólidas reglas de la música, que la constituyen en arte; pues según dice Vm. en el citado Diario, puede inferirse que sólo llegaron a su noticia, *reglas vagas y falaces*, que el arte de la música no conoce; 2- Si se podrá enseñar el arte de la composición en seis meses a un hombre de buen talento, y en ocho a otro de mediano(...) 3- ¿Por qué causa se ha considerado siempre la música (...) por uno de los artes más difíciles, siendo (si hemos de creer a Vm.) *el más sencillo y más fácil del mundo*; 4- ¿Será por ventura faltar a la verdadera política, y aun a la caridad cristiana, dar al público los defectos o ignorancia de aquellos sujetos *que injustamente desacreditan la inocente arte de la música* (así se explica Vm.) *diciendo de ella tales necedades, cuales no dicen los artistas mecánicos sobre sus respectivos oficios?*; 5- ¿Sería mengua de un pintor, publicar por las calles y plazas de la Corte, que, *una de las artes de recreo más necesarias al hombre (...) se hallaba en un estado vago e incierto, por culpa de sus profesores; y que la mayor parte de los que se dedican a esta agradable profesión, son (...) unos meros ejecutores, o unos rutineros maquinales?*; 6- Se desea saber (...) si los que son maestros en la música, según la escuela que en nuestra España se enseña, y conoce de inmemorial, *caminan o no a ciegas; y si deberán emprender un nuevo rumbo, y confesar con franqueza que hasta ahora han caminado a ciegas, y que son de la turba ignorante*, por solo no seguir las reglas de música que presenta en su obra el Abate Eximeno¹⁷¹⁰.

La biografía de Iranzo ha sido ya estudiada en varios artículos que, además, han abordado en mayor o menor medida algunos aspectos de la teoría musical de este autor¹⁷¹¹. Su pensamiento ha sido también objeto de atención por parte de Picó Pascual en su monografía sobre Eximeno, y de León Tello en su estudio sobre la teoría musical española¹⁷¹². Por todo ello, nuestra intención no es realizar un análisis profundo de la teoría musical de Agustín Iranzo, sino poner de

¹⁷⁰⁹ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*

¹⁷¹⁰ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*, p: 5-10.

¹⁷¹¹ FLORES FUENTES, J.: “Agustín Iranzo...”, p: 33-72; PALENCIA SOLIVERES, A.: “Defensa del arte de la música...”; CORRAL BÁEZ, F.J.: “Agustín Iranzo Herrero...”

¹⁷¹² PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*; LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría española...*

manifiesto cuáles son los puntos que separan el pensamiento musical del maestro de capilla de Alicante del pensamiento de Eximeno, así como las claves que permiten comprender su discurso sobre la música.

6.4.1-Estructura del tratado

El tratado de Iranzo se estructura en tres “cartas”, en las que se mezclan argumentos técnicos, estéticos e incluso personales. A pesar de que intenta organizar claramente su discurso (mediante “cartas” y “proposiciones”), su texto resulta farragoso y caótico, siendo frecuentes las digresiones, las repeticiones argumentales, las citas inabarcables, las enumeraciones exageradas, etc.

En la primera de las cartas, Iranzo se dirige a Francisco Antonio Gutiérrez con el objeto de reproducir las seis preguntas que le había formulado en el *Diario de Madrid*. Comoquiera que Gutiérrez no respondió a ninguna de estas preguntas, Iranzo se contesta a sí mismo poniendo de manifiesto cuáles son los “errores” en los que habría incurrido Gutiérrez y cuál es su conceptualización de la música, que se revela muy distante de la idea que Eximeno tenía de este arte.

En la segunda carta, titulada “Consulta sobre el Prólogo del Autor”, Iranzo contesta el artículo que Gutiérrez escribió el 29 de noviembre de 1796. En esta parte del tratado, Iranzo censura a Gutiérrez por haber criticado a los maestros de capilla españoles, y carga contra Eximeno por haber puesto en duda las reglas tradicionales, y por haber asegurado que la música carece de reglas firmes. Para ello, contesta pormenorizadamente a las preguntas (retóricas) que Eximeno había planteado en el prólogo de *Del Origen*, y en las que trataba de poner de manifiesto, de manera un tanto histriónica, las incongruencias existentes entre la teoría y la práctica musical. Iranzo acude cargado de razonamientos teóricos y analiza los fragmentos musicales incluidos por Eximeno en su tratado, con el fin de demostrar que los autores de dichos fragmentos dominaban y aplicaban las reglas musicales, y que el exjesuita carecía de conocimientos musicales suficientes como para escribir un tratado musical.

A este análisis le siguen tres “proposiciones”: en la primera de ellas, titulada “Las preocupaciones que se hallan en Eximeno”, Iranzo contradice diversas afirmaciones del exjesuita y demuestra su apego a las viejas teorías musicales (afirmando, por ejemplo, que do sostenido no es lo mismo que re bemol; que mi sostenido no es fa, porque de mi a mi sostenido hay cuatro comas, por lo que pertenece al género cromático, mientras que de mi a fa hay cinco comas, por lo que pertenece al género diatónico; etc.). En la segunda proposición, titulada “Eximeno ha hablado misteriosamente de la música”, Iranzo critica a Eximeno por presentar sus explicaciones sobre los fragmentos musicales de un modo desordenado e incorrecto, encontrándose allí explicaciones *prohibidas* “(...) por el

arte, y por la naturaleza¹⁷¹³. La tercera proposición se divide, a su vez, en dos partes, tituladas “No se comprehende lo que dice Eximeno” y “Preceptos para el contrapunto de dos notas contra una”. En la primera, Iranzo prosigue con su crítica al bajo fundamental que, como veíamos en el apartado 5.3.1, había añadido Eximeno a los ejemplos musicales que analizaba en su tratado. Pasa luego a estudiar los ejercicios de contrapunto propuestos por Eximeno y, hallándolos incorrectos, expone las reglas para el contrapunto de primera especie (nota contra nota). En la segunda parte, Iranzo enuncia las reglas de contrapunto de segunda especie, mientras continúa analizando las incorrecciones cometidas por Eximeno en su explicación de los ejemplos musicales.

Finalmente, en la tercera carta, titulada “Sobre la advertencia que lleva la obra”, resume lo expuesto con anterioridad, continúa con sus ataques contra Eximeno y, sobre todo carga contra Gutiérrez. Para ello, defiende a los teóricos tradicionales (Cerone y Nassarre) y a la música española, negando el atraso en el que, según Gutiérrez, se hallaría sumida. Iranzo elabora entonces una apología de las técnicas contrapuntísticas en las que destacarían los compositores españoles, y que encerrarían la quintaesencia del arte musical. Finalmente, alaba el poema *La Música* de Iriarte, y en particular el canto tercero, donde el poeta elogiaba a los músicos españoles.

Podemos afirmar, en definitiva, que la obra de Iranzo constituye una apología gremial de la música española, planteada desde posiciones conservadoras que continúan aferradas al concepto de *ars* (en el sentido de artesanía o de *techné*), y que identifican el dominio técnico de una disciplina con la capacidad de juicio estético sobre las producciones de la misma.

6.4.2-La crítica a Gutiérrez

No cabe duda de que el tratado de Iranzo surge como una respuesta a la publicación en castellano de *Dell'origine e delle regole della musica*. Sin embargo, el maestro de capilla de la Colegial de Alicante plantea su texto como una continuación de la polémica mantenida en el *Diario de Madrid*¹⁷¹⁴. Por ello, desde la portada, se dirige a Francisco Antonio Gutiérrez, traductor de Eximeno y contendiente destacado en la polémica citada¹⁷¹⁵.

Como veíamos en el apartado anterior, Gutiérrez no había hecho sino repetir (con indudables intenciones polémico-propagandísticas) las invectivas de

¹⁷¹³ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*, p: 109.

¹⁷¹⁴ V. Apartado 6.3.

¹⁷¹⁵ El título completo del tratado de Iranzo es: *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla. Impugnación al Origen y reglas de la música, obra escrita por el abate español Don Antonio Eximeno. Su autor Don Agustín Iranzo y Herrero, maestro de capilla de la Insigne Ilgesia Colegial de la Ciudad de Alicante. Quien la dirige por vía de consulta a Don Francisco Antonio Gutiérrez* (las negritas son mías).

Eximeno contra los maestros de capilla tradicionales, respondiendo de manera tajante a las primeras intervenciones de Iranzo. Por tanto, había asumido como propio el discurso del exjesuita y lo había dirigido contra los maestros españoles. De este modo, resultaba comprensible que Iranzo hiciera referencias a Gutiérrez en su tratado. No obstante, la insistencia en dirigirse a Gutiérrez resulta llamativa y tiene importancia a distintos niveles. En primer lugar, nos podría llevar a pensar que existía algún tipo de enfrentamiento previo entre los dos autores, que habría motivado la temprana intervención de Iranzo en las páginas del *Diario de Madrid* y del *Diario de Barcelona*, sin siquiera haber leído el texto de Eximeno. Además, en el momento de producirse la polémica, Eximeno se encontraba en Italia (y en 1802, año de la publicación del tratado, había regresado por segunda y última vez a aquel país), de manera que podría resultar razonable dirigirse al traductor, y no al autor de la obra. Por otra parte, y habida cuenta de que eran las críticas de Gutiérrez hacia los músicos tradicionales las que habían llevado a Iranzo a alzar su voz, resultaba normal que su texto se dirigiera contra el traductor de Eximeno.

Sin embargo, y desde nuestro punto de vista, el hecho de que Iranzo se dirija al traductor antes que al autor de la obra tiene que ver con el status de Gutiérrez. La principal razón de ser del tratado de Iranzo es la defensa de la profesión (el gremio) y de la música (el arte, entendido como un compendio de reglas que sólo pueden ser manejadas por profesionales) frente a la intromisión de un profano como Eximeno. Por tanto, al considerar a Gutiérrez como su interlocutor, Iranzo está dirigiéndose a un “igual”; a alguien que está en su misma posición profesional y social, y que merece ser criticado por haber servido como portavoz de Eximeno, personaje ajeno al mundo de los maestros de capilla, a los que ha criticado profundamente y de manera pública. De haber convertido a Eximeno en su interlocutor, Iranzo estaría aceptando, de hecho, al exjesuita dentro del cerrado gremio de los maestros de capilla españoles, que es precisamente lo que pretendía evitar.

Iranzo se comporta, desde la portada de su tratado, como un epítome de la tradición gremial, permaneciendo aferrado en su discurso a las estructuras del Antiguo Régimen, que pretendían cerrar el paso a los aficionados, quienes representaban la fuerza emergente en el contexto de la música de la época. A su vez, pretende insistir así en el desprestigio de Eximeno, quien es considerado como un “otro” que no tiene voz ni voto en la pretendida disputa entre dos maestros de capilla (dos profesionales de su arte), y cuya figura y pensamiento sólo aparecen para ser criticados. Precisamente, la importancia que adquiere la crítica de Iranzo a Eximeno, y el hecho de que esta crítica se base en cuestiones teóricas, demuestra la contradicción a la que debía hacer frente el maestro de la Colegial de Alicante: si Eximeno fuera un aficionado sin conocimientos musicales, sus propuestas no merecerían ser rebatidas a lo largo de tantas

páginas, y con argumentos técnicos de tanto peso como los que manejaba Iranzo. La referencia a Gutiérrez funciona, por tanto, como una manera de “guardar las formas” y como un intento de limitar la importancia que, efectivamente, Eximeno adquiriría en la *Defensa del arte de la música*.

Como hemos señalado, la génesis del tratado se encuentra en las seis preguntas que Iranzo había dirigido a Gutiérrez y que éste no había contestado. Estas preguntas estaban motivadas por lo que Iranzo había considerado como un ataque a la profesión, y las respuestas que da en su tratado van encaminadas en la misma dirección: la de demostrar la “nobleza” de la música y la profesionalidad de los compositores españoles.

Esta cerrada defensa del gremio se expresa, de manera muy particular, en la respuesta a las preguntas cuatro y cinco, en las que Iranzo carga contra Gutiérrez por haber hecho públicos los errores que algunos maestros de capilla pudieran haber cometido. El compositor aragonés reconoce que no todos los profesionales pueden llegar al mismo nivel de excelencia. Sin embargo, y desde su punto de vista, es contrario a la caridad cristiana exponer estos defectos; antes bien, lo que debe hacerse es ocultarlos, de manera que jamás lleguen al público¹⁷¹⁶. De este modo, Iranzo sostiene una postura corporativista, que no deja lugar para la crítica pública a los compañeros de profesión, por muy censurables que pudieran ser sus hechos.

Es evidente que, para un profesional de la música como Iranzo, las críticas lanzadas por Eximeno y repetidas por Gutiérrez, en las que se criticaban las reglas que sustentaban el oficio, habrían de resultar muy ofensivas. En cualquier caso, y con planteamientos de este tipo, Iranzo estaba negando la existencia de disciplinas como la crítica musical, que comenzaba a dar sus primeros pasos en la España del momento. La actitud de Iranzo parece una constante entre los músicos españoles, poco dados a la reflexión sobre la actividad y a la autocrítica: lo que para Iranzo resultaba completamente reprochable era hacer públicos estos defectos, y más aún, no defender a la profesión cuando alguien la criticaba. De este modo, el compositor justifica su discurso como una necesidad y como un acto de autorreivindicación, como una defensa de la honra gremial: cuando el gremio es criticado, éste debe defenderse, con independencia de que las críticas sean o no razonadas.

La última pregunta (la más importante según el propio Iranzo) está relacionada de manera directa con la defensa de la “escuela española” a la que Iranzo se siente orgulloso de pertenecer. En ella, el maestro aragonés pregunta si los compositores que practican la música “(...) según la escuela que en nuestra

¹⁷¹⁶ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*, p: 9.

España se enseña, y conoce de inmemorial (...)”¹⁷¹⁷ caminan a ciegas (como había asegurado Gutiérrez), y si deben enmendarse siguiendo las reglas de Eximeno. En la respuesta que se da a sí mismo, reafirma la validez de las reglas tradicionales y advierte del peligro de abandonarlas: para él, las enseñanzas transmitidas de generación en generación, sin permitir cambios o modificaciones, y en un ambiente cerrado, garantizan el buen resultado de las composiciones. Iranzo se opone, una vez más, a Gutiérrez, a quien cuestiona por pretender cambiar las reglas (en definitiva, por cuestionar el criterio de autoridad), y más aún, por querer hacerlo a través de un tratado como el de Eximeno, que se oponía abiertamente a las leyes de la “vieja escuela”, y que estaba escrito por alguien ajeno al “gremio”. Sin embargo, la intervención de Iranzo da lugar a una paradoja: el maestro de capilla muestra su descontento por las críticas hacia la tradición y defiende la validez de las reglas heredadas del pasado, pero se muestra incapaz de demostrar la vigencia de las mismas con ejemplos musicales que las respalden. Cabe preguntarse, por tanto, si las reglas defendidas por Iranzo eran válidas en su propio tiempo (como él pretendía) o si, por el contrario, necesitaban ser reformadas o abolidas (como sostenía Eximeno).

En la tercera parte de su tratado, Iranzo vuelve a la carga contra Gutiérrez. En esta ocasión, el compositor parte de las palabras que abrían la “Advertencia del traductor” de la edición española de *Del origen y reglas*: “Bien conocida es la falta que hay en España de un libro elemental y clásico sobre la música”¹⁷¹⁸. Esta frase, que con independencia de su certeza podría ser tomada como un mero artificio retórico para justificar la necesidad de la traducción, y que se inserta en toda una tradición que valora la traducción en función de su utilidad “pública”, es entendida de un modo literal por Iranzo. Por ello, se propone negar la falta de libros teóricos a la que hacía alusión Gutiérrez, y demostrar las capacidades de los compositores españoles.

En este sentido, Iranzo acude a los que, para él, son los dos tratadistas musicales más destacados: Cerone y Nassarre. Resulta paradójico que, en el año 1802, un compositor español fuera capaz de sostener que en España no había necesidad de nuevos tratados poniendo como ejemplo a dos autores cuyas obras se habían publicado en 1613 (caso de *El Melopeo y maestro*), en 1683 (*Fragmentos músicos*) y en 1723 (*Escuela música*). Pero, más paradójico aún resulta el hecho de que Iranzo afirme que estas obras son destacables:

¹⁷¹⁷ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*, p: 10.

¹⁷¹⁸ GUTIÉRREZ, F. A.: “Advertencia del traductor...”, [s.p.]

(...) no por puntos filosóficos, sino por su sabia doctrina musical, por sus inalterables principios, por sus sólidos fundamentos, y por sus bien fundados preceptos y sana doctrina (...)¹⁷¹⁹

Un alegato de estas características demuestra que Iranzo no había comprendido cuál era el espacio en el que se desenvolvía el pensamiento de Eximeno y la posición ideológica de Gutiérrez, y que era totalmente ajeno a los parámetros que dominaban en la teoría y el pensamiento musicales de la época a nivel europeo. Al permanecer aferrado a un conjunto de normas heredadas de los “viejos maestros”, conservadas por la tradición y atesoradas dentro de unas estructuras impenetrables, Iranzo se presenta como un personaje, hasta cierto punto, anacrónico. No podemos olvidar, sin embargo, que el “anacronismo” de Iranzo reflejaba la realidad en la que se movían la mayor parte de los compositores españoles, vinculados a capillas musicales que exigían la composición, en exclusiva, de música religiosa, y que mantenían escasos (cuando no nulos) contactos con el ambiente europeo.

Este anacronismo que acabamos de señalar se evidencia, nuevamente, en su defensa de las capacidades musicales de los compositores españoles; una defensa en la que equipara la dificultad con el éxito compositivo, sin tomar en consideración ningún tipo de cuestión estética, y que viene a repetir lo que, casi un siglo antes, había afirmado Valls. Se hace patente así lo que ya habíamos señalado en el apartado dedicado a la música religiosa, y que coincide con lo afirmado por Juan José Carreras: “La corrección escolástica, el respeto a las normas del contrapunto (...) constituían por así decirlo el orgullo y el rasgo distintivo de esta casta”¹⁷²⁰. Una muestra de este orgullo será manifestada por Iranzo al referirse a los logros de los compositores españoles. Para el maestro aragonés, los músicos españoles pueden componer

(...) para las tropas de un ejército una *marcha* más bizarra que la *Prusiana*; un *rondó* también [sic] acabado como los franceses; una *cavatina* tan gustosa como los italianos, y una *sinfonía* tan brillante como los alemanes (...)¹⁷²¹.

Sin embargo, no es en estos géneros extranjeros en los que deben medirse las capacidades (el “oficio”) del compositor¹⁷²². Al contrario, este tipo de composiciones están al alcance de un compositor de mediano talento, ya que en ellas no se demuestra la “ciencia”, la “técnica” y el “arte” (en el sentido artesanal) del músico. La valía del compositor se demostrará en composiciones complejas,

¹⁷¹⁹ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*, p: 10.

¹⁷²⁰ CARRERAS, J.J.: “La policoralidad...” (en prensa).

¹⁷²¹ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*, p: 135.

¹⁷²² IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*, p: 139.

policorales, contrapuntísticas, en las que sea preciso estar sujeto a unas reglas que deberían ser el orgullo de toda una nación:

¿Qué nación la más adelantada puede gloriarse de que hace ventajas a la nuestra en una composición de 4, 5, 6, 7, 8, y más voces sobre un bajo, en el cual se halle toda especie de *ligadura*, de *suposición*, de *cadencia*, de *imitación*, y de cuántas circunstancias recomendables se han descubierto hasta el día de hoy en este género de composición? (...) ¿Quién no concederá a nuestros compositores aquel apreciable giro que saben dar a una composición distribuida en dos coros con solas 5 voces, también con 6, con 7, y con 8; ni menos dudar de aquel buen orden que saben formar otra de tres coros con 9, 10, 11 y 12 voces (...)¹⁷²³

El discurso de Iranzo prosigue enumerando todas y cada una de las técnicas en las que destacan los compositores españoles (fugas a 4, 8 o más voces, cánones, trocados, cancrizantes, etc.), demostrando así por dónde discurren las líneas de su concepción musical.

Como apoyo a esta opinión, Iranzo reproduce los versos de Iriarte en los que este autor destacaba la importancia de los compositores españoles en cuanto a la música religiosa. Sin embargo, el maestro de la Colegial de Alicante no cita ni a un solo maestro de capilla cuyas composiciones merezcan ser destacadas, ni una sola obra digna de ser conocida. Este hecho pone de manifiesto dos cuestiones. Por una parte, la ausencia de ejemplos musicales (y en especial la ausencia de ejemplos contemporáneos) conduce a desconfiar de la validez de las reglas heredadas. Por otra, demuestra hasta qué punto Iranzo permanecía aferrado a una “escuela” en el sentido más antiguo y gremial del término: para él, lo importante es el seguimiento de las reglas del contrapunto, el virtuosismo técnico y contrapuntístico, y la emulación de los logros de los autores del pasado. Conceptos modernos como el de “originalidad”, “genio” u “obra de arte” son completamente desconocidos para un autor que escribía a principios del siglo XIX. Su visión es, por tanto, la de un maestro del Antiguo Régimen, para quien la Iglesia es el núcleo fundamental de producción musical, y el seguimiento de las leyes es la principal garantía que puede tener una composición.

6.4.3-La crítica a Eximeno

La crítica a Eximeno se extiende a lo largo de todo el tratado. Sin embargo, en la mayor parte de su discurso, se dirige a Gutiérrez, mostrándose crítico con éste por haber sucumbido a la perniciosa influencia del exjesuita, y por haber criticado a sus compañeros de profesión.

¹⁷²³ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*, p: 137-138.

En su crítica a Eximeno, Iranzo parte de la convicción de que su oponente no está autorizado para hablar de música por carecer de los conocimientos necesarios. Eximeno es considerado como un “outsider” lego en la materia. Por eso, Iranzo se pregunta:

(...) ¿Quién le ha dicho al Señor Eximeno, que los maestros de capilla no tienen ni una sola regla de contrapunto que no sea falsa o mal entendida? ¿Es por ventura en el día capaz el señor abate de conocer el fondo ni las reglas de contrapunto que saben los maestros de capilla? ¿En dónde ni cuándo ha aprendido este autor, lo que es necesario saber, para comprender las verdaderas y sólidas reglas de contrapunto que poseen los maestros de capilla? ¿Y por qué causa se arrojó a decir que la música ha estado sin verdadera teoría? ¿Es posible que un sabio filósofo, que un profundo matemático, y que un hombre tan ilustrado como el Señor Eximeno, haya querido manifestar su sandez a un público tan fino, tan sagaz y tan político como es el de Italia, y que Vm., Señor Traductor, nos venga con la misma sandez a nuestro sapientísimo público español?¹⁷²⁴

Esta batería de vehementes preguntas encierra los postulados musicales de Iranzo y permite comprender el alcance del profundo abismo que separa su pensamiento del de Eximeno. El maestro aragonés insiste en defender las reglas de la música y la necesidad de llevar a cabo un profundo estudio para poder llegar a comprenderlas. La dificultad de la música sirve para defender su “nobleza”; o dicho de otro modo, para limitar el acceso al “gremio” de los compositores. Por tanto, el corto estudio realizado por Eximeno era claramente insuficiente para poder escribir un tratado.

Iranzo aprovecha la explicación que da Eximeno en su “Prólogo”, en la que el exjesuita manifestaba lo corto e irregular de su aprendizaje musical, para insistir en los escasos conocimientos del exjesuita¹⁷²⁵. El compositor llega a verter comentarios muy duros sobre la formación musical de Eximeno, considerando casi como una afrenta el hecho de que un aficionado se haya atrevido a escribir un tratado de música en el que, además, no se respetan las normas de los antiguos maestros. Baste citar algunas de las palabras de Iranzo para comprender el alcance de sus críticas:

(...) Eximeno nos hace ver en sus lecciones de contrapunto, que no está en estado de componer cosa alguna, ni de mudar de tono; y que si hubiera hecho aquel aprecio que debía de las rancias reglas de canto-llano, como lo han hecho todos los científicos profesores que el arte músico ha conocido (...)

¹⁷²⁴ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*, p: 20.

¹⁷²⁵ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*, p: 24-25.

en verdad que con sus buenos talentos pudiera haber instruido a la juventud¹⁷²⁶.

De este modo, se minusvaloran las aportaciones que pudiera haber realizado Eximeno, se cuestiona la validez de sus teorías al completo, y se advierte del “peligro” que pudiera suponer el seguimiento de sus enseñanzas.

Por otra parte, y como ya hemos visto, Iranzo aseguraba que la música es un arte extremadamente difícil, de manera que no habría ninguna posibilidad de enseñar sus reglas en un corto periodo de tiempo, como pretendía Eximeno. El maestro de la Colegial de Alicante plantea así una visión que ignora una parte importante de la realidad musical de su tiempo¹⁷²⁷. Sus palabras encierran una defensa de los privilegios adquiridos por una casta de compositores que se niega a dar cabida en su “sagrado” recinto a los que no sean expertos en la materia, y que está dispuesta a dificultar el acceso al mismo a través de una educación larga y compleja.

El ataque de Eximeno hacia las reglas tradicionales y hacia los maestros que las seguían sin cuestionarlas, sumado a su falta de estudios musicales en el sentido tradicional del término, lo convertían en un objetivo fácil para Iranzo. En realidad, se enfrentan aquí dos maneras de entender la música: la de Iranzo, profesional de la materia, apegado a la tradición, partícipe y defensor de las estructuras del Antiguo Régimen, y la de Eximeno, aficionado, partidario de la innovación, y capaz de entrever los cambios que, a corto plazo, se avecinaban en las estructuras sociales y productivas.

Para Iranzo, las reglas son la esencia del arte; un arte es tal por tener reglas. Las reglas emanan de la naturaleza, son inmutables y por tanto deben ser respetadas. Por ello, no duda en afirmar que “(...) el arte de la música está fundado sobre reglas sólidas y ciertas, por lo cual se ha llamado arte”¹⁷²⁸. Esta afirmación contrasta con el pensamiento de Eximeno, quien había antepuesto la inspiración a las reglas. Iranzo invoca, como criterio de autoridad, y como garantes de la validez de las reglas, las numerosas obras que se cantan en las catedrales, colegiatas, iglesias, etc., mostrando que, para él y para la mayor parte de los músicos españoles, la producción musical tenía como núcleo central a la

¹⁷²⁶ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*, p: 121-122.

¹⁷²⁷ Nemesio Otaño, quien afirmaba poseer el manuscrito del tratado de Iranzo aseguraba que, en la portada, se incluía la frase: “Esta obra fue impresa en Murcia a petición de los señores jóvenes amantes de la música” (OTAÑO, N.: *El P. Antonio Eximeno...*, p: 61). Basándose en esta frase, Francisco Javier Corral Báez llega a afirmar: “Ese matiz es para nosotros muy explícito acerca de lo avanzada, y muy bien fundamentada, propuesta estilística de Iranzo” (CORRAL BÁEZ, F.J.: “Agustín Iranzo Herrero...”, p: 1086). Lo cierto es que, en ninguno de los ejemplares impresos del tratado de Iranzo que hemos podido consultar hasta la fecha, aparece el texto al que se refieren estos dos autores.

¹⁷²⁸ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*, p: 5.

Iglesia, toda vez que otros ámbitos, como el teatral o el camerístico, parecían no existir en la teoría musical del momento. Precisamente, una de las cuestiones que adquieren más relevancia en *D. Lazarillo Vizcardi* tendrá que ver con la multiplicidad de contextos en los que se produce e interpreta la música.

En la mayor parte del tratado, Iranzo se dedica a contradecir los análisis musicales de Eximeno, con el objetivo de demostrar los escasos conocimientos musicales de éste. Con innegable paciencia, Iranzo va desmontando, uno a uno, todos los “errores” cometidos por Eximeno al juzgar las obras presentadas en su tratado; o lo que es lo mismo, analiza las obras de acuerdo con las reglas tradicionales para probar que los compositores hacían un seguimiento firme de las mismas, y no las obviaban a cada paso, como pretendía Eximeno. Su perspectiva es la característica de los compositores españoles que continúan aferrados a las normas del contrapunto severo, al menos de forma nominal. Para Iranzo, las normas del sistema tonal, expuestas por Eximeno son erróneas porque no toman en cuenta cuestiones como los géneros cromático, diatónico y enarmónico; porque niegan los modos gregorianos para defender la bimodalidad; porque no parten de la solmisación hexacordal; porque no toman en consideración las diferencias existentes entre los semitonos mayores y los semitonos menores... Todas estas cuestiones habían sido menospreciadas por Eximeno, quien las consideraba menudencias inventadas por los compositores para hacer de la música una ciencia esotérica y para entretener a los alumnos durante más tiempo del necesario en el estudio del contrapunto.

Conclusión

El texto de Iranzo tiene como origen de la incompreensión de quien formaba parte de un sistema al que era ajeno Eximeno. Es posible que, como Iranzo, fueran muchos los compositores españoles que sentían el orgullo de pertenecer a un gremio sujeto a unas normas heredadas de los antepasados, que transmitía las enseñanzas en un ambiente cerrado, y dentro de unas estructuras eclesíásticas propias del Antiguo Régimen. Sin embargo, lo que ninguno se atreverá a hacer (al menos no de manera tan directa) es defender estas cuestiones frente a un autor cuyo pensamiento discurría en otro plano. Iranzo es plenamente consciente de esto, y por eso se dirige a Francisco Antonio Gutiérrez, quien es, como él, un maestro de capilla (y forma parte del “gremio”, aunque lo haya “traicionado”), y no a Eximeno. Desde su punto de vista, el exjesuita es un aficionado (en el sentido despectivo del término), que no conoce las reglas de la música y que no forma parte de la profesión, y por tanto no procede dirigirse a él. Lo que debe hacerse en todo caso es defender la honra de la profesión desde unos postulados corporativistas y advertir contra el peligro que supondría que los alumnos se instruyeran siguiendo el tratado del exjesuita.

La exposición teórica de Iranzo no está a la altura de la crítica formulada por Martini. Ambos toman como punto de partida la defensa de las tradicionales reglas de contrapunto. Sin embargo, existen diferencias fundamentales en la manera de abordar esta defensa: mientras Martini realizaba una exposición erudita, ordenada y sistemática de las reglas y ofrecía numerosos ejemplos prácticos, Iranzo parece otorgar a esta cuestión un carácter secundario frente al principal objetivo de su tratado, que no es otro que defender a los maestros de capilla españoles. Las reglas son importantes en tanto que garantía de calidad y orgullo de este gremio, y resultan útiles en su discurso en la medida en que permitan demostrar la falta de conocimientos de Eximeno, pero su exposición sistemática, ordenada y pedagógica no parece preocupar demasiado a Iranzo. Esto puede deberse al convencimiento que el maestro tenía de que en España no era necesario un nuevo tratado teórico musical, cuando existían obras “elementales, clásicas y magistrales” como las de Cerone y Nassarre¹⁷²⁹.

Cabe concluir que, en efecto, Otaño tenía razón al asegurar que Iranzo analizaba con acierto las reglas prácticas de Eximeno, “(...) que era el fuerte de nuestros maestros de entonces, poco amigos de disquisiciones filosóficas y estéticas y muy practicones [sic] en el manejo del contrapunto”¹⁷³⁰. Sin embargo, lo que no se plantea Otaño es si tenía sentido seguir defendiendo, a principios del siglo XIX, unas normas que habían sido expuestas por autores que vivieron uno o dos siglos antes; y si dichas normas se mantenían en la práctica o si únicamente tenían una pervivencia nominal en la teoría musical española. Del mismo modo, tampoco resultarían plenamente acertadas las valoraciones de León Tello, para quien la obra de Iranzo “(...) resulta interesante como fuente para la determinación de los principios estéticos y técnicos que los maestros del siglo XVIII legaban a los del siguiente”¹⁷³¹. Desde nuestro punto de vista, es cierto que la obra de Iranzo constituye un interesante testimonio del conjunto de principios técnicos (y, en menor medida, estéticos) que un número importante de maestros de capilla españoles mantendrían en el siglo XVIII. Con todo, el alcance, la validez, y la influencia de este “legado” sobre los compositores del siglo XIX resulta bastante cuestionable.

Podemos afirmar, por tanto, que el tratado de Iranzo resulta, en primer lugar, una apología de las reglas de composición y del gremio de la “escuela

¹⁷²⁹ IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del Arte de la Música...*, p: 135.

¹⁷³⁰ OTAÑO, N.: *El P. Antonio Eximeno...*, p: 61-62. Otaño, imbuido por el espíritu de Iranzo, en quien tal vez encontrara un eximio representante de la música española y católica, llega a afirmar: “La obra de arte no consiste, sin embargo, en echar al traste las reglas convencionales, sino en levantarla con ellas o por encima de ellas al esplendor de la belleza” (OTAÑO, N.: *El P. Antonio Eximeno...*, p: 62)

¹⁷³¹ LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría española...*, p: 648.

española” de composición, y en segundo lugar (y de manera limitada), una síntesis de las *esencias* de la “música española” frente a la intromisión de un profano en la materia, como parecía ser Eximeno. Iranzo encarna, en definitiva, todo aquello que Eximeno había criticado en su tratado y que criticaría, muy especialmente, en *D. Lazarillo Vizcardi*.

6.5-JOSÉ TEIXIDOR Y BARCELÓ: SOBRE EL VERDADERO ORIGEN DE LA MÚSICA

La recepción del pensamiento eximeniano en España produjo respuestas que no siempre llegaron a ver la luz. Es el caso de la crítica formulada por José Teixidor, considerado frecuentemente como el primer historiador de la música español, y que realizó una impugnación al pensamiento de Eximeno cuestionando aspectos estéticos, técnicos e historiográficos del mismo.

En el presente apartado analizaremos la crítica de Teixidor a Eximeno, poniendo de manifiesto no sólo cuáles son los argumentos manejados por el primero para cuestionar al segundo, sino también cuáles son las semejanzas y diferencias entre las respectivas concepciones de la música de uno y otro.

6.5.1-José de Teixidor

José (o Joseph) Teixidor y Barceló fue un músico de origen catalán que ejerció como organista en la Real Capilla. Nacido en Serós (Lérida) en 1752, parece que realizó su formación tanto con maestros españoles como con compositores italianos¹⁷³². Es bastante probable, como se desprende de sus propios testimonios, que completara su formación con Antonio Soler en el Monasterio de El Escorial¹⁷³³. Entre 1774 y 1778 figura como capellán y organista primero del Monasterio de las Descalzas Reales, desde donde pasará a la Real Capilla, institución en la que ejerce como vicemaestro y vicerrector del Colegio de Niños Cantores. En 1781, y viendo frustradas sus aspiraciones de ascenso, decide presentarse a la oposición de maestro de capilla en la Catedral de Córdoba, sin tener éxito¹⁷³⁴. Otro tanto le ocurrirá en 1784, cuando oposite al magisterio de la Catedral de Santiago. Tendrá que esperar hasta 1788 para obtener, mediante oposición, la plaza de cuarto organista en la Real Capilla, puesto en el que permanece hasta 1801, cuando pasa a ocupar la plaza de tercer organista. En 1805 obtiene la plaza de segundo organista, permaneciendo en este cargo hasta el 1 de enero de 1810, fecha en la que el gobierno de José I suprime la Real Capilla. Teixidor sería uno de los músicos que se negaron a acatar la autoridad de José I, razón por la cual se vio obligado a abandonar su puesto¹⁷³⁵. Desde ese momento,

¹⁷³² LOLO, Begoña: “Biografía”, en TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música ‘española’...*, p: 17.

¹⁷³³ Begoña Lolo cita al respecto el catálogo manuscrito de los fondos musicales de El Escorial conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid y realizado por Cosme José de Benito en 1875 (LOLO, B.: “Biografía...,” p: 17). Por otra parte, las referencias de Teixidor hacia el P. Soler son constantes a lo largo de su obra, y se ven completadas con comentarios en defensa del P. Martini, quien mantuvo una intensa relación epistolar con Soler. Samuel Rubio asegura, además, que Teixidor aprovecharía algunos de los materiales reunidos por Soler para realizar su *Discurso sobre la música religiosa*, manuscrito conservado en el Legado Barbieri de la Biblioteca Nacional. V. MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música...*, p: 237.

¹⁷³⁴ MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música...*, p: 88-89.

¹⁷³⁵ LOLO, B.: “Biografía...,” p: 21. Begoña Lolo asegura que “Teixidor, junto con el que después sería maestro de la Real Capilla, Francisco Federici (1827-1830) y algunos otros músicos, serán las

son pocos los datos que conocemos sobre su vida, hasta el punto de que la fecha de su muerte es incierta: mientras algunos autores aseguran que murió en Murcia en 1811, otros sitúan su fallecimiento en Madrid entre 1814 y 1815¹⁷³⁶. El último dato acerca de Teixidor data de 1836, cuando Vicente Martín Argenta, vecino de Béjar, solicita la liquidación correspondiente al periodo entre 1808 y el 11 de junio de 1811, alegando para ello que el músico se había negado a estar al servicio de José I¹⁷³⁷.

Teixidor destaca, además de por su obra compositiva, por sus notables aportaciones al campo de la historiografía y la teoría musicales, que han llevado a que sea considerado como el iniciador de la historiografía musical en España. La mayor parte de sus textos se conservan en forma manuscrita, si bien algunos de ellos han sido editados en los últimos años (caso del que nos ocupa), con mayor o menor fortuna¹⁷³⁸.

Presentamos a continuación una lista de los textos, manuscritos e impresos, de José Teixidor¹⁷³⁹:

1-Obras teóricas manuscritas

-*Fragmentos sobre canto llano*, en la Biblioteca Nacional¹⁷⁴⁰.

-*Tratado fundamental de la música*, en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.

-*Catecismo musical*, en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.

“excepciones dentro el ‘establiment’ (sic)” de la Real Capilla, que en general permanecerá al servicio de José I. La “excepcionalidad” del comportamiento de Federici ha quedado desmentida por Luis Robledo, quien recoge cómo este compositor no tuvo reparo en pasar de un bando al otro, presentándose al término de la Guerra como afecto al gobierno de Fernando VII, a pesar de haberse presentado voluntario a servir a José I. V. ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “La música en la corte de José I”, en *Anuario Musical*, 56 (1991), p: 205-243.

¹⁷³⁶ LOLO, Begoña: “Teixidor, José de”, en CASARES RODICIO, E.: *Diccionario de la música...*, vol. 10, p: 243-245.

¹⁷³⁷ LOLO, B.: “Biografía...” p: 21.

¹⁷³⁸ Begoña Lolo fundió el *Manuscrito que se cree sea el 2º tomo inédito de la memoria sobre la música* conservado en la biblioteca de El Escorial con algunos de los *Fragmentos autógrafos* conservados en el Legado Barbieri y los *Apuntes curiosos sobre el arte musical* de la Biblioteca Arús para dar lugar a un texto que tituló “Historia de la música ‘española’” y que publicó, junto con *Sobre el verdadero origen de la música*, en TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música...* Más recientemente, Josep Pavía i Simó ha publicado TEIXIDOR Y BARCELÓ, José: *Tratado fundamental de la música (1804c)*. Josep Pavía i Simó (ed.). Barcelona: Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, 2009.

¹⁷³⁹ Para ello nos basamos en PAVÍA SIMÓ, Josep: “Dos manuscritos de teoría y práctica musical de José Teixidor”, en *Anuario Musical*, 46 (1991), p: 173-193 y LOLO, Begoña: “Los manuscritos de Teixidor”, en TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música...*, p: 23-28.

¹⁷⁴⁰ Begoña Lolo asegura que los *Fragmentos sobre canto llano* citados por Pavía Simó son lo mismo que los *Fragmentos autógrafos* conservados en el Legado Barbieri de la Biblioteca Nacional, y a su vez lo mismo que el denominado *Discurso histórico sobre la música religiosa* (que aparece citado por Martín Moreno). Pavía Simó los presenta como dos textos distintos, por lo que mantenemos aquí esa división.

-*Catecismo musical*, en la Biblioteca Nacional.

-*Ensayo a las inmensas necesidades propuestas por los examinadores a los opositores del magisterio de Calahorra*, en la Biblioteca Nacional de Cataluña en Barcelona.

-*Prácticas de la teórica de la composición de música*. Ms conservado en la Biblioteca Nacional de Cataluña en Barcelona.

2-Obras historiográficas manuscritas

-*Historia universal de la música*, vol. II, en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.

-*Manuscrito que se cree sea el 2º tomo inédito de la memoria sobre la música*, en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

-*Discurso histórico sobre la música religiosa* (fragmentos), en la Biblioteca Nacional.

-*Fragmentos autógrafos*, en la Biblioteca Nacional (Legado Barbieri).

-*Apuntes curiosos sobre el arte musical*, en la Biblioteca Arús de Barcelona.

-*Sobre el verdadero origen de la música*, en la Biblioteca Arús de Barcelona.

3-Obras historiográficas impresas

-*Discurso sobre la historia universal de la música*, vol. I. Madrid: Villalpando, 1804.

6.5.2-Sobre el verdadero origen de la música en la producción de Teixidor

El texto que nos ocupa es *Sobre el verdadero origen de la música*, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Arús de Barcelona, y que ha sido editado por Begoña Lolo en el volumen ya citado. Esta autora, basándose en el hecho de que el manuscrito de *Sobre el verdadero...* continúa la numeración de los *Apuntes curiosos sobre el arte musical*, asegura que Teixidor habría pensado en colocar este ensayo como colofón de su *Historia de la música*, una opinión que nos parece plausible, como tendremos ocasión de comprobar.

A pesar de no haber visto la luz hasta fechas recientes, es seguro que *Sobre el verdadero origen...* circuló de forma manuscrita a lo largo del siglo XIX, ejerciendo una notable influencia sobre ciertos autores como Mariano Soriano Fuertes. Así, por ejemplo, el 'Prólogo' al primer tomo de la *Historia de la música española* de Soriano, significativamente subtítuloado "Sobre el origen de la

música”, refleja el influjo del escrito de Teixidor: pese a que, en un primer momento Soriano atribuye un origen lingüístico a la música (llegando a citar a Rousseau), finalmente acaba por sostener que la música es el origen de las ciencias (una hipérbole que aparecía en el texto original), repitiendo la nómima de acontecimientos mitológicos que aparecen en el manuscrito de Teixidor. Soriano no oculta la procedencia de estas ideas; al contrario, señala a Teixidor como fuente de las mismas. Sin embargo, se equivoca al enunciar su nombre, atribuyendo la autoría a Francisco Gibert Teixidor¹⁷⁴¹, de quien asegura que fue maestro de las Descalzas Reales¹⁷⁴².

No es preciso recordar aquí la importancia que Teixidor tiene para la historiografía musical española. Su *Discurso sobre la Historia Universal de la Música*, primer tomo de un ambicioso proyecto que habría de completarse con otros dos volúmenes, es el primer trabajo puramente historiográfico-musical publicado en España, toda vez que sus manuscritos, destinados a completar esta publicación, influirían notablemente sobre autores posteriores como Soriano Fuertes e incluso en Hilarión Eslava. Como ha señalado Juan José Carreras, la historia de Teixidor es el fruto de la renovación política, ideológica y social iniciada con las políticas reformistas de Carlos III¹⁷⁴³. Sus textos, al igual que los de Eximeno (aunque en menor medida en este caso), pretenden reivindicar la aportación hispana a la historia común europea; no resaltando lo que separa a la historia española de la europea, sino destacando las creaciones hispanas y la manera en que éstas contribuyen al discurso común. Por tanto, podríamos hablar más de *patriotismo*, en el sentido ilustrado del término, que de *nacionalismo*, entendiendo por tal el concepto romántico de corte etnicista.

Tomando como referencia al P. Martini, por quien expresa una constante admiración, Teixidor pretende demostrar que la decadencia de la música española se debe al “olvido” del contrapunto, un género en el que los compositores hispanos habrían destacado a lo largo de la historia (y muy especialmente cuando este contrapunto iba ligado a la música religiosa), todo ello sin dejar de reconocer la moderna centralidad del melodrama italiano¹⁷⁴⁴. Podemos afirmar por tanto que, si bien el punto de partida historiográfico de Teixidor y Eximeno no era tan distante (ambos querían resaltar las aportaciones de España a la historia común europea), sus opiniones sobre el contrapunto y la

¹⁷⁴¹ Es muy posible que Soriano confunda a José Teixidor con el también leridano Francisco Javier Gibert (1779-1848), que fue maestro de capilla de Lérida, Tarazona y, finalmente, de las Descalzas Reales de Madrid. V. CAZURRA I BASTÉ, Ana: “Gibert, Francisco Javier”, en CASARES RODICIO, E.: *Diccionario de la música...*, 1999-2002, vol. 5, p: 595.

¹⁷⁴² SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música...*, vol I, p: 31.

¹⁷⁴³ CARRERAS, J.J.: “Desde la venida de los fenicios...”, p: 65-78

¹⁷⁴⁴ CARRERAS, J. J.: “Introducción...”

importancia de la música religiosa son opuestas y determinarán discursos divergentes¹⁷⁴⁵. Baste citar un pasaje de Teixidor para comprender hasta qué punto se hallaban alejados sus criterios histórico-estéticos de los del exjesuita:

Es efectivamente lastimoso ver el resto de una nación como la española sumergida ya en nuestros días casi enteramente en un piélago de ignorancia en asuntos armónicos, después de haber sido la maestra de todas las naciones, tanto en la parte científica como práctica de ésta tan noble como agradable facultad (...) porque los oyentes de esta facultad, llevados de la voz popular que en la España lo mismo que en la Italia prodiga elogios a los facultativos menos expertos y los escasea, cuando no llena de vituperios a los verdaderamente doctos, eligen por directores a aquellos, y desprecian a éstos tachando de inútil, y ridículo hasta las reglas más ciertas de armonía, y melodía; de prosodia y de ritmo; en suma a todo lo que huelga a preceptos; cuando no se les oiga proferir con aquel descaro compañero inseparable de la ignorancia, que las reglas, y los preceptos de la armonía no son útiles para hacer malas producciones armónicas, y que el solo instinto basta para hacerlas perfectas en todo género.¹⁷⁴⁶

Aun coincidiendo en un diagnóstico de decadencia, los dos autores señalan como origen de ésta a dos causas opuestas: si para Eximeno era el rigor contrapuntista de los maestros españoles el que había llevado a la música a su declive, para Teixidor sería el abandono de las reglas el causante de la crisis. Se adivinan así algunos de los tópicos que enfrentarán a los musicólogos del siglo XIX: mientras autores como Soriano proclamarán que el abandono de lo sencillo y popular es el causante de la desaparición de la música española, otros, como Eslava, tratarán de recuperar las reglas del contrapunto como elemento regenerador de la música religiosa. Pero, además, la importancia atribuida a los hechos históricos será muy distinta en un caso y en el otro: mientras que Teixidor, sin llegar a la erudición de Martini, pretende escribir una narración “clásica” en la que se acumulan los hitos históricos, Eximeno opta por una historia “filosófica”, en la que se seleccionan algunos hechos para construir el discurso histórico con ellos. De algún modo, esta distinción también se adelanta a las dos corrientes decimonónicas antes citadas: si Soriano, como Eximeno, pretende escribir una historia de la música con la que demostrar una determinada ideología (la primacía cronológica de la música española, en el caso de Soriano; la validez de su “sistema” musical, en el caso de Eximeno), Eslava, como antes Teixidor, pretende basarse en el análisis de las fuentes para construir una historia de la música.

¹⁷⁴⁵ Sobre este particular v. RAMOS, P.: “Antonio Eximeno y la historiografía feminista...”

¹⁷⁴⁶ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música...*, p: 131.

Sobre el verdadero origen de la música no tiene un carácter puramente historiográfico. Se trata de un escrito en el que predomina los aspectos técnicos, y con el que Teixidor pretendía demostrar cuál es el origen científico de la música. Es un texto denso, farragoso y, hasta cierto punto, desorganizado, donde el autor demuestra una amplia variedad de conocimientos científicos, que van desde la aritmética hasta la acústica, pasando por la geometría, la astronomía o la anatomía humana. Teixidor cita, además, a un gran número de los científicos y teóricos más destacados del siglo XVIII, como Euler, Rameau, Sauveur, D'Alembert o Mairan, demostrando así la amplitud de sus conocimientos. Pero *Sobre el verdadero origen de la música* es, ante todo, un texto polémico. La idea de introducir un capítulo introductorio dedicado al origen de la música en una historia de esta disciplina sería muy razonable. Sin embargo, la necesidad de adjetivar este origen (añadiéndole el epíteto “verdadero”¹⁷⁴⁷), en claro contraste con el título del tratado de Eximeno (*Del origen y reglas...*), y las constantes apelaciones al “filósofo moderno” (que no es otro que Eximeno) convierten al escrito en una obra con intenciones polémicas. Sólo tomado desde este punto de vista resulta comprensible que el texto fuese concebido como un apéndice de la historia de Teixidor, y no como un capítulo introductorio de la misma (nótese que Soriano Fuertes toma los datos de *Sobre el verdadero origen* ya desprovistos de su sentido polémico y los sitúa en la introducción a su historia, subtitulando su prólogo “sobre el origen de la música” –y no sobre el *verdadero* origen de la música-) ¹⁷⁴⁸.

En el texto (dividido en seis capítulos en la edición realizada por Begoña Lolo) pueden distinguirse tres partes. En la primera de ellas, Teixidor defiende que la música no procede de las matemáticas, sino del fenómeno físico-armónico (lo que equivale a otorgar un origen acústico a la música, en línea con la teoría ramista). En la segunda parte, contradice algunas de las propuestas y de las críticas de quien él denomina “filósofo moderno”, y que no es otro que Antonio Eximeno. Para ello, cita párrafos enteros de *Del origen y reglas de la música* y, como iremos viendo, deja una serie de pistas con las que sería posible reconocer la identidad del exjesuita¹⁷⁴⁹. En la última parte del texto, Teixidor expone una serie de reflexiones sobre la anatomía del oído y del aparato fonador, junto con sus conclusiones sobre el origen de la música, completándolas con una confusa

¹⁷⁴⁷ Significativamente, el texto con el que Agustín Iranzo replicaba a Eximeno también incluía en su título el adjetivo “verdadero”: IRANZO HERRERO, A.: *Defensa del arte de la música...*

¹⁷⁴⁸ Begoña Lolo, sin conocer el carácter polémico de *Sobre el verdadero origen de la música*, indica lo inusual de colocar una reflexión de este tipo como epílogo, y no como preámbulo de un texto historiográfico. V. TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música ‘española’...*, p: 41.

¹⁷⁴⁹ En su edición del texto, Lolo señala: “No hemos podido localizar a qué filósofo está haciendo referencia Teixidor, pero éste será de una forma insistente citado a lo largo de los capítulos II, III y IV del presente manuscrito. Quizás Teixidor no quiso revelar su identidad, porque lo que sí queda claro es que sus afirmaciones estarán basadas precisamente en la réplica de las posturas del filósofo desconocido”. TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música ‘española’...*, p: 189.

narración en la que trata de conjugar el origen físico de la música con los discursos bíblicos y con diferentes testimonios de pueblos antiguos. Se trata, en definitiva, de un texto en el que los elementos científicos se combinan con otros de corte histórico, con el objetivo de ofrecer una reflexión sobre los orígenes de la música que, a su vez, se opone a la propuesta eximeniana. En todo caso, esta respuesta surge como resultado de observar una misma realidad desde distintas perspectivas: para Eximeno, las reglas deben extraerse de la práctica; para Teixidor, la práctica debe seguir a las reglas, puesto que éstas son inspiradas por la naturaleza.

6.5.3-La crítica de Teixidor a Eximeno

A pesar de que, como hemos señalado, la impugnación de Teixidor a Eximeno se concreta en el ensayo titulado *Sobre el verdadero origen de la música...*, existen algunos pasajes críticos con el exjesuita en los manuscritos que conforman lo que Lolo ha denominado “Historia de la música española”. Creemos que, antes de centrarnos en el análisis del ensayo de Teixidor, es preciso realizar una síntesis de las críticas vertidas en sus manuscritos puramente historiográficos para comprender mejor el punto de partida del músico leridano y su opinión sobre Eximeno.

La contestación de Teixidor a Eximeno en sus manuscritos historiográficos aparece, principalmente, en el apartado reservado por el músico catalán a glosar la figura del P. Martini. Como ya hemos señalado, es muy probable que Teixidor hubiera estudiado con el P. Soler, lo que se demuestra con anécdotas propias de quien se hallara muy cercano al monje jerónimo. Gracias a Teixidor sabemos, no solo que a Martini le fueron enviadas copias de manuscritos existentes en El Escorial¹⁷⁵⁰, sino que el franciscano habría solicitado un retrato de Soler para su colección de retratos, pero que la natural modestia del autor de la *Llave de la modulación* le impidió realizar este envío¹⁷⁵¹.

Teixidor se muestra en todo momento como un ferviente admirador del franciscano boloñés, coincidiendo con él en valorar muy positivamente el contrapunto severo y en atribuir un origen científico a la música. En este sentido, las posiciones estético-musicales de Teixidor (como las de Martini) se hallarían en las antípodas de las de Eximeno. Por otra parte, la cercanía de Teixidor a

¹⁷⁵⁰ Teixidor señala que él mismo realizó una copia del *Micrologus* de Guido d'Arezzo que existiría en la biblioteca del Monasterio. Sin embargo, parece que realmente no le fue enviado este texto (del que no habría ningún ejemplar en la biblioteca de El Escorial) sino un ejemplar del *De musica practica liber primus*, de Wolfgag Figulus. Sobre este particular v.: TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música...*, p: 123 (nota al pie).

¹⁷⁵¹ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música 'española'...*, p: 123.

Martini le llevaría a responder a quien, no sólo se había atrevido a contradecir al franciscano, sino que, además, se había jactado de ello. La crítica de Teixidor al exjesuita constituye, por tanto, una tardía respuesta martiniana originada desde España.

Teixidor, más abierto que Martini a la música profana (así lo demuestran, por ejemplo, su *Cuarteto de Cuerdas* y sus opiniones sobre las causas de la decadencia de la música española), sostiene que el franciscano, con escritos como el *Saggio fondamentale prattico di contrappunto*, sólo pretendía demostrar la validez del contrapunto severo en el ámbito eclesiástico. Y añade:

(...) el P. Martini no se propuso enseñar en ellas más que aquel género de música que mejor conviene a los ministros del santuario, y al eclesiástico decoro; esto es la música sabia, y artificiosa, llena, majestuosa y suave sin género alguno de afeminación, en suma aquella música que por estar exenta de todo aire y, cantilena y sonsonete vulgar, generalmente no agrada sino a aquellas almas penetradas del espíritu de la Iglesia, y a los hombres verdaderamente sabios en el grande arte de [la] consonancia, y disonancia y por consiguiente blasfemada de los sensuales, y de todos los compositores modernos o empíricos.¹⁷⁵²

Es evidente que, si hubo alguien capaz de “blasfemar” la postura estética de Martini desde presupuestos empiristas y sensualistas, ese fue Eximeno. Teixidor muestra así su convicción de que no existe un único tipo de música, válido para cualquier género de composición, sino que existen diversos “estilos” que deben aplicarse en función del ámbito para el que la música sea creada. La crítica hacia aquellos que se oponen al contrapunto (encabezados, claro está, por Eximeno) también tendrá un lugar destacado en el texto de Teixidor. Éste criticará particularmente a Carlo Benvenuto Robbio, Conte di S. Raffaele, un aristócrata diletante, director de los Studi de Turín y que, de acuerdo con Teixidor, habría escrito unos artículos criticando los artificios contrapuntísticos (con una prosa digna de Eximeno)¹⁷⁵³. Teixidor reconoce que son los excesos artificiosos de la música del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII los que habrían dado lugar a este tipo de reacciones, pero se niega a hacer extensivas estas críticas a “toda composición armónica, científica y artificiosa (...)”¹⁷⁵⁴. Para justificar su posición, Teixidor cita ejemplos de obras compuestas por Jommelli, Pergolesi o Piccini, en las que se utilizan artificios contrapuntísticos.

¹⁷⁵² TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música ‘española’*..., p: 123. Las cursivas son mías.

¹⁷⁵³ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música ‘española’*..., p: 127.

¹⁷⁵⁴ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música ‘española’*..., p: 126.

En la última parte de su texto, Teixidor intenta demostrar la verosimilitud de los testimonios sobre los “efectos maravillosos” de la música griega apoyándose en testimonios contemporáneos que demuestran cómo la música es capaz de alterar a quienes la escuchan con la disposición adecuada. De acuerdo con el músico leridano, la clave para entender por qué suceden estos efectos, y cómo es posible recuperarlos, está en estudiar la música de un modo científico, para hallar cuál es el sistema musical dictado por la naturaleza. Y a ello dedica *Sobre el verdadero origen de la música*.

Teixidor comienza su ensayo criticando a todos aquellos que han querido encontrar en las matemáticas el origen de la armonía. Pero, a diferencia de Eximeno, pretende llegar a conocer el origen natural de la música a través de la ciencia. Se trata, en cualquier caso, de una propuesta moderada, en la que el autor distingue entre aritmética y acústica; entre las matemáticas (el medio) y la física (la disciplina), pero carente de la radicalidad necesaria para distinguir entre ciencia y arte. Teixidor, muy versado en teoría musical, se mantiene al margen de la cultura ilustrada de la *Encyclopédie*; una obra a la que difícilmente habría podido acceder en la España del siglo XVIII. Aunque se remonte a autores como John Wallis, Teixidor se sitúa como un seguidor de Rameau, asumiendo sus postulados con respecto a la primacía de la armonía sobre la melodía, y atribuyendo a la resonancia del cuerpo sonoro la responsabilidad de la creación del sistema musical. Pero Teixidor va más allá que Rameau: el autor de *Del verdadero origen de la música* llega al extremo de asegurar que también la división temporal de los sonidos tiene su origen en la vibración de las ondas¹⁷⁵⁵.

Una vez sentadas las bases de su teoría musical, Teixidor comienza a describir la naturaleza del “cuerpo sonoro perfecto”, del cual hace derivar toda su teoría armónico-musical. Es en este momento cuando comienzan las críticas a Eximeno, para quien el fenómeno de la resonancia de los sonidos tenía una relación accidental con el hecho musical. Teixidor señala:

En efecto, un filósofo moderno para desacreditar el fenómeno de la armonía, cita una experiencia de Mr Sauveor [sic] que se lee en la Historia de la Academia de las Ciencias año 1701, con la cuál pretendió su autor probar que las vibraciones de las divisiones de la cuerda que producen la 5na y la 12na se dividían en partes iguales (...).

¹⁷⁵⁵ “(...) al compás o duraciones de los sonidos, no obstante que éstas (sic) no tiene origen, lo mismo que la armonía y melodía, que el fenómeno armónico, considerado en las vibraciones que producen al mismo tiempo de formar el sonido las cuerdas agudas comparadas con la mas (sic) grave.” TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música ‘española’*..., p: 180. Compárese la confusión entre compás y ritmo del texto de Teixidor con la claridad expositiva de Eximeno, quien distinguía con gran precisión entre estos dos conceptos.

De esta operación concluye nuestro filósofo, que el cuerpo sonoro perfecto hace oír en 12ª y 17ª alto y solamente porque las vibraciones se dividen en partes iguales.

Para mayor prueba de su proposición añade, que Mr de Betizi [sic], afirma que en la resonancia de los cuerpos sonoros se oye además de las 12ª y 17ª del fundamental, la 8ª de la docena, y la 22ª del sonido más grave, y otro sonido al cuál llama perdido (...).

Este sonido estimado como perdido del Betizi [sic] (añade nuestro filósofo) juntamente con el fenómeno de Suveor [sic], debía hacer conocer a los filósofos franceses, que el fenómeno físico o resonancia del cuerpo sonoro es insuficiente para fundamento de la música (...)¹⁷⁵⁶

Como vemos, Teixidor reproduce las críticas de Eximeno hacia el sistema teórico-musical de Rameau, citando casi literalmente las palabras del exjesuita¹⁷⁵⁷. El autor de *Sobre el verdadero origen...* defiende la teoría de Rameau señalando los errores de interpretación por parte de Eximeno, quien no habría consignado adecuadamente cuál es la proporción que se corresponde con el “sonido perdido” de Bethizy. Por otra parte, Teixidor acusa a Sauveur de falsificar los intervalos, recomendando a Eximeno realizar experimentos como coger un violín, pasar el arco por la cuarta cuerda (sol) y notar cómo resuena la tercera (re)¹⁷⁵⁸. De este modo, el exjesuita podría convencerse de la validez del fenómeno físico-armónico, sobre el que (según Teixidor) se edificaría todo el sistema musical. Pero, lo más relevante de esta propuesta (y de otras que propondrá más adelante) es que Teixidor trata de utilizar una metodología empírica; trata de aproximarse al modelo teórico eximeniano para demostrar al exjesuita que la teoría cientifista de Rameau no está desconectada de la práctica. Se observa así cómo los dos autores participan de un mismo contexto cultural y científico, que trata de demostrar mediante experimentos la esencia natural de la música. Pero, mientras Eximeno observa las prácticas musicales para deducir de ellas las reglas (cuya importancia es, por tanto, limitada), Teixidor insiste en anteponer las reglas (que expresarían la naturaleza) a la práctica musical.

Más adelante, Teixidor se opone frontalmente a uno de los principios de la teoría de Eximeno: el de la centralidad de la melodía. Como cabía esperar de un seguidor de Rameau y de Martini, el autor de *Sobre el verdadero origen...* defiende la primacía de la armonía sobre la melodía. Para ello, reproduce las críticas de Eximeno hacia todos aquellos que consideran que la armonía simultánea es el objeto de la música¹⁷⁵⁹, replicando con las siguientes palabras:

¹⁷⁵⁶ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música 'española'...*, p: 189-190.

¹⁷⁵⁷ V. EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 92-95 – *Del origen...*, vol. 1, p: 146-150.

¹⁷⁵⁸ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música 'española'...*, p: 191.

¹⁷⁵⁹ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 95– *Del origen...*, vol. 1, p: 151-152.

En efecto, ni lo es ni lo ha sido, si (sic) lo será jamás en el fenómeno armónico, pues aunque los hombres se (sic) oído semejante al de nuestro filósofo, esto es poco o nada experimentado no perciban en dicho fenómeno más que la 12ª y 17ª del fundamental, es positivo que resuenen todas las especies referidas de antemano, y siendo así, la naturaleza presenta francamente, y aún con prodigalidad los intervalos más gratos, tanto para la armonía simultánea como para la melodía, esto es la octava dividida por la quinta $1/2$, $1/3$, $1/4$, no de una manera inaccesible, como asegura el filósofo, sino muy fácil de conseguir a todo hombre de mediano oído (...). El decir que estos intervalos de 5ª y tercera mayor y menor no forman la más grata melodía, es quererle acreditar no solo de extranjero en música, sino de hombre insensible.¹⁷⁶⁰

La respuesta de Teixidor, aunque justificada en la parte matemática, contiene un argumento *ad hominem* que no hace sino insistir en un tópico que hemos visto en la polémica del *Diario de Madrid*; esto es, que Eximeno habló “(...) de lo que no entendía muy bien”¹⁷⁶¹. En contraste con el carácter general del escrito, oscuro y desordenado (lo cual no resulta extraño si tenemos en cuenta que se trata de un borrador), Teixidor muestra su más afilada pluma mediante unas elecciones semánticas que no parecen en absoluto casuales. Así, al señalar que el oído del “filósofo” no sería nada experimentado, estaría acusando de ignorante a Eximeno, toda vez que al calificar al exjesuita de “extranjero en música” estaría apuntando en una doble dirección: por una parte, a su desconocimiento de la disciplina; por otra, a su naturaleza de exiliado, que lo convertía en extranjero por partida doble (en Italia y en su propia patria). Teixidor llega a calificar a Eximeno de “filósofo, crítico, matemático, y (...) antimúsico”¹⁷⁶², y a señalar que es un “capricho” pretender que el principio de la música sea la melodía. Lo más significativo es que Teixidor realiza estas críticas utilizando los mismos argumentos que Eximeno había empleado para defender la posición opuesta: el carácter natural de su sistema musical¹⁷⁶³. Para Teixidor, la naturaleza, a través del fenómeno de la resonancia, ha sentado las bases del sistema musical. Es de nuevo la naturaleza, ese concepto que obsesiona al siglo ilustrado, la que sirve para justificar una determinada propuesta teórica.

Como habíamos visto, una de las razones expuestas por Eximeno para oponerse a atribuir un origen numérico a la música era la desconexión de cualquier propuesta teórica de afinación con la realización práctica de la misma.

¹⁷⁶⁰ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música 'española'* ..., p: 193.

¹⁷⁶¹ “El músico, profesor de los de Allende”: “Señor Diarista: ¡Qué inesperados son los lances de la fortuna...!”, *Diario de Madrid*, 9/3/1803 y 10/3/1803, nº 68 y 69, p. 269-270 y 273-274.

¹⁷⁶² TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música 'española'* ..., p: 196.

¹⁷⁶³ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música 'española'* ..., p: 194.

Teixidor rechaza de plano este argumento, sosteniendo la perfecta correlación entre las proporciones numéricas de la teoría y su plasmación en la práctica. En realidad, nos encontramos aquí de forma evidente con el enfrentamiento que subyace en todo el texto: mientras Eximeno relativizaba el valor de las reglas (que habrían de deducirse, a posteriori, de la práctica musical), Teixidor las sitúa en el núcleo de su pensamiento (ya que, desde su punto de vista, son la expresión racional de la naturaleza en la música). Por ello, si Eximeno podía permitirse afirmar que ningún sistema (teórico) de afinación se correspondía con la práctica real, Teixidor tendrá que demostrar la validez de los distintos sistemas de afinación, es decir, la validez de las reglas teóricas en la práctica musical cotidiana. Teixidor afirma, para sostener su opinión:

Nosotros afirmamos por la misma razón que existen porque las consonancias y disonancias proporcionales demostradas por los números, ejecutadas por los instrumentos estables resultan igualmente gratas al oído, que las no alteradas (...)¹⁷⁶⁴

Un argumento insuficiente para contradecir uno de los puntos más ingeniosos de la crítica de Eximeno, y que se salda en última instancia con un reconocimiento tácito de la diversidad de sistemas de afinación:

Estos mismos instrumentos, y con especialidad las trompas y clarines, que no pueden producir las quintas y las terceras mayores, regularmente hablan, sino [sic] en todo semejantes a la resonancia de los cuerpos sonoros, se acuerdan perfectamente por casi todos los signos musicales, con el temperamento demostrativo del círculo armónico, cosa imposible de conciliarse, si la alteración de los intervalos según la tal repartición no fuese casi imperceptible, con especialidad en las especies perfectas, esto es en las quintas y aún en los intervalos de tono y semitono, que son como el origen de las disonancias proporcionales.¹⁷⁶⁵

Teixidor conoce las diferencias existentes entre la afinación temperada y los otros sistemas como la afinación natural, pitagórica o mesotónica. Pero, a pesar de reconocer estas discrepancias, se inclina por aceptar la división de la octava en doce semitonos iguales (remontando la antigüedad de este sistema hasta el rey Salomón), mientras desprecia las diferencias que puedan existir entre unos sistemas y otros¹⁷⁶⁶. De este modo, el músico catalán se encierra en una

¹⁷⁶⁴ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música 'española'* ..., p: 199.

¹⁷⁶⁵ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música 'española'* ..., p: 200.

¹⁷⁶⁶ "Siendo en esta división del diapasón todos los semitonos iguales, se sigue por consecuencia legítima que formarán una progresión geométrica continua (...). La igualdad de estos doce semitonos, es un resultado de la alteración de todas las quintas que comprende la octava de C a C, pero a estos intervalos es tan poco lo que se les quita, que siendo ellos según el fenómeno físico 3/2 resultan disminuida de cerca

contradicción innecesaria: de haber defendido la idoneidad de la afinación temperada, dejando de lado los otros sistemas, su reflexión había sido coherente. Pero, al reconocer (quizá obligado por su conocimiento práctico) la existencia de discrepancias entre los sistemas de afinación, y al querer luego minusvalorar la importancia de estas discrepancias, está reconociendo implícitamente las debilidades de su teoría. Por eso, cuando reproduce la pregunta retórica en la que Eximeno cuestionaba la contradicción de suponer que el sistema musical se basa en unas proporciones que es necesario alterar en la práctica, no tiene más remedio que responder con una nueva pregunta:

A pesar de todo esto, nuestro filósofo empeñado en que la música, tanto en su parte científica como en su práctica a (sic) de ser una quisicosa ajena de todo funcionamiento, al considerar que en el temperamento las especies musicales no son absolutamente las mismas y que exprimen las razones $2/3$, $4/3$, etc, exclama: ¿Y no diremos que es necedad suponer la música fundada en ciertas razones, que es necesario alterar para ponerla en práctica? Cosa verdaderamente particular a la que se podría responder con el mismo tono admirativo. ¿Y no lo es cien veces mayor el preferir [sic, por “proferir”] semejante cosa, después de haber visto y oído que tal alteración no sucede sino en los instrumentos estables, y es tan corta su diferencia comparada con la enteramente justa, que oyéndose simultáneas unos y otros, el oído no percibe tal diferencia?¹⁷⁶⁷

De donde se deduce que el argumento utilizado por Eximeno, por más falaz o forzado que pudiera ser, contenía un razonamiento lógico y coherente que no era fácil de desmontar mediante el uso de las matemáticas. Teixidor llega a admirarse de que el exjesuita considere que los cálculos realizados para determinar el temperamento de los instrumentos sean completamente inútiles, y exclama, refiriéndose a Eximeno:

Si este razonamiento se leyese en un libro escrito por un cafre, podría disimularse; pero en un filósofo europeo, y escrito en la Italia, en donde oiría un sin número de instrumentos de todas clases reunidos en una orquesta, acordados todos ellos sobre un mismo A dado por un clave, o por algún instrumento flatulento, cuyos intervalos son conformes a la división del diapason que el artífice le dio al tiempo de construirle, debía persuadirle, que la alteración de los intervalos lejos de ser arbitraria en los músicos estaba sujeta a un cálculo exacto, el cuál servía de norma a todo constructor de instrumentos de aire, para que todos los que fabricase resultase uniforme tanto el tono, como los intervalos.

1/12 a 1/73, esto es de 1/976 cantidad de tan suma pequeñez, que se concilian los referidos intervalos (...) sin que sea notado por los oídos más delicados.” TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música ‘española’*..., p: 206.

¹⁷⁶⁷ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música ‘española’*..., p: 207-208.

Debía así mismo persuadirle que el templador del instrumento estable, si éste se hallaba, no justo por todos sus términos, sino tan solamente sufrible, para conseguirle sin contradicción de los instrumentos flatulentos, debía sujetarse a una ley igual a la que sirvió de guía al que la construyo [sic], esto es, a el [sic] mismo cálculo matemático.¹⁷⁶⁸

Es evidente que, para Teixidor, resultaba inconcebible que alguien con los conocimientos científicos de Eximeno, y con la fortuna de haber residido en Italia, fuese capaz de realizar propuestas tan iconoclastas. Sin embargo, el autor de *Sobre el verdadero origen...* se deja llevar por su estupor sin reparar en que Eximeno no negaba la existencia de razones numéricas detrás de la afinación de los instrumentos. Al contrario, lo que el exjesuita criticaba era la pretensión de basar dicha afinación en unas razones numéricas que no se correspondían con la práctica. Eximeno, tomando como punto de partida la práctica musical, aseguraba que los músicos no realizaban cálculos matemáticos al afinar sus instrumentos, sino que realizan esta operación mediante el instinto. Teixidor observaría este hecho bajo el prisma del racionalismo, para interpretar que, si los músicos afinan correctamente, es porque su instinto está dominado por la razón; es porque, aunque sea de manera inconsciente, conocen las razones numéricas que determinan que una afinación sea óptima¹⁷⁶⁹. Se enfrentan así dos maneras de concebir la filosofía y la música. Por una parte, el racionalismo de Teixidor, heredero de Rameau, para quien toda operación responde a una razón que, en última instancia, puede ser reducida a números. Por otra, el empirismo eximeniano, que se desliga del racionalismo para otorgar un papel fundamental al instinto y a la percepción. Uno y otro coinciden en afirmar la naturalidad de sus teorías: si para Teixidor lo racional es la expresión de lo natural, para Eximeno el instinto es el medio del que se sirve la naturaleza para transmitir su voluntad.

Como ya hemos indicado, en la parte final del escrito, Teixidor presenta algunas cuestiones de índole anatómica, tales como la estructura del aparato auditivo y del aparato fonador, y otras de índole histórica, que le llevan a rastrear el origen de la música en la Antigüedad y a asegurar, como había hecho el Rameau de los escritos más esotéricos, que el origen de las matemáticas y de todas las ciencias se encontraría en la música (y no al revés). En cualquier caso, el autor de *Sobre el verdadero origen...* reserva un espacio para citar el nombre propio de Eximeno, y lo hace al referirse a la importancia del instinto en la música:

¹⁷⁶⁸ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música 'española'...*, p. 208.

¹⁷⁶⁹ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música 'española'...*, p. 208.

No obstante todo esto, los geómetras o sordos a la voz de la naturaleza, que precisamente a (sic) escogido el sonido para hacerse entender en asunto de proporciones (...) ensangrentaron sus plumas contra la música, destituyéndola de las proporciones, que a su pesar presenta a los sentidos oído, vista y tacto animadas de su único principio, la resonancia de los cuerpos sonoros manantial de toda proporción es poco, han pretendido valiéndose de todos los artificios que hacen el carácter de los filosofistas, probar, que la música no es más que una quisicosa llamada instinto músico¹⁷⁷⁰

Y en nota al pie:

El que más empeño ha tomado contra la resonancia del C.S. [cuerpo sonoro] principio demostrativo de toda música, y por consiguiente contra la proporcionalidad de sus armonías es el Abate Eximeno.¹⁷⁷¹

Como vemos, en esta nota al pie quedaría resuelto el enigma de la identidad del “filósofo moderno” al que Teixidor pretendía rebatir en *Sobre el verdadero origen de la música*. Al defender la teoría de Rameau, y al criticar a “todos” los que pretendían impugnarla amparándose en el instinto, Teixidor está sintetizando el objeto de su ensayo, que no es otro que afirmar la naturaleza racional y científica de la música frente a los que, con Eximeno a la cabeza, pretendían convertirla en un *arte*, sin otro principio que el instinto y sin otro criterio que el “buen gusto”.

Conclusión

La recepción en España del pensamiento de Eximeno se produjo por vías diversas y suscitó reacciones que, con cierta frecuencia, fueron polémicas. Tal es el caso de la respuesta de Teixidor; una respuesta que parece motivada por una doble causa: en primer lugar, por una discrepancia de índole estético-filosófica, derivada de la diferente concepción sobre el origen que mantienen el músico catalán y el exjesuita, y en segundo lugar, por el deseo de criticar a quien había contradicho al P. Martini, con quien Teixidor mantenía una cercanía personal, y con quien compartía, además, presupuestos musicales e historiográficos.

Las críticas dirigidas por Teixidor hacia Eximeno en su manuscrito historiográfico pueden leerse como una respuesta martiniana concebida desde España. El músico catalán defenderá a Martini y, lo que es más importante, al contrapunto, frente a todos aquellos que, como Eximeno, pretenden reivindicar una música más sencilla, basada en el instinto. Pero lo más importante es que, de la divergencia de opiniones en este particular, se derivan dos maneras distintas de

¹⁷⁷⁰ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música ‘española’...*, p: 229.

¹⁷⁷¹ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música ‘española’...*, p: 229.

entender la historia de la música española, que tendrán consecuencias en el siglo XIX. Si, para Teixidor, el abandono del contrapunto constituye la causa de la decadencia de la música en España, para Eximeno son las reticencias a abandonar el contrapunto las que explican la crisis en la que se encuentra sumida la música hispana. Llama la atención que ambos autores coincidan en describir negativamente la situación de la música en España, pero que atribuyan el origen de esta situación a causas tan distintas. Esto nos lleva a concluir que, como ya hemos advertido con anterioridad, las historias de la música en este periodo (y también en periodos posteriores) se escriben al servicio de unos postulados estéticos que marcan el sentido de la narración.

Por otra parte, estamos en disposición de afirmar que *Sobre el verdadero origen de la música* es un texto que tiene, sobre todo, una intencionalidad polémica. Más allá de las intenciones declaradas por el autor, el gran espacio dedicado a refutar las teorías del exjesuita nos llevan a concluir que Teixidor pretendía, fundamentalmente, establecer un enfrentamiento con la teoría de Eximeno. A lo largo del texto, el músico catalán demuestra una gran amplitud de conocimientos científicos, que incluyen lecturas de los teóricos musicales más destacados del momento, de entre los que destaca Rameau, cuya teoría admira y sigue Teixidor. Con estas herramientas teóricas, Teixidor impugna algunas de las afirmaciones con las que Eximeno pretendía derribar las teorías matemático-musicales. Sin embargo, el discurso del autor de *Sobre el verdadero origen...* transita por caminos distintos a los del exjesuita. En ningún caso se enfrentan (como pretendería Teixidor) dos teorías musicales, sino dos maneras de concebir y de clasificar a la música. Se trata, por tanto, de un enfrentamiento más profundo, solo comparable al que se dio entre los enciclopedistas y Rameau medio siglo antes. Eximeno, seguidor del enciclopedismo francés, propone una conceptualización moderna de la música, en la que ésta se sustrae del ámbito matemático-científico, no solo por supuestos desajustes numéricos, sino porque su esencia y su función pertenecen al ámbito del instinto y de las artes. Teixidor, más apegado a la tradición, abraza la propuesta de Rameau como un intento renovado que no entra en conflicto con seguir considerando a la música como una forma de conocimiento científico; razón por la cual llega a aceptar las propuestas más controvertidas de Rameau (aquellas que hacen derivar la aritmética y la geometría de la música).

Nos hallamos, de nuevo, frente a dos soluciones divergentes para un mismo problema (quizá el problema central del pensamiento musical ilustrado): el de la relación de la música con la naturaleza. Mientras que Eximeno atribuye al instinto la función de dar reflejo a las intenciones de la naturaleza, Teixidor se manifiesta contrario a aceptar cualquier juicio que dependa del mero instinto, proponiendo como único criterio válido el seguimiento de reglas científicas, en

tanto que expresiones racionales de la naturaleza. Se trata, por tanto, de un enfrentamiento entre dos modos de concebir la realidad que derivan directamente del lugar que ocupa cada autor en la sociedad: mientras el profesional defiende el honor, las reglas, la especificidad y la complejidad de su arte, el aficionado traza relaciones entre la música y las otras artes, reduce la importancia de las reglas y apuesta por una música más próxima y sencilla.

6.6-LA RECEPCIÓN DE EXIMENO EN EL SIGLO XIX

Los cauces por los que transcurre la difusión del pensamiento de Eximeno en el siglo XIX están sometidos a una serie de dificultades que explican las particularidades de su recepción. En primer lugar, la diferencia de 22 años que media entre la publicación de su tratado en Italia y en España determina, como hemos visto, un muy diferente contexto de acogida. Los hechos acontecidos entre 1774 y 1796, que habían afectado profundamente al conjunto del pensamiento de la época, explican que los primeros comentaristas del exjesuita no presten tanta atención a su pensamiento estrictamente musical como a las derivaciones nacionalistas que pudieran hacerse del mismo. Por otra parte, no cabe duda de que algunas de sus propuestas, que podrían haber causado el mayor impacto en 1774, resultaban ya conocidas en 1796. Así, por ejemplo, sus ideas en torno al origen común de la música y el lenguaje, y a la concepción de la música como una prosodia, no resultaban novedosas en un contexto que, aunque fuera de manera indirecta, estaba al tanto del pensamiento de Rousseau. Y más aún cuando algunos autores españoles, como el marqués de Ureña, habían realizado propuestas que, sin contradecir la teoría armónica de Rameau, desarrollaban una teoría retórico-musical aún más concreta que la de Eximeno. El pensamiento del exjesuita había perdido, por tanto, una parte del carácter innovador que podría tener en 1774, y que llamó la atención de algunos de los españoles más conocedores de la tratadística internacional, como Tomás de Iriarte.

Además, es preciso tener en cuenta que la recepción del pensamiento de Eximeno en España a lo largo de los siglos XIX y XX se produce casi exclusivamente a través de la traducción al castellano de *Dell'Origine*. Esta cuestión, motivada en primer lugar por la proximidad lingüística, acabará dando lugar a una especie de “mitificación” del texto español, que es descrito como una versión “definitiva”, “mejorada” o, en todo caso, “preferible” con respecto al original¹⁷⁷². Bajo este tipo de calificativos subyace, sin embargo, una motivación muy clara: los cambios introducidos por Eximeno y Gutiérrez, y orientados a aproximar la obra al lector español y a acomodar sus propuestas al contexto hispano serán sometidos a una lectura nacionalista que, en última instancia, llevará a oscurecer (cuando no a ocultar) el texto original¹⁷⁷³.

¹⁷⁷² CASARES, E. (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri...*, vol. I, p: 251; PEDRELL, F.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 23. Esta cuestión ha sido ya señalada por Pilar Ramos. RAMOS, P.: “Antonio Eximeno y la historia feminista...”

¹⁷⁷³ Una prueba del éxito de esta labor de ocultación la constituye el hecho de que, en una fecha tan tardía como el año 2003, Miguel Ángel Picó Pascual afirme: “Nuestro autor, deseoso de mejorar su primera obra, le indicó [a Gutiérrez] a través de su discípulo Juan Bautista Muñoz, historiador de indias¹⁷⁷³, las modificaciones y las variaciones que pensaba introducir en el texto, razón por la cual la edición castellana es preferible a la edición italiana, ya que contiene numerosas adiciones y correcciones, y nuevas reflexiones más sustanciosas”, en PICÓ PASCUAL, M.A.: *El Padre José Antonio...*, p: 99. Sobre las indicaciones de Eximeno a Gutiérrez, Barbieri asegura que: “(...) consta en otro documento que poseo,

Por otra parte, la tardía publicación de *D. Lazarillo* impediría la aceptación del pensamiento de Eximeno, entre capas más amplias de la sociedad: a pesar del carácter experimental de *Dell'origine*, que no responde a los esquemas tradicionales de un tratado musical, es muy probable que fuera contemplado por la mayor parte del público aficionado a la música como un tratado teórico en el sentido habitual de la palabra; apto sólo para iniciados. Por tanto, la no publicación de la novela de Eximeno en vida de su autor repercutió negativamente sobre el nivel de difusión de sus ideas, dado que podría haber contribuido a difundir su pensamiento entre los *aficionados*, y muy especialmente entre aquellos preocupados por el estado de la música religiosa.

Finalmente, el cambio en las estructuras sociales, económicas e ideológicas acontecido en España con posterioridad a 1812 hacía imposible que el pensamiento de Eximeno mantuviese toda su vigencia. El modo de “pensar la música” en el siglo XIX se modifica radicalmente con el surgimiento de nuevas disciplinas, como la estética propiamente dicha, o la historiografía musical. Será esta última (nunca totalmente separada de la estética) la que, con más frecuencia, retome ciertas ideas del pensamiento eximeniano para tejer con ellas un discurso que, en la mayor parte de los casos, vendrá definido por la ideología nacionalista. Observado desde ese punto de vista, el pensamiento de Eximeno se prestaba a numerosas interpretaciones, que iban desde la más burda (aquella que interpretaba que cada lengua daba lugar a una música nacional diferente de la del resto de las naciones) hasta la más refinada, que transformaba conceptos estéticos que resultaban positivos para Eximeno en características idiosincrásicas de la música española.

La historiografía musical española de los siglos XIX y XX se articula sobre una serie de categorías estéticas que supuestamente definen la *esencia* de la *verdadera* música española. Algunas de estas categorías estéticas, que van cambiando con el paso del tiempo (y cuyos contenidos van modificándose, a pesar de la pervivencia nominal), encuentran su base en el pensamiento de Eximeno. Nuestro objetivo en el presente capítulo es analizar, en la medida de lo posible, la pervivencia y utilización del pensamiento eximeniano por parte de los musicólogos españoles del siglo XIX, y cómo algunas de las ideas que aparecen en el pensamiento del exjesuita se van distorsionando para dar forma a discursos nacionalistas.

que el padre Eximeno, por conducto de su amigo el insigne historiador de Indias D. Juan Bautista Muñoz, envió a Gutiérrez un ejemplar de la edición original italiana, con muchas notas y adiciones manuscritas, las cuales respetó Gutiérrez (...)", en: CASARES, E. (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri...*, vol. I, p: 251. Lamentablemente, no hemos podido localizar el ejemplar al que se refiere Barbieri.

6.6.1-El origen lingüístico de la música

La *Historia de la Música española* de Martiano Soriano Fuertes, publicada entre 1855 y 1859, es el primer texto de estas características publicado en nuestro país. No es, sin embargo, el primer texto en el que se aborda la historia de la música “española”: si Teixidor había intentado dar forma a una historia patriótica desde los postulados de la Ilustración (y no desde el nacionalismo de cuño romántico), el discurso de Soriano tendrá un precedente directo en un texto que, hasta el momento, ha pasado desapercibido para la mayor parte de los musicólogos españoles, como son los *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español*¹⁷⁷⁴. Es éste un curioso trabajo que forma parte de un homenaje a José Nicolás de Azara (quien fuera embajador español en Roma en los tiempos de Eximeno), formado por discursos sobre diversas materias y una serie de composiciones sobre géneros populares en honor al diplomático¹⁷⁷⁵. El autor, Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1808-1891), fue un erudito madrileño, de ideología liberal (esto le llevaría al destierro en dos ocasiones), quien llegó a ser oficial bibliotecario de la Real Biblioteca, anticuario de la Biblioteca Nacional y Conservador del Museo Nacional de Medallas y del Gabinete de Antigüedades. Al margen de estos cargos, Castellanos fue amigo de Soriano (como declara en sus textos), compartiendo el nacionalismo del autor de la *Historia de la Música española*.

En su *Discurso histórico-arqueológico sobre la música en general, y en particular de la española*, Castellanos presenta una síntesis historiográfica que viene a ser un anticipo reducido de la *Historia* de Soriano, quien colaboró con el erudito en la redacción de este texto. La historiografía musical española iniciada por Soriano Fuertes se asentaría sobre un doble modelo de historiografía literaria (el ilustrado y el romántico)¹⁷⁷⁶; un doble modelo que se manifiesta también en el texto de Castellanos. Este hecho se hace patente en sus numerosas referencias a la historia de la literatura del jesuita expulsado y alumno de Eximeno, Juan Andrés (cuya influencia se hace patente incluso en el título de los *Discursos*)¹⁷⁷⁷. Son, igualmente, numerosas las referencias a Esteban de Arteaga, protegido de Azara, y de quien Castellanos toma datos relativos al surgimiento de la ópera, y a la decadencia en que se encontraría este género ya en la segunda mitad del siglo XVIII (una cuestión que le servirá para plantear la necesidad de dar forma a una ópera nacional española). Podría pensarse que en este contexto, en el que la

¹⁷⁷⁴ CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián: *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español, que se escribieron y publicaron en honor del célebre diplomático y distinguido literato aragonés del siglo XVIII, el Exmo. Sr. D. José Nicolás de Azara y Perera*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1854.

¹⁷⁷⁵ Significativamente, entre estas composiciones aparece una de Soriano Fuertes.

¹⁷⁷⁶ CARRERAS, J. J.: “Introducción...”

¹⁷⁷⁷ ANDRÉS, Juan: *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*. Parma: Stamperia Reale, 1782-1799, 7 vols. – *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*. Madrid: Sancha, 1784-1806, 10 vols.

incipiente historiografía musical española se sirve de los modelos de la historiografía literaria para dar forma a sus propios textos, la concepción logocéntrica de Eximeno podría servir como referente. Y esto será así, pero sólo de un modo parcial: tanto Castellanos como Soriano beben de la tradición teórico-musical española de las últimas décadas del siglo XVIII, y que se manifestaba en textos como los del Marqués de Ureña¹⁷⁷⁸ o, sobre todo, los de Teixidor¹⁷⁷⁹. Estos autores apoyan incondicionalmente la teoría de Rameau condensada por D'Alembert, en un gesto que será característico en buena parte de los pensadores románticos¹⁷⁸⁰. Sin embargo, esta visión sobre la naturaleza matemática de la música se combina con una concepción de la música como retórica musical: para estos autores, las dos tendencias, teóricamente enfrentadas en el siglo XVIII, quedan sintetizadas y no resultan excluyentes. Por tanto, en un contexto que se esforzaba por llegar a una síntesis entre las concepciones logocéntricas y matemáticas de la música, un texto excluyente como el de Eximeno, en el que se pretendía “expulsar” a las matemáticas de la teoría musical, resultaba poco útil. Desde nuestro punto de vista, el Marqués de Ureña será el que logre con más éxito realizar una síntesis de estas dos teorías musicales, al proponer una gramática musical cuya “etimología” estaría formada por la teoría matemático-musical de Rameau y D'Alembert. Si bien es poco probable que el Marqués de Ureña conociera el tratado de Eximeno (o al menos no encontramos ninguna referencia explícita al mismo en su *Discurso*), los escritores posteriores acudirán con poca frecuencia al tratado del exjesuita como referente en cuanto a la relación entre música y oratoria, y cuando lo hagan, será de una manera descontextualizada. Un caso paradigmático del nivel de descontextualización al que se somete el pensamiento de Eximeno lo constituye una referencia de Castellanos, en la que glosa ciertas afirmaciones del exjesuita para llegar a remotas conclusiones que poco o nada tienen que ver con las ideas del autor de *Dell'origine*:

Deseando el abate *Antonio Eximeno*, en su obra sobre el origen y reglas de la música, que se sujete ésta a las reglas de la prosodia, dice que los griegos escribieron siempre en verso, habiendo sido el primero que lo hizo en prosa *Ferécides*; y añade que antes de éste, todas las composiciones que habían de leerse en público eran himnos o poemas, que se recitaban con voz tan sonora, o, como asegura Homero, con boca tan redonda, que no se

¹⁷⁷⁸ MARQUÉS DE UREÑA (Gaspar de Molina y Saldívar): “Discurso sobre la música del templo”, en MARQUÉS DE UREÑA (Gaspar de Molina y Saldívar): *Reflexiones sobre la arquitectura, el ornato y la música del templo*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1785, p: 349-414.

¹⁷⁷⁹ TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: “Sobre el verdadero origen de la música...”

¹⁷⁸⁰ CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián: “Discurso sobre la música”, en CASTELLANOS DE LOSADA, B.S.: *Discursos histórico-arqueológicos...*, p: 742 (la paginación de los *Discursos* no sigue un orden correlativo por corresponderse con los pliegos sueltos que formaban la *Corona poético-musical*, como se advierte en el propio impreso); SORIANO FUERTES, M.: “Prólogo”, en SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música ...*, vol. I, p: 6-38

diferenciaba del canto (...). Si se concede esto, es tanto como procurar probar que la música empezó a formarse en la recitación de los poemas griegos, razón por la que sin duda se atribuye a los primeros poetas algún instrumento músico, como a mercurio, padre de los poetas griegos, la lira; no pudiendo menos de confesarse en esta hipótesis, que los poetas griegos fueron los primeros cantores de la Grecia.¹⁷⁸¹

Por el contrario, el apartado historiográfico de *Dell'origine* será la parte del pensamiento eximeniano más interesante para los autores del siglo XIX. Como vemos, éstos toman datos que aparecen en los textos de Eximeno para crear con ellos un discurso que poco o nada tiene que ver con el del exjesuita (Eximeno jamás afirmó que la música comenzase a formarse en la recitación de los poemas griegos), pero que sigue reconociendo en éste el más conspicuo representante del pensamiento lingüístico-musical. No en vano, Castellanos llega a citar a Eximeno junto a Condillac como dos de los autores que pretendieron tomar la prosodia de la lengua como el fundamento de la música¹⁷⁸².

Por lo que respecta a Soriano Fuertes, en su prólogo al primer volumen de su *Historia*, titulado “Sobre el origen de la música”, da una nueva muestra de esa síntesis matemático-lingüística a la que nos hemos venido refiriendo¹⁷⁸³. Es evidente que Soriano utiliza especialmente en esta parte el manuscrito de *Sobre el verdadero origen de la música*, de Teixidor; un texto de marcado carácter anti-eximeniano. En su desaliñado discurso, el autor murciano combina el texto de Teixidor con una anacrónica defensa de la música en línea con las apologías que encontrábamos en los tratados dieciochescos, considera (sin mucha convicción) a la música como principio de las matemáticas, la astronomía, y la física y, por si esto fuera poco, recurre a Rousseau para afirmar que la música, como la poesía, tiene su origen en las pasiones humanas. Poco cabe añadir a la vista de tal mezcolanza ideológica; si bien llama la atención que Soriano recurra al autor del *Contrato Social* para atribuir a la música un origen pasional, algo que Eximeno también había señalado, aunque de un modo menos explícito. En otro apartado de su texto, Soriano señala a las pasiones como origen de la melodía, pero con una retórica que le aproxima más a Eximeno:

En las pasiones, la voz del hombre se eleva naturalmente hasta la melodía. Una sensación agradable, un impulso de ira, de amor, de odio, de venganza, de deseo, dan al lenguaje la acentuación que constituye el fondo y la esencia de la melodía musical.¹⁷⁸⁴

¹⁷⁸¹ CASTELLANOS DE LOSADA, B.S.: “Discurso ...”, p: 741-742.

¹⁷⁸² CASTELLANOS DE LOSADA, B.S.: “Discurso ...”, p: 742.

¹⁷⁸³ SORIANO FUERTES, M.: “Prólogo”, en SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música ...*, vol. I, p: 6-38.

¹⁷⁸⁴ SORIANO FUERTES, M.: “Prólogo”, en SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música ...*, vol. II, p: 166. Eximeno había escrito: “En la modulación sin palabras también se propone lo mismo, que es conmovier el animo con los tonos de la voz (...): así un concierto de instrumentos puede representarnos una tempestad,

Situar el origen de la melodía en la expresión de las pasiones exaltadas es una idea que se aproxima al pensamiento del exjesuita, pero también al de Rousseau. Es difícil determinar, por tanto, si Soriano tenía presente al uno o al otro al redactar estas frases. En cualquier caso, y a pesar de que las referencias de Soriano a Eximeno son muy puntuales a lo largo de su texto, sí es posible encontrar algunos paralelismos interesantes entre los presupuestos historiográficos del exjesuita y los del autor decimonónico.

6.6.2-La influencia de Eximeno en el modelo historiográfico de Soriano Fuertes

El modelo historiográfico de Eximeno y el de Soriano Fuertes comparten una idea de historia que no se basa tanto en la recolección de documentos, como en la construcción de un discurso que permita demostrar una determinada tesis ideológica y estética¹⁷⁸⁵. A pesar de esta coincidencia, la historia de la música *española* trazada por Soriano Fuertes no podía tomar como modelo el discurso historiográfico de Eximeno, de carácter universalista (europeo en realidad) y que no ponía especial énfasis en los hechos debidos a compositores españoles. Como hemos visto, Eximeno ni siquiera tenía una contribución destacada en lo que se refiere a la construcción de un canon de autores españoles, y dedicaba algunas palabras elogiosas hacia la ópera (menos en la edición española que en la italiana de su tratado, eso es cierto), algo que le será recriminado por Soriano¹⁷⁸⁶. Por si fuera poco, Eximeno no realizaba una exhaustiva labor de indagación en torno a los orígenes remotos de la música: aunque el exjesuita afirmaba las raíces orientales (fenicias) de la música griega, no especulaba con un origen mítico en el que tuvieran parte personajes bíblicos como el rey David, Tubal, etc. Este tipo de discurso tampoco encajaba con el pensamiento historiográfico de Soriano, quien desde una perspectiva romántica, “remitifica” los orígenes de la historia de la música española y pretende excavar en la más remota antigüedad (los fenicios) con el objetivo de afirmar la existencia de una esencia musical española cuyos orígenes se retrotraerían hasta los tiempos de la prehistoria¹⁷⁸⁷.

un combate, un terremoto, una pasión de ira o de amor; e igualmente, como lo podría hacer un orador elocuente, nos entenece, nos anima, contrista y alegra” EXIMENO, A.: *Dell’Origine...*, p: 105 – *Del origen...*, vol. I, p: 167.

¹⁷⁸⁵ Sobre las diferencias entre el modelo historiográfico de Soriano y su oponente Eslava v. CARRERAS, J.J.: “Desde la venida de los Fenicios...”, p: 65-78.

¹⁷⁸⁶ SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música...*, vol. IV, p: 77.

¹⁷⁸⁷ CARRERAS, J.J.: “Introducción...”, vol. I, p: XIV. Sobre la “remitificación” de la historia de España llevada a cabo por los autores decimonónicos v. ÁLVAREZ JUNCO, J.: *Mater Dolorosa...*, p: 206. Lo singular de estas narrativas en el caso de la música es que se toman los mitos que habían sido repetidos en tratadistas de los siglos XVII y XVIII con el objetivo de reivindicar la nobleza de la música y se les da un enfoque nacionalista.

El discurso historiográfico de Eximeno resultaba, hasta cierto punto, más sencillo que el de Soriano, puesto que en él sólo se enfrentaban el “buen” y el “mal” gusto; si bien es cierto que, a menudo, las categorías estéticas asociadas con el buen o el mal gusto encubrían un enfrentamiento entre el sur y el norte de Europa. Sin embargo, el discurso de Soriano es más complejo, puesto que en él se narra la continuidad de una música española, con unas características propias, a lo largo de una historia en la que está permanentemente amenazada por una multitud de fuerzas “enemigas”, como lo son los reyes que no protegen lo propio e introducen lo foráneo, los aristócratas “fanáticos” de la ópera italiana, la iglesia que ejerce una influencia negativa sobre los músicos, etc. Lo interesante para nosotros es observar como las categorías estéticas que Soriano considera características de la música española, pueden derivar del pensamiento de Eximeno o de su entorno cultural; y cómo estas categorías son heredadas por otros historiadores de la música a lo largo del siglo XIX.

6.6.3-Una poética de lo simple

La categoría estética de lo “simple”, lo “sencillo”, o lo “melódico” es considerada por Soriano Fuertes como una de las características esenciales de la música española. Esta idea, cuya evolución posterior ha sido parcialmente analizada por Pilar Ramos en relación al concepto de “misticismo musical”¹⁷⁸⁸, es presentada quizá por primera vez en los *Estudios sobre la historia de las instituciones* de Louis Viardot¹⁷⁸⁹. Probablemente este hispanista francés conocería, siquiera de manera indirecta, el *D. Lazarillo* de Eximeno, puesto que en su libro podemos leer:

El abad Gimeno [sic], hombre muy versado en la materia, escribió a últimos del siglo anterior una novela burlesca por el estilo de la [sic] fray Gerundio de Campazas, para ridiculizar el mal gusto introducido en los magisterios, lo mismo que hizo el padre Isla con el que reinaba en el púlpito. Su obra no se ha dado a la prensa, y no sé qué se ha hecho de ese manuscrito. Hubiera sido una curiosidad para la historia del arte que carece del menor monumento; pero dudo que hubiera sido más feliz que su modelo para corregir el vicio entonces de moda.¹⁷⁹⁰

¹⁷⁸⁸ RAMOS, Pilar: “Mysticism as a key concept of Spanish Early Music Historiography”, en *Early Music – Context and Ideas II International Conference in Musicology*. Kracovia: Universidad de Cracovia (Polonia) (2008).

¹⁷⁸⁹ VIARDOT, Louis: *Estudios sobre la historia de las instituciones. Literatura, teatro y bellas artes en España*. Madrid: Imprenta de Ruiz, 1841. Cabe señalar, a modo de anécdota, que Viardot, como luego Soriano, atribuye a “Monteverde” (Monteverdi) un origen español. V. VIARDOT, L.: *Estudios sobre la historia de las instituciones...*, p: 271.

¹⁷⁹⁰ VIARDOT, L.: *Estudios sobre la historia de las instituciones...*, p: 272.

Inspirado o no por los textos de Eximeno, Viardot señala que la música y la poesía habrían nacido juntas, y su evolución posterior se produciría de manera paralela (una idea que, como veíamos, ocupaba un lugar central en el pensamiento historiográfico de Eximeno)¹⁷⁹¹. Siguiendo a la historiografía literaria, Viardot apunta que el periodo de esplendor de la música religiosa española se produciría en el “Siglo de Oro”, es decir, en la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del XVII. Siguiendo a Charles Romey¹⁷⁹², caracteriza la música religiosa del momento como “sencilla, grande y patética”¹⁷⁹³, y describe su decadencia en paralelo a la generalización del culteranismo y el conceptismo, tendencias que harían abandonar “(...) las grandes y claras melodías, por los cánones, las fugas y por todas las sutilezas del contrapunto”¹⁷⁹⁴. Sin embargo, no parece que Viardot enfrente la polifonía española a otras corrientes existentes en la polifonía europea, cosa que sí habría hecho Eximeno, quien oponía la polifonía renacentista italiana (y por extensión, la española), a la polifonía franco-flamenca, que sería más compleja desde el punto de vista contrapuntístico, y que representaría una influencia negativa sobre la música de los países del sur.

Soriano, citando expresamente a Viardot y a Romey, asegura que la música eclesiástica fue perdiendo “(...) su pureza y sencillez melódica, en el revuelto laberinto de cánones, fugas, enigmas y cangrizantes [sic]”¹⁷⁹⁵. Esta crítica al contrapunto, que podría haber firmado el mismo Eximeno, adquiere en Soriano un matiz esencialista, al señalarse la “pureza” y la “sencillez melódica” como características propias y distintivas de la música española. Los paralelismos con Eximeno se acentúan en el análisis del origen del contrapunto: Soriano llega a citar al exjesuita a propósito del origen nórdico y bárbaro de esta técnica musical, y parafraseando al autor de *Dell'origine*, asegura que:

Esta época de mal gusto [se refiere a la baja Edad Media], dio vida al contrapunto artificioso desconocido de los griegos, comenzándose a escribir esta extravagante música compuesta de muchas voces, que dan por resultado una confusión armónica que nada dice, ni nada significa.¹⁷⁹⁶

¹⁷⁹¹ Será Soriano quien rompa con la idea de Viardot y de Eximeno, según la cual el desarrollo de la literatura se producía en paralelo con el de la música, para asegurar que, mientras la música española decaía, ahogada por el contrapunto, el teatro y la poesía se convertían en modelo para toda Europa.

¹⁷⁹² ROMNEY, Charles: *Historia de España, desde el tiempo primitivo hasta el presente. Traducida por A. Bergnes de las Casas*. Barcelona: A Bergnes y cia, 1839.

¹⁷⁹³ VIARDOT, L.: *Estudios sobre la historia de las instituciones...*, p: 271.

¹⁷⁹⁴ VIARDOT, L.: *Estudios sobre la historia de las instituciones...*, p: 271.

¹⁷⁹⁵ SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música...*, vol. II, p: 127.

¹⁷⁹⁶ SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música...*, vol. II, p: 164. Eximeno había escrito, entre otras cosas, que “(...) el extravagante contrapunto compuesto de muchas voces, modulando cada una de por sí a su modo, la una hacia lo grave, la otra hacia lo agudo, ésta velozmente, y la otra con más lentitud, resultando de todas una confusión armónica que nada significa, pero muy apta para arrebatar la extravagante fantasía de los godos.” EXIMENO, A.: *Dell'Origine ...*, p: 399 – *Del origen...*, vol. 3, p: 150.

Si tuviéramos que reducir el discurso de Soriano a un enfrentamiento entre armonía y melodía, diríamos que el autor de la *Historia de la música española* es partidario de la segunda y enemigo de la primera. En este sentido, Soriano coincide plenamente con Eximeno, pero además identifica la preeminencia de la melodía con la categoría estética de la sencillez y, sobre todo, considera a este concepto como una característica propia de la música española, dotando a su discurso de un carácter nacionalista. De esta manera, lo que en un principio era presentado por Eximeno como un atributo característico de la música septentrional, se transforma en una propiedad de la música española; y en particular de la música religiosa española¹⁷⁹⁷. Así, frente a un Eximeno que clamaba contra los maestros de capilla españoles, que eran “(...) un verdadero apéndice de los contrapuntistas del siglo XVI”¹⁷⁹⁸, encontramos a un Soriano que defiende a los maestros españoles que trataron de resistirse a la perniciosa influencia de Alemania e Italia, “(...) los primeros países que empezaron a introducir el contrapunto artificioso gótico en los sagrados templos (...)”¹⁷⁹⁹. Sin embargo, y como ya ha sido señalado por algunos autores, Soriano coincidirá en otros pasajes con Eximeno al criticar la negativa influencia ejercida por el monopolio eclesiástico sobre la música española, que habría hecho dominar a la armonía sobre la melodía, y habría reducido a la música a una mera matemática¹⁸⁰⁰.

La categoría de la “sencillez”, identificada con la preeminencia de la melodía sobre la armonía y el contrapunto, que era para Eximeno una manifestación del buen gusto, y que era considerada como una característica propia (pero no exclusiva) de la música de los países del sur de Europa (España y, sobre todo Italia, gracias a la musicalidad de su lengua), se convierte con Soriano Fuertes en algo propio de la música española. Frente a la visión nacionalista de Soriano, que tendrá su consecuente en la categorización realizada por Collet, se situará la propuesta de Hilarión Eslava, quien no encuentra diferencias sustanciales entre la polifonía sacra española y la del resto de países europeos. Con todo, la idea de la simplicidad, como característica o, cuanto menos, como aspiración estética de la música española, permanece asentada en autores como Barbieri. Este autor, cuya contribución a la difusión del pensamiento eximeniano en el siglo XIX es decisiva (gracias a la edición de *D. Lazarillo Vizcardi* y a la redacción del “Prólogo” de esta misma obra), sitúa a Eximeno a la altura de Ramos de Pareja, mitifica su figura y

¹⁷⁹⁷ SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música...*, vol. II, p: 164.

¹⁷⁹⁸ EXIMENO, A.: *Dell'Origine...*, p: 447. EXIMENO, A.: *Del origen...*, vol. 3, p: 228.

¹⁷⁹⁹ SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música...*, vol. II, p: 164.

¹⁸⁰⁰ “(...) olvidaron la lira melodiosa de su hermana que no inflamaba ya sus corazones con los acordes de la inspiración, por entregarse exclusivamente a la austeridad monástica, y a los problemas matemáticos.” SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música...*, vol. II, p: 128. Este aspecto ya ha sido señalado por Pilar Ramos. V. RAMOS, P.: “Antonio Eximeno y la historiografía feminista...”

la inserta en la categoría del “héroe” romántico, atribuyéndole el mérito de haber restaurado del “buen gusto” en la música moderna¹⁸⁰¹. Barbieri toma, de un Eximeno convertido en autoridad indiscutible, el concepto de la simplicidad, y traslada esta cuestión a los debates operísticos de su tiempo, asegurando:

Esta clase de mal llamados músicos engendra necesariamente la de las *condesas Tomati* y la de los *Rocos* y *Patojos*, representaciones del vulgo ignorante, que da más importancia a lo complicado y ruidoso, porque no lo entiende, que a lo expresivo y claro, porque le conmueve. Hoy, pues, que tanto abunda en Europa esta clase de vulgo, y que los delirios de Wagner y su escuela tienden a pervertir por completo la música, convirtiéndola de encantador lenguaje del alma en una especie de cálculo matemático, tiene además la obra de Eximeno vivísimo interés de actualidad (...) ¹⁸⁰²

De este modo, Barbieri actualiza el discurso de Eximeno, llevando la crítica del contrapunto eclesiástico al terreno de las polémicas sobre la ópera wagneriana, que protagonizaron buena parte de los debates musicales del siglo XIX en España. En sus textos Barbieri, que según reclama él mismo, fue el primer intérprete de Wagner en España¹⁸⁰³, pretende mostrar una actitud equidistante pero realiza profundas críticas tanto al carácter mesiánico del autor germano, como a su música¹⁸⁰⁴. El predominio de la melodía y la sencillez reclamadas por Eximeno en *D. Lazarillo Vizcardi* eran, pues, argumentos útiles para criticar una música compleja, con ampulosa orquestación, con estructuras poco claras y con predominio del componente armónico, como la de Wagner,

Pero, si la llamada a la sencillez por parte de Eximeno servía para criticar a Wagner en el texto de Barbieri, con Pedrell las cosas cambiarán radicalmente: el autor de *Los Pirineos*, fervoroso wagneriano, se servirá de los textos del exjesuita para atacar a la ópera italiana y proponer a la música alemana (y a Wagner en

¹⁸⁰¹ “Pero en la época actual, desde que empezaron a alborear los días de un nuevo renacimiento, ya apareció en Italia otro músico español, otro reformador por el estilo del antiguo Ramos de Pareja, otro espíritu valiente, que se atrevió a declamar contra el mal gusto introducido en el arte de la Música por los maestros rutinarios que, despreciando la filosofía, hacían consistir toda la bondad y belleza sólo en la aglomeración de los artificios del contrapunto. El filósofo autor a quien me refiero fue el abate D. Antonio Eximeno, cuya obra (...) hizo una nueva revolución en el arte, a la que se asociaron desde luego muchos autores de Italia y otros países.” BARBIERI, Francisco Asenjo: “Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la sesión pública y extraordinaria del día 10 de mayo de 1874 para solemnizar la agregación de la sección de música, por el Exmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri académico de número”, en CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri...*, vol. II, p: 338.

¹⁸⁰² BARBIERI, F.A.: “Preliminar...”, p: LX-LXI.

¹⁸⁰³ “(...) es bien sabido que la primera obra de Wagner que se oyó públicamente en España, yo fui quien la traje de Alemania, quien tradujo al castellano la letra de sus coros, quien ensayó éstos y la orquesta, y quien, finalmente, la dirigió (...). Esta obra fue la marcha del Tannhäuser (...)” BARBIERI, Francisco Asenjo: “Cartas musicales. Primera sobre Wagner”, en CASARES RODICIO, E. (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri...*, vol. II, p: 342.

¹⁸⁰⁴ BARBIERI, Francisco Asenjo: “Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner”, en CASARES RODICIO, E. (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri...*, vol. II, p: 340-344; BARBIERI, Francisco Asenjo: “Cartas musicales. Segunda”, en CASARES RODICIO, E. (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri...*, vol. II, p: 345-348.

particular) como modelos capaces de regenerar la música española; como paradigmas válidos sobre los que construir una “música nacional”. La “poética de lo simple”, que se había iniciado con Eximeno en el marco del pensamiento estético Ilustrado, y que había servido a lo largo del siglo XIX como una de las categorías básicas sobre las que articular el concepto de “música nacional” española (bien es cierto que derivada del predominio melódico de la zarzuela), llega a su fin con Pedrell. Para este autor, la sencillez no es un atributo esencial de la “música nacional”: en el pensamiento pedrelliano, el “canto popular” es la principal fuente de la que debe beber la música genuinamente española, toda vez que la “expresividad”, concepto que viene a sustituir a la sencillez, constituye la base de la “auténtica” música. Y, una vez más, el nombre de Eximeno será invocado como *auctoritas* que permite justificar una determinada posición estética.

6.6.4-Lo popular, lo nacional

No es preciso recordar aquí la importancia que el canto popular adquiere desde la transición del siglo XVIII al XIX, y a la luz de teorías estéticas como las de Rousseau primero, y Herder después. Siguiendo la estela de este pensamiento (fundamentalmente el de Rousseau) y, como ya hemos tenido ocasión de señalar, D. Preciso había reivindicado el patrimonio oral hispano, e incluso había llegado a vincular el pensamiento musical de Eximeno con la defensa del canto popular. Como él, la mayor parte de los musicólogos españoles decimonónicos destacarán la importancia de lo “popular”, distanciándose así de propuestas ilustradas como la de Teixidor o la de Eslava, quien consideraba que la música “española” era, sobre todo, religiosa¹⁸⁰⁵. Sin embargo, tanto en el pensamiento de Soriano Fuertes como en el de Barbieri, el canto popular es apreciado, pero en relación a la construcción de una música española, es poco más que un recurso que permite dar *colour locale* a las composiciones y no un elemento capaz de hacer germinar una “música nacional”. En estos dos autores el canto popular, esencialmente melódico, permanece asociado a la idea de lo simple, lo sencillo; una categoría estética convertida ya en uno de los atributos de la música española, y que, evidentemente, debía ser tomada en consideración a la hora de componer. No es casual que Barbieri, en su positiva valoración de la música popular, destaque el componente melódico de la misma, que la hace a un tiempo “nacional” (en tanto que expresión pura de un sentimiento) y “universal” (en tanto que comprensible por gentes de todos los pueblos):

¹⁸⁰⁵ V. CARRERAS, J.J.: “Desde la venida de los fenicios...”

El canto popular es, sin disputa, el más espontáneo y puro lenguaje del sentimiento representado por la melodía, que el alma, el sine qua non del arte de la música; y este lenguaje tiene el privilegio de ser el único verdaderamente universal, como puede probarse con facilidad, sin más que recordar el hecho notorio de que las canciones populares más características de cada nación son igualmente aplaudidas en toda Europa (...)¹⁸⁰⁶

La música popular se relaciona así con lo “auténtico”, lo “genuino”, lo “verdadero”. En ella, los sentimientos son expresados de manera espontánea a través de la melodía y, a pesar de su especificidad “nacional”, son comprendidos por cualquier oyente, proceda de donde proceda. Esta visión, ciertamente idealizada, será reforzada por Pedrell, quien atribuirá a la música popular un papel fundamental en su visión histórica de la música española, y quien convertirá a Eximeno en el precursor de su nacionalismo musical. Como ha señalado Juan José Carreras, para Pedrell, la música popular se identifica con la música “natural”, entendida como folklore estático y arcaico, que constituye el sustrato sobre el que debe edificarse la “música artificial”, que si es auténtica (nacional), no es más que un folklore transformado por el arte¹⁸⁰⁷. En cualquier caso, consideramos necesario remontarnos a Menéndez Pelayo para poder comprender la particular lectura de Eximeno que realiza Pedrell y los vínculos que establece entre el pensamiento del exjesuita y la valoración del canto popular.

Marcelino Menéndez Pelayo, quizá el más completo erudito español de la segunda mitad del siglo XIX, ha ejercido una influencia ideológica crucial en numerosos campos de la realidad, y en especial en la formación de la imagen de España y del nacionalismo español. Como señala Álvarez Junco, el polígrafo santanderino era:

(...) el llamado a dar forma definitiva a la construcción intelectual de esa versión católico-conservadora del nacionalismo que se había ido gestando a lo largo de los cincuenta años anteriores.¹⁸⁰⁸

En efecto, durante la primera mitad del siglo XIX, la idea de la “nación española” y del nacionalismo español eran fundamentalmente construcciones ideológicas de cuño liberal, en tanto que los sectores clericales y reaccionarios

¹⁸⁰⁶ BARBIERI, Francisco Asenjo: “Cartas musicales. Primera sobre Wagner”, en CASARES RODICIO, E. (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri...*, vol. II, p: 341.

¹⁸⁰⁷ CARRERAS, J.J.: “Hijos de Pedrell...”, p: 151-152.

¹⁸⁰⁸ ÁLVAREZ JUNCO, J.: *Mater Dolorosa...*, p: 456.

eran indiferentes, cuando no hostiles, a la idea de una “nación” española que, necesariamente, habría de entrar en conflicto con el poder y el dominio de la Iglesia Católica. Esta división ideológica se daría también en el ámbito musicológico, donde al nacionalismo del liberal Soriano se opondría el catolicismo (en el sentido literal del término, que vendría garantizado por la religión y por la Iglesia Católica como institución supranacional) de Eslava. Con el advenimiento de Menéndez Pelayo, nación y religión se unen en pie de igualdad, hasta el extremo de convertir a la segunda en esencia de la primera: la religión Católica es la savia que da vida al *ser* español; es la única razón que garantiza la “grandeza” y la “unidad” de España. En palabras de Menéndez Pelayo: “Por ella [la Iglesia] fuimos nación, y gran nación, en vez de muchedumbre”¹⁸⁰⁹.

A pesar de su vasta sabiduría, Menéndez Pelayo carecía de los conocimientos necesarios como para hablar de música. Por ello, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, hubo de acudir a la ayuda de Barbieri, quien le proporcionaría datos e informaciones a las que, de otro modo, no habría podido tener acceso. Discernir qué parte del discurso de Menéndez Pelayo sobre la música le corresponde a él mismo, y qué parte pertenece a Barbieri, es tarea poco menos que imposible. Sin embargo, y antes de abordar sus opiniones sobre la música en la *Historia de las ideas estéticas*, es preciso aludir a la *Historia de los heterodoxos españoles*. En esta obra, de dimensiones ciclópeas, y publicada entre 1880 y 1882, se reúnen las biografías de “herejes” o heterodoxos españoles célebres. Como señala Álvarez Junco, la *Historia de los heterodoxos españoles* constituye una de las piedras angulares del nacional-catolicismo en ciernes, puesto que permitía identificar al “enemigo interno”; a aquellos personajes que, aun siendo españoles por su “raza”, se habían desviado de la única religión verdadera: el catolicismo¹⁸¹⁰. Pues bien, un dato curioso, y que nos interesa aquí, es la inclusión de Antonio Eximeno entre estos heterodoxos por su seguimiento del sensualismo de Condillac. Menéndez Pelayo, que califica de “doctísimo” a Eximeno, reconoce en primer lugar el valor de su teoría musical, pero critica el importante papel que atribuye al instinto en *Dell'origine*. Con todo, sus censuras se dirigen contra *De Studiis philosophicis et mathematicis* y contra las *Institutiones philosophicae et mathematicae*, textos en los que Eximeno mostraría la “perniciosa” influencia de Condillac, sin dedicar una sola página a tratar de metafísica (algo que le haría sospechoso, a los ojos de Menéndez Pelayo). El polígrafo santanderino criticará las inclinaciones de Eximeno hacia la moral utilitaria y el hedonismo, extrañándose de que un “religioso ejemplar y católico a toda ley” fuese capaz de semejantes muestras de laxitud filosófica¹⁸¹¹. El ardor antieximeniano de Menéndez Pelayo quedará suavizado en su *Historia de las*

¹⁸⁰⁹ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de los heterodoxos...*, Lib. VIII, p: 236.

¹⁸¹⁰ ÁLVAREZ JUNCO, J.: *Mater Dolorosa...*, p: 457.

¹⁸¹¹ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de los heterodoxos...*, Lib. VI, p: 227-228.

ideas estéticas. El autor se esfuerza primero por resaltar las diferencias existentes entre el sensualismo de Condillac y la interpretación eximeniana del mismo¹⁸¹², pasando luego a comentar su visión del teatro español del Siglo de Oro. En este sentido, Menéndez Pelayo se muestra interesado por las opiniones vertidas por Eximeno, a propósito del teatro, en *D. Lazarillo*: la valoración positiva del teatro áureo por parte del exjesuita le merece elogiosos comentarios, ya que en ella puede encontrar el germen del nacionalismo literario que hacía bandera del teatro de Lope y Calderón¹⁸¹³. Por lo demás, su juicio sobre *Dell'origine* se extiende a lo largo de numerosas páginas, en las que resume algunos de los aspectos más significativos del tratado, con unas valoraciones finales que influirán notablemente sobre Pedrell. Menéndez Pelayo asegura que:

Fue el primero en hablar de *gusto popular* en la música, y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema. Todo lo que Eximeno discurre sobre las aptitudes estéticas de las diversas naciones de Europa, está lleno de amenidad, viveza y sutil espíritu de observación. Pero ni en esos capítulos ni en lo restante de la obra debe buscarse casi nunca justicia ni exactitud completa. Eximeno es un gran removedor de ideas, con todos los defectos de tal.¹⁸¹⁴

La evolución sufrida por este párrafo, y en particular sobre la frase “sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema”, hasta llegar a ser atribuido por Pedrell al propio Eximeno (y no a Menéndez Pelayo, autor de estas valoraciones¹⁸¹⁵) ha sido ya suficientemente analizada¹⁸¹⁶. La interpretación de Barbieri-Menéndez Pelayo había convertido a Eximeno en un pionero del nacionalismo musical y de la valoración de lo popular, y este aspecto será

¹⁸¹² “Mucho se engañaría, sin embargo, el que tuviese a Eximeno por mero copista de Condillac. (...) Es (...) menos sensualista que Condillac, y casi estaría en lo cierto el que, atendiendo al conjunto de su doctrina, y de un modo muy especial a la importancia que en ella tiene el principio de la *reflexión*, le considerase como lockiano puro y neto.” MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas...*, vol. III, p: 136-137.

¹⁸¹³ MENÉNDEZ PELAYO, M: *Historia de las Ideas...*, vol. III, p: 356-357.

¹⁸¹⁴ MENÉNDEZ PELAYO, M: *Historia de las Ideas...*, vol. III, p: 634.

¹⁸¹⁵ Como ya ha quedado dicho, la colaboración de Barbieri fue imprescindible para la parte musical de la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez Pelayo. Me atrevo a aventurar que los apartados sobre la filosofía y la estética literaria de Eximeno fueron redactados por el propio Menéndez Pelayo, toda vez que el amplio apartado dedicado a resumir la teoría musical de *Dell'origine* se debe, en todo o en parte, a Barbieri. Por último, las consideraciones sobre *D. Lazarillo Vizcardi* se deberían en lo fundamental a Menéndez Pelayo (quien había tenido acceso a la novela como miembro de la Sociedad de Bibliófilos Españoles), quien podría estar aconsejado por Barbieri. Considero que en los juicios finales sobre Eximeno (de los que forma parte el párrafo que nos ocupa), se deben fundamentalmente a Menéndez Pelayo, autor de la obra y que sería responsable de las valoraciones globales (es decir, del aspecto más personal) del texto.

¹⁸¹⁶ CHASE, Gilbert: “Pedrell, Eximeno...”, p: 10-13; POLLIN, A. M.: “Toward an Understanding...”, p: 86-96; SIERRA PÉREZ, J.: “Sobre la base del canto...”

retomado por Pedrell, quien reconoce en Eximeno un inspirador de su discurso musical¹⁸¹⁷.

Alice M. Pollin ha tratado de disminuir la responsabilidad de Pedrell a la hora de atribuir la frase de Menéndez Pelayo a Eximeno. Es cierto que en textos tempranos, el autor de *Los Pirineos* atribuye correctamente la frase a Menéndez Pelayo¹⁸¹⁸, y que el libro de Pedrell sobre Eximeno, donde atribuye la frase al exjesuita, no debió gozar de una gran difusión (en especial en el extranjero). La autora norteamericana también acierta al situar los textos de Mitjana y Collet para el *Dictionnaire du Conservatoire* como punto de difusión de la cita a nivel europeo. Sin embargo, no debe pasarse por alto que la frase, atribuida a Eximeno, aparece encabezando un texto pedrelliano que gozó de la máxima difusión e influencia como es el manifiesto *Por nuestra música*, que Pedrell publicó en 1891¹⁸¹⁹. Y, que en una fecha tan temprana como 1895 (esto es, el mismo año en que Pedrell pronunciaba su *Discurso ante la Real Academia de Bellas Artes*), el autor catalán escribía, en carta a Menéndez Pelayo:

Puedo asegurar desde ahora que la dirección ideal trazada por Juan del Encina *músico* va en línea recta a los oscuros tonadilleros del siglo pasado. En medio de aquella decadencia en que todo está extranjerizado la dramática y la lírica nacional, las costumbres, estando, todo, sólo esos tonadilleros, conservan el fuego de esa parte del alma nacional expresada en sus cantos populares, ellos y solo ellos hacen bueno, poniéndolo en práctica, el principio del P. Eximeno, que expresaba diciendo «sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su historia».¹⁸²⁰

Este párrafo resulta revelador en muchos sentidos. En primer lugar, consta de gran interés por formar parte de una carta dirigida a Menéndez Pelayo, autor “intelectual” de la frase atribuida a Eximeno. En segundo lugar, porque resume el ideal historiográfico del nacionalismo musical hispano, que se había ido fraguando a lo largo del siglo XIX, y que había culminado en Pedrell: la música “nacional” española, siempre amenazada por las perniciosas influencias extranjeras, tuvo su esplendor en un renacimiento cargado de influencias

¹⁸¹⁷ PEDRELL, F.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 7.

¹⁸¹⁸ PEDRELL, Felipe: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes*. Barcelona: 1895; PEDRELL, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles y escritores de música*. Barcelona: 1897.

¹⁸¹⁹ PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela lírico nacional motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos*. Barcelona: Imprenta de Henrich y Cia., 1891. En una nota al pie dentro de este mismo texto, Pedrell reproduce literalmente el párrafo de Menéndez Pelayo, señalando que Eximeno fue el primero en “insinuar” la importancia del canto “nacional”. Sin embargo, el autor de *Los Pirineos* no incluye la autoría de esta cita. V. PEDRELL, F.: *Por nuestra música...*, p: 38.

¹⁸²⁰ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Epistolario*, XIII, ed. M. Revuelta Sañudo. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987, carta 474 (4 de octubre de 1895). Cit. por CARRERAS, J.J.: “Hijos de Pedrell...”, p: 151.

populares; consiguió sobrevivir a través de las tonadillas, y estuvo inspirada siempre por el canto popular. Precisamente, este último aspecto, es el que remarca Pedrell acudiendo a la frase apócrifa de Eximeno, aquí en una nueva variante, en la que el término “sistema” aparece sustituido por “historia”. Lo más interesante, y que sintetiza el pensamiento de Pedrell, es la identificación entre lo *popular* y lo *nacional*: como veíamos, los musicólogos anteriores habían abordado la cuestión del canto popular de un modo un tanto superficial. Con Pedrell, esta cuestión se convierte en el centro de todo un discurso estético nacionalista articulado sobre dos conceptos clave que supuestamente derivarían de Eximeno: el canto popular (“esa voz de los pueblos, la genuina inspiración primitiva del gran cantor anónimo”¹⁸²¹) y la expresividad característica de la música española. El músico catalán asegura estar en deuda con Eximeno por haber sido inspirador de estas dos ideas. Sin embargo, y como ya hemos tenido ocasión de comprobar, la opinión de Eximeno sobre la música popular es bastante negativa, toda vez que el término “expresión” tiene unas connotaciones muy determinadas en su pensamiento (ver apartados 5.3 y 5.1.2.3).

La personal interpretación del pensamiento de Eximeno por parte de Pedrell le lleva a estar “en deuda”, no tanto con el exjesuita, como con Menéndez Pelayo. El nacionalismo musical de cuño pedrelliano, que ejercerá una enorme influencia sobre numerosos musicólogos y compositores de los siglos XIX y XX, tiene sus orígenes en una interpretación personal del pensamiento eximeniano, que bebe a su vez de la personal visión de Menéndez Pelayo, y que le lleva a sobrevalorar el papel otorgado por el exjesuita a la música popular (convertida ahora en nacional)¹⁸²². Cabe concluir, por tanto, que el influjo del polígrafo santanderino se revela crucial en la formación de una ideología y una estética musical nacionalista fundada sobre el “canto popular” y que encuentra en Eximeno el necesario antecedente remoto. Por otra parte, Pedrell incluye una nada casual referencia a Menéndez Pelayo, en la que éste sitúa en paralelo la “revolución” operada por Eximeno con la debida a Wagner¹⁸²³. De este modo, el compositor catalán se distancia de la postura de Barbieri, quien se había servido de la teoría de Eximeno para criticar el wagnerianismo, dando por superada la asociación entre el exjesuita y la “sencillez” de la música española, en la que no tendría cabida la influencia de Wagner.

¹⁸²¹ PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música...*, p: 39.

¹⁸²² Para Juan José Carreras, el origen de las preocupaciones de Pedrell por la música popular se hallaría en la influencia del nacionalismo alemán sobre la Renaixença catalana (v. CARRERAS, J.J.: “Hijos de Pedrell...”, p: 147. Desde nuestro punto de vista, a esta innegable influencia, deben sumarse las particulares afirmaciones de Menéndez Pelayo sobre la teoría musical de Antonio Eximeno.

¹⁸²³ “(...) el autor de esa obra excepcional, obra de un verdadero iniciador artístico, a quien el entusiasmo de sus contemporáneos italianos llamó el Newton de la música («hoy le llamarían Wagner», dice el Sr. Menéndez Pelayo), obra que no desmerece puesta al lado de lo mejor que en la época de su aparición produjo la crítica musical (...)” PEDRELL, F.: *Por nuestra música...*, p: 31.

Además, y de un modo indirecto, Menéndez Pelayo también es responsable de la difusión a nivel internacional de esta interpretación del pensamiento eximeniano: Mitjana, en su capítulo sobre “los teóricos innovadores” para el *Dictionnaire du Conservatoire*, reproduce de un modo casi literal el texto de Menéndez Pelayo, atribuye la conocida frase a Eximeno y añade, en nota al pie, que “Este profundo axioma es la base de la teoría estética del maestro Pedrell; indiscutible cabeza de la moderna escuela de música”¹⁸²⁴. En la misma publicación, Collet concluye su artículo sobre la música española del siglo XIX afirmando que, si España existe de nuevo musicalmente, es porque en ella se sigue el principio de Eximeno¹⁸²⁵. De este modo, se consume la imagen heroica de Eximeno, convertido en salvador de la música española, y en precursor del nacionalismo del reverenciado Pedrell, “cabeza de la moderna escuela de música”. Menéndez Pelayo, verdadero artífice de la construcción ideológica que convierte a Eximeno en un abanderado de la música popular, queda oculto, lo que contribuye a dar fuerza a las palabras, apócrifas, del exjesuita.

6.6.5-Música, lenguaje y nacionalismo musical

La relación establecida por Eximeno entre música y lenguaje, y su jerarquización de las lenguas de acuerdo con su nivel de musicalidad intrínseca era fácilmente retomable por parte del nacionalismo musical. Además, esta era una de las cuestiones que más había llamado la atención de los comentaristas españoles de Eximeno ya desde antes de la publicación del tratado en castellano. No en vano, Iriarte cita a Eximeno a propósito de su jerarquización de las lenguas europeas, compartiendo su opinión, según la cual, tras el italiano, el castellano es el idioma más musical de Europa¹⁸²⁶. Será Iza Zamacola el primero en interpretar las afirmaciones de Eximeno sobre los diferentes grados de musicalidad de las lenguas europeas en clave nacionalista, realizando una lectura radical que negaba a la música de un país la posibilidad de ser comprendida por los autores de otros lugares.

Resulta significativo que tal interpretación no sea reproducida por sus inmediatos continuadores, y sí por quienes escribían cien años después que D. Preciso, como Menéndez Pelayo. Así, por ejemplo, Castellanos de Losada resume en nota al pie los comentarios de Iriarte sobre la musicalidad del idioma castellano, sobre las deficiencias que también pueden encontrarse en esta lengua, y sus indicaciones para evitar los sonidos más cacofónicos de la misma (unas indicaciones que coinciden con la propuesta de Eximeno)¹⁸²⁷. Pese a todo, la

¹⁸²⁴ MITJANA, R.: “La musique...”, p: 324.

¹⁸²⁵ POLLIN, A.M.: “Toward an understanding...”, p: 88-89.

¹⁸²⁶ IRIARTE, T.: *La música...*, p: XXXVII-XXXVIII.

¹⁸²⁷ CASTELLANOS DE LOSADA, B.S.: *Discursos histórico-arqueológico...*, p: 826-827.

intención de Castellanos no responde a un discurso esencialista que trate de justificar la existencia de una música “española” construida sobre el idioma castellano, sino defender la validez de las tonadillas, zarzuelas y óperas en castellano, una perspectiva más cercana a Eximeno que a la interpretación que de su pensamiento hiciera D. Preciso.

Tampoco Soriano Fuertes recurre a una interpretación nacionalista de la jerarquía lingüística trazada por Eximeno. En la introducción al tomo IV de su *Historia*, Soriano defiende la antigüedad de la lengua española y defiende el origen híbrido de la misma, resaltando la gran influencia ejercida por el árabe en la formación del castellano¹⁸²⁸. De este modo, el escritor decimonónico se aparta de los planteamientos eximenianos, que consideraban la influencia musulmana como perniciosa en todos los ámbitos de la cultura y del saber, incluida la lengua. La concepción nacionalista de Soriano, que daba cabida a la influencia arábiga sobre la historia española, estaba más próxima a la visión de Andrés que a la de Eximeno. Además, el exjesuita había situado al castellano en un segundo puesto dentro de su jerarquía lingüístico musical, algo que no era aceptable en una teoría chauvinista como la de Soriano¹⁸²⁹.

Sólo en la última parte del siglo, bajo la influencia de las tesis esencialistas y nacional-católicas de Menéndez Pelayo, la línea de Eximeno podría haber tenido éxito entre los musicólogos nacionalistas. Sin embargo, la visión nacionalista de la música no se centraba tanto en el aspecto lingüístico como en la “esencia” de la música nacional (construida, recordémoslo, sobre el canto popular-nacional y la expresividad). Por tanto, la cuestión de la lengua era secundaria: no en vano, Pedrell era catalán, el libreto de *Los Pirineos* (la obra con la que pretendía abanderar el nacionalismo musical español) estaba originalmente escrito en catalán, y el de *El último abencerraje*, en italiano (*L'ultimo abenzeraggio*). La lengua era, por tanto, para el autor de *Por nuestra música*, una cuestión epidérmica, irrelevante desde el punto de un nacionalismo musical cuya raíz debía buscarse en el canto popular¹⁸³⁰.

¹⁸²⁸ SORIANO FUERTES, M.: “Introducción”, en SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música ...*, vol. IV, p: 18-22.

¹⁸²⁹ Soriano introduce citas de Carlos V, al Abate Pluche y a Martínez de la Rosa, quienes habrían afirmado que el español es la lengua más musical de todas. SORIANO FUERTES, M.: “Introducción”, en SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música ...*, vol. IV, p: 28.

¹⁸³⁰ Pedrell se muestra particularmente crítico con aquellas óperas españolas “que de española[s] sólo tenía[n] la letra”. PEDRELL, F.: *Por nuestra música...*, p: 39. En otro pasaje, Pedrell afirma, “No me preocupó poco ni mucho la cuestión de elegir la lengua en que compondría la música de la Trilogía (...). El hábito no hace el monje y tampoco haría que la música dejase de ser, según su tendencia, alemana o italiana, aunque la revistiese con un traje catalán, castellano, gallego o vasco”. PEDRELL, F.: *Por nuestra música...*, p: 46. El chauvinismo catalán aflora poco después: “(...) el catalán es musical por admirable manera, musical como ninguna lengua, ni aun la que se ha dado en llamar lengua oficial o natural de la música; porque el lirismo peculiar de la poesía catalano-provenzal se adapta como ninguno a la música (...)” PEDRELL, F.: *Por nuestra música...*, p: 46-47.

6.6.6-Lo teatral y lo religioso. Evolución en la historiografía musical decimonónica

La creación de una ópera nacional constituye el principal anhelo del nacionalismo musical español. Desde Soriano Fuertes hasta Pedrell, pasando por Barbieri, la línea argumental de este nacionalismo considerará la “invasión” de la ópera italiana del siglo XVIII como una influencia perniciosa que ha arrinconado a la música española, que únicamente habría podido sobrevivir en tonadillas y zarzuelas. El discurso del nacionalismo sobre la ópera se articulará primero en una defensa de los géneros nacionales, una cuestión en la que la traducción al castellano de *Dell'origine* podría servir como referente. Tanto es así, que Soriano Fuertes no duda en acudir al texto del exjesuita para justificar la desaparición del melodrama en España: para el autor de Murcia, como para Eximeno, la inexistencia de la ópera en castellano podría deberse al “buen juicio” de los españoles, que considerarían impropia una acción dramática totalmente cantada. Las palabras del exjesuita contra la “insufrible monotonía” del recitado sirven, además, para defender la superioridad de la tradición dramática española sobre el melodrama italiano¹⁸³¹. De esta manera, se asienta una recepción del pensamiento eximeniano basada únicamente en la edición española de su tratado, y que desconoce tanto la edición italiana del mismo, como *D. Lazarillo* (entonces inédito).

Las contradicciones existentes entre pasajes como este al que acabamos de referirnos y otros en los que Eximeno defiende la ópera italiana también se mantienen en el texto de Soriano Fuertes. Si, hasta aquí, el autor de Murcia se había referido a Eximeno como un “sabio autor”¹⁸³², en el tomo cuarto de su *Historia* criticará su preferencia por la ópera italiana. Al referirse al utópico deseo de Eximeno, quien fantaseaba con una reproducción de los fastos operísticos desarrollados bajo el reinado de Fernando VI, Soriano exclama:

Espectáculos más grandiosos que los dados por Fernando VI, se dieron en la corte de Felipe IV sin necesitar de los versos ni música extranjera. Espectáculos y fiestas en donde nació el verdadero teatro europeo, tanto dramático lírico; en donde se formaron los poetas italianos Apostol [sic] Zeno, Maflei [sic], Metastasio y otros muchos, y de donde salieron las grandes creaciones de los autores dramáticos franceses. Y sin embargo, se olvidó el esplendor de estas fiestas, orgullo y gloria de la nación española, para dar la preferencia en el mismo sitio que se crearon, a las pobres imitaciones importadas.¹⁸³³

¹⁸³¹ SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música ...*, vol. III, p: 134-135.

¹⁸³² SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música ...*, vol. III, p: 134.

¹⁸³³ SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música ...*, vol. IV, p: 77.

De la comparación entre uno y otro pasaje se deducen numerosas e importantes cuestiones. Por una parte, salta a la vista la contradicción existente en las opiniones de Eximeno en la edición española de su tratado, derivadas de una adaptación dirigida al público español. El exjesuita desliza críticas hacia la ópera y defiende los “géneros nacionales” de teatro musical para, unas páginas después, ensalzar las creaciones melodramáticas italianas. Por otra parte, se evidencia la contradicción entre dos modelos estéticos: el ilustrado de Eximeno (que reconoce la validez de las grandes realizaciones musicales, vengan de donde vengan), y el nacionalista de Soriano (que considera a la ópera italiana como una influencia corruptora). Además, se enfrentan dos modelos historiográficos ya que, para Eximeno el reinado de Felipe IV era el periodo en el que las artes alcanzaban el peor gusto en toda la historia de España, mientras que, para Soriano, el reinado de Felipe IV era un periodo de esplendor artístico “nacional”. Finalmente, se demuestra la incompatibilidad existente entre la perspectiva de Eximeno, que proponía un modelo idealizado que fusionaba los logros italianos y españoles, y la de Soriano, para quien era imprescindible lograr una música española “pura”.

Si, en lo referido a la música teatral, Eximeno y Soriano muestran opiniones contradictorias, los dos autores coinciden en valorar negativamente la influencia de la Iglesia Católica sobre la música española, como ya hemos tenido ocasión de señalar. Eximeno, religioso, se mostraba moderado en sus juicios, aunque llegase a criticar el hecho de que, en España, la música estuviese casi siempre “confinada” en las iglesias, y en manos de maestros de capilla religiosos que, en su mayor parte, eran “verdaderos apéndices” de los viejos contrapuntistas¹⁸³⁴. Soriano retomará la idea del “confinamiento” y, con una retórica más apasionada se quejará de que:

(...) el genio español aprisionado con tan fuertes lazos se halaba encerrado en el sagrado recinto de la iglesia católica sin más espacio que recorrer que los muros que circundaban el santo templo (...) ¹⁸³⁵

En cualquier caso, los dos autores coinciden en su consideración negativa de la influencia eclesiástica sobre la música, una cuestión que Eximeno había desarrollado, especialmente, en *D. Lazarillo Vizcardi*, y en su consideración del contrapunto como una influencia externa, ajena a la tradición española y, por tanto, perjudicial. Sin embargo, y como han observado Pilar Ramos¹⁸³⁶ y Juan José

¹⁸³⁴ EXIMENO, A.: *Dell'Origine e delle regole...*, p: 447 - EXIMENO, A.: *Del origen y reglas...*, vol. 3, p: 228.

¹⁸³⁵ SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música ...*, vol. II, p: 85.

¹⁸³⁶ RAMOS, P.: “Antonio Eximeno y la historiografía feminista...”, p: 1065-1066.

Carreras¹⁸³⁷, la valoración de la influencia eclesiástica sobre la música española se transformará radicalmente a lo largo del siglo. Frente a las opiniones de Soriano Fuertes, se alzan el silencio de Barbieri y el cambio operado por Henri Collet y Felipe Pedrell. Para estos dos últimos autores, que escriben ya bajo la omnipresente sombra de Menéndez Pelayo, el valor de lo expresivo, de lo religioso y de lo místico constituyen ya atributos propios y necesarios de la música “nacional” española¹⁸³⁸. No extraña así que Pedrell, imbuido él mismo de misticismo wagneriano y trascendente, afirme:

Todo estaba preparado para que fructificase el advenimiento del revolucionario por excelencia, que viene bien pertrechado de aquel *expresivismo* que así hace fecundar las adivinaciones místicas de un Victoria como las de toda la música, porque la *expresión* música es el alma del sistema de Eximeno (...)¹⁸³⁹

Eximeno, que había criticado el excesivo peso de la Iglesia Católica sobre la producción musical española, es convertido por Pedrell en un revolucionario que, mediante su defensa de la expresividad, enlaza con el misticismo de los polifonistas del Renacimiento.

6.6.7-España y el extranjero: Italia como el “otro” (Pedrell)

Todo nacionalismo (y el nacionalismo musical no es una excepción) se fundamenta en la afirmación de una identidad que se construye, en la mayor parte de las ocasiones, enfrentada a la identidad del “otro”. La perspectiva de Edward Said al estudiar el concepto de “orientalismo” puede ser también válida para comprender la imagen de una España “exótica” y “oriental” que encontramos en buena parte del pensamiento musical europeo del siglo XIX. Resulta, sin embargo, excepcional, el hecho de que los pensadores y compositores nacionalistas españoles hayan aceptado y potenciado la construcción identitaria “orientalista” que desde el exterior se asignaba a España¹⁸⁴⁰. Esta asimilación

¹⁸³⁷ CARRERAS, J.J.: “Introducción...”, vol. I, p: XVII.

¹⁸³⁸ Sobre la cuestión del misticismo en la historiografía musical española del siglo XIX v. RAMOS, P.: “The construction of the Myth...” y “Mysticism as a key concept...”

¹⁸³⁹ PEDRELL, F.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 19.

¹⁸⁴⁰ La cuestión del orientalismo como concepto identitario asimilado por parte del pensamiento y la composición musical española del siglo XIX está sujeta a debate. Consideramos interesante apuntar a la línea de Soriano Fuertes, compartida por numerosos intelectuales y artistas de la época quienes, partiendo de las ideas de Juan Andrés y otros ilustrados, aceptaban las aportaciones de la cultura musulmana como parte integrante y esencial de la identidad nacional española. Frente a esta visión, que podríamos calificar de integradora, se opondría la visión de Pedrell, Collet, y otros. Esta visión, predominante desde los últimos años del siglo XIX sigue la estela marcada por Menéndez Pelayo, y recibe asimismo la influencia del pensamiento de la Generación del 98 para dar lugar a una construcción de la identidad nacional fundamentalmente cristiana (cuando no católica romana), que “expulsa” de la historia las aportaciones musulmanas, y que articula su discurso musical sobre conceptos como la expresividad y el misticismo.

llevará aparejada una construcción del italiano como el “otro”, a quien los compositores españoles acusarán de “invasor”: el predominio de la ópera italiana habría sido causa de la “decadencia” de la música española, y habría usurpado el lugar de la ópera nacional. Como ha señalado Pilar Ramos, resulta paradójico que, mientras los europeos consideraban a España como un país oriental, los historiadores españoles considerasen a la música italiana como “oriental”, en el sentido que Said le da al término¹⁸⁴¹.

Como ya hemos dicho, la crítica hacia la música italiana, calificada con todos los atributos de lo “oriental” (atributos que tienen que ver con su influencia afeminante, corruptora, que conduce a la molicie, etc.) se centra en la ópera. La influencia del pensamiento de Eximeno sobre esta construcción ideológica parece haber sido bastante importante entre los autores españoles. En este sentido, ya hemos tenido ocasión de referirnos a la lectura trazada por Soriano Fuertes, quien resaltaba las críticas de Eximeno a la ópera italiana (y, en especial, la defensa de los “géneros nacionales” españoles). Sin embargo, uno de los aspectos que más han trascendido del pensamiento musical del exjesuita ha sido su crítica a Cerone (y, en menor medida, a Nassarre). En la difusión de esta crítica, que Eximeno realiza en *D. Lazarillo Vizcardi*, tiene un papel fundamental la labor de Pedrell, quien dedica casi la mitad de su libro sobre el exjesuita a criticar a Cerone, rompiendo con una tradición historiográfica en la que el autor del *Melopeo y maestro* gozaba de un cierto prestigio.

Para conocer el origen inmediato de dicha tradición en el siglo XIX, es preciso remontarse a Teixidor. Para Teixidor, como para Soriano más tarde, el reinado de Felipe IV es un periodo de esplendor cultural en el que se produce un florecimiento de todas las artes, incluida la música. Teixidor se muestra crítico con los despectivos comentarios de Cerone sobre los maestros de capilla españoles y con la predilección del bergamasco por la “música armónica” (esto es, por los artificios contrapuntísticos), y, aunque reconoce los profundos conocimientos musicales de este autor, lo sitúa como corruptor de la música española¹⁸⁴². Por su parte, Soriano Fuertes dedicará un amplio espacio a comentar la obra de Cerone. En sus comentarios, Soriano discrepa con Teixidor acerca de su opinión sobre Cerone: para Soriano, el autor del *Melopeo* basa su teoría en las doctrinas musicales españolas, que conservan así su primacía cronológica (una de

En esta última tendencia encontrará un más fácil acomodo el pensamiento de Eximeno, quien interpretaba la presencia musulmana en la Península Ibérica como un hecho muy negativo, tanto para España, como para Europa.

¹⁸⁴¹ RAMOS, P.: “Mysticism as a key concept...”, p: 11.

¹⁸⁴² TEIXIDOR Y BARCELÓ, J.: *Historia de la música ‘española’...*, p: 63 y 65. La editora de esta obra señala, en nota al pie, que la opinión de Teixidor sobre Cerone podría estar influida por Eximeno. Esto resulta hartamente difícil, habida cuenta de que las opiniones de Eximeno están plasmadas en *D. Lazarillo Vizcardi*, una novela que no fue publicada hasta 1872 y que, en cualquier caso, se terminó de redactar en 1806.

las mayores preocupaciones de Soriano). Soriano, que acierta al señalar la escasa difusión del tratado de Cerone, valora a este autor de una manera equilibrada, reconociendo a la vez sus aciertos y sus excesos y, aunque no le atribuye estar en el origen de toda decadencia de la música española, sí muestra una cierta desconfianza hacia su tratado:

Si bien disentimos de las opiniones de Teixidor sobre que la circulación del *Melopeo* en España y sus doctrinas en el arte fueron causa de nuestra decadencia musical en la parte teórica, también estamos de acuerdo con dicho autor, en que esta obra pudo dar un fuerte apoyo a los enemigos de nuestra música profana; aunque dicho género estaba ya herido de muerte, tanto por la desunión de nuestros profesores, cuanto por dedicarse todos al género sagrado, como más lucrativo (...)¹⁸⁴³

Como Fétis (y como, más tarde, Pedrell), Soriano apunta a la posibilidad de una doble autoría en el *Melopeo*: por una parte, el verdadero Cerone, autor de las partes más censurables del tratado; y por otra, la de Zarlino, de quien Cerone sería (mal) traductor al castellano¹⁸⁴⁴. La negativa imagen de Cerone estaba, por tanto, difundida a finales del siglo XVII, y se fundaba principalmente en sus críticas hacia los maestros españoles. Esta imagen será profundizada en el siglo XIX con escritos como los de Soriano Fuertes, en los que, además, se acusa a Cerone de haber contribuido a la decadencia de la música profana española. Por otra parte, los comentarios de Fétis, en los que Cerone aparecía como un plagiaro, habrían contribuido aún más a crear una imagen negativa del autor del *Melopeo*.

Sin embargo, la imagen de Cerone no era tan nefasta como lo será con Pedrell: sería precisa, de nuevo la intervención de Menéndez Pelayo. El polígrafo santanderino realiza una exaltada lectura de *D. Lazarillo Vizcardi* y entresaca de la novela algunas de las más pintorescas críticas de Eximeno hacia el teórico italiano. De los juiciosos comentarios de Soriano (por más paradójicas que puedan parecer estas palabras), autor que dudaba de la difusión que hubiera podido llegar a tener el *Melopeo*¹⁸⁴⁵, pasamos a una visión que convierte a su autor en el “(...) único legislador y oráculo infalible en materias de gusto (...)”¹⁸⁴⁶. De este modo, Cerone personifica al mal gusto en materia musical, a la corrupción que había causado que “(...) hombres que verdaderamente tenían

¹⁸⁴³ SORIANO FUERTES, M.: “Prólogo”, en SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música ...*, vol. II, p: 83-84.

¹⁸⁴⁴ SORIANO FUERTES, M.: “Prólogo”, en SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música ...*, vol. II, p: 77-78.

¹⁸⁴⁵ Soriano asegura que en su tiempo, en España, sólo existían tres ejemplares del *Melopeo*: uno en la Biblioteca Real, otro incompleto en la de S. Juan de Barcelona, y otro que le pertenecía a él mismo. SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música ...*, vol. II, p: 77.

¹⁸⁴⁶ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas ...*, vol. III, p: 604.

instinto y alma de artistas (...)”¹⁸⁴⁷, como Nassarre, se viesen contagiados por la teoría italianizante de un Cerone que queda reducido a sus comentarios sobre la armonía celestial y a sus enigmas musicales. Ciertamente, estas eran las dos cuestiones que con más ahínco había ridiculizado Eximeno, pero no constituyen la esencia del tratado musical de Cerone. Por otra parte, en el discurso de Menéndez Pelayo se despliega todo el arsenal de construcciones identitarias que convierten a la música italiana en un “otro” al que atacar. Poco importa ya que Cerone escribiera en castellano (en realidad, en un “híbrido de latín y castellano”¹⁸⁴⁸), que buena parte de su formación musical se hubiera podido producir en España (como sugería Soriano Fuertes), o que el *Melopeo* estuviera enfocado hacia la música religiosa (y no hacia las composiciones operísticas, que habían corrompido el gusto español e impedido el desarrollo de la “música nacional”). Lo importante es que Cerone había quedado convertido en un corruptor capaz de arrastrar hacia el precipicio a españoles dotados de indiscutibles cualidades, como Nassarre.

Este será el punto de partida de Pedrell al escribir su libro *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*¹⁸⁴⁹. Con este alambicado título, digno del mismo Cerone, Pedrell pretendía reivindicar a quien, según su propia confesión, le había inspirado los dos pilares básicos sobre los que se asentaba su nacionalismo musical: el canto popular y la expresión. Pero, en realidad, el texto de Pedrell es una diatriba contra Cerone, convertido ya en el corruptor de la música española.

En la parte del libro dedicada a Eximeno, el autor catalán se limita a reproducir, con una retórica vehemente, los datos que ya había publicado Barbieri en su “Prólogo” a *D. Lazarillo Vizcardi*, así como a extraer diversos fragmentos de los textos de Eximeno.

Por su parte, el apartado dedicado a criticar a Cerone (y, en menor medida, a Nassarre), ocupa casi la mitad del libro. La virulencia con la que Pedrell ataca a Cerone, digna de una enemistad personal, aparece ya desde las primeras palabras que dedica al músico italiano, a quien califica de “monstruo fiero” y de “impostor desahogado”¹⁸⁵⁰. El compositor de *Los Pirineos* desmiente la opinión de Soriano sobre la escasa difusión del *Melopeo* apoyándose en Hilarión Eslava, quien había citado la existencia de algunos ejemplares más que los reseñados por Soriano (lo que, en ningún caso, servía para afirmar que el *Melopeo* tuviese una gran

¹⁸⁴⁷ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas...*, vol. III, p: 605.

¹⁸⁴⁸ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas...*, vol. III, p: 604.

¹⁸⁴⁹ Considero que tampoco es casual el hecho de que Pedrell se refiera a Eximeno como “Padre Antonio Eximeno”, en lugar de utilizar el término “abate”, de resonancias italianas, y que había sido utilizado hasta el momento.

¹⁸⁵⁰ PEDRELL, F.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 88.

difusión). Como Menéndez Pelayo, atribuye a Cerone la capacidad de contaminar a Nassarre, a quien sólo dedica un par de capítulos al final de su texto, lamentándose de que, con sus obras, el maestro aragonés hubiese contribuido a difundir los errores de Cerone¹⁸⁵¹. Además, insiste en la doble autoría de la que ya había hablado Fétis, pero carga las tintas sobre el carácter plaguario de Cerone: para Pedrell, el autor italiano se habría servido del manuscrito de Zarlino para crear su “monstruo” musical. Por tanto, aquellas partes del tratado en las que aparece el “buen didáctico”, estaría asomando la personalidad de Zarlino, toda vez que en el resto de la obra aparecería el “comentador descarado”, el “plagiario ramplón”, que escribe con un lenguaje “gruñón y soez” toda clase de “groserías”, y que dirige “estocadas traicioneras” contra los maestros españoles¹⁸⁵².

Puede pensarse que Pedrell ve su labor como una batalla en la que él, “indiscutible cabeza de la moderna escuela de música”, toma a Eximeno como coraza con la que defender a los compositores españoles de las “estocadas” de Cerone. El exjesuita había ridiculizado el tratado de Cerone por considerar anacrónico que ciertos maestros de la época (finales del siglo XVIII y principios del XIX) continuasen rindiendo pleitesía a una teoría con casi tres siglos de antigüedad (y con evidentes deficiencias y contradicciones internas). Por ello, había situado como máximo defensor del *Melopeo* a Agapito Quitóles, el personaje más grotesco de la novela; había extractado los aspectos más risibles, anacrónicos y contradictorios del tratado y, finalmente, lo había condenado a la hoguera por estar cargado de herejías¹⁸⁵³. Ciertamente, Eximeno no había sido indulgente con Cerone, pero tampoco lo había sido con Nassarre (como sí lo es Pedrell), y no había basado su crítica en cuestiones identitarias o nacionales, sino en argumentos puramente estéticos. Utilizando las palabras de Eximeno, Pedrell realizará una crítica frontal contra el texto de Cerone; una crítica que, en realidad, se dirige contra la música italiana en su conjunto, considerada como el influjo maligno que ha corrompido la música española, impidiendo el desarrollo de la misma. De la sátira estética se pasa así a la crítica desde un nacionalismo exacerbado que atacaba a todo lo italiano por el mero hecho de serlo.

Conclusión

La recepción del pensamiento musical de Eximeno a lo largo del siglo XIX viene marcada por dos cuestiones: por una parte, las dificultades para la difusión

¹⁸⁵¹ PEDRELL, F.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 155-159. Pedrell no puede evitar comenzar a hablar de Cerone citando el malicioso (aunque ingenioso) epíteto que le dedicase Eximeno (“organista de nacimiento y ciego de profesión”), aunque lo hace de manera incorrecta, atribuyendo al exjesuita unas palabras aún más hirientes: “organista ciego de nacimiento y de profesión y también ciego de vista” (PEDRELL, F.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 155)

¹⁸⁵² PEDRELL, F.: *P. Antonio Eximeno...*, p: 92.

¹⁸⁵³ EXIMENO, A.: *D. Lazarillo...*, vol. II, p: 220-221.

de sus textos (traducidos con retraso en algunos casos, y publicados casi un siglo después de su muerte en otros). Por otra, la intención de adaptar su pensamiento a las exigencias de un nacionalismo musical en todo su apogeo.

El tiempo transcurrido entre la publicación en italiano de *Dell'origine* y su traducción al castellano explica que las teorías de Eximeno sobre el origen común de la música y el lenguaje no causen todo el impacto que podrían haber causado en un primer momento. Tan solo *Don Preciso* parece haberse sumado (de un modo muy personal) a la propuesta del exjesuita, pero la mayor parte de los autores (el Marqués de Ureña y Teixidor primero, Soriano Fuertes después) apostarán por un modelo sintético que trata de integrar las concepciones matemáticas de la música (Rameau, D'Alembert) en un marco retórico-musical. Del mismo modo, las opiniones de Eximeno en torno a la jerarquía de las lenguas en virtud de sus capacidades musicales encontrarán una recepción limitada en el pensamiento del siglo XIX. En un primer momento, el análisis que realiza el exjesuita de las capacidades musicales del castellano había llamado la atención de autores como Iriarte. Sin embargo, este discurso no tenía cabida en el pensamiento nacionalista de Soriano Fuertes, quien valoraba positivamente la influencia islámica sobre la formación de la cultura española, y que se esforzaba por demostrar la primacía española en todos los ámbitos (incluido el lingüístico). Finalmente, Pedrell considerará secundaria la utilización de una lengua determinada en la formación de una "música nacional", por lo que no mostrará un excesivo interés por este aspecto del pensamiento eximeniano.

La historiografía musical del siglo XIX también estará influida por algunas ideas que aparecen en los textos de Eximeno. Así, Soriano compartirá la idea de una historia que no se basa tanto en los documentos como en el mantenimiento de una tesis determinada (estético-técnica en el caso de Eximeno, nacionalista en el caso de Soriano). Sin embargo, otros aspectos del pensamiento historiográfico de Eximeno entrarán en conflicto con la dinámica nacionalista de la historiografía musical decimonónica. Así, por ejemplo, el discurso europeísta de Eximeno no tenía cabida en un momento en el que pretendían defenderse los logros musicales españoles.

Uno de los conceptos que dominarán la historiografía musical española será el que afirme que lo "sencillo" o "simple" es una característica de la música española. Será Viardot, siguiendo a Charles Romey, el primero en considerar que la música española de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII (el "Siglo de Oro") se caracterice por su sencillez y patetismo. Este discurso será retomado por Soriano Fuertes, quien incorporará los comentarios de Eximeno a propósito del contrapunto para dar lugar a una lectura nacionalista que convierte al contrapunto en una creación extranjera (alemana e italiana) que habría corrompido la música española. La caracterización de la música española como

“sencilla” continuará con Barbieri, quien además llevará a cabo una labor de mitificación de la figura de Eximeno e insertará su discurso en las polémicas operísticas del momento, sirviéndose de los textos del exjesuita para justificar su crítica a la ópera wagneriana.

La cuestión de lo popular y su relación con el pensamiento de Eximeno será desarrollada por Pedrell bajo el influjo de las opiniones de Menéndez Pelayo. Resulta evidente que la interpretación del pensamiento eximeniano llevada a cabo en la *Historia de las ideas estéticas en España* ha marcado el devenir de la imagen de Eximeno hasta nuestros días, al vincular al exjesuita con una construcción del nacionalismo musical dominada por las ideas del “canto popular” y de la “expresividad”. Serán precisamente estas dos cuestiones las que más interesen a Pedrell, quien dice sentirse inspirado por Eximeno, pero que, en realidad, y de una manera indeliberada, no hace sino desarrollar las ideas de Menéndez Pelayo. En este sentido, podemos afirmar que incluso sus críticas a Cerone, sostenidas sobre el discurso de *D. Lazarillo Vizcardi*, reflejan la influencia de Menéndez Pelayo. Pedrell utilizará su libro sobre Eximeno para desplegar una narración anti-italiana que personifica en Cerone todos los males que, desde el extranjero, habrían acechado a la música española. Eximeno se convierte así en un precursor del nacionalismo musical; en un gran “removedor” de ideas, capaz de aportar la doctrina estética que, de acuerdo con el sentir de toda una época, habría salvado a la música española.

7-CONCLUSIONES GENERALES

7-CONCLUSIONES GENERALES

A lo largo de nuestra tesis hemos estudiado diversos aspectos del pensamiento musical de Antonio Eximeno y de su recepción posterior. En este sentido, hemos comenzado por enmarcar dicho pensamiento en el contexto europeo en el que se desarrolla. Posteriormente hemos analizado las ideas del exjesuita en torno al origen y la naturaleza de la música, su taxonomía musical, las construcciones identitarias derivadas de su particular visión de las músicas extraeuropeas y europeas de tradición oral, y su concepción historiográfico-musical. Finalmente hemos estudiado la recepción de dicho pensamiento en España a partir de las modificaciones introducidas en la traducción de *Dell'origine e delle regole della musica*, hemos sintetizado algunas de las reacciones surgidas tras la publicación de este tratado en España y hemos analizado la pervivencia y las distorsiones sufridas por el pensamiento de Eximeno en el pensamiento musical español del siglo XIX. Pasamos ahora a ofrecer unas conclusiones generales con las que sintetizamos y completamos las conclusiones parciales ofrecidas al término de cada capítulo.

Antonio Eximeno se presenta como una figura original en el contexto del pensamiento musical español, sobre todo, gracias a la dimensión internacional alcanzada por sus propuestas. Dicha dimensión es consecuencia del ambiente en el que el autor desarrolla su actividad: tras ser expulsado de España, utiliza la música como una vía de integración en el contexto italiano. El exjesuita asimila numerosas propuestas del enciclopedismo francés para dar forma a un pensamiento en el que se combinan la modernidad estética y filosófica con la fidelidad a la ortodoxia católica.

La participación de Eximeno en los círculos culturales italianos (incluyendo la Academia de la Arcadia) y, sobre todo, las polémicas mantenidas con personalidades de la talla del P. Martini contribuyeron a difundir su pensamiento, pero también a construir una imagen del exjesuita en la que éste aparece como un revolucionario. Dicha imagen, unida a las acusaciones de ignorancia en materias musicales, hizo que el exjesuita fuera considerado negativamente por algunos de sus primeros comentaristas. Sin embargo, la dimensión “revolucionaria” de su pensamiento será enfatizada por los musicólogos nacionalistas posteriores, que llegan a convertir al exjesuita en un adelantado al nacionalismo y al romanticismo musical.

En su pensamiento, Eximeno marca una profunda distinción entre las ciencias y las artes, que le lleva a definir a estas últimas por la importancia que en ellas adquiere el instinto y por la capacidad que tienen para modificar la

naturaleza. Además, y siguiendo a Batteux, otorga a las “artes de ingenio” (bellas artes) el objetivo de imitar a la naturaleza. De este modo, demuestra haber asimilado algunas de las propuestas más avanzadas del pensamiento francés, y especialmente aquellas que derivaban de la *Encyclopédie*, donde aún existían contradicciones a la hora de definir los límites de las ciencias y de las artes.

Precisamente algunas de estas contradicciones aparecerán de manera subyacente en el pensamiento del exjesuita. Su radicalidad a la hora de defender la naturaleza artística (y no científica) de la música se sustenta en una crítica muy razonada a las teorías que pretendían vincular a este arte con las matemáticas. Sin embargo, la necesidad de enunciar un sistema de reglas musicales fundado en principios naturales y derivado de experimentos le hacen aproximarse, de manera involuntaria, a los procedimientos “cientifistas” empleados por autores como Rameau. Se hace patente así la existencia de un problema en el enlace entre las partes filosóficas y las normativas de su pensamiento.

En su conceptualización de la naturaleza, los planteamientos de Eximeno encajan con lo que hemos venido a denominar “modelo moderno de la naturaleza”. Dentro de este esquema, la música se relaciona con la naturaleza tanto en su origen, como en su poética y en su función. En primer lugar, el autor afirma que la música tiene un origen natural: la naturaleza, sirviéndose del instinto, inspira en el ser humano la necesidad de crear música. Para explicar esto, el exjesuita despliega un discurso que otorga un origen simultáneo y unas funciones similares a la música y al lenguaje, y que tiene elementos comunes con las propuestas de Condillac y Rousseau. En segundo lugar, plantea una relación estética entre música y naturaleza, en la que la primera debe expresar los sentimientos (naturales) del hombre a través de la imitación (una imitación que también puede extenderse hacia otros fenómenos de la realidad). Finalmente, la música se relaciona con la naturaleza a través de su función: al otorgar a la música la función de *conmover* al oyente, el exjesuita está reafirmando que, entre los objetivos de este arte, se encuentra el de producir una modificación de la naturaleza (humana en este caso). De esta manera, se produce una paradoja que Eximeno no niega en ningún momento: la música, con su origen natural, debe actuar (de manera “artificial”) sobre la naturaleza, modificándola.

En sus reflexiones sobre la teoría de la mimesis, que centra todo su pensamiento artístico, el exjesuita muestra una posición ambivalente, reflejando planteamientos modernos, pero también vinculándose a conceptos estéticos anteriores, como el del “decoro”. Esto mismo sucede con el papel que otorga al compositor: la ausencia de planteamientos cercanos a la auto-expresión del autor

es plenamente coherente con el contexto histórico en el que se desarrolla su pensamiento. Sin embargo, los paralelismos existentes entre el método imitativo y los ejercicios espirituales de S. Ignacio, así como las apelaciones al tópico horaciano del “si vis me flere” permiten engarzar el pensamiento eximeniano en una tradición humanística y religiosa.

Las taxonomías musicales descritas por Eximeno se basan en criterios técnicos y, especialmente, funcionales, y le llevan a distinguir entre música teatral, música instrumental y música eclesiástica. En su pensamiento musical, la ópera adquiere un status privilegiado derivado del logocentrismo de su teoría musical. Para el autor, el objetivo principal del melodrama es expresar los sentimientos, que se hacen verosímiles gracias a la *ilusión*. El exjesuita coincide con otros autores de la Ilustración en considerar que Metastasio ha sido el poeta que, con mayor perfección, ha logrado realizar este ideal. Pero, además, magnifica la figura del Poeta Cesáreo al atribuirle la responsabilidad de haber situado a compositores y cantantes en el estado necesario para llevar a la perfección el género operístico. Sin embargo, coincide con otros autores del entorno italiano en advertir de la necesidad de reformar el modelo metastasiano. Sus propuestas de reforma operística aparecen en la traducción al castellano de *Dell'origine* y, especialmente, en *D. Lazarillo Vizcardi*. A pesar del carácter asistemático y ecléctico de dichas propuestas, todas ellas van encaminadas a superar la alternancia recitativo-aria con el objetivo de conseguir una mayor verosimilitud. Además, el patriotismo desarrollado por Eximeno en sus textos más tardíos, y la consciencia de dirigirse a un público español, le llevarán a reivindicar los géneros “nacionales” de teatro musical y a plantear la posibilidad de una dramaturgia musical en castellano, alejada de modelos foráneos.

En el tratamiento de la música instrumental, su pensamiento se enfrenta a dificultades similares a las que afectan a la mayor parte de los autores del momento. Para todos ellos, la música debe imitar los sentimientos humanos, lo que lleva a contemplar la asemantividad de la música instrumental con desconfianza. Eximeno no logrará resolver este problema; al contrario, en su pensamiento aparecen contradicciones que afloran de manera significativa en *D. Lazarillo Vizcardi*. En esta novela, el exjesuita reconoce las limitaciones comunicativas de la música instrumental, pero la justifica siempre que imite a la naturaleza (y, en particular, a los sentimientos del hombre). Sus descripciones reflejan con gran realismo las academias instrumentales desarrolladas en los ambientes domésticos burgueses de la España de finales del siglo XVIII, permitiéndole poner de manifiesto su preferencia por los autores italianos como Boccherini y su desconfianza ante las propuestas de autores alemanes como Haydn.

Es quizá en su análisis de la música religiosa donde, con mayor nitidez, se observa una evolución en el pensamiento de Eximeno. La defensa de una postura flexible, no dogmática, en lo referido a la música religiosa será una constante en todo su pensamiento. Sin embargo, su paradigma de la música religiosa mostrará cambios entre *Dell'origine* y *D. Lazarillo Vizcardi*. En su tratado musical, el autor muestra sus preferencias por una música religiosa de carácter ecléctico, abierta a las influencias operísticas, a un moderado acompañamiento instrumental y que encuentra su referente en el *Stabat Mater* de Pergolesi. Por el contrario, en su novela didáctico-musical, se inclina hacia el estilo eclesiástico *a capela*, del que había desconfiado en un primer momento por asociarlo al contrapunto “gótico” y que se sitúa ahora como un referente estético y funcional. Eximeno inserta así su discurso en la línea de la epístola *Annus Qui*, en la que Benedicto XIV primaba la inteligibilidad del texto y el respeto al “decoro” en las composiciones de música religiosa. Cabe destacar, por otra parte, lo acertado de sus comentarios sobre las instituciones músico-religiosas españolas. En ellos, el exjesuita constata la decadencia de un sistema productivo demasiado rígido y propone algunas alternativas al mismo. Este hecho le permite destacar dentro del contexto cultural español, donde no es frecuente encontrar este tipo de críticas; más aún cuando éstas proceden de un autor ajeno a dicho sistema.

En su tratado, Eximeno incluye diferentes ejemplos de músicas no europeas y de músicas europeas de tradición oral con el objetivo de probar la universalidad de su sistema musical. El exjesuita mantiene una posición decididamente etnocéntrica, que le lleva a valorar estos ejemplos musicales en función de la adecuación de los mismos a las reglas expuestas en su tratado. Al actuar de este modo, manifiesta concebir la música como un sistema formado por tres núcleos jerarquizados: el centro está ocupado por la música culta occidental, la periferia está formada por las músicas no europeas y en el lugar intermedio se sitúan las músicas europeas de tradición oral. Esta construcción es utilizada en su discurso histórico, equiparando los tres grupos citados con tres estadios de desarrollo evolutivo marcados por una idea de progreso que le lleva a identificar lo más sencillo con lo más primitivo, y lo más refinado con lo más avanzado. Se construye así un discurso que encaja con la lógica de la “alteridad” y con el funcionamiento de los grupos sociales descritos por Gramsci: el tipo de música defendido por el exjesuita actúa como un “sujeto” (grupo dominante), que se opone a una multiplicidad de “otros” (grupos subalternos) a los que es posible definir como todo aquello que el “sujeto” no es.

El discurso historiográfico de Eximeno responde a la necesidad de probar la inmutabilidad a lo largo del tiempo del sistema musical expuesto previamente. La

ausencia de aspiraciones conducentes a la escritura de una historia de la música, da como resultado un texto poco sistemático, cercano al ensayo, en el que no existe una línea argumental única, y que recoge diversas influencias procedentes de la filosofía (Rousseau, Voltaire) y de la historiografía general (Turgot). Pese a ello, su narración presenta con claridad algunos de los rasgos más característicos de las historias de la música ilustradas, como es la convicción de estar al mismo tiempo en el cénit de la historia y en el inicio de una decadencia. Entre los conceptos más interesantes que contribuyen a dar forma a su discurso historiográfico está su particular interpretación de la “idea de progreso”. El exjesuita, que no llega a describir el progreso como algo lineal y continuo, otorga una dimensión histórica a algunas de las ideas expuestas por Rousseau en el *Discurso sobre las artes y las ciencias* y vincula el arte y la moral para establecer entre ellos una relación de proporcionalidad inversa. Por otra parte, el modelo de periodización adoptado también es múltiple y responde a distintas influencias: la división en tres etapas (Progreso-decadencia-renovación/restauración) se combina con otra en dos (Antigüedad-Modernidad) que, además, deja lugar para periodizaciones específicas aplicadas en géneros concretos como la ópera o la música instrumental.

La traducción del tratado de Eximeno al castellano se produce en un momento complejo. De un lado, los modelos de tratado musical que tradicionalmente se habían venido publicando en España ya no respondían a las necesidades de los lectores ilustrados, menos preocupados por los aspectos técnicos y más atentos a cuestiones filosóficas, estéticas e históricas. De otro, los debates artísticos del momento, en los que se mezclan cuestiones ideológicas, económicas y estéticas, y que habían llevado a considerar negativamente a la ópera por parte de algunos autores. Estos condicionantes parecen haber determinado la introducción de diversas modificaciones en la traducción, enfocadas a “acercar” el texto a un lector español y a presentar al autor como un partidario del teatro áureo y de los géneros “nacionales” de teatro musical frente a la ópera.

La relevancia adquirida por el pensamiento eximeniano en España queda patente en las distintas polémicas surgidas tras publicarse la mencionada traducción. La polémica desarrollada en el *Diario de Madrid* da una idea de la dimensión pública alcanzada por el debate musical en ese momento, y permite observar cómo dicho pensamiento comienza a ser interpretado en clave nacionalista desde el primer momento. Entre los argumentos contrarios al exjesuita dominan aquellos que emanan de una concepción musical propia del Antiguo Régimen, en la que el teórico debe ser un maestro de capilla (un

profesional de la música) que entiende su profesión en clave casi gremial. Este mismo tipo de argumentos aparecen en impugnaciones como la *Defensa del Arte de la Música*, en la que Agustín Iranzo despliega una apología de la “escuela española” que es, en realidad, un panegírico de las tradicionales reglas de composición. Otro tanto ocurre con el texto *Sobre el verdadero origen de la música*, de José Teixidor, en quien, además, aparecen otros motivos: por una parte, las diferencias estéticas con Eximeno, y por otra, la defensa de Martini.

Finalmente, la reinterpretación y distorsión del pensamiento eximeniano a lo largo del siglo XIX conducirá a crear una imagen del exjesuita en la que este aparece ineludiblemente asociado al nacionalismo musical. Algunas de sus ideas estéticas, como la que reclama una música “sencilla” o “simple” pasarán a ser consideradas como características esenciales de la música “española”. Del mismo modo, su desprecio por el contrapunto, al que el exjesuita había atribuido un origen noreuropeo, será reivindicado por los musicólogos nacionalistas. La mitificación de su figura, llevada a cabo por Barbieri, llegará al culmen con Pedrell. El autor catalán desarrolla las ideas anunciadas por Menéndez Pelayo para convertir a Eximeno en un defensor del “canto popular” y de la “expresividad”, así como en un adelantado al nacionalismo musical español.

Es deseable, desde nuestro punto de vista, que una tesis doctoral, además de ofrecer unos resultados, abra nuevas vías de investigación. En este sentido, podemos afirmar la existencia de diversos aspectos, relacionados con el pensamiento musical de Antonio Eximeno, que pueden ser estudiados tomando como base nuestra investigación. En primer lugar, consideramos que es necesario realizar un análisis en profundidad de las redes culturales en las que se inserta Eximeno a su llegada a Roma, de los mecanismos utilizados por el exjesuita para insertarse en dichas redes, de las instituciones y personas que las forman y del modo en que es recibido su pensamiento musical en la Italia del momento. A nuestro juicio, resultan de particular interés las relaciones establecidas por Eximeno con las instituciones culturales como la Academia de la Arcadia y la Accademia degli Occulti, y con los miembros de estas instituciones. Asimismo, consideramos que sería interesante ampliar el estudio de la recepción del pensamiento eximeniano en Italia con un análisis pormenorizado de las referencias al mismo en las publicaciones periódicas del momento. De este modo, podríamos conocer algunas de las claves que explican la repercusión posterior de su pensamiento a nivel internacional, así como las relaciones entre Eximeno y los intelectuales italianos.

Una segunda cuestión interesante en torno a la actividad de Eximeno en Italia se refiere a las relaciones mantenidas entre el autor de *Dell'origine* y los otros jesuitas expulsos. Es bien conocida la cercanía entre Eximeno y autores como Juan Andrés. Sin embargo, aún quedan datos por conocer sobre el grado de proximidad existente entre Eximeno y Esteban de Arteaga, quien también escribió obras con temática musical (*Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*) y que, como hemos visto, intervino decisivamente en la polémica entre Eximeno y Martini. Sería deseable conocer, no sólo el nivel de afinidad que pudiera darse entre los dos exjesuitas, sino también el grado de influencia que pudiera haber tenido el pensamiento de Eximeno sobre la obra de Arteaga, y la relación de ambos autores con el resto de jesuitas expulsos. En todo caso, es una tarea pendiente realizar una investigación que aborde la obra Arteaga desde una perspectiva musicológica, ya que la mayor parte de los estudios realizados hasta la fecha se han producido desde el campo de la filología. Asimismo, resulta necesario abordar el estudio del pensamiento musical de los jesuitas expulsos en su conjunto: una investigación de estas características permitiría conocer hasta qué punto existen elementos comunes en ellos, qué influencias recíprocas ejercen unos sobre otros, cuál es su grado de integración en la cultura italiana y cuál es la repercusión posterior de su pensamiento.

Por otra parte, creemos que un mayor conocimiento del contexto español en el que se produce la recepción del pensamiento eximeniano habría de permitir una mejor y más precisa apreciación del mismo. En este sentido, consideramos que es muy necesario llevar a cabo un estudio que aborde en profundidad los procesos de recepción de la teoría musical internacional en España, y en especial el grado de difusión y de aceptación de los textos de Rameau y de Rousseau.

Asimismo, sigue siendo una asignatura pendiente la realización de una investigación centrada en la figura de Francisco Antonio Gutiérrez, traductor de *Dell'origine*. Los pocos datos que conocemos hasta el momento permiten adivinar que nos encontramos ante un representante muy destacado de la realidad musical del momento, con una gran preparación intelectual. Es necesario conocer, por tanto, cuál fue su trayectoria formativa, su intervención en los ámbitos intelectuales del momento, su posición estética e ideológica ante cuestiones como la creación de una ópera en castellano, y la relación que pudiera existir entre el pensamiento de Eximeno y sus composiciones.

Finalmente, cabe añadir que sería muy deseable proseguir con el análisis de los procesos de recepción y reutilización del pensamiento de Eximeno en el siglo XIX; una cuestión que hemos abordado en la presente tesis doctoral, y en la que

esperamos poder profundizar en el futuro. Así, y enlazando con lo que hemos expuesto anteriormente, creemos que resultaría del máximo interés una evaluación del grado de pervivencia de las ideas de los jesuitas expulsos en los discursos musicales decimonónicos. Un ejemplo interesante de este particular tiene que ver con la posición otorgada a los musulmanes en la construcción de la idea de una música nacional: si Eximeno y Arteaga habían valorado muy negativamente la influencia islámica sobre la cultura española (el primero la había lamentado y el segundo había negado su repercusión sobre la poesía europea), autores como Juan Andrés destacarán su aportación. El discurso de este último será retomado por autores como Castellanos de Losada o Soriano Fuertes, quienes integran a los musulmanes en el conjunto de la historia cultural española, toda vez que autores posteriores, como Menéndez Pelayo, parecen encontrarse más próximos a las propuestas Arteaga o de Eximeno, al pretender construir una identidad nacional basada exclusivamente en la herencia cristiana. Se hace preciso, por tanto, conocer cómo algunas de las propuestas planteadas en el siglo XVIII se transforman en el siglo XIX, sirviendo a diferentes concepciones del nacionalismo musical.

Creemos haber demostrado, a lo largo de nuestra tesis, que la imagen construida por la musicología nacionalista no se corresponde con la realidad del pensamiento de Eximeno. Si hay algo que caracterice a éste es su inserción plena en los discursos estético-musicales ilustrados a nivel europeo, su capacidad para asimilar influencias diversas y habilidad para adaptarse a los distintos horizontes de expectativas. Estos atributos, que han permitido la pervivencia de ciertos aspectos del mismo, hacen que su pensamiento continúe siendo atractivo y relevante a día de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

En la presente bibliografía hemos distinguido cinco apartados. El primero de ellos está formado por las obras de Antonio Eximeno, dispuestas por orden cronológico. El segundo, por las reseñas publicadas tras la publicación de obras *Dell' origine e delle regole de la musica*, también ordenadas de forma cronológica. El tercero de los apartados está formado por los textos de todo tipo publicados antes de 1808 (año de la muerte de Eximeno). Finalmente, el cuarto de los apartados incluye a los textos publicados después de 1808.

1-OBRAS DE ANTONIO EXIMENO

(Por orden cronológico)

- . *Certamen literario, en el cual el Seminario de Nobles de S. Ignacio, de la Compañía de Jesús, con los alumnos de las Escuelas que la Muy Ilustre Ciudad de Valencia instituyó en dicho Seminario, pone a la vista de su Muy Ilustre Patrona el acierto que tuvo en su Institución*. Valencia: Benito Monfort, 1758.
- . *Oración que en la abertura de la Real Academia de Caballeros Cadetes del Real Cuerpo de Artillería nuevamente establecida por S.M. en El Real Alcázar de Segovia dijo el Padre Antonio Eximeno, de la Compañía de Jesús, profesor primario de dicha Academia*. Madrid: Eliseo Sánchez, 1764.
- . *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione. Opera di D. Antonio Eximeno dedicata all'augusta Real Principessa Maria Antonia Valburga di Baviera eletrice vedova di Sassonia. Avviso a'letterati, ed a gli amatori della musica*. [Roma: Michel'Angelo Barbiellini, 1774].
- . *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma: Michel'Angelo Barbiellini, 1774.
- . *Risposta al giudizio delle Efemeridi Letterarie di Roma del dì 19. di Marzo 1774. Sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa L'origine e le regole della musica*.
- . *Seconda risposta al secondo giudizio delle Efemeridi Letterarie di Roma del dì 26. di Marzo 1774. Sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica*.
- . *Terza risposta al terzo giudizio delle Efemeridi Letterarie di Roma del dì 2. d'aprile 1774. Sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica*.
- . *Quarta risposta al quarto ed ultimo Giudizio delle Efemeridi Letterarie Di Roma. Del dì 9. d'aprile 1774. Sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa L'origine e le eegole della musica*.

- . *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini*. Roma: Michelangelo Barbiellini, 1775.
- . "Aprobazione; 11 ottobre 1776", en CERUTI, Giovanni: *Descrizione degl'istromenti armonici d'ogni genere del Padre Bonanni*. Roma: Venanzio Monaldini, 1776
- . "Oda", en VVAA: *Poesie degli accademici occulti pubblicate in occasione delle nozze delle Loro Eccellenze Il Signor Don Baldassarre Odescalchi e la Signora Donna Caterina Giustiniani*. Roma: Giovanni Zempel, 1777.
- . *Lettera dell'abate D. Antonio Eximeno al Reverendissimo Padre M. Fr. Tommaso Maria Mamachi Sopra L'opinione Del Signor Abate D. Giovanni Andres Intorno alla letteratura ecclesiastica de'secoli barbari*. Mantua: Giuseppe Braglia, 1783.
- . "Dissertazione del progresso della musica sin a'tempi nostri. Tolta dal trattato Dell'origine e delle regole della musica. di D. Antonio Eximeno", en VVAA: *Opere del Signor abate Pietro Metastasio con disertazioni e osservazioni de vari letterati*. Niza: Soc. Tipografica, 1783.
- . *Carta del abate D. Antonio Eximeno al Reverendísimo Padre M. Fr. Tomás María Mamachi sobre la opinión que defiende el abate D. Juan Andrés, en orden a la literatura eclesiástica de los siglos bárbaros*. Madrid: Sancha, 1784.
- . "Musica. Lettera del Signor abate D. Antonio Eximeno al P. M. Guglielmo Della Valle minore conventuale", en *Memorie per le Belle Arti*, 1 (1785).
- . *De Studiis philosophicis et mathematicis Instituendis ad virum clarissimum suiq̄ amicissimum Ioannem Andresium*. Madrid: Tipografía Regia, 1789.
- . *Lo Spirito del Macchiaveli, ossia Riflessioni sopra l'elogio di Niccolo Macchiaveli, detto nell'Accademia Fiorentina dal Sig. Gio. Battista Baldelli*. Cesena: Eredi Biasani, 1795.
- . *Institutiones Philosophicae et Mathematicae*. Madrid: Tipografía Regia, 1796, 2 vols.
- . *Del Origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Madrid: Imprenta Real, 3 vol., 1796.
- . *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el Ensayo fundamental práctico de contrapunto del M.R.P.M. Juan Bautista Martini*. Madrid: Imprenta Real, 1797.
- . *El espíritu de Maquiavelo, esto es, reflexiones de D. Antonio Eximeno sobre el Elogio de Nicolás Maquiavelo, dicho en la Academia Florentina por el Señor Juan Bautista Baldelli en el año 1794. Traducidas del idioma italiano al castellano, corregidas e ilustradas por el autor, con un prólogo y dos disertaciones, la una sobre el valor militar en defensa de la religión cristiana;*

- la otra sobre la versión de Aristóteles, de la que se sirvió Santo Tomás para comentar los libros de la Política. Valencia: Benito Monfort, 1799.
- . *Apología De Miguel De Cervantes Sobre Los Yerrores Que Se Le Han Notado En El Quixote. Dedicada Por D. Antonio Eximeno Al Excelentísimo Señor Príncipe De La Paz. Non Ego Paucis Offendor Maculis*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1806.
- . *Don Lazarillo Vizcardi. sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872, 1873, 2 vols.
- RIEGER, Christian y EXIMENO, Antonio: "Observatio transitus Veneris per discum solarem facta in Regia Specula Matritensi una cum Padre Christiano Rieger." en HELL, Maximilian (ed.): *Observatio Transitus Veneris Ante Discum Solis Die 5ta Junii 1761*, 45-49. Viena: Trattner, 1762.
- DEVOTO, Daniel. *Antonio Eximeno: Autobiografía Inédita*. Buenos Aires: Gulab y Aldabahor, 1949 (edición moderna de la autobiografía de Eximeno conservada en un ejemplar de *Dell'origine e delle regole della musica*).
- GERBER, Ernst Ludwig. *Neues Historisch-Biographisches Lexicon Der Tonkünstler*. . Leipzig, 1812-1813 (traducción al alemán de algunos fragmentos de *Dell'origine e delle regole della musica*).

2-RESEÑAS SOBRE OBRAS DE EXIMENO

(Por orden cronológico)

- "[Reseña sobre *Dell'origine e delle regole della musica*]." *Novelle letterarie di Firenze* 38 (23 de septiembre de 1774), p: 694-99.
- "[Reseña sobre *Dell'origine e delle regole della musica*]." *Novelle letterarie di Firenze* 39 (30 de septiembre de 1774), p: 616-20.
- "[Reseña sobre *Dell'origine e delle regole della musica*]." *Novelle letterarie di Firenze* 40 (7 de octubre de 1774), p: 629-33.
- "[Reseña sobre *Dell'origine e delle regole della musica*]." *Novelle letterarie di Firenze* 44 (14 de octubre de 1774), p: 694-99.
- "[Reseña sobre *Dell'origine e delle regole della musica*]." *Novelle letterarie di Firenze* 42 (21 de octubre de 1774), p: 661-65.
- "[Reseña sobre *Dell'origine e delle regole della musica*]." *Novelle letterarie di Firenze* 44 (4 de noviembre de 1774), p: 694-99.
- "[Reseña sobre *Dell'origine e delle regole della musica*]." *Novelle letterarie di Firenze* 45 (11 de noviembre de 1774), p: 707-10.

- "[Reseña sobre *Dell'origine e delle regole della musica*]." *Gazzeta letteraria di Milano* 22 (1 de junio de 1774), p: 171-75.
- "[Reseña sobre *Dell'origine e delle regole della musica*]." *Giornale enciclopedico di Venezia* VIII (Agosto de 1774), p: 37-44.
- "Antoine Eximeno. De l'origine et des règles de la musique, avec l'histoire de ses progrès, de sa décadence et de son renouvellement." *L'Esprit des journaux, françois et étrangers par una société de Gens-de-Lettres* VI (1775), p: 84-97.
- "Dell'origine E Delle Regole Della Musica." *Monthly Review* (Julio 1775- Julio 1776), p: 258.
- "Dubbio Di Antonio Eximeno sopra il Saggio Fondamentale Pratico Di Contrappunto." *Gazzeta letteraria di Milano*, vol. XLVII (1775).
- "Dubbio Di D. Antonio Eximeno Sopra Il Saggio Fondamentale Pratico Di Contrappunto." *Effemeridi letterarie di Roma*, vols. XLI, XLII, XLIII (14, 21 Y 28 de octubre de 1775).
- ARTEAGA, Esteban de: "Recensione alle Lettere di un accademico filarmonico", en *Memorie Enciclopediche* (1782).

3-TEXTOS ANTERIORES A 1808

- ABREU, Antonio y PRIETO, Víctor. *Escuela para tocar con perfección la guitarra*. Salamanca: Imprenta de la Calle del Prior, 1799.
- ADAMI, Andrea. *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella Pontificia*. Roma: Antonio de' Rossi, 1711.
- ADÁN, Vicente. *Documentos para la instrucción de músicos y aficionados que intentan saber el arte de la composición*. Madrid: Joseph Otero, 1786.
- . *Preludios o formaciones de tono para salterio*. Madrid: [S.I.], 1781.
- ALGAROTTI, Francesco. *Saggio sopra l'opera in musica*. Livorno, 1755, 3 vol.
- . *Ensayo sobre la ópera en música, traducido del italiano*. Madrid: Antonio Sancha, 1787.
- ANDRÉ, Yves Marie. *Essai sur le Beau*. París, 1741.
- ANDRÉS MORELL, Juan. *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*. Parma: Stamperia Reale, 1782-99, 7 vol.
- . *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1784-1806, 10 vols.
- AQUAVIVA, Carlo. *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu*. Turnori, 1603.
- ARTEAGA, Esteban de: *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*. Bologna: Stamperia de Carlo Trenti, 1783, 1785, 1788, 3 vols.
- Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*. Venecia: Stamperia de Carlo Palese, 1785, 3 vols.

- . *Investigaciones Filosóficas Sobre La Belleza Ideal, Considerada Como Objeto De Todas Las Artes De Imitación*. Madrid: Antonio de Sancha, 1789.
- . *I-Lettere Musico-Filologiche, II-Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli Antichi*. Primera edición y estudio a cargo de M. Batllori. Madrid: CSIC, 1944.
- BACON, Francis. *De Dignitate Et Augmentis Scientiarum*, 1620.
- BAILS, Benito. *Lecciones de clave y principios de armonía*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1775.
- . "Elementos de música especulativa", en BAILS, Benito: *Elementos De Matemáticas*, T. 8. Madrid: Joaquín Ibarra, 1779-1804.
- BATTEAUX, Charles. *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. París: Saillant et Nyon, 1746, 1747. Edición moderna: Ginebra: Slatkine, 1969.
- . *Principes de la littérature*. París: Saillant et Nyon, 1774. 5 vol. Reproducción moderna: Ginebra: Slatkine, 1967.
- BAYLY, Anselm. *The Alliance of Music, Poetry and Oratory*. Londres, 1789.
- BEMETZRIEDER, Anton. *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie*. París: Bluet, 1771.
- BETTINELLI, Saverio. *Dell'entusiasmo delle Belle Arti*. Milán: Giuseppe Galeazzi, 1769.
- BONTEMPI, Giovanni Andrea. *Historia Musica*. Perugia: Costantini, 1695.
- BOURDELOT-BONNET. *Histoire de la musique, et de ses effets depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent*. París: Cochart, 1715. Ámsterdam: C. Le Cène, 1726.
- BROWN, John. *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music.*, 1763. Facsímil: Nueva York: Garland, 1971.
- BURETTE, Pierre-Jean. "Dissertation sur la symphonie des Anciens", en *Mémoires de littérature de l'Académie des inscriptions et belles lettres* IV (1723), p: 116-31.
- BURIEL, Andrés Marcos. *Noticia de la California y de su conquista espiritual y temporal*. Madrid: Viuda de Manuel Fernández, 1757, 3 vols.
- BURNETT, James. *On the Origin and Progress of Language*. Londres, 1773-92, 6 vol. Facsímil: Nueva York: Garland, 1970.
- BURNEY, Charles. *The Present state of music in France and Italy*. Londres, 1771.
- . *The Present state of music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces*. 2ª ed. Londres, 1775, 2 vols.
- . *A General History of music from the earliest ages to the present period*. Londres, 1776-1789, 4 vols.
- . *Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio. In which are incorporated translations of his principal letters*. Londres: J. Robinson, 1796.

- BUSBY, Thomas y ARNOLD, Samuel. *Musical Dictionary*, 1786.
- CASTELVÍ, Joaquín. *Mercurio Sacro y Poético en el cual se contienen algunas noticias tocantes a los progresos, que en virtud y letras hace la juventud valenciana que cursa las Escuelas del Seminario de Nobles de San Ignacio*. Valencia: Dolz, 1745.
- CAVAZZA, Manuel. *El Músico Censor del Censor no Músico, o Sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco, y Lira. Discurso único*. Madrid: Imprenta y Librería de Alfonso López, 1786.
- CERDÁ, Tomás. *Lecciones de matemáticas o Elementos generales de aritmética y álgebra*. Barcelona, 1758.
- CERONE, Pietro. *El Melopeo y Maestro. Tractado de musica theorica y práctica*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Facsímil: Forni editore: Bolonia, 1969.
- CHABANON, Paul Guy. *De la musique considerée en elle-même et dans ses rapports avec les paroles, les langes, la poésie et le théâtre*. París, 1785.
- CHAMBERS, Ephraim. *Cyclopaedia or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*. Londres, 1728, 2 vols.
- CHARDIN, Jean. *Voyages de Monsieur le Chevallier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*. Ámsterdam, 1711.
- CHASTELLUX, François-Jean. *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*. La Haya, 1765.
- COLOMÉS, Juan Bautista. *Adoración de los Reyes: Drama Sagrado con un Intermedio*. Valencia: Martín Peris, 1800.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de. *Essai sur l'origine des connoissances humaines*. París, 1746. Trad. *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos. Estudio preliminar y edición de Antoni Gomila Benejam*. Barcelona: Tecnos, 1999.
- CROUSAZ, Jean Pierre de. *Traité du Beau. où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences*. Amsterdam: François L'Honoré, 1715. Reproducción moderna: Ginebra: Slatkine, 1970. Trad. *Tratado de lo Bello*. Valencia: Universidad de Valencia, 1999.
- D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. París, 1752.
- . "Essai sur les Éléments de philosophie, ou sur les principes des connaissances humaines.", en D'ALEMBERT, Jean le Rond: *Ouvres Completes*. París: Jean le Rond, 1821, vol. I.
- . "Sur la liberté de la musique", en *Mélanges de littérature*, vol. 4 (1760).
- DELLA VALLE, Guglielmo. *Memorie Storiche di Padre G.B. Martini, minore conventuale di Bologna, Celebre Maestro di Cappella*. Nápoles: Stamperia Simoniana, 1785.

- DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos, y un divino estímulo del amor de Dios*. Salamanca: Miguel Serrano de Vargas, 1592.
- DIDEROT, Denis (ed.). *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers (17 Vols.)*. París: Le Breton, Durand, Briasson, Michel-Antoine David, 1751-1772.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos. *Instituciones Poéticas con un Discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas*. Madrid: Benito Cano, 1793.
- DU BOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. París: Pissot, 1770. Reproducción moderna: Ginebra: Slatkine, 1967. Trad. *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura. Edición, estudio preliminar y notas de Ricardo Piñero Moral*. Valencia: Universitat de València, 2007.
- DU HALDE, Jean-Baptiste. *Description géographique historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*. París: P.G. Lemercier, 1735.
- FEIJOO Y MONTENEGRO, Benito Jerónimo. *Teatro Crítico Universal* Madrid: Joaquín Ibarra, 1778.
- . *Suplemento de el Theatro Crítico, o adiciones y correcciones a muchos de los assumptos, que se tratan en los ocho tomos de el dicho teatro*. Madrid: Herederos de Francisco del Hierro, 1740.
- . *Cartas eruditas, y curiosas, en que, por mayor parte, se continúa el Designio del Theatro Crítico Universal, impugnando, o reduciendo a dudosas varias opiniones comunes*, 1765, 5 vol.
- FERANDIERE, Fernando. *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*. Málaga: Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Sta. Iglesia, 1771.
- . *Reglas y advertencias para tañer la guitarra, tiple y vandola*. Madrid: Imprenta del autor, 1774.
- FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso De zifras armónicas*. Madrid: Imprenta de música, 1702-1703.
- FORKEL, Johann Nicolaus. *Allgemeine Litteratur Der Musik Oder Anleitung Zur Kenntniss Musikalischer Bücher, Welche Von Den Ältesten Bis Auf Die Neusten Zeiten Bey Den Griechen, Römern Und Den Meisten Neuern Europäischen Nationen Sind Geschrieben Worden. Systematische Geordnet, Und Nach Veranlassung Mit Anmerkungen Und Urtheilen Begleitet Von Johann Nicolaus Forkel*. Leipzig: Schwickertschen Verlage, 1792.
- FORNER, Juan Pablo. *Oración Apologética por la España y su mérito literario*. Madrid: Imprenta Real, 1786.
- GANDOLFI, Riccardo. *Elogio di Giovanni Battista Martini*. Bolonia, 1913.

- GARCÍA DE ARRIETA, Agustín. *Principios filosóficos de la literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797-1805.
- GERBERT, Martin. *De Cantu et Musica Sacra*. St. Blasien, 1774.
- GODOY, Manuel de. *Mémoires de Prince de la Paix Don Manuel Godoy. Traduits en Français, sous les yeux du Prince, d'après le manuscrit espagnol, par J.B. D'Esménard, lieutenant-colonel d'état-major*. París: Jean Casimir, 1836.
Edición moderna: *Memorias. Edición de Emilio La Parra y Elisabel Larriba*. Alicante: Universidad de Alicante, 2008.
- GRACIÁN, Baltasar. *Arte de Ingenio, tratado de agudeza*. Madrid: Juan Sánchez, 1642.
- GUINGUENÉ, Pierre-Louis; FRAMERY, Nicolas-Étienne. *Encyclopédie Méthodique. Musique*. 2 vols. París: Panckoucke, 1791.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan. *Examen de Ingenios para las ciencias*. Baeza: Juan Bautista de Montoya, 1575.
- HUET, Pierre Daniel. *Historie du Commerce et de la Navigation des Anciens*. París: A.-U. Coustelier, 1727.
- IRANZO HERRERO, Agustín. *Defensa del Arte de la Música, de sus verdaderas reglas, y de los maestros de capilla. Impugnación al Origen y reglas de la música, obra escrita por el abate español Don Antonio Eximeno*. Murcia: Oficina de Juan Vicente Teruel, 1802.
- IRIARTE, Tomás de. *El Arte Poética de Horacio o Epístola a los Pisones. Traducida en verso castellano por D. Tomás De Yriarte*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1777.
- . *La Música. Poema*. Madrid: Imprenta Real de la Gaceta, 1779.
- ISLA, José Francisco de. *Fray Gerundio De Campazas, alias zotes*. Madrid: 1758.
- IZA ZAMÁCOLA, Juan Antonio (Don Preciso).
———. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra. 2 Vols*. Madrid, Oficina de Eusebio Álvarez, 1799.
———. *Elementos de la ciencia contradanzaria: para que los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño puedan aprender por principios á baylar las contradanzas por sí solos, o con las sillas de su casa...* Madrid: Imprenta de González, Imprenta de la Viuda de Joseph García, 1792, 1796.
- KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni*. Roma, 1650.
- LABORDE, Jean-Benjamin. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. París: De l'Impr. de P.D. Pierres, 1780, 2 vols.
- LERY, Jean de. *Historie d'un voyage fait en la terre du Brésil*. [La Rochelle]: Antoine Chuppin, 1578.

- LEVESQUE DE LA RAVALIERE, Pierre-Alexandre. *Les Poësies du roy de Navarre, avec des notes & un glossaire françois; precedes de l'histoire de révolutions de la langue françoise, depuis Charlemagne jusqu'a Saint-Louis; d'un discours sur l'ancienneté des chansons françoises, & de quelques autres pièces*. París: Chez Hippolyte-Louis Guerin & Jacques Guerin, 1742.
- LUENGO, Manuel. *Diario De La Expulsión De Los Jesuitas De España (1767-1814)*. 48 tomos manuscritos conservados en el Archivo Histórico de Loyola (Azpeitia).
- LUZÁN, Ignacio. *La Poética o reglas de la poesía*. Madrid: Sancha, 1789.
 ———. *La Poética o reglas de la poesía*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1737.
- MANETTI, Gignozzo. *De dignitate et excellentia hominis libri IV*, 1452.
- MANFREDINI, Vincenzo. *Difesa della musica moderna e de'suoi celebri esecutori*. Bologna: Stamperia di Carlo Trenti, MDCLXXXVIII.
 ———. *Regole Armoniche, o sieno precetti ragionatti*. Venecia: Guglielmo Zerletti, 1775.
- MARTINI, Giovanni Battista. *Storia de musica*. Bologna: Lelio della Volpe, 1757, 1770, 1781, 3 vols.
 ———. *Essempiare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra canto fermo*. Bologna: Lelio della Volpe, 1774, 1775, 2 vols.
- MASDEU, Juan Francisco. *Historia crítica de España y de su cultura*. Madrid: Sancha, 1783-1805.
 ———. *Requeno il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età*. Roma: Dai torchi di Luigi Perego Salvioni, 1806.
- MATTEI, Saverio. *La filosofia della musica o sia la riforma del teatro*, 1781.
- MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle*. París, 1636-1637, 2 vol. Reproducción moderna: París: CNRS, 1963.
- MONTENGÓN, Pedro. *Odas a Filopatro*. Ferrara: Imprenta General, 1778.
 ———. *Odas*. Madrid: Sancha, 1794.
- MORETTI, Federico. *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*. Madrid: Sancha, 1799.
- MURATORI, Ludovico Antonio. *Della perfetta poesia italiana*, 1703.
- NASSARRE, Pablo. *Escuela Música según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte*. I-Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724, II-Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1723.
 ———. *Fragmentos Músicos*. Madrid, 1700.
- OLIVIERI, Vincenzo. *Lettere di un accademico filarmonico responsive a due suoi amici colle quali dimostra, che la teoria musicale esiste nelle ragioni numeriche, contradette dal Sig. Abate D. Antonio Eximeno, nella sua opera Origine della musica*. Pésaro: Casa Gavelli, 1781.
- PENNA, Lorenzo. *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*. Bologna: Giacomo Monti, 1672. 3 vols.

- PRINTZ, Wolfgang Caspar. *Historische Beschreibung der Edlen Sing-Und Klingkunst*. Dresde: Niethens, 1690.
- RAFOLS, Antonio. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Rafael Compte, 1801.
- RAMEAU, J. P. *Démonstration de principe de l'harmonie*. París: Durant & Pissot, 1750.
- . *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres*. París: De l'imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722. Edición facsímil: Arte Tripharia: Madrid, 1984.
- REQUENO VIVES, Vicente. *Il Tamburo stromento di prima necessità pel regolamento delle truppe*. Roma: Luigi Perego Salvioni, 1807.
- . *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de Greci e Romani cantori*. Parma: Fratelli Gozzi, 1798, 2 VOLS.
- RODRÍGUEZ DE HITTA, Antonio. *Diapasón Instructivo. Consonancias músicas y morales. Documentos a los profesores de música. Cartas a sus discípulos de D. Antonio Rodríguez de Hita, racionero titular, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve y fácil método de estudiar la composición y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Juan Muñoz, 1757.
- ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura. *Institución Armónica*. Madrid: Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, 1748.
- . *Razón natural y científica de la música*. Santiago: Ignacio Aguayo y Aldemunde, 1760.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. París: Veuve Duchesne, 1768. Trad. *Diccionario de Música. Edición de José Luis de la Fuente Charfolé*. Madrid: Akal, 2007.
- . *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. París, 1781. Ed. moderna: París: Nizet, 1970.
- . *Ecrits sur la musique*. París, 1838. Ed. facsímil: París, Stock, 1979. Trad. *Escritos sobre música. Introducción, traducción y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck*. Valencia: Universitat de València, 2007.
- . *Del contrato social. Discursos*. Madrid: Alianza, 1982.
- SANTA MARÍA, Francisco de. *Dialectos músicos, en que se manifiestan las más principales elementos de la armonía*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1779.
- SMITH, Adam. "Of the nature of that imitation which takes place in what are called the imitative arts/ Of the affinity between music, dancing, and poetry", en SMITH, Adam, *Glasgow edition of the works and correspondence. Vol. 3: Essays on philosophical subjects*, 1795.
- SOLER RAMOS, Antonio. *Llave de la modulación y antigüedades de la música*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1762.
- SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie Der Schönen Künste Fortsetzte*. Berlín, 1771.

- TEIXIDOR Y BARCELÓ, José de. *Discurso universal de la música*. Madrid, Villalpando, 1804.
- . *Historia de la música 'española' y Sobre el verdadero origen de la música*. Edición de Begoña Lolo. Lérida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996.
- . *Tratado Fundamental De La Música (1804c)*. Edición a cargo de Josep Pavía y Simó. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- TERREROS Y PANDO, Esteban. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Madrid: 1787. Ed. facsímil: Madrid: Arco Libros, 1987.
- TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, José de. *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*. Madrid: Imprenta de música, 1702.
- . *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*. Madrid: Imprenta de música, 1736.
- TURGOT, Anne-Robert-Jacques. *Tableau philosophique des progress succesifs de l'esprit humain*, 1750.
- . *Plan de deux Discours sur l'Histoire Universelle*. C. 1751.
- . *On Progress, Sociology and Economics. Three major texts translated, edited and with an introduction by Ronald L. Meek*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
- . *Discursos sobre el progreso humano*. Edición, estudio preliminar, traducción y notas de Gonçal Mayos. Madrid: Tecnos, 1991.
- TWINING, Thomas. *Aristotle's Treatise on Poetry*. Londres: Payne & Son, 1789.
- ULLOA, Pedro de. *Música Universal o Principios Universales de la música*. Madrid: Imprenta de música, 1717.
- UREÑA, Marqués de (Gaspar de Molina y Saldivar). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1785.
- URQUIJO, Mariano Luis de. *La muerte de César*. Tragedia francesa de Mr. Voltaire: Traducida en verso castellano y acompañada de un disco del traductor sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma. Madrid: Blas Román, 1791.
- VALLS, Francesc. *Mapa armónico práctico (1742a)*, editado Por Josep Pavía I Simó. Barcelona: Institución Milá y Fontanals, 2002.
- VOLTAIRE. *Philosophie de l'histoire*. 1765.
- VVAA . *Osservazioni di vari letterati sopra i drammi dell'abate Pietro Metastasio*. Niza, Soc. Tipografica, 1785.
- WEBB, D. *Observations on the correspondence between Poetry and Music*. Londres, 1769.

4-TEXTOS POSTERIORES A 1808

- ABRAMS, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- ACKER, Yolanda F. *Música y danza en el Diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos. 1758-1808*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. Instituto nacional de las Artes escénicas y de la Música, 2007.
- ADRIO, Adam; GOTTWALD, Clytus. "Calvisius, Sethus", en SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2002, vol. 4, p: 847-848.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Bibliografía española de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1983-1995.
- . (ed.). *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid: Trotta, 1996.
- . "La Ilustración española", en AGUILAR PIÑAL, Francisco (ed.). *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid: Trotta, 1996.
- AGUIRRE, María Dolores. *El magisterio de Antonio Rodríguez de Hita en Palencia. Su pensamiento musical*. Palencia: Excelentísima Diputación de Palencia, 1983.
- ALÉN, Pilar. "La crisis del villancico en las catedrales españolas (siglos XVII-XVIII)", en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *De musica hispanica et aliis: Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló S.J.* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p: 7-25.
- ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960*. Nueva York: Dover, 1962.
- ALLROGGEN, Gerhard. "Maria Antonia Walpurgis, Electress of Saxony", en SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley SADIE, Londres: Grove, 2002, vol. 15, p: 850-851.
- ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- ANDIOC, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1976.
- ANDIOC, René y COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.
- ANZALDÚA GONZÁLEZ, Luis Carlos. "Los conceptos contrapuntísticos de Pablo Nassarre", en *Nassarre*, 25 (2009), p: 13-37.
- ARIAS, Enrique Alberto. "Cerone and His Enigmas", en *Anuario Musical* 44 (1989), p: 85-114.
- ARMONA Y MURGA, José Antonio de. *Memorias cronológicas sobre el teatro en España. Edición a cargo de E. Palacios Fernández, J. Álvarez Barrientos y M.C. Sánchez García*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1988.

- ARNALDO, Javier. "Ilustración y enciclopedismo", en BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996.
- ARÓSTEGUI, Julio. *La Investigación Histórica: Teoría Y Método*. Barcelona: Crítica, 2001.
- ARTERO, José. "Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII", en *Anuario Musical*, II (1947), p: 191-202.
- ARTOLA, Miguel. *Los afrancesados*. Madrid: Alianza, 2008.
- ASSUNTO, Rosario. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid: Visor, 1989.
- AULLÓN DE HARO, Pedro. *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*. Madrid: Taurus, 1987.
- AUROUX, Sylvain. "Empirisme et théorie linguistique chez Condillac", en SGARD, Jean, (ed.). *Condillac et les problèmes du langage*. Génova: Slatkine, 1982, p: 177-219.
- BAKER, Nancy Kovaleff; PADDISON, Max Halle, SCRUTON, Roger. "Expression", en SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2002, vol. 8, p: 463-472.
- BARBIERI, Francisco Asenjo. "Preliminar", en EXIMENO, Antonio: *Don Lazarillo Vizcardi. Sus Investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872, 2 vols.
- BARDEZ, Jean-Michel. *Diderot et la musique: valeur de la contribution d'un mélomanne*. París, 1975.
- BARNETT, Gregory; D'OVIDIO, Antonella, y LA VIA, Stefano (eds.). *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350º anniversario della nascita*. Florencia: Leo S. Olschki, 2007.
- BATLLORI, Miquel. "Ideario filosófico y estético de Arteaga", en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, Serie I, 7 (1938), p: 293-325.
- . "La irrupción de los jesuitas españoles en la Italia dieciochesca", en *Razón y Fe*, (1942), p: 108-130.
- . "Ideario estético de Esteban de Arteaga", en *Revista de Ideas Estéticas*, 3 (1943).
- . "Estudio Preliminar", en ARTEAGA, Esteban de: *I-Lettere musicologiche. II-Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella música degli antichii*. Madrid: CSIC, 1944.
- . "Prólogo", ARTEAGA, Esteban de: *La Belleza Ideal*. Madrid: Espasa Calpe, 1955, p: VII-LXIV.
- . *La Cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos: españoles-hispanoamericanos-filipinos, 1767-1814*. Madrid: Gredos, 1966.

- . *Estètica i Musicologia neoclàssiques: Esteban de Arteaga*. Valencia: Tres i Quatre, 1999.
- . "Eximeno, Antonio", en DOMÍNGUEZ, Joaquín María y O'NEILL, Charles E. (eds.). *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2001, p: 1346-1347.
- BAUER, Hermann. *Historiografía del Arte*. Madrid: Taurus, 1980.
- BEARD, David y GLOAG, Kenneth. *Musicology. The Key Concepts*. Nueva York: Routledge, 2005.
- BELLINA, Anna Laura. *Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*. Treviso: Diastema Libri, 2000.
- BENEYTO PÉREZ, Juan. "Un 'Antimaquiavelo' perseguido por la Inquisición", en *Revista de Estudios Políticos*, XLIII (1952), p: 131-140.
- BERGENSON, Katherine y BOHLMAN, Philip V. *Disciplining Music: musicology and its canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- BERNAL, Martin. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1987 y 2006, 3 vols.
- BERNARD, Jonathan. "The Principle and the Elements: Rameau's Controversy with D'alambert", en *Journal of Music Theory*, 24 (1980), p: 37-62.
- BERTINI, Giuseppe. "Eximeno, Antonio.", en *Dizionario Storico-Critico degli scrittori di música e di più celebrati artista di tutte le nazioni s'antiche che moderne*. Palermo: Tipografia Reale di Guerra, 1814, p: 126-129.
- BIANCONI, Lorenzo. *Historia de la música, T. 5: El Siglo XVII*. Madrid: Turner, 1986.
- BIANCONI, Lorenzo y PESTELLI, Giorgio. *Storia dell'opera Italiana*. 6 vols. Turín Edizioni di Torino, 1987.
- BOFILL I SOLIGUER, Joan. *La problemàtica del tractat De Institutione Musica de Boeci*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1993.
- BOHLMANN, Philip V. "Ethnomusicology's challenges to the canon; the canon's challenge to ethnomusicology", en BERGENSON, Katherine y BOHLMAN, Philip V. (eds.): *Disciplining music: musicology and its canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- BOMBI, Andrea. "Música italiana en Valencia en el siglo XVIII", en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Nº 12 (1996-1997), p: 163-178.
- . (ed.) *Antonio Eximeno (1729-1808). Ámbitos del discurso sobre la música en la Europa Ilustrada. Actas del curso celebrado en Valencia. Diciembre de 2008*. Valencia: Instituto Valenciano de la Música, (en prensa).
- BONASTRE, Francesc. "Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita", en *Revista de Musicología*, II, nº 1 (1979), p: 47-86.

- BONO GUARDIOLA, María José. "El Espíritu de Maquiavelo" de Antonio Eximeno", en GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. (coord.). *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997, p: 331-346.
- . "El Espíritu de Maquiavelo" de Antonio Eximeno", en GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique; LOZANO, Miguel Ángel; RÍOS, Juan Antonio. *Españoles en Italia e italianos en España*. Alicante: Universidad de Alicante, 1996, p: 39-52.
- . "Reformismo e Ilustración: las *Institutiones Philosophicae et Mathematicae* del P. Antonio Eximeno", en GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique (ed.). *De cosas y hombres de nación valenciana. Doce estudios en homenaje all Dr. Antonio Mestre Sanchis*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006, p: 641-662.
- . "Una sátira filosófica: 'Les Philosophes à l'encan' del P. Juan Bautista Colomes, S.I.", en *Revista de Historia Moderna*, 18 (2000), p: 411-430.
- BORGHINI, Vittorio. *Problemi d'estetica e di cutura nel Settecento Spagnolo (Feijoo, Luzán, Arteaga)*. Génova: Tip. Opera SS.V. di Pompei, 1958.
- BOUSWMA, Oets Kolk. "The expression theory of art", en BLACK, Max (ed.). *Philosophical Analysis*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963, p: 71-96.
- BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996.
- BRANCA, Vittore. *Sensibilità e razionalità nel Settecento*. Florencia: Olschki, 1967.
- BROFSKY, Howard. "Students of Padre Martini: a preliminary list", en *Fontis Artis Musicae* 13, 2-3 (1966), p: 62-68.
- . "Jommelli e Padre Martini: aneddoti e realtà di un Rapporto", en *Rivista Italiana di Musicologia*, VIII, (1973), p: 132-146.
- . "Doctor Burney and Padre Martini: Writing a General History of Music." *The musical quarterly*, 65, n. 3 (Julio de 1979). p: 313-345.
- BROSSARD, Yolande de. "Brossard, Sébastien de", en SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2002, vol. 4, p: 432-433.
- BUCCIARELLI, Melania; DUBOWY, Norbert y STROHM, Reinhard (eds.). *Italian Opera in Central Europe*. Berlín: Berliner Wissenschafts-Verl, 2006.
- BUELOW, George J.. "Music, rhetoric, and the concept of the affections: a selective Bibliography", en *Notes* 30, n. 2 (1973), p: 250-259.
- BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.
- BUSI, L. *Il Padre G.B. Martini Musicista-Letterato del secolo XVIII*. Bologna: Zanicheli, 1891.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. "Dos memoriales sobre la música de los templos", en *Revista de Musicología*, 1 (1992), p: 323-361.

- CAFIERO, Rosa. "Saverio Mattei «versus» Giovanni Battista Martini. Una disputa «Sopra la musica» nella Napoli del XVIII secolo", en ROSSA-BAREZZANI, Maria Teresa; SABAINO, Daniele y TIBALDI, Rodobaldo (eds.). *Musicam in subtilitate scrutando. contributi alla storia della teoria musicale*. Lucca: LIM, 199, p: 371-382.
- CALATRAVA ESCOBAR, Juan A. "Diderot en España: una revisión crítica", en *Azafra* 1 (1985), p: 415-421.
- CALLAHAN, William. J. *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*. Madrid, 1989.
- CALLE, Romá de la. "Introducción", en CROUSAZ, Jean-Pierre. *Tratado de lo bello*. Valencia: Universidad de Valencia, 1999.
- . "Proemio." In *Lo Maravilloso En El Siglo De Las Luces: La Encyclopédie Y Esteban De Arteaga (1747-1799)*, edited by VVAA. Valencia, 2009.
- CALLEGARI HILL, Laura. "Un Corrispondente ed allievo pesarese di Padre G.B. Martini: il Cavaliere Vincenzo Olivieri, Accademico Filarmonico", en *Quadrivium* XXVI, Fasc. 1 (1985), p: 173-201.
- . "Visitando la biblioteca di Padre Diego: ancora sulla controversia Martini-Eximeno, alla luce del romanzo *Don Lazarillo Vizcardi*", en *Quadrivium* I (1990), p: 85-99.
- CAPDEPÓN, Paulino. *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en En El Escorial*. El Escorial: Ediciones Escorialenses, 1993.
- . *La música en el Real Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*. Madrid: Editorial Alpuerto. Fundación Caja Madrid. Colección Patrimonio musical español, 1997.
- CARRERAS, Juan José. "La Historiografía Artística: la música", en *Teoría/Crítica*, 1 (1994), p: 277-306.
- . "L'opera di corte a Madrid (1700-1759)", en BELLINA, Anna Laura (ed.). *Il teatro dei due mondi. l'opera italiana nei paesi di lingua ibérica*. Treviso: Diastema Libri, 2000, p: 11-35
- . "Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)", en *Il Saggiatore Musicale*, 1 (2001), p: 121-169.
- . "Música y ciudad. De la historia local a la historia cultural", en MARÍN, Miguel Ángel; BOMBI, Andrea y CARRERAS, Juan José (coords.). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005, p: 17-52.
- . "Introducción", en SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la Música Española. Desde la llegada de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid: ICCMU, 2007, vol. I, p: I-XXIII.
- . "Desde la venida de los fenicios. The national construction of a musical past in 19th-century Spain", en *Musica e Storia*, XVI/I (2008), p: 65-78.

- . "El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia", en MARÍN, Miguel Ángel (ed.). *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010, p: 23-56.
- . "La policoralidad como identidad del 'Barroco Musical Español'", en CARRERAS, Juan José y FENLON, Iain (eds.). *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*. Fondazione Levi. Edition Reichenberger (en prensa).
- CARRETE PARRONDO, Juan. *Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España. Siglos XV a XIX*.
<http://sites.google.com/site/arteprocomun/diccionario-de-grabadores-y-litografos-que-trabajaron-en-espana-siglos-xv-a-xix-> (consultado el 18 de enero de 2011).
- CARTER, Tim. "El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana", en MARÍN, Miguel Ángel; BOMBI, Andrea y CARRERAS, Juan José (coords.). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005, p: 53-68.
- CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.
- . (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002
- . "Gutiérrez García, Francisco Antonio", en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002, vol.6, p: 152-53.
- CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001
- CASCÓN, Miguel. "La emigración de los jesuitas españoles en el siglo XVIII y el renacimiento de los estudios humanistas en Italia", en *Anuario cultural ítalo-español*, 1 (1941), p: 37-69.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de la Ilustración*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián. *Discursos Histórico-Arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español, que se escribieron y publicaron en honor del célebre diplomático y distinguido literato aragonés del siglo XVIII, el Exmo. Sr. D. José Nicolás de Azara y Perera*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1854.
- CAVALLINI, Ivano. "L'idee d'histoire et d'harmonie du Padre Martini et d'autres penseurs de son temps", en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 21, nº 2 (1990), p: 141-159.

- CAZDEN, Norman. "Towards a Theory of Realism in Music", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 10 (1951), p: 135-151."
- . "Realism in Abstract Music", en *Music and Letters*, 36 (1955), p: 17-38.
- CAZURRA I BASTÉ, Ana. "Gibert, Francisco Javier", en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 5, p: 595. Madrid: SGAE, 1999-2002.
- CERNUSCHI, Alain. *Penser la musique dans l'Encyclopédie*. París: Editions Champion, 2000.
- CHAILLEY, Jacques. "Rameau et la théorie musicale", en *La Revue Musicale*, nº 260 (1964), p: 65-95.
- CHASE, Gilbert. "Pedrell, Eximeno y el nacionalismo musical", en *Revista Musical Chilena*, II (1946), p: 10-13.
- CHMARA-ZACKIEWICZ, Barbara. "Albertini, Gioacchino", en SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2002, vol. 1, p: 307.
- CHORON, Alexandre y FAYOLLE, François Joseph Marie. "Eximeno." en *Dictionnaire Historique des Musiciens, Artistes et Amateurs, morts ou vivants*. París: Valade, 1810-1811.
- CHOUILLET, Jacques. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. París, 1973.
- CHRISTENSEN, Thomas (ed). *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- . *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- CHUA, Daniel K. "Vincenzo Galilei, Modernity and the Division of Nature", en CLARK, Suzanah y REHDING, Alexander. *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p: 17-29.
- CIAN, Vittorio. "L'immigrazione dei gesuiti spagnuoli letterati in Italia", en *Memorie della Real Accademia delle scienze di Torino* 2ª serie, 45 (1896), p: 1-66.
- CLIMENT BARBER, José. "La música en el XVIII Valenciano", en *La ilustración valenciana* (1985), p: 187-203.
- . "Cabo Arnal, Francisco", en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 2, p: 840-841.
- COLLISANI, Amelia. "Le vrai sauvage ne chanta jamais: l'origine e la musica nel *Dictionnaire di Rousseau*", en *Rivista Italiana di Musicologia*, XXXI/1 (1996), p: 61-90.
- CONTRERAS PELAEZ, Francisco. *La filosofía de la historia de Johann G. Herder*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

- COOK, Nicholas; EVERIST; Mark. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- COOVER, James B.; FRANKLIN, John C. "Dictionaries and Encyclopedias of Music, en SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2002, vol. 7, p: 306-320.
- CORRAL BÁEZ, Francisco Javier. "Agustín Iranzo Herrero", CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 6, p: 467-470.
- . "Agustín Iranzo Herrero: estado de la cuestión", en LOLO, Begoña (coord.). *Campos Interdisciplinares de la Musicología, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. 2, p: 1077-1089.
- COSSÍO, José María. *Una biografía de Don Preciso*. Madrid: CSIC, 1944.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Iriarte y su época*. Madrid, 1897.
- . *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.
- COWART, Georgia. *French Musical Thought 1600-1800*. Michigan: Ann Arbor, 1989.
- CROUSAZ, Jean-Pierre. *Tratado de lo Bello*. Valencia: Universidad de Valencia, 1999.
- CYR, Mary. "Blainville, Charles Henri de.", en SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2002, vol. 3, p: 672-673.
- DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Cambridge Cambridge University Press, 1983.
- . *Analysis and value judgement*. Nueva York: Pendragon Press, 1983.
- . *Die Musik Des 18. Jahrhundert*, 8. Lauber: Laaber-Verlag, 1985.
- . "The Eighteenth-Century as a Music-Historical Epoch", en *College Music Symposium* 26 (1986), p: 1-6.
- . *Estética de la música*. Berlín: Reichenberger, 1996.
- . *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- . *La Idea de la Música Absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- DAMSCHRODER, David y WILLIAMS, David Rusell. *Music Theory from Zarlino to Schenker. A Bibliography and Guide*. Nueva York: Stuyvesant, 1990.
- DARBELLAY, Etienne. "L'Esemplare du Padre Martini une exégèse musicologique moderne du *Stile Ossservato?*", en POMPILIO, Angelo (ed.) *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*. Bolonia: Leo S. Olschki, 1987.
- DARNTON, Robert. *The Business of Enlightenment. A Publishing History of the Encyclopédie 1775-1800*. Cambridge, Massachussetts Harvard University Press, 1979.
- DAVID, E. "Antonio Eximeno", en *Revue et Gazette musicale de Paris* I (1875).

- DAVIS, Bertram H. *A Proof of Eminence: The Life of Sir John Hawkins*.
Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- DEGRADA, Francesco. *Linee di una storia della critica pergolesiana*. Turín: Caula, 1965.
- DELLA SETTA, Fabrizio. "Difficoltà della storiografia dell'opera italiana", en GREER, David (ed.). *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London, 1997*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- DESCARTES, René. *Las pasiones del alma*. Barcelona: Península, 1972.
- DEVOTO, Daniel. *Antonio Eximeno: autobiografía inédita*. Buenos Aires: Gulab y Aldabahor, 1949.
- DI BENEDETTO, Renato. "Poetiche e Polemiche", en BIANCONI, Lorenzo y PESTELLI, Bianconi (eds.). *Storia dell'opera Italiana*. Turín: EDT, 1988, vol. 6, p: 3-76.
- DIDIER, Béatrice. *La Musique des Lumières*. París: Presses Universitaires de France, 1985.
- DOMÍNGUEZ MOLTÓ, Andrés. *El abate D. Juan Andrés Morell (un erudito del siglo XVIII)*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1978.
- DOOLITTLE, James A. "A Would-Be a Philosophe: Jean Philippe Rameau", en *PMLA* 74, nº 3 (junio 1959), p: 233-248.
- DOWNS, Philip G. *La Música Clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, 1998.
- DRAPER, John W. "Aristotelian Mimesis in Eighteenth-Century England", en *PMLA*, 36 (1921), p: 372-400.
- DUCHET, Marie Elisabeth. "Principe de la mélodie et origine des langues. Un brouillon inédit de Jean Jacques Rousseau sur l'origine de la mélodie", en *Revue de Musicologie*, 60 (1974), p: 33-86.
- DUCKLES, Vincent. "Johann Nicolaus Forkel: The Beginning of Music Historiography", en *Eighteenth-century studies*, 1, n. 3 (1968), p: 277-290.
- . "Patterns in the Historiography of 19th-Century", en *Acta Musicologica*, 42 (1970), p: 75-82.
- . "Review: Dictionnaire de Musique", en *Notes*, XXIV, 4 (1968), p: 700-701.
- . "The Revival of Early Music in 18th-Century Italy: Observations on the Correspondence between Girolamo Chiti and Padre Giambattista Martini", en *Revue belge de Musicologie/ Belgisch Tijdschrift loor Muziekwetenschap*, 26/27 (1972/1973).
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de cultura económica, 1988.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich. "The Conflict of Word and Tone", en *Musical Quaterly*, 40 (1954), p: 329-349.

- EGUIAGARAY BOHIGAS, Francisco. *El P. Feijoo y la filosofía de la cultura de su época*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1964.
- EITNER, Robert. "Eximeno", en *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon*. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1898-1904, p: 364-365.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", en VENUTI, Lawrence (ed.). *Translation Studies Reader*. Londres-Nueva York, 2000.
- FABBRI, Maurizio. "Un romanzo dell'illuminismo spagnolo: il *Lazarillo Vizcardi*", en *Spicilegio Moderno*, 4 (1975), p: 39-63.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga. "La Clemencia de Tito de Metastasio en la traducción de Luzán y la visión de la ópera a través de los neoclásicos españoles del siglo XVIII", en *Dieciocho: Spanish enlightenment*, vol. 24, nº2 (2001), p: 217-244.
- FÉTIS, François-Joseph. *Biographie Universelle des Musiciens et bibliographie générale de la musique*. París: Firmin Didot et Cie, 1877-89, 8 vols.
- FISCHER, Chistine. "Self-Stylisation in a Ceremonial Context: Maria Antonia Walpurgis as *Talestri, Regina Delle Amazzone*", en BUCCIARELLI, Melania; DUBOWY, Norbert y STROHM, Reinhard (eds.). *Italian Opera in Central Europe*. Berlín: Berliner Wissenschafts-Verl, 2006, p: 203-220.
- FLAHERTY, Gloria. *Opera in the Development of German Critical Thought*. Princepton: Princepton UP, 1978.
- FLORENTÍN GIMENO, Virginia. "Una retórica musical del siglo XVIII: Antonio Eximeno", en LABIANO ILLUNDAIN, Mikel; LÓPEZ EIRE, Antonio y SEOANE PARDO, Antonio Miguel (eds.). *Retórica, política e ideología desde la Antigüedad hasta nuestros días: actas del II Congreso Internacional, Salamanca, noviembre de 1997*. Salamanca: LOGO, 2000, p: 239-244.
- FLORES FUENTES, Juan. "Agustín Iranzo, un Aragonés en el Alicante del siglo XVIII", en *Nassarre*, VII, 2 (1991), p: 33-72.
- FONTANA, Josep. *Historia: análisis del pasado y proyecto social*. Barcelona: Crítica, 1981.
- FORRESTER, Donald W. "An Introduction to Seventeenth-Century Spanish Music Theory Books", en *Journal of Research in Music Education*, 21 (1974), p: 61-67.
- . *Pablo Nasarre's Fragmentos Músicos': Translation and Comentary*. Tesis doctoral: University of Georgia, 1969.
- . "Pablo Nasarre's Contrapuntal Method", en *Bach* 15/4 (1984), p: 23-31.
- FRANK, Paul L. "Realism and Naturalism in Music", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11 (1952), p: 55-60.
- FUBINI, Enrico. *Gli Illuministi e la Musica*. Milano: Principato, 1969.

- . *Gli Enciclopedisti e la musica*. Torino: Einaudi, 1971. Ed. española: *Los Enciclopedistas y la música*. Valencia: Universitat de València, 2002.
- . *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*. Torino: Einaudi, 1984.
- . *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza 2007.
- . "De Dubos a Rousseau, y más allá" en FERRER MAS, Anacleto (ed.). *Rousseau: música y lenguaje*. Valencia: Universitat de València, 2010, p: 23-36.
- FUBINI, Mario (ed.). *La Cultura Iluministica in Italia*. Turín: ERI-Edizioni Rai Radiotelevisione italiana, 1964.
- . "Dall'Arcadia All'illuminismo: Francesco Algarotti", en FUBINI, Mario (ed.) *La Cultura Iluministica in Italia*. Turín: ERI-Edizioni Rai Radiotelevisione italiana, 1964, p: 69-87.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos. "Repertorio bibliográfico de la biblioteca del Padre Burriel", en *Espacio, tiempo y forma, Serie IV, Historia moderna*, 8 (1994), p: 241-268.
- GALLARATI, Paolo. "L'estetica musicale di Ranieri de'Calzabigi: Il Caso Metastasio", en *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XIV (1980), p: 497-538.
- . *Musica e maschera, il libretto italiano del Settecento*. Turín: EDT, 1984.
- . *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1999.
- GALLEGO, Antonio "Otero, Francisco: Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música*", en *Revista de Musicología*, 1 (1979), p: 182.
- . *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza Música, 1988.
- GALLERANI, A. *Jesuitas expulsos en España, literatos en Italia*. Salamanca: Imp. Católica Salmanticense, 1897.
- GARBINI, Luigi. *Breve historia de la música sacra*. Madrid: Alianza, 2009.
- GARCÍA DE CASTRO, José (dir.). *Diccionario de espiritualidad ignaciana*. Bilbao, Santander: Mensajero, Sal Terrae, 2007.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. "Viejos conceptos para nuevas músicas: la llegada de la tonalidad moderna a los teóricos españoles", en *MAR: Música de Andalucía en la Red*, Invierno de 2011, p: 135-147.
http://mar.ugr.es/static/MAR_Revista/*/1/articulos/viejos-conceptos-para-nuevas-musicas-la-llegada-de-la-tonalidad-moderna-a-los-teoricos-espanoles (consultado el 27 de junio de 2012).
- GARCÍA LABORDA, José María. "Consideraciones sobre la concepción armónica de Antonio Eximeno", en *Revista de musicología*, 8, nº1 (1985), p: 125-134.
- GARCÍA PÉREZ, Amaya. "¿Música y matemáticas? La crítica de Antonio Eximeno a la concepción matemática de la música", en BOMBI, Andrea (ed.). *Antonio Eximeno (1729-1808). Ámbitos del discurso sobre la música en la*

- Europa Ilustrada. Actas del curso celebrado en Valencia. Diciembre de 2008.*
Valencia: Instituto Valenciano de la Música, (en prensa).
- GARCÍA-MATOS ALONSO, María del Carmen. "Un folclorista del siglo XVII: "Don Preciso", en *Revista de Musicología*, IV, nº 2 (1981), p: 295-308.
- GARDA, Michela. "Il Microscopio della ragione. Arteaga e Manfredini nella 'Querelle' tra Antichi e Moderni", en GARDA, Michela; JONA, Alberto; TITLI, Maria (eds.): *La musica degli antichi e la música dei moderni. Storia della música e del gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini.* Milán: F. Angeli, 1989, p: 591-615.
- . "Sic ars nova nata est. La 'Querelle des anciens et des modernes' nella trattatistica musicale italiana del XVIII secolo", en GARDA, Michela; JONA, Alberto; TITLI, Maria (eds.): *La musica degli antichi e la música dei moderni. Storia della música e del gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini.* Milán: F. Angeli, 1989, p: 9-41.
- . "Teorie e tipologie del sublime musicale nella seconda metà del Settecento. Presupposti estetici e atteggiamenti ricettivi", en *Revista de Musicología*, 16, nº5 (1993), p: 3070-3088.
- . *Musica Sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale.* Milán-Lucca: Ricordi. Lim, 1995.
- . "Del sublime naturale al sublime musicale: un itinerario dell'estetica musicale settecentesca", en TRONCON, Renato (ed.). *La Natura tra Oriente e Occidente, Atti del Convegno Nazionale dell'Associazione Italiana Studi di Estetica (A.I.S.E.).* Trento, 11 e 12 Aprile 1994. Milán: Luni, 1996, p: 219-228.
- GARDA, Michela; JONA, Alberto; TITLI, Maria (eds.). *La musica degli antichi e la música dei moderni. Storia della música e del gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini.* Milán: F. Angeli, 1989.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España.* Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975.
- GELBART, Matthew. *The Invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. (coord.). *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles.* Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- . "El ejército y la marina en la expulsión de los jesuitas de España", en GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles.* Alicante: Universidad de Alicante, 1997, p. 67-114.
- . "La secularización de los jesuitas expulsos (1767-1774)", en GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles.* Alicante: Universidad de Alicante, 1997, p: 259-304.

- GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique y PRADELLS NADAL, Jesús. "Los Jesuitas expulsos en el viaje a Italia de Nicolás Rodríguez Lasso (1788-1795)", en GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997, p: 381-398.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique; LOZANO, Miguel Ángel; RÍOS, Juan Antonio. *Españoles en Italia e italianos en España*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- GMEINWIESER, Siegfried. "Casali, Giovanni Battista", en SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2002, vol. 5, p: 224.
- GOMILA BENEJAM, Antoni. "Estudio Preliminar", en CONDILLAC, Étienne Bonot: *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos*. Madrid: Tecnos, 1999, p: XI-XXV.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. "Música y retórica: una nueva trayectoria de la 'Ars Musica' y la 'Musica Practica' a comienzos del Barroco", en *Revista de Musicología*, 10, nº 3 (1987), p: 811-841.
- . "Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII", en *Anuario Musical*, 43 (1988), p: 95-109.
- . "Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800", en BOYD, Malcolm; CARRERAS, Juan José (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, p: 67-85
- GOSSMAN, Lionel. "Time and History in Rousseau", en *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 30 (1964), p: 311-349.
- GOZZA, Paolo. "Gli 'straordinari effetti' della musica", en POMPILIO, Angelo (ed.). *Padre Martini, musica e cultura nell Settecento europeo*. Florencia Leo S. Olschki, 1987.
- GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel: pasado y presente*. México: Juan Pablos, 1990.
- . *Cuadernos de la cárcel: literatura y vida nacional*. México: Juan Pablos, 1998.
- . *Cuadernos de la cárcel: el Rissorgimento*. México: Juan Pablos, 2009.
- GRANT, Kerry S. *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.
- GROTH, Renate. "Antonio Eximeno: 'Del Origine e delle eegole della música' - "Gotischer Kontrapunkt", en *Musiktheorie* 15 (2000), p: 233-242.
- GUASTI, Niccolò. *L'esilio italiano dei gesuiti spagnoli. Identità, controllo sociale e pratiche culturali (1767-1798)*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.
- . "Rasgos del exilio italiano de los jesuitas españoles", en *Hispania Sacra* LXI, 123, enero-junio (2009), p: 257-78.

- GUZMÁN OZÁMIZ, Miguel de; GARMA PONS, Santiago. "El pensamiento matemático de Antonio Eximeno", en *Llull. Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 3, nº1 (1980), p: 3-38.
- HARRISON, Frank: *Time, place and music. An anthology of ethnomusicological observation c. 1500 to c. 1800*. Ámsterdam: Frits Knuf, 1973.
- HAAS, Dietmar. *Eine Anthropologie Des 18. Jahrhunderts. Band 1: Kommentar Zu Eximenos Schriften Über Die Politische Bedeutung Der Beziehung Zwischen Römischer Virtus Und Griechischer Arete in Abhängigkeit Vom Anthropologischen Ursprung in Der Sprechenden Und Singenden Ausdrucksweise. Band 2: Übersetzung Von Antonio Eximenos Dell'origine E Delle Regole Della Musica Colla Storia Del Suo Progresso, Decadenza, E Rinnovazione Ins Deutsche*. Tesis doctoral. Escuela Superior de Música y Arte Dramático de Graz/Institut für Musikthnologie 1996.
- HEAD, Matthew. "Birdsong and the Origins of Music", en *Journal of the Royal Musical Association*, 122, Nº 1 (1997), p: 1-23.
- HEARTZ, Daniel. *From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment*. Nueva York: Pendragon Press, 2004.
- HELLWIG, Karin. *La literatura artística española en el siglo XVIII*. Madrid: Visor, 1999.
- HERGUETA Y MARTÍN, Domingo. "Don Preciso: su vida y sus obras", en *Revista de Bibliografía Nacional* (1930), p: 385-406.
- HERVÁS, Lorenzo. *Biblioteca Jesuítico-Española (1759-1799). Estudio introductorio, edición crítica y notas: Antonio Astorgano Abajo*. Madrid: Libris, 2007.
- HORACIO FLACO, Quinto. *Sátiras, epístolas, arte poética. Introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo*. Madrid: Gredos, 2008.
- HOWARD, Vernon A. "On Musical Expression", en *British Journal of Aesthetics*, 11 (1971), p: 268-280.
- HUGLO, Martin. "La Musicologie au XVIII siècle: Giambattista Martini e Martin Gerbert", en *Revue de Musicologie*, LIX (1973), p: 106-118.
- HURAY, Peter Le; DAY, James. *Music and Aesthetics in the Eighteenth and the Early-Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge UP, 1981.
- IONTA, Silvester John. *The Eximeno-Martini Polemic*. Michigan: Ann Arbor, 1969.
- IZA ZAMÁCOLA, Juan Antonio. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Córdoba: Demófilo, 1982.
- JACOBS, Helmut C. "Antonio Eximeno y Pujades (1729-1808) y su novela 'Don Lazarillo Vizcardi en el contexto de sus teorías musicales'", en TIETZ, Manfred (ed.): *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*. Madrid: Iberoamericana, 2001, p: 401-12.

- JAUSS, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992.
- KASSLER, Jamie C. "Brown, John", en SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2002, vol. 4, p: 445.
- KASTNER, Santiago. "Algunas cartas del Padre Antonio Soler dirigidas al Padre Giambattista Martini", en *Anuario Musical* XII (1957), p: 235-241.
- KEEFE, Simon P. (ed.). *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- KING, A. Hyatt. *Some British collectors of music C 1600-1960*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.
- KRAMER, Lawrence (ed.). *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Londres: University of California Press, 1995.
- . "From the Other to the Abject. Music as cultural trope", en KRAMER, Lawrence (ed.): *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Londres: University of California Press, 1995, p: 33-66.
- KRISTELLER, Paul Oskar. "The Modern System of the Arts", en *Journal of the History of Ideas* 12 y 13 (1951 y 1952), p: 496-527 y 17-46.
- KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de cultura económica, 2000.
- KULTERMANN, Udo. *Historia de la historia del arte*. Madrid: Akal, 1996.
- LABRADOR, Carmen. *El sistema educativo de la Compañía de Jesús*. Madrid, 1992.
- LAMAS, Rafael. *Música e Identidad. El teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 2008.
- LAUNAY, Denise. *La Querelle des Bouffons. Texte des pamphlets avec introduction, commentaires et index par Denise Launay*. Génova: Minkoff Reprint, 1973, 3 vols.
- LEAHY, M.P.T. "The Vacuity of Musical Expressionism", en *British Journal of Aesthetics* 16 (1976), p: 144-156.
- LEFEVERE, André. "Mother Courage's Cucumbers", en VENUTY, Lawrence (ed.): *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 1999.
- LEÓN TELLO, F.J. "La estética musical de Eximeno", en *Anales del Centro de Cultura Valenciana* (1969).
- . *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, 1974
- . "Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII", en *Revista de Musicología* IV, 1 (1981), p: 113-216.
- . "D'Alembert en España. Los 'Elementos de música especulativa' de Benito Bails.", en *Nassarre* XI, 1-2 (1995), p: 275-298.
- . "La música en los tratados españoles de arquitectura del siglo XVIII y en el 'Viaje a España' de Ponz", en *Nassarre* XII, 2 (1996), p: 217-235.

- LEÓN TELLO, Francisco Jose y SANZ María Virginia: *Tratadistas españoles del arte en Italia*. Madrid: Universidad Complutense, 1981.
- LESSEM, Alan. "Imitation and Expression: Opposing French and British views in the 18th century." *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974): 325-30.
- LÉVINAS, Emmanuel. *El tiempo y el otro*. Madrid: Paidós Ibérica, 1997.
- LEZA, José Máximo. "Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)", en CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, vol. 2, p: 231-262.
- . "El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical ilustrado (1760-1790)", en *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009), p: 503-546.
- . "Ispirazioni per la riforma. Trasformazioni operistiche nella Spagna di fine Settecento", en COLAS, Damien y DI PROFIO, Alessandro (dir.): *D'une scène à l'autre. L'opera italien en Europe. Vol. 1: Les pérégrinations d'un Genre*. Wavre: Mardaga, 2009.
- . (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica: la música en el siglo XVIII, Vol. 4*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- LIPKING, Lawrence. *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- LIPPMAN, Edward. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.
- LLIN CHÁFER, Arturo. "Fr. Joaquín Company Soler, O.F.M. (1800-1813)", en *Archidiócesis de Valencia*, <<http://www.archivalencia.org/contenido.php?pad=100&modulo=67&epis=58>> (fecha de acceso: 15 de marzo de 2012).
- LOLO, Begoña. "Teixidor, José de", en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002, vol.:10, p: 243-245.
- LONDSALE, Roger. *Dr. Charles Burney. A Literary Biography*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- . "Dr. Burney's Dictionary of Music", en *Musicology*, V (1977), p: 159-171.
- LÓPEZ-CALO, J. *Historia de la música española. Volumen 3: Siglo XVII*. Madrid: Alianza Música, 1988.
- LOUGH, John. *The Encyclopédie*. Londres: Longman, 1971.
- LOVEJOY, Arthur O. "Nature as Aesthetic Norm", en *Modern Language notes*, 42, n. 7 (1927), p: 444-450.
- . *Essays in the history of ideas*. Nueva York: G.P. Putnam, 1960.

- LOWINSKY, Edward E. "Taste, Style and Ideology in Eighteenth-Century Music.", en WASSERMAN, Earl: *Aspects of the Eighteenth Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965, p: 163-205.
- LUENGO, Manuel. *Memoria de un exilio. Diario de la expulsión de los jesuitas de los dominios del Rey de España (1767-1768), Estudio introductorio y notas de Inmaculada Fernández Arrillaga*. Alicante: Universidad de Alicante, 2002.
- . *El retorno de un jesuita desterrado. Viaje del P. Luengo desde Bolonia a Nava del Rey*. Alicante, Nava del Rey: Universidad de Alicante y Ayuntamiento de Nava del Rey, 2004.
- . *Diario de 1808. El año de la conspiración. Edición de Enrique Giménez López e Inmaculada Fernández Arrillaga*. Alicante: Universidad de Alicante, 2010.
- MALEK, James S. *The arts compared: an aspect of Eighteenth-century British aesthetics*. Detroit: Wayne State UP, 1974.
- MARCELLO, Benedetto. *El teatro a la moda*. Madrid: Alianza, 2001.
- MARCIALIS, Maria Teresa. *La disputa sei-settecentesca sugli antichi e sui moderni*. Milán: Principato, 1970.
- MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin. Urban musical life in Eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger, 2002.
- . "La Recepción de Corelli en Madrid (Ca. 1680 - Ca. 1810)", en BARNETT, Gregory, D'OVIDIO, Antonella y LA VIA, Stefano (eds.): *Arcangelo Corelli fra mit e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicológica interdisciplinare nel 350º aniversario della nascita*. Florencia: Leo S. Olschki, 2007, p: 573-637.
- . "«Par sa grâce naïve et pour ainsi dire primitive»: Images of Boccherini through his early biographies." *Boccherini Studies* 1 (2007).
- . (ed.). *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- . "El Surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata" en LEZA CRUZ, José Máximo: *Historia de la música en España e Hispanoamérica: la música en el siglo XVIII, Vol. 4*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2012 (en prensa).
- . "Repertorios orquestales: obertura, sinfonía y concierto" en LEZA CRUZ, José Máximo: *Historia de la música en España e Hispanoamérica: la música en el siglo XVIII, Vol. 4*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2012 (en prensa).
- MARÍN, Miguel Ángel y CARRERAS, Juan José (coords.). *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2004.

- MARÍN, Miguel Ángel; BOMBI, Andrea y CARERAS, Juan José (coords.). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005.
- MARKS, Paul F. "Aesthetics of music in the philosophy of Sturm Und Drang: Gerstenberg, Hamann, and Herder", en *Music Review*, 35 (1974), p: 247-259.
- MARTÍN MORENO, Antonio. "El Padre Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVIII", en *Anuario Musical*, 28-29 (1973-1974), p: 221-242.
- . "Un tratado de composición manuscrito (1766) de Antonio V. Roel Del Río (siglo XVIII)", en *Anuario Musical*, 30 (1975), p: 109-122.
- . *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos, 1976.
- . "Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)", en *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), p: 157-194.
- . "El Padre Feijoo y la estética musical del siglo XVIII", en *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981, p: 423-441.
- . "Domenico Scarlatti y la música española de su tiempo", en *Domenico Scarlatti en España. Catálogo general de las exposiciones*. Madrid, 1985, p: 346-371.
- . *Historia de la música española. Tomo 4: Siglo XVIII*. Madrid, 1985.
- MARTÍNEZ GÓMIS, Mario; GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. "La secularización de los jesuitas expulsos (1767-1773)", en GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique: *Expulsión y exilio de los Jesuitas Españoles*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997, p: 259-304.
- MAS, Sinibaldo de. *Sistema musical de la lengua castellana*. Barcelona: Bergnes & Co., 1832.
- MAZZEO, Guido E. "Los Jesuitas Españoles del siglo XVII en el destierro", en *Homenaje a Federico de Onís (1885-1966)*, *Revista Hispánica Moderna* (1968), p: 344-355.
- . *Los jesuitas españoles y la cultura hispano-italiana del siglo XVIII*. Tortosa: Centro Asociado de Tortosa de la UNED, 1977.
- MEDINA, Ángel. *Los Atributos del capón*. Madrid: ICCMU, 2001.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: 1880-1882. Ed. moderna: Barcelona: Red Ediciones, 2011, 3 vols.
- . *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Imprenta de Pérez Dubrull, 1883-1891. Ed. moderna: Madrid: CSIC, 1994.
- . "Jesuitas Españoles en Italia", en *Estudios de crítica histórica y literaria IV* (1942).

- METASTASIO, Pietro. *Tutte le opere di Pietro Metastasio. A cura di Bruno Brunelli*. Milán: Arnoldo Mondadori, 1953-1965.
- MIGLIORINI, Ermanno. *Studi sul pensiero estetico del Settecento. Cruosaz, Du Bos, André, Batteaus, Diderot*. Florencia, 1966.
- MISCHIATI, Oscar. "Le miscellanee come specchio degli interessi storico-musicali di Padre Martini", en POMPILO, Angelo (ed.): *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento Europeo*. Bologna: Leo S. Olschki Editore, 1987.
- MITJANA, Rafael. "La Musique en Espagne" (*Art religieux et art profane*), en *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, A. Lavignac-L. Laurencia (Eds.)*. Traducción: *Historia de la música en España (Arte religioso y arte profano)*. París, Madrid: Librairie Delagrave, 1920. Trad. *Historia de la música en España (arte religioso y arte profano)*. Madrid: Centro de documentación musical. INAEM, 1993.
- MITRE, Emilio. *Historia y pensamiento histórico*. Madrid: Cátedra, 1997.
- MODICA, Massimo. *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e dell Linguaggio Nnell'età dell'encyclopédie*. Roma: Antonio Pellicani, 1997.
- MOLINA CASTILLO, Fernando. "Conceptos histórico-críticos preliminares a la propuesta de reforma del melodrama de Esteban De Arteaga", en *Philologia Hispalensis* 9 (1994) p: 117-134
- . *Edición crítica de Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano de Esteban de Arteaga*. Tesis doctoral: Universidad de Sevilla, 1997.
- . "Ediciones Y Traducciones De *Le Rivoluzioni* De Esteban De Arteaga." *Philologia Hispalensis* 12 (1998), p: 221-236.
- . "Bibliografía de Esteban de Arteaga", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXV (1999), p: 113-145.
- . "Esteban de Arteaga, crítico de Metastasio", en *Dieciocho* (1999), p: 61-75.
- MONTERO DÍAZ, Santiago. "Las ideas estéticas del Padre Feijoo", en *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, 4, nº 15 (1932).
- MONTERO, Josefa. *La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. "Note sul concetto di 'gusto' nell Italia del Settecento", en *Rivista critica di storia della filosofia*, XVII (1962), p: 49-53.
- MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Londres-Nueva York: Routledge, 2001.
- MURAT, Michel. "Jean-Jacques Rousseau: Imitation Musicale et origine des langues", en *Travaux de linguistique et de literature*, 18 (1980), p: 145-68.
- NEUBAUER, John. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 1992.
- NIETO FERNÁNDEZ, Natividad. *La obra de Juan Antonio de Iza Zamacola, "Don Preciso"*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1989.

- . "Zamácola y Ocerín, Juan Antonio [Juan Antonio De Iza Zamácola Y Ocerín]", en CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 10, p: 1081-1082.
- NISBET, Robert. *Historia de la idea de progreso*. Barcelona: Gedisa, 1991.
- NUEZ, Paloma de la. *Turgot, el último ilustrado*. Madrid: Unión Editorial, 2010..
- OLAECHEA, R. *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del siglo XVIII*. Zaragoza, 1965, 2 vol.
- OLIVIER, Alfred Richard. *The Encyclopedists as Critics of Music*. Nueva York: Columbia University Press, 1947.
- OTAÑO, Nemesio. *La música religiosa y la legislación eclesiástica, principales documentos de la Santa Sede desde León IV (Siglo IX) hasta nuestros días acerca de la música sagrada*. Barcelona: Viuda de J.M. Llobet, 1912.
- . "El Padre Antonio Eximeno", en *Música Sacro Hispana* VII, 7 (1914), p: 102-107.
- . *El P. Antonio Eximeno. Estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos*. Madrid: Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1943.
- OTERO, Francisco (ed.). *Antonio Eximeno: Del origen y reglas de la música*. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- PALACIOS, J.L. "Pitágoras a la escucha de la música de las esferas", en CRUZ, Juan: *La Realidad Musical*. Pamplona: Eunsa, 1998.
- PALENCIA SOLIVERES, Andrés. "Defensa del arte de la música del maestro de capilla Agustín Iranzo y Herrero (1748-1804): crítica abierta a la teoría musical del jesuita expulso P. Antonio Eximeno", en MESTRES SANCHÍS, Antonio; FERNÁNDEZ ALBADALEJO, Pablo y GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique (eds.): *Actas de la IV reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna (Disidencias y exilios en la España Moderna)*. Alicante: Universidad de Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, AEHM, 1997.
- PALISCA, Claude. "Scientific Empiricism in Musical Thought", en RHYS, Hedlwy Howell: *Seventeenth-Century Science and the Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1961.
- PARDO CANALES, E. *El Padre Antonio Eximeno, profesor del Real Colegio de Artillería*. Segovia, 1987.
- PARISINI, F. *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*. Bologna: Zanicheli, 1888.
- . *Della vita e delle opere del Padre G.B. Martini*. Bologna: Zanicheli, 1887.
- PARISOTTI, Alessandro. "Le Melodie Popolari Romani.", en SABATINI, Francesco: *Il Volgo di Roma. Raccolta di tradizioni e costumanze popolari*, Roma: Ermanno Loescher & Co., 1890.

- PARKER, Mara. *The String Quartet, 1750-1797. Four Types of Musical Conversation*. Aldershot: Asghate, 2002.
- PASQUINI, Elisabetta. *Giambattista Martini*. Palermo: L'Epos, 2007.
- . *L'esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Padre Martini teorico e didatta della musica*. Florencia: Leo S. Olschki, 2004.
- PASTOR, Miguel. "Acotaciones a una bibliografía básica Esteban de Arteaga", en *ER. Revista de Filosofía* IV, nº 5 (1986), p: 242-49.
- PASTOR FUSTER, Justo. *Biblioteca Valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días. Con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*. Valencia: I-Imprenta y Librería de José Ximeno, II-Imprenta y Librería de Ildefonso Mompíe, 1827-1830, 2 vol.
- PAVÍA SIMÓ, Jose. "Dos manuscritos de teoría y práctica musical de José Teixidor", en *Anuario Musical*, 46 (1991), p: 173-93.
- PEDRELL, Felipe. *Por Nuestra Música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivadas por la Trilogía (Tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos*. Barcelona: Heinrich y Cia., 1891.
- . *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de músicos españoles y escritores de música*. Barcelona, 1897.
- . *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes*. Barcelona, 1895.
- . *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remoción de ideas que para el mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*. Madrid, Unión Musical Española, 1920.
- PERALTA, C. "El Jesuita Vicente Requeno y Vives (Calatorao 1743-Tívoli 1811)", en *Nassarre* I, 1 (1985), p: 59-61.
- PÉREZ RUIZ, Pedro.A. "Antonio Eximeno, insigne músico, matemático y artillero. Primer premio de los Juegos Florales de Valencia en 1955. Ejemplar Mecanografiado." (Segovia, Academia de Artillería), 1955.
- PESTELLI, Giorgio. *Historia de la Música, T. 7. La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Turner, 1986.
- PETROBELLI, Pierluigi. *Tartini, le sue idee e il suo tempo*. Lucca: LIM, 1992.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. *El Padre Antonio Eximeno Pujades (1729-1808) y su Aportación a la música*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2001.
- . *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- . "El Proceso Inquisitorial Del Padre Eximeno", en *Revista de Musicología* XXV, 2 (2002), p: 545-72.
- . "Una dulzaina valenciana del siglo XVIII", en *Revista de Folklore*, 253 (2002), p: 27.
- . "Una seguidilla española transcrita por el P. José Antonio Eximeno ¿Patrón de la musicología española feminista?: Algunas puntualizaciones

- en torno a unas afirmaciones vertidas en el V Congreso de la Sociedad Española de Musicología." *Revista de folklore*, 268 (2003), p: 141-42.
- . "Vigencia y actualidad de las teorías del Padre Eximeno expuestas en *Dell'origine*. Nuevas aportaciones al estudio de la vida y obra Eximeniana", en *Ars Longa* 18 (2009), p: 143-161.
- PINA CABALLERO, Cristina. "En Defensa del arte de la música: una respuesta a la obra de Eximeno publicada en Murcia (1802)", en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 15, nº 1-2 (1999), p: 57-68.
- PINTOR-RAMOS, Antonio. *Rousseau. De la naturaleza hacia la historia*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2007.
- PIÑERO MORAL, Ricardo "Estudio Preliminar: Jean-Baptiste Du Bos: teoría y crítica de la experiencia estética moderna", en DU BOS, Jean-Baptiste: *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Valencia: Universitat de València, 2007.
- POLLIN, Alice M. "Don Quijote en las obras del P. Antonio Eximeno", en *Publications of the Modern Language Association of America* (1959), p: 568-75.
- . "Toward an understanding of Antonio Eximeno", en *Journal of the American Musicological Society* X (1957), p: 86-96.
- POLO PUJADAS, Magda. *La música de los sentimientos. Filosofía de la Música de la Ilustración*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2011.
- POMPILIO, Angelo (ed.). *Padre Martini, musica e cultura nel Settecento europeo*. Florencia: Leo S. Olschki, 1987.
- PORSET, C. "L'inquiétant étrangeté de l'Essai sur l'origine des langues", en *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 154 (1976), p: 1715-58.
- PORTELLI, Hugues. *Gramsci y el bloque histórico*. México: Editorial siglo XXI, 2003.
- PORTÚS, Javier. "La historiografía artística: las artes plásticas", en *Historia/Crítica*, 1 (1994), p: 247-76.
- POZZI, Raffaele (ed.). *La Musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*. Florencia: Leo S. Olschki, 1990.
- PRADELLS NADAL, Jesús y FERNÁNDEZ ARRILLAGA, Inmaculada. "El regreso del exilio: la imagen de España en el *Diario* del P. Manuel Luengo (1798-1801)", en TIETZ, Manfred (ed.): *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*. Madrid: Iberoamericana, 2001, p: 443-472.
- RAIMONDI, Ezio. "Settecento bolognese: antichi e moderni", en POMPILIO, Angelo (ed.): *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*. Bolonia: Leo S. Olschki, 1987.
- RAMÍREZ BENEYTO, Ramón. "Introducción", en PONS, Josep: *Sinfonía Núm. I en Sol Major "Oriental"*. Edició de Josep Dolcet. Barcelona: Tritó, 1999, p: 11-14.

- RAMOS, Pilar. "María Antonia Walpurgis", en *Goldberg*, Nº 10 (2000), p: 99-101.
- . "Antonio Eximeno y la historiografía feminista de la Música", en *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. *Revista de Musicología*, XXIV, vol. II (2001), p: 1061-76.
- . "The Construction of the Myth of Spanish Renaissance Music as a Golden Age", en *Early Music - Context and Ideas International Conference in Musicology*. Cracovia, 2003.
- . "Mysticism as a Key Concept of Spanish Early Music Historiography", en *Early Music - Context and Ideas II International Conference in Musicology*. Cracovia: Universidad de Cracovia (Polonia) (2008).
- REICHENBURG, Louissette. *Contribution a l'histoire de la "Querelle Des Bouffons". Guerre de brochures suscitées par le "Petit Prophete" de Grimm et par la "Lettre sur la musique française" de Rousseau*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1937.
- RESTANI, Donatella. "Martini studioso di musica greca", en POMPILIO, Angelo (dir.): *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*. Bologna: Leo S. Olschki, 1987, p: 27-54.
- ROBINSON, Michael F. "Aspectos financieros de la gestión del teatro de los Caños del Peral", en BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, p: 41-63
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis. "La música en la corte de José I", en *Anuario Musical*, 46 (1991), p: 205-243.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. "Las «Investigaciones músicas de Don Lazarillo Vizcardi»": una propuesta sincrética para una una música en busca de su identidad", en *Musica e storia*, III (1995), p: 121-156.
- . "La trastienda de la Ilustración. El empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España", en *Il Saggiatore Musicale*, V, n. 2 (1998), p: 245-268.
- . "Eximeno, Antonio", en SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2002, vol. 8, p: 458-459.
- ROGERSON, Brewster. *"Ut Musica Poesis". The Parallel of Music and Poetry in Eigheteenth-Century Criticism*. Princeton: Princeton University, 1945.
- ROMEY, Charles. *Historia de España, desde el tiempo primitivo hasta el presente*. Traducida Por A. Bergnes de las Casas. Barcelona A. Bergnes y cia., 1839.
- ROSEN, Charles. "Language, Music, and the Classical Style", en POZZI, Raffaele (ed.): *La Musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*. Florencia: Leo Olschki, 1990.
- ROSSI, Giuseppe Carlo. "Metastasio, Goldoni, Alfieri e i gesuiti spagnoli in Italia", en *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* (1964), p: 71-116.

- RUDAT, Eva Marja K.: *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*. Madrid: Gredos, 1971.
- . "La recepción del público como enfoque teórico de la Ilustración: el prólogo a la Historia de la ópera de Esteban de Arteaga", en *Dieciocho*, 6 (1983), p: 5-23.
- . "Actualidad y alcance de las ideas de Esteban de Arteaga", en *Revista de Ideas Estéticas*, XXXI (1973), p: 201-17.
- . "From preceptive poetics to aesthetic sensibility in critical appreciation of Eighteenth-century poetry: Ignacio de Luzán and Esteban de Arteaga", en *Dieciocho*, 11-12 (1988), p: 37-74.
- SABATINI, Francesco. *Il Volgo di Roma. Raccolta di tradizioni e costumanze popolari*. Roma: Ermanno Loescher & Co., 1890.
- SADIE, Stanley (ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 1980.
- . *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2001-2002.
- SÁINZ RODRÍGUEZ, Pedro: "El Nacionalismo de los jesuitas expulsos", en *Historia de la crítica literaria en España*. Madrid: Taurus, 1989, p: 97-118.
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 4 vols. Madrid: Imprenta de Pérez Dubrull, 1868-1881.
- SÁNCHEZ SISCART, Montserrat. "Notas sobre la evolución del concepto de 'mimesis', en la teoría musical española del XVIII", en *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), p: 393-400.
- SÁNCHEZ UNGRÍA, M^a José. "Noticias exóticas de los misioneros jesuíticos", en *Nassarre XIV*, 2 (1998), p: 279-88.
- . "Trayectoria musical de los jesuitas españoles expulsados", en *Nassarre XIV*, 2 (1998), p: 289-96.
- SANHUESA FONSECA, Marta. "Eximeno Pujades, Antonio", en CASARES RODICIO, Emilio: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 4, p: 847-855.
- SAYLOR, Ladson J. *Antonio Eximeno's. Del origen y reglas de la música con la historia de la música con la historia de su progreso, decadencia y restauración (1796, Spanish Edition): Introduction, Commentary and Translation*. Boston: Boston University, 1992.
- SCHLOSSER, Julius von. *La literatura artística*. Madrid: Cátedra, 1976.
- SCHNOEBELEN, Anne. "Padre Martini's collection of letters: an overview", en *Current Musicology*, 19 (1975), p: 81-88.
- . "The growth of Padre Martini's library as revealed in his correspondence", en *Music and Letters*, 57, n.4 (1976), p: 379-97.
- . *Padre Martini's collection of letters in the Civico Museo Bibliografico in Bologna. An annotated index*. New York: Pendragon Press, 1979.

- SCHOLLES, Percy A. *The Great Dr. Burney: his life, his travels, his works, his family, and his friends*. Londres: Oxford University Press, 1948.
- . "Hawkins, John", en SADIE, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2002, vol. 11, p: 165-167.
- . "The Life and Activities of Sir John Hawkins: Musician, Magistrate and Friend of Johnson." *Journal of the American Musicological Society* 7 N. 1 (1954).
- SCHUELLER, Herbert M. "Imitation and Expression in British Music Criticism in the 18th Century", en *Musical Quarterly*, 34, vol. 4 (Oct. 1948), p: 544-66.
- . "Immanuel Kant and the Aesthetics of Music", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14 (1955), p: 218-47.
- . "Literature and Music as Sister Arts: An Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth-Century Britain", en *Philological Quarterly*, 26 (1947), p: 193-205.
- . "The Pleasures of Music: Speculation in British Music Criticism 1750-1800", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 8 (1950), p: 155-71.
- SERRANO MORALES, José Enrique. *Reseña histórica en forma de Diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868, Con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores..* Valencia: Imprenta F. Domenech, 1898-1899.
- SERWER, Howard. "Gerbert, Martin", en SADIE, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2002, vol. 9, p: 687-688.
- SIEMENS, Lothar. "Estudio Preliminar", en NASSARRE, Pablo: *Escuela Música*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980.
- SIERRA PÉREZ, José. "Cartas del P. Antonio Soler al P. Giambattista Martini", en CAMPOS, Francisco Javier y SIERRA PÉREZ, José (eds.): *Vida y crisis del Padre Antonio Soler (1729-1783)*. Madrid: Alpuerto, 2004, p: 47-54.
- . "Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su música (P. Antonio Eximeno)", en *Revista de musicología*, 10, nº2 (1987), p: 647-52.
- SLAUGHTER, Mary M. *Universal Languages and Scientific Taxonomy in the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- SMITH, Adam. *Ensayos Filosóficos*. Madrid: Pirámide, 1998.
- SOBRINO, Ramón. "La música sinfónica en el siglo XIX", en CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO, Celsa (eds.): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, p: 280-281.
- SOMMERVOGEL, Charles. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Vol. I. París-Bruselas: Nouvelle édition, 1960.
- SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la Música Española. Desde la llegada de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid: ICCMU, 2007.
- SPANG, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1993.

- STANLEY, Glenn. "Historiography", en SADIE, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2001, vol. 11, p: 546-561.
- STAUFER, George B. "Forkel, Johann, Nicolaus", en SADIE, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. Londres: Grove, 2002, vol. 9, p: 89-91.
- STEFANI, Gino: "Padre Martini e l'Eximeno: Bilancio di una celebre polémica sulla música di Chiesa" en *Nuova Rivista Musicale Italiana* IV (1970), p: 463-81.
- . *Musica e religione nell'Italia barroca*. Palermo: S.F. Flaccovio, 1975.
- STEVENS, John y LE HURAY, Peter. *Music and the Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- STEVENSON, Robert. "Eximeno, Antonio", en SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 1980, vol. 6, p: 323.
- . "Review: El Mellopeo y Maestro." *Journal of the American Musicological Society*, N° 24, 3 (1971), p: 484.
- . "The Rivals - Hawkins, Burney, and Boswell", en *The musical quarterly*, 36, n.1 (1950), p: 67-82.
- STROHM, Reinhardt (ed.). *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*. Turnhout: Brepols, 2001.
- STRUNK, Oliver. *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*. Nueva York: Norton, 1950.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Corrientes del pensamiento histórico*. Pamplona: EUNSA, 1996.
- SUBIRÁ, José: *La Tonadilla Escénica*. Madrid: Tipografía de archivos, 1928, 2 vols.
- . "Eximeno", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: Bärenreiter, 1953, p: 1651-1652.
- . *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona Salvat, 1953.
- . *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1953.
- SUPPAN, Wolfgang. "La antropología musical: informe sobre sus objetivos y trabajos de investigación", en *Anuario Musical*, N° 53 (1998), p: 257-73.
- SZENCZI, Miklós. "The Mimetic Principle in Later Eighteenth-Century Criticism", en SZENCZI, Miklós y FERENCZI, László: *Studies in Eighteenth-Century Literature*. Budapest: Akadémiai Könyvkiadó, 1974, p: 9-54.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2008.

- TEJERINA, Belén. "Las reseñas de libros españoles en las *Effemeridi Letterarie di Roma* (1772-1798)", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, Nº 1 (1984), p: 311-326.
- THOMAS, Downing A. *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- TIERSOT, Julienn. "Notes d'ethnographie musicale. La Musique chez les peuples indigènes de l'amérique du Nord (Etats-Unis Et Canada)", en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, nº 11, H. 2 (1910), p: 141-231.
- TIETZ, Manfred y BRIESEMEISTER, Dietrich. *Los jesuitas Españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII. Actas del Coloquio Internacional de Berlín (7-10 de abril de 1999)*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- TITLI, Maria. "Introduzione a Antonio Eximeno, *Dell'origine e delle regole della música*", en GARDA, Michela; JONA, Alberto y TITLI, Maria: *La musica degli antichi e la música dei moderni. Storia della música e gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini*, 1989, p: 211-238.
- TODA GÜELL, Eduardo. *Bibliografía espanyola d'Italia dels orogens de la impremta fins a l'any 1900*. Escornalbou, 1927-1931.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- TORRENTE, Álvaro. "Misturada de castelhanadas com o oficio divino: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII", en MARÍN, Miguel Ángel: *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010, p: 193-234.
- TOZZI, Lorenzo. *Il Balletto pantomimo del Settecento*. Gaspere Angiolini. L'Aquila: L.U. Japadre editore, 1972
- TREITLER, Leo. "The Historiography of Music. Issues of Past and Present, en COOK, Nicholas y EVERIST, Mark: *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p: 356-377.
- TRUETT HOLLIS, George. "El Diablo vestido de fraile: a propósito de alguna correspondencia inédita del Padre Soler", en BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, p: 259-233.
- URIARTE, José Eugenio. *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia española*. Madrid, 1904-1916, 5 vols.
- URIARTE, José Eugenio de. y LECINA, Mariano. *Biblioteca de Escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia de España, desde sus orígenes hasta el año 1773*. Madrid: Imprenta de la Viuda de López del Horno, 1925-1930, 2 vols.

- VALERO, José A. "Las ideas estéticas de Feijoo", en *Ideología & Literature. Journal of Hispanic and Lusophone Discourse Analysis*, III (1988), p: 63-113.
- VANWELKENHUYZEN, Nadine. "Il Giornale Enciclopedico di Liegi.", en TILKIN, Françoise: *Le encyclopedisme au XVIIIe siècle. Actes du colloque organisé par le groupe d'étude du XVIIIe siècle de l'université de Liège (Liège, 30-31 Octobre 2006)*. Lieja: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 2008, p: 77-94.
- VECCHI, Giuseppe (ed.). *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento: la quadreria e la Biblioteca di Padre Martini*. Bologna: Nuova Alfa, 1984.
- . (ed.): *La Musica come arte e come scienza, Ricordando Padre Martini*. Bologna, 1984, [Quadrivium XXVI/1 (1985)].
- VENTURI, Franco. *Italy and the Enlightenment*. Londres: Longman, 1972.
- VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- VENUTI, Lawrence *Translation Studies Reader*. Londres-Nueva York: Routledge, 1999.
- VERBA, Cynthia. *Music and the French Enlightenment. Reconstruction of a Dialogue 1750-1764*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- VIARDOT, Louis. *Estudios sobre la historia de las instituciones. Literatura, teatro y bellas artes en España*. Madrid: Imprenta de Ruíz, 1841.
- VOLTAIRE. *Filosofía de la Historia. Estudio preliminar, traducción y notas de Martín Caparrós*. Madrid: Tecnos, 1990.
- VVAA. *Libro Jubilar de Alfonso Reyes*. México: Editorial Dirección General de Difusión, 1956.
- VVAA. *Lo Maravilloso en el Siglo de las Luces: la Encyclopédie y Esteban de Arteaga (1747-1799)*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2009.
- VVAA. *Saggi e ricerche sul Settecento*. Nápoles: Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1968.
- WALKER, Daniel P. "La tradition mathématique-musicale du Platonisme et les débuts de la science moderne", en *Platon ET Aristote à la Renaissance. Colloque international. XVI*. Tours, 1976, p: 249-260.
- WALLS, Peter. "Constructing the Archangel: Corelli in 18th-Century Editions of Opus V." en BARNETT, Gregory; D'OVIDIO, Antonella y LA VIA, Stefano (eds.): *Arcangelo Corelli: fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350º anniversario della nascita*. Florencia: Leo S. Olschki, 2007, p: 233-252.
- WEBER, Max. *The Rational and Social Foundations of Music*. [Carbondale]: Southern Illinois University Press, 1958.
- . "Science as a Vocation", en WEBER, Max: *From Max Weber. Essays in Sociology*. Nueva York: Galaxy Press, 1958, p: 129-179.

- WEBER, William. "The History of Musical Canon", en COOK, Nicholas y EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p: 336-355.
- WEBER, William "The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England", en *Journal of the American Musicological Society* 47 (1994), p: 513-16.
- WELLEK, René. *The Rise of English Literary History*. Chapel Hill: North Carolina University Press, 1941.
- WILLIAMS, Raymond. "Ideas of Nature", en WILLIAMS, Raymond (ed.): *Problems in Materialism and Culture*, 67-85. Londres: Verso, 1980, p: 67-85.
- WILSON, Blake; BUELOW, George J.; HOYTT, Peter A. "Rhetoric and Music", en SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Grove, 2002, vol. 21, p: 260-275.
- WIMSATT, William K. Jr. y BROOKS, Cleanth. *Literary Criticism, a Short History*. Nueva York: Alfred Knopf y Random House, 1957.
- WOKLER, R. "Rameau, Rousseau and the Essai sur l'origine des langues", en *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 117 (1974), p: 267-79.
- YELO TEMPLADO, Antonio. "Feijoo y la música sagrada", en *Yermo. Cuadernos de Historia de Espiritualidad Monástica*, 2 (1964), p: 267-79.
- ZACCARIA, Vittore. "P. Giambattista Martini", en *Musica sacra*, anno 81º (1957).
———. *Padre Giambattista Martini compositore musicologo e maestro*. Padua: Messaggero, 1969.
- ZALDÍVAR GARCÍA, Álvaro. "'Escuela Música' de Fray Pablo Nassarre y la música de las esferas", en *Nassarre II* (1986), p: 115-135.
- . "Antonio Eximeno y Fray Pablo Nassarre: breve crónica de un desencuentro imaginario", en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 14, nº 2 (1998), p: 79-116.
- ZAS FRIZ, Rossano. "Composición de lugar", en GARCÍA DE CASTRO, José: *Diccionario de espiritualidad ignaciana*. Bilbao, Santander: Mensajero, Sal Terrae, 2007, p: 359-362.

ANEXOS

ANEXOS

1-CARTAS DE METASTASIO A EXIMENO

Vienna 22 Agosto 1776.

La mia prigrizia, che per altro nell'età in cui mi trovo è pur troppo divenuta ormai legittima scusa, non è stata la sola cagione della tardanza di questa risposta alla savia, dotta ed affettuosa lettera di V.S. illustrissima dello scorso giugno, lettera che basta sol per farmi concepire la vasta estensione de' suoi talenti, il valor dell'ampio tesoro di cui la sua mirabilmente indefessa applicazione ha saputo arricchirli, il *sapere* d'Orazio, cioè l'ottimo giudizio che regna in tutto ciò che ella pensa e scrive (pregio che sempre è stato il men comune anche fra' sommi scrittori), e soprattutto poi il debito d'una grata ed esatta corrispondenza di cui mi carica la visibile, excesiva, anzi tenera parzialità della quale egli non ora e me e gli scritti miei: ma un desiderio, dimostratosi senza comando, dell'augustissima padrona, ch'io scrivessi qualche verso sopra la sua deliziosa imperial residenza di Schönbrunn, mi ha obbligato a correre inaspettatamente in Parnaso, ed a riportargliene sollecitamente in tributo i pochi fiori ch'ho potuto raccogliere in quelle basse falde oltre le quali non è a me permesso di sollevarmi. Non certamente il merito dell'omaggio me la pronta ubbidienza mia ha ottenuto in iscritto, in voce ed in atti d'imperiale munificenza tali segni di grandimento dalla mia generosa sovrana, e così superiori alle mie speranze, ch'io non so ancora riavermi dalla mia confusione, e questi, con l'aggiunta delle cura impostami di far pubblicare con le stampe questo tardo frutto del mio esausto terreno, non è maraviglia che abbiano intieramente assorbita fin'ora tutta la mia sempre, ed or più che mai, circoscritta attività.

Dopo questa mia giustificazione di non aver io legittimamente potuto né leggere né scrivere altra cosa fin'ora, io le rendo in primo luogo grazie del beneficio ch'ella già mi ha fatto narrandomi le tenebre in cui ella si è trovata nelle ricerche de' certi e solidi principii della musica: poichè l'esempio d'un suo pari scema la portificazione da me provata nel medesimo tentativo, che ho ben presto abbandonato diffidando delle mie forze. L'immensa e dispendiosissima operazione ch'ella si propone d'una nuova ristampa de'drammi miei con le loro più felici musiche e con le inevitabilmente prolisse osservazioni delle quali, per prova delle sue asserzioni, sarà ella obbligata di caricarle, oprime la mia fantasia, che mi rappresenta l'enorme di lei fatica, l'eccessivo dispendio, la poca speranza di rivalersene col numero de'compratori, e più con la dolorosa consolazione ch'io non potrò né pur sollevarla come bile amanuense in questa laboriosa impresa,

non permettendomi ormai lo scemato vigore delle miei fisiche forze di pagare esattamente, né men con brevi risposte, i miei debiti a tutti quelli che mi onorano delle lettere loro.

Avrebbero pur troppo l'opere mie gran bisogno di correzioni; ma come immergermi in questo mare? Ho troppo stancato il pubblico con la molteplicità delle mie cince canore; ed oltre il vigore e la pazienza che mi manca per riandarle, mi converrebbe combattere col mio vicioso temperamento, che mi fa dubitar sempre di me medesimo: e non già per eccesso di modestia ma per insaziabilità dell'amor proprio, che fa spesso trascurra il buono per correre dietro al perfetto, e che mi porrebbe nell'evidente rischio di peggiorarle. Aggiunga a tutto ciò che la pubblicità della stampa mi ha sempre imposto un così inefficace rispetto che, senza l'inevitabile necessità del mio impiego, o nulla o ben poco avrei ardito d'avventurar del mio a tal cimento: eccogliene una prova. Ho già da alcuni anni intrapreso e compiuto un *Estratto della Poetica d'Aristotile*, in cui capo per capo confesso quello che ho potuto intenderne e quello che mi è rimasto oscuro malgrado le spiegazioni de' piu illustri comentatori: ho cercato di rendermi più chiara la natura della poesia, dell'*imitazione* e del *verisimile*. Con l'esame del teatro greco e latino ho dimostrato i falsi fondamenti d'alcune regole de' moderni maestri; ed ho, secondo le occasioni che il testo ne somministra, espresse alcune verità che la pratica di cinquanta e più anni non mi ha permesso di travedere.

Prima ancor di quest'*Estratto* avea io già scritta in verso sciolto un'esatta versione italiana della *Poetica d'Orazio* con la più scrupolosa fedeltà e guarnitala di note non comuni e non fastose, ma necessarie: e pure questi due da gran tempo già terminati lavori, a dispetto delle sollecitazioni degli amici, dormono tuttavia tranquillamente nel mio scrigno e così vi dormiranno, non potendo in conto alcuno dispomi all'ardita risoluzione di pubblicarli.

Con queste disposizioni dell'animo mio immagini V. S. Illustrissima l'impresione che mi ha dovuto fare la parziale ed amorosa proposizione di voler impiegar la sua penna a scrivere la mia vita. Scacci, la supplico, mio caro signor don Antonio, cotesta pecaminosa tentazione dal suo pensiero, se non vuol eccessivamete affliggermi per troppo onorarmi: è pericolosa generosità l'esser prodigio di tali incesi a' miei pari; sollevano cotesti incensi profanati più contraddittori che partigiani; e quando riuscisse ancora alla sua incantatrice eloquenza di obbligare ad accordarsi al suo tutti i volti, e di sollevar sino al firmamento il mio nome, io le confesso (sia debolezza o ragione) che non mi sento punto disposto a molto compiacermi d'essere spettator vivente della mia apoteosi. Eguale a questa sincerità è quella con la quale io le professo un'infinita gratitudine e vera corrispondenza all'amore ch'ella mi dimostra e ch'io conto fra i più stimabili e più cari acquisti miei.

Come poss'io informarla delle migliori musiche de'miei drammi, non avendo quasi intese se non quelle che si sono prodotte su questo cesareo teatro? E di queste la maggior parte scritte dal celebre Caldara, insigne maestro di contrapunto ma eccessivamente trascurato nell'espressione e nella cura del dilettevole. Il piú doloroso effetto della mia inhabilita sarebbe lo scemamento dell'amor suo: ma ella è così giusta che non vorrà attribuirmi a colpa l'involontario difetto, onde pieno di questa fiducia la prego a credermi con la più rispettosa stima ed affetto.

Vienna 8 Settembre 1776.

Se io non fossi ormai stanco e per l'esercizio del mio impiego, e per la vacillante situazione della grave età mia che rapidamente declina, non vorrei trascurare l'invidiabile corrispondenza d'un suo pari, sicurissimo di trarne ogni possibile vantaggio; perché ben vedo dalle obbliganti lettere di V. S. illustrissima di quante nobili merci e pellegrine è arricchita la sua officina. Me ne congratulo seco lei, ed ammiro com'ella sa unire insieme colle noiose occupazioni del Foro i bei diporti di Elicona e le amene delizie che, a dispetto di Temi, non tralascia di godere in compagnia delle Muse. Ho letto poi con piacere la sua dissertazione sulla musica moderna e l'assicuro che ha superato di molto la mia aspettazione. Soprattutto mi ha sorpreso l'ordine delle cose, l'aggiustatezza e coltura dello stile, l'ingegnoso intreccio degli argomenti, l'arte in somma e il magistero onde mette a luce la più remota e tenebrosa antichità: a' quali incomparabili pregi di erudite cognizioni convien aggiungere anche quello di esser ella non leggermente iniziata ne' misteri armonici, per cui tal facoltà, trattata da così perite mani come son le sue, acquista un certo lustro che la rende più lusinghevole. Riguardo poi al principale argomento della moderna musica, io son del suo parere e convengo che a confronto dell'antica la nostra è sterile di quegli effetti prodigiosi che quella produceva secondo la testimonianza di Platone. Di fatti la nostra musica stempera gli animi, essendosi così eccessivamente alterata che non si riconoscono più in lei le tracce della verisimilitudine e della naturale espressione. Eppure in oggi presso quasi tutte le nazioni è l'idolo dominante per la forza dell'uso ch'è insuperabile, e perché si giudica più cogli orecchi che colla ragione. Le modulazioni di voce cotanto sminuzzate e il concerto de' vari strumenti solleticano il senso a tal segno che resta ammolito e quasi ammalato da quei lunghi e rapidissimi trilli, i quali non son differenti da' gorgheggi di Filomela, ma dilettono meno perché son men naturali. Il piacere di ragionar seco mi trascina senza avvedermene; e compiacendomi di questo trasporto mi auguro quello del tenero amor suo, nel mentre immutabilmente mi riaffermo.

2-ODA A EXIMENO DE PEDRO MONTEGÓN

A DON ANTONIO EXIMENO

ODA IV

¿No era ayer, que embebía
Mi alma, orillas del Turia, los destellos
De tu sabiduría?
¡Mas ah! Vuelan los años, y con ellos
Se fue mi edad florida:
¡Dulce edad, para mi siempre perdida!

Así el tiempo, Eximeno,
Desaparece a sueño semejante,
Que en el profundo seno
Del abismo se esconde, y a talante
De bienes, y de males
Deja expuestos los míseros mortales.

Importuna entretanto
El desdichado al cielo, y con gemido
Acusa, y con su llanto
De la enemiga suerte el terco oído.
¿A qué fin? Pues el hado
No mejora por quejas nuestro estado.

Sólo aquél le supera,
Que como tú, con sabio sufrimiento
La adversidad tolera,
Que no puede evitar; y sin lamento
El áspero camino
Sigue, que le señala su destino.

Así al excelso grado,
En que hora brilla ya, se abrió tu genio
El paso, aunque ocupado
Por la envidia de aquellos, que a tu ingenio
Contrastar la subida
Creyeron de la cumbre esclarecida.

Mas hora desde el suelo,
En que muerden el polvo que los cubre,
Te ven alzar el vuelo

Sobre la tierra, que por ti descubre
Del canto y armonía
El origen, que en ella se escondía.

Así reconocida
La Italia a la gran luz de tu talento,
Por su seno esparcida,
Entre sus sabios te erigió el asiento,
Próximo al Galileo,
Y allí te ciñe de esplendor febeo.

¡Oh del íbero suelo,
Y del Turia clarísima lumbrera!
Ya que exento del velo
Del olvido tu ingenio, en alta esfera
Resplandece, a mi lira
Estro sublime y nuevo ardor le inspira.

Pues si brillante huella
Graba mi pie en la tierra, será solo
Favor tuyo, que en ella
Fuiste de agrado mi propicio Apolo;
Tú registe mi paso
Vacilante en la cuesta del Parnaso.

3-CARTA DE ANTONIO EXIMENO AL P. MARTINI

M^{to} P^{ro} P^{re} C^{on}te Celmo

1a

Tutto che non abbia l'onore di conoscerla, se non che di
li suoi eruditissimi scritti, mi prendo la libertà di sotto-
porre al suo esatto giudizio il Prospetto di una picciola
Opera intorno alla Musica cominciata di puro divoer-
timento, finita di impegno, e destinata alle Stampe per
Capriccio. Spesse fiate iscrivendola ho pensato a V. P.
M^{to} P^{ro} figurandomi di quanto giovamento mi sareb-
be stata la Sua vicinanza, tanto più perchè è scritto di
musica senza esserne Professore, ed ho scritto in Italiano
essendo Straniero. Ma la dolcezza del di lei Carattere, di cui
sono pienamente informato mi dà coraggio di sperare,
che ella non che dissimulerà i difetti dell'Opera, ma la
proteggerà eriamdio; onde dalla sua rispettabile autorità
più d'uno Dilettante e Studioso della Musica si indurrà
a sottoscrivere alla futura Compra, giacchè senza tal'ajuto
mi sarà molto difficile di stamparla.

Scusi la libertà che mi prendo nell'atto stesso in cui con vera e
sincera stima mi protesto

Di i P. M. R.

Roma 16. Maggio 1771.

Umo e D^{no} Ser^{vo}

C. Gio: B. Martini // Bologna

Antonio Eximeno