

TESIS DOCTORAL

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA



LA IMPRONTA MUSICAL EN LA LITERATURA HISPANA DE LA ILUSTRACIÓN. *DON LAZARILLO VIZCARDI DE ANTONIO EXIMENO*

Autor: JULIA GARCÍA-ARÉVALO ALONSO

Director: Pr. D. FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR

2015

TESIS DOCTORAL

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA



LA IMPRONTA MUSICAL EN LA LITERATURA HISPANA DE LA ILUSTRACIÓN. *DON LAZARILLO VIZCARDI DE ANTONIO EXIMENO*

Autor: JULIA GARCÍA-ARÉVALO ALONSO

Tesis doctoral dirigida por el Prof. D. Fernando Rodríguez de la Flor presentado en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº

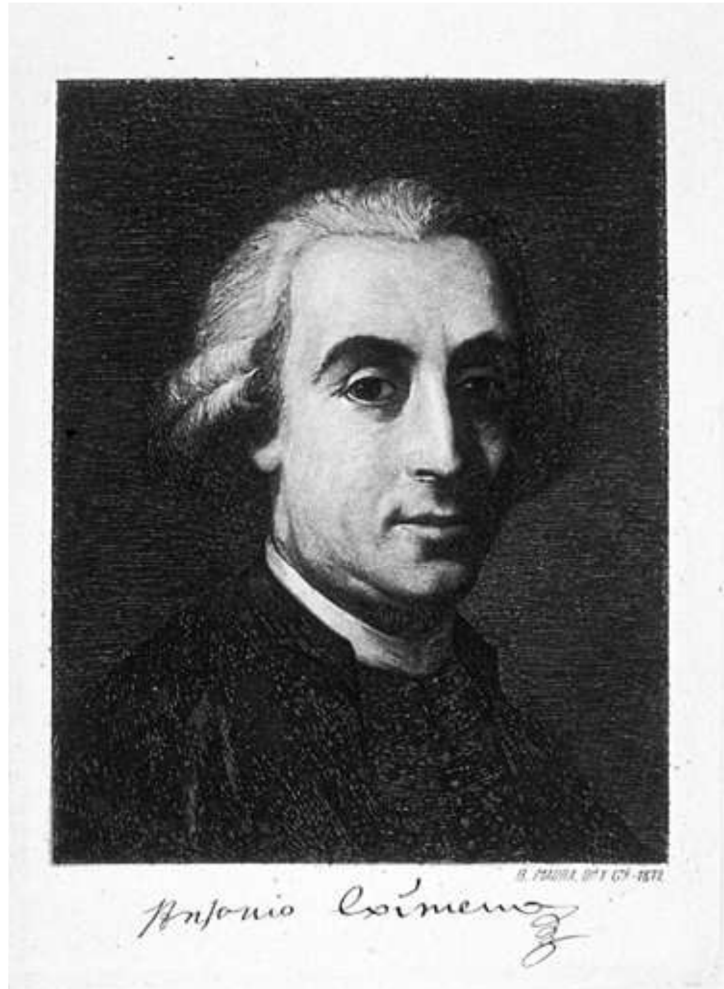
El Director del Trabajo

El autor

Fdo. Fernando Rodríguez de la Flor

Fdo. Julia García-Arévalo Alonso

2015



Agradecimientos.

A Fernando Rodríguez de la Flor por mostrarme a Antonio Eximeno como una de esas “luces” que emitía el siglo XVIII.

A Ricardo Senabre, *In memoriam*.

A Paco Rubio, Javier Artigas y Pere Casulleras. Por su música, sabiduría y amistad.

A las frías piedras de mi ciudad y a su literatura, porque como decía *La Pensatriz Salamantina* (1777): “Yo Señores, gozo de la suerte de ser hija de Salamanca; bastante he dicho para que vean Vds.”

A la urbe, la alta montaña y el Mediterráneo catalán. A las primaveras barcelonesas que me dieron música y un hogar.

A mis padres. A Trufa.

ÍNDICE

Prólogo (9)

Capítulo 1. Introducción. El siglo de la Ilustración (15)

Capítulo 2. Cultura en la Ilustración (31)

- 2.1 Ilustración y Neoclasicismo (31)
- 2.2 Estado de la música en España en el siglo XVIII (34)
- 2.3 Literatura musical (38)

Capítulo 3. Antonio Eximeno y su obra. Contexto y peculiaridades (41)

- 3.1 Algunos datos biográficos. Primeros años (41)
- 3.2 Expulsión de los jesuitas y consecuencias culturales (43)
- 3.3 Producción en Roma y breve estancia en España (51)

Capítulo 4. Introducción a *Don Lazarillo Vizcardi* (59)

- 4.1 Prolegómenos. Interés en tratar la materia musical (59)
- 4.2 Qué es y qué aporta la novela (63)
- 4.3 Críticas recibidas (66)

Capítulo 5. Fuentes filosóficas, estéticas y teórico-musicales (71)

- 5.1 El Arte en la Historia: naturaleza, imitación, expresión (72)
- 5.2 Música y lenguaje. La estética del sentimiento (74)
- 5.3 Corriente matemático-racionalista de la música (78)
- 5.4 Consolidación de las Bellas Artes en España y revalorización de la música (80)
- 5.5 Fray Benito Jerónimo Feijoo (84)
- 5.6 Esteban de Arteaga (91)
- 5.7 La contribución de Antonio Eximeno (98)

Capítulo 6. La música en *Don Lazarillo Vizcardi* (101)

- 6.1 Contenido musical (101)
- 6.2 La música en el pensamiento de Antonio Eximeno (121)
 - 6.2.1 La música en el sistema de las artes eximeniano (122)
 - 6.2.2 Ideal estético y musical (123)
 - 6.2.3 Buen gusto, belleza y genio (125)

Capítulo 7. Diseño, estructura y elementos narrativos de la novela (129)

- 7.1 Consideraciones previas (129)
- 7.2 Preliminar (131)
- 7.3 Prólogo y advertencia (135)
- 7.4 Elementos narrativos (138)
- 7.5 Partes de la novela (147)

Capítulo 8. Género literario (183)

- 8.1 Peculiaridades de la novela del siglo XVIII español (183)
- 8.2 El género literario de *Don Lazarillo Vizcardi* (188)
- 8.3 Realidad y ficción (194)

Capítulo 9. La escritura de Antonio Eximeno. Estímulos literarios (211)

- 9.1 *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes (211)
 - 9.1.1 Quijotismo y Cervantismo (215)
 - 9.1.2 La novela de Antonio Eximeno frente al genio cervantino (220)
 - 9.1.3 *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quixote* (225)
 - 9.1.4 Comentarios (230)
- 9.2 *Fray Gerundio de Campazas* de José Francisco de Isla (233)
- 9.3 *La comedia nueva* y *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín (240)
- 9.4 *La música* de Tomás de Iriarte (244)

Capítulo 10. La sociedad en *Don Lazarillo Vizcardi* (255)

- 10.1 El hombre del siglo XVIII decimonónico: sujeto lector y sujeto novelesco (255)
- 10.2 Estructura social (257)
- 10.3 La mujer en el siglo XVIII (260)
- 10.4 Sociedad, cultura y religión (266)
- 10.5 Tertulias, academias y conciertos (270)
- 10.6 Otros factores. Gastronomía (275)

Capítulo 11. Palabra y Sonido. Complementariedad y límite entre las artes (277)

Conclusiones (289)

Bibliografía (295)

Y a mí se me ocurre que hemos caminado
más de lo que llevamos andado. Se me ocurre eso.

Juan Rulfo, *El llano en llamas*

Prólogo.

En el año 1768 el ex jesuita valenciano Don José Antonio Eximeno Pujades decide formarse en el arte de la música tomando como punto de partida el estudio de las matemáticas, entendidas éstas como base e hilo conductor del sistema de los sonidos y su representación. Pronto llegó a la determinación de que los libros de teoría musical carecían de lógica, que las reglas que se daban para la práctica musical bien mostraban errores, bien entraban en contradicción con lo que el oído demandaba para su deleite. Tal controversia provocó en Eximeno el abandono momentáneo de su formación artística. Sería más tarde cuando el sonido en su más pura esencia, la ejecución *in situ* de la música y su percepción sensorial, le permitirían pronunciar —aunque fuese el primero en hacerlo— y divulgar teorías importantes, para algunos revolucionarias. Escuchó Eximeno en la Basílica de San Pedro de Roma el *Veni Sancte Spiritus* de Niccolò Jommelli, pieza que le produjo sensaciones de fervor y energía. Conmover y excitar eran las acciones resultantes. Estos términos caracterizan al sonido como algo singular. Pronunciaría entonces aquello de que la música es una prosodia que da al lenguaje expresión.

Se concluye que música y matemáticas no seguían un mismo camino. Pero sí el lenguaje. Es en este, o por medio de este, que inserta sus pensamientos musicales basados en esencia en la práctica real de la música. Y es que el presente trabajo pretende realizar una aproximación conjunta a la literatura y la música, y abordar el caso concreto de la obra eximeniana *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones musicales con ocasión del concurso á un magisterio de capilla vacante*, cuya escritura data de 1802 (aunque no fuese publicada hasta 1872-1873). Se trata de una novela didáctica cuya trama es no solo el reflejo de una realidad social de la España dieciochesca, sino también una reafirmación de lo escrito en un tratado musical previo que dio fama al autor, *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, de 1774.

La figura de Antonio Eximeno tiene importancia por su papel de introductor y divulgador en Italia, luego en España, de las más avanzadas teorías iluministas, enciclopedistas, empiristas y sensistas en el campo de la música, que la acercan a su autonomía como lenguaje artístico. Y el interés del texto *Don Lazarillo Vizcardi* reside además en la confluencia de estructuras ficcionales, de historia y crítica literaria y

artística, de pensamiento, pero fundamentalmente en buscar en la literatura un modo de expresión para la música.

En la literatura encontraremos una música que se nos presenta a través de comentarios sobre ejecuciones musicales que podían escucharse en conciertos, recitales, academias, pero también de obras redactadas y de tratados fundamentales en la historia de la música. Como trabajo multidisciplinar y crítico, pues se inserta en ese marco temporal descrito como “siglo de la crítica”, consideraremos la labor emprendida por las figuras de Feijoo y de Esteban de Arteaga. Hallaremos también paralelismos entre modelos literarios, musicales y pictóricos. Se abre aquí un interesante campo, la cuestión en torno a la interacción entre las artes y sus límites. Y, en concreto, el lugar que ocupan en el texto de un erudito que, aun poseyendo una vasta formación intelectual, no es excelente literato y tampoco músico profesional (la novela, respecto al tratado de 1774, tiene entre otras peculiaridades el interés de abrir el debate musical a otros públicos que no son el músico especializado). Pues este tema, la imposibilidad de abarcar detalladamente varios campos disciplinares, afecta también a la producción y a la crítica del que la estudia.

El análisis que ofrecemos no se ceñirá a la teoría musical, a los aspectos que larga y minuciosamente trata Eximeno. El objetivo de la investigación no consiste en descifrar el lenguaje complejo de la música, sino en acercarnos a ella desde el punto de vista de la creación literaria, descrita por la escritura y su ficción, fundada en y por ella. Queremos también aquí adentrarnos en la materia literaria que expone y de que se nutre *Don Lazarillo Vizcardi*, en su valor literario en cuanto a lo estilístico y al empleo de recursos ficcionales con una intención claramente didáctica: la de enseñar a un público burgués sobre la música de su momento. Conviene hacer hincapié en la selección concreta de fuentes para realizar una reflexión sobre la combinación de elementos de distinta naturaleza epistemológica que hay entrelazados en un mismo discurso: relato, opinión, fábula, especulación, teoría, expresión artística.

Se estudiará también la influencia que ejercieron principalmente las obras de Miguel de Cervantes y el Padre Isla a la hora de conformar una novela que en su estructura, en el empleo de ciertos recursos narrativos, en el tratamiento del sujeto y en la evolución de los personajes recuerda a las de los anteriores, concretamente *Don Quijote de la Mancha* y *Fray Gerundio de Campazas* respectivamente. Así como las pertinentes conexiones con el teatro de Leandro Fernández de Moratín en *La Comedia Nueva* y *El Sí de las niñas* o su relación con el poema *La Música* de Tomás de Iriarte.

Sin embargo, habrá que tomar ciertas precauciones, fundamentalmente en relación con el tema cervantino, pues refleja esta una problemática cultural y humana a niveles que *Don Lazarillo Vizcardi* no vislumbra. Del mismo modo en el resultado final la divergencia en cuanto a lo estilístico, al alcance literario, resultará notable.

Se trabajará la importancia de los avances de épocas previas y su aportación, las reformas que parten de la tradición, la confluencia y compatibilidad de modelos anteriores en el tiempo con los modernos, la actitud ilustrada y anti-ilustrada, sobre barroquismo y prerromanticismo. Qué modelos musicales y literarios se aceptan del Barroco y cuáles no: sí a la música barroca escrita por Niccolò Jommelli, Giovanni Battista Pergolesi, Arcangelo Corelli, etc., no a las teorías musicales de Pedro Cerone o Fray Pablo Nassarre. Sí a la escritura de los clásicos grecolatinos y a las obras de Miguel de Cervantes o Lope de Vega.

Otro propósito de la investigación tendrá que ver con el contexto vital de Antonio Eximeno y su efecto en el panorama sociocultural que se desprende de la novela. Por una parte, el autor fue un jesuita expulsado, luego secularizado, con una amplia formación científica y humanista, cuya actitud ilustrada y pensamiento avanzado en ciertas teorías filosóficas —la música nada tiene que ver con las matemáticas, sino que está directamente relacionada con el instinto, siendo este origen común con el lenguaje— no le exime de estructurar ideas que tienen al mismo tiempo mucho de herencia racionalista —su teoría de la música tonal se construye sobre aquella de carácter racionalista de Rameau—. Por otro lado, la salida de la Compañía de Jesús por parte del autor, la laicidad de ciertos pensamientos y el entorno en el que desarrollaba su obra tendrán su reflejo en *Don Lazarillo Vizcardi*, texto que apreciaremos además como un retrato de las relaciones interpersonales que se establecían en el estrato burgués del siglo XVIII. Se hallará en la novela un encuentro de imágenes de la época que proyectan las figuras imaginarias, ficcionales, de los personajes. Veremos a un individuo ilustrado con ansia de conocimiento y afán divulgativo, analizaremos el lugar que ocupa la mujer, los distintos grupos de edad, oficio o nación que se configuran en torno al relato, las costumbres y los modos dieciochescos, el papel de la religión y la Iglesia, el carácter utilitario de las tertulias y las academias musicales. Estas últimas fundamentales, pues nos aportan un enfoque acerca de a las sensaciones que el ámbito musical podía evocar en el sujeto de la época.

Los personajes burgueses son quienes defienden, además, la noción de “interpretación” en la novela del autor valenciano. Los entusiastas se benefician de los

efectos educativos del fenómeno musical participando en ellos como público o como ejecutantes. De este modo, la lectura acertada del intérprete ejerce un papel fundamental en el fenómeno musical. Sin una ejecución apropiada las obras pierden su contexto y significado, convirtiéndose en artefactos estrictamente intelectuales. Una composición carente de ejecución queda reducida a mero objeto para los ojos del especialista o bien se convierte en motivo de confusión. La verdad musical, como decíamos, exige experiencia inmediata: es sonido ejecutado en el acto y percepción activa por parte de un público que disfruta enriqueciendo su sensibilidad.

Esta motivación es la que a mí personalmente me ha llevado al estudio de *Don Lazarillo Vizcardi*. Los pilares de este trabajo son de naturaleza musical, filológica y de teoría de la literatura y literatura comparada. Sin olvidar un creciente interés por cualquier modo de expresión artística que conjugue elementos de naturaleza diversa. Pero más importante aún, por la singularidad de una creación que no trata de la más común interacción literario-musical, que es el espectáculo operístico, o el caso de la prolífera colaboración entre poesía y música que se da en los movimientos de vanguardia del primer tercio del siglo XX.

En este sentido, quisiera delimitar el término musical, pues me refiero al mismo como cimiento o estructura primera para abordar la tarea investigadora. Mi aportación no gira en torno a la musicología, pues carezco de tal formación, sino que mi convicción se halla en la experiencia de la música viva, es decir, en la interpretación histórica de la música, en concreto la que emiten la voz y la viola da gamba, a las que dedico casi la totalidad de mi tiempo.

En otros términos, el trabajo aquí resultante ha sido únicamente posible gracias a la práctica real como músico, gracias a los años de escucha, aprendizaje e interpretación, aquella en la que el ejecutante —con su voz, con su instrumento— busca un sonido particular, un sonido ideal. Esta, que es la esencia de la música, la considero imprescindible para poder captar el mensaje eximiano en su globalidad. Finalmente, el propósito de Eximeno con su texto musical y el mío con esta investigación tienen un importante lugar de encuentro: la fascinación de querer entender la música a través de la creación literaria y de hallar la más amplia gama de sonidos descritos por la ficción.

Mi labor investigadora, no obstante, consiste también en abordar un texto inabordable, difícil y oscuro, lo cual resulta alentador. Estudiarlo desde un saber interdisciplinar con el cual pretendo ser justa con la filología y atender al significado de la obra en la historia musical de España.

En definitiva, el presente estudio surge de la cuestión: ¿de qué manera pueden complementarse música y literatura? La relación entre diversas manifestaciones artísticas y sus respectivos contextos que desde hace siglos viene produciéndose en la cultura occidental, confluyendo en casos concretos como el *Gesamtkunstwerk* wagneriano (“obra de arte total”), es reflejo de un espíritu inquieto, complejo y multidisciplinar del hombre. Para construir una reflexión acorde con la pregunta tomamos el caso de una novela escrita y presuntamente situada en la Valencia de finales del siglo XVIII y principios del XIX, que conjuga dos disciplinas y revisa la estética del período inmediatamente anterior, el Barroco, además de proporcionarnos claves socioculturales y estéticas de la época ilustrada. El objetivo será enfrentarnos a un texto que exige una doble especialización, un esfuerzo también doble: el de captar y entender dos lenguajes diversos, el de la música y el de la literatura. Es decir, un texto heterosemiótico que presupone diferentes sistemas de referencia y captación de símbolos. Por lo tanto, una inmersión también en la literatura comparada. Sin embargo, y aunque se defienda el valor de tal correspondencia entre disciplinas en su papel de discurso social, cultural e histórico veremos cómo la música vence al vehículo que se emplea para su exposición, la palabra, pues esta última no posee en calidad estilística el interés que ofrece el pensamiento musical. El sonido vence a la escritura, demasiado reiterativa y extensa.

El origen de este trabajo, al igual que lo fue en Antonio Eximeno, debe buscarse en la idea de que la música es pieza angular y objeto de representación. Porque el sonido lleva a nuestro autor a investigar, profundizar sobre su esencia compositiva, histórica, evolutiva, estética, emotiva, sensitiva y racional. La música viva es el germen de la novela, la música conduce a Eximeno, y a mí personalmente, a la literatura. A medida que se investiga sobre un período —el ilustrado— y un autor —Antonio Eximeno—, más se disfruta. Y es que la novela del siglo XVIII, en concreto de su segunda mitad, tiene entidad propia, a pesar de haber sido denostada en tiempos pasados. Al siglo XVIII no le faltan escritores y ni obras con las que satisfacer una curiosidad que posiblemente aumente con el transcurso de los años.

Por ello, por ser al mismo tiempo marco del trabajo y su imagen principal, presento a continuación una prueba significativa sobre el tipo de música —con sus sonidos y silencios— que encumbra el erudito valenciano en relación con otras artes. No hay respuesta más libre —y a la vez más llena de pactos— que la que nos sugiere el arte:

El Stabat Mater del inmortal Juan Bautista Pergolesi [...] se puede comparar tanto en el mérito como en la celebridad con la Eneyda de Virgilio, pues cuantas más veces se oye, tanto más sorprende y arrebatata [...]

No acabaría jamás si quisiese notar una por una todas las pinceladas con que el divino Rafael de la Música pinta en esta composición el corazón más tierno y afligido [...].

A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*.

Capítulo 1. Introducción. El siglo de la Ilustración.

Al fin y al cabo, la reflexión crítica y quizás de toda forma viva del pensamiento sólo comienza allí donde el sentido de las palabras se vuelve extraño, incómodo y sospechoso.

E. Subirats

Reflexionar sobre la Ilustración entendida como época histórica, sistema de pensamiento, actitud vital y sociocultural, resulta necesario para contextualizar la novela de Antonio Eximeno que pretendemos abordar en este trabajo, *Don Lazarillo Vizcardi*. En la actualidad poseemos numerosos estudios que reflejan con mayor o menor acierto y minuciosidad la realidad dieciochesca, por lo que intentar aquí de nuevo dar muestra de ello e incluso extenderse sería equívoco. En su lugar, trataremos de exponer brevemente un conjunto de ideas acordes con lo que la obra eximeniana transmite en un marco espacio-temporal que no siempre resulta fácil de precisar.

La autoridad de Felipe V (1700-1724) sienta las bases del llamado prerreformismo borbónico, escenario sobre el que operarían los siguientes reinados. El segundo mandato del monarca (1724-1746) —tras el prematuro fallecimiento de su hijo Luis I— y el de Fernando VI (1746-1759), prepara todo aquello que significará el periodo protagonizado por Carlos III (1759-1788), momento cumbre de la Ilustración y de la recuperación iniciada en 1680. La España previa a la era ilustrada —aunque dividida en clases muy marcadas— se caracterizaba por cierta homogeneidad de sentimientos y aun de formas de existencia, sólidamente unidos en el respeto a la Iglesia católica y a la figura del Rey. A partir de 1700, con la llegada de los Borbones a Madrid, dicha unidad se resquebraja: mientras el bajo pueblo se mantiene en una similar actitud, la gente de más alcurnia, apoyada por la Corte, empieza a adoptar nuevas doctrinas que indagan en cada una de las verdades reveladas y consideradas por los españoles hasta ahora como intocables, a “la luz de una fuerza llamada Razón y una ciencia llamada Filosofía”¹. También, y bajo el amparo de las opiniones intelectuales, se introducían en el país las modas que alcanzaban todos los estadios de la vida diaria de los españoles. De esta manera, en el transcurso de unos pocos años, aquella colectividad unificada en las creencias y en el aspecto exterior se dividió en dos grupos sociales diferenciados, dos formas divergentes de ver la vida. La mayoría seguía compuesta por

¹ Véase F. Díaz-Plaja, *La vida cotidiana en la España de la Ilustración*, Madrid, Edaf, 1997, pp. 13-14.

ciudadanos suspicaces antes todo lo que llegara de la vecina Francia, mientras que los contrarios contaban con el fuerte apoyo del Rey y los altos cargos que regían el Estado a las ideas importadas. A lo largo de la centuria se desarrolló una lucha que finalmente saltaría a la calle con el Motín de Esquilache (Madrid, marzo de 1766), de breve duración pero de fuerte simbolismo. En 1788 se inicia otra época histórica, cerca de la segunda gran crisis de la conciencia española, que estallará durante la invasión napoleónica (1808-1814), fijando las bases del fin del Antiguo Régimen y el comienzo de la Edad Contemporánea².

Es una época, la centuria dieciochesca, en donde hallamos dos tendencias —la ilustrada y la tradicionalista— que convivirán en tensión, pues si bien el programa del despotismo ilustrado pudo parecer exitoso en el sentido de que la transformación del país hipotéticamente ocurriría sin producir cambios traumáticos en la convivencia nacional, a partir de la Revolución Francesa (1789)³ y, sobre todo, a partir de su consolidación (1790), se constata la imposibilidad de este hecho. La tensión ideológica que permanecía soterrada durante el reinado de Carlos III aflora durante el reinado que le sucede. Y es que la expansión de los ideales de dicha Revolución produjo una cierta radicalización en la opinión pública. Mientras algunos sectores empezaban a creer en la libertad y revolución, otros transitaron posturas conservadoras:

Por un lado, el radicalismo revolucionario de tipo jacobino; por otro, el tradicionalismo a ultranza. Asoman ya aquí las posturas antagónicas de los liberales y los absolutistas, que alcanzaron expresión violenta en 1808, y llenarán las luchas fratricidas del siglo XIX. Este predominio de las tendencias conflictivas sobre las cohesivas originan lo que se va a llamar “las dos Españas”, latentes durante el reinado de Carlos IV, pero que estallan con violencia irreprimible en 1808⁴.

² Véase J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español. Del Barroco a la Ilustración*, Tomo III, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 463.

³ El año 1789 constituye una línea divisoria en la historia política de Europa. Sin embargo, como señala J. Starobinski, a primera vista no se puede situar en ella ningún acontecimiento capital para la historia del arte: “La “vuelta a lo antiguo” precede a la Revolución; el gusto neoclásico se afirmó, luego se difundió ampliamente, a partir de 1750. Las formas que servirán a la causa revolucionaria ya estaban inventadas antes de 1789. ¿Qué poner pues en su activo? La acentuación apasionada, dentro de la corriente neoclásica, de las tendencias romanas y republicanas en detrimento de los elementos alejandrinos; la inmensa difusión de una imaginería propagandística y contrapropagandística; la puesta en escena de un ceremonial de la fiesta pública [...]”.

Los años belicosos de la Revolución francesa reducen a una inactividad casi completa de los artistas, si bien no existe duda acerca de que el arte expresa mejor los estados y procesos de la civilización que los momentos de ruptura violenta: “El arte y el acontecimiento se iluminan recíprocamente e, incluso cuando en lugar de afirmarse se contradicen, tienen valor de indicio uno respecto del otro”. En J. Starobinski, *1789. Los emblemas de la Razón*, Taurus, 1988, p. 8 y ss.

⁴ J. L. Abellán, *op. cit.*, p. 463.

Carlos IV, como sucesor de la corona, dará continuidad a la Ilustración⁵: los mismos protagonistas de la historia no dan por finalizado el Siglo de las Luces porque en París estallen disturbios, sino todo lo contrario, con el nuevo monarca “esperan extender esas Luces hasta donde no lo logró el rey anterior”⁶.

Sin embargo, para comprender el proceso ilustrado español es necesario considerarlo no como un caso único e irrepetible sino en cuanto a lo común con las experiencias y fenómenos que motivaron la reflexión de los hombres en otros ámbitos culturales europeos:

En el pensamiento no se puede apenas hablar de nacionales y extranjeros. En el siglo XVIII, Descartes, Gassendi, Boyle, Locke, Wolff, La Mettrie, Holbach y Rousseau son tan importantes para el desarrollo español como, en otras épocas, lo fueron Platón, Aristóteles o Tomás de Aquino⁷.

Además, el cambio de dinastía en la Corona supuso la entrada de personajes extranjeros en la corte madrileña. La Francia que había alcanzado la hegemonía cultural deja notar su presencia en los países europeos: junto con la impronta gala y su *Enciclopedia*, las teorías de Rousseau y Montesquieu, el jansenismo y los fisiócratas, hay que señalar otras influencias como las del pensamiento inglés de Locke, el liberalismo económico de Adam Smith, el científico de Bacon, la poesía de Pope y Young, etc. Asimismo, Italia ejerce su predominio en diversas áreas: Muratori, Alberoni, Metastasio, Goldoni, Alfieri, intervienen directamente sobre el modo de obrar de los españoles. Y durante el reinado de Carlos III resulta notable la presencia de dicho país en la política real: Tanucci, Grimaldi, Squillace.... Como importantes son los contactos que se producen a raíz de la expulsión de los jesuitas, refugiados en las ciudades italianas, tal y como refleja el caso del erudito valenciano Antonio Eximeno⁸. De este modo, si prestamos atención al acercamiento entre culturas, a la influencia de otras filosofías y literaturas europeas que se reflejan en la producción de toda la

⁵ G. Carnero sostiene que “desde la vejez histórica del siglo XX, el XVIII se percibe nostálgicamente como la juventud de Occidente”. En G. Carnero, *La cara oscura del siglo de las luces*. Madrid, Fundación Juan March, Cátedra, 1983, p. 13.

⁶ Sánchez-Blanco desmiente la tesis de que la Ilustración termina con Carlos III en su texto: *La ilustración goyesca: la cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, Madrid, CSIC, 2007, pp. 142-143.

⁷ En F. Sánchez-Blanco, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1991, p. 12.

⁸ J. L. Abellán, *op. cit.*, p. 480.

centuria, el siglo de la Ilustración, como señala Bittoun-Debruyne, resulta particularmente atractivo a la hora de trabajarlo bajo una metodología comparatista⁹.

En definitiva, lo que se produce en España es una adaptación o familiarización de las novedades ilustradas al carácter cultural propio de la región:

El trasplante absoluto de la modalidad de pensamiento entrante nos lleva directamente a la copia exacta, algo que no se debe exigir pues es obvia la imposibilidad de materializarlo. La entrada en liza de un modelo no original o propio —por tanto, importado de otra cultura— provoca movimientos de rechazo y de fascinación. En ambos casos, por otra parte, esa forma de colonización genera una modalidad local que poco a poco adquiere fisionomía propia, talente particular, dejando a la luz las diferencias específicas que hacen del modelo general solo un esqueleto sobre el que se soporta la complejidad o materialización del cuerpo particular de la cultura receptiva. En el caso español, además, esa materialización ilustrada finalmente confirmada a lo largo del siglo XVIII se verá ampliamente condicionada por la pervivencia, en el fuero interno, de una constante caracterizadora que va forzando desde el interior la fisionomía final con la que se teatraliza el espectáculo de lo moderno en España. Hablo aquí de la contención de lo barroco que aún pervivirá muchos años en el núcleo duro de la cultura española como una marca de identidad de la que no parece fácil desasirse, hecho que, como ya se ha reiterado, fuerza una lectura de la Ilustración vinculada a la corriente contraria y subterránea que la limita y finalmente concretiza en un espíritu propio¹⁰.

Por otra parte, para precisar el fenómeno de la Ilustración debemos pensar en él como un sistema de pensamiento y “modo de proceder”¹¹ propio del siglo XVIII en el que tiene clara impronta el empleo de la voz “crítica”. Pues es la observación atenta del entorno y su discusión lo que permitirá una evolución social y cultural. Y el pilar

⁹ El texto al que nos referimos continúa: “Por un lado, las lecturas de obras extranjeras enriquecían la cultura española: eran a menudo fuente de inspiración, reflexión o disensión de escritores y pensadores, fueran ilustrados o conservadores. Por otro, es un siglo en que se traduce enormemente (sobre todo, del francés) y, además, se reflexiona sobre la traducción, un concepto que [...] resultaba mucho más amplio y abierto que hoy en día [...] Son numerosos los factores que contribuyen a este movimiento en España, desde la curiosidad hasta la admiración por lo que se escribía allende los Pirineos, pasando por la inquietud ilustrada de importar y renovar [...]”. En N. Bittoun-Debruyne, “El siglo XVIII bajo el enfoque comparatista”, *Dieciocho* 30.1 (Spring 2007), p. 33.

¹⁰ J. C. Cruz Suárez, “Teatro ilustrado. Tensiones tardo-barrocas, Ilustración insuficiente y otras trampas del ingenio en Benito J. Feijoo”, *Gaceta de Estudios del Siglo XVIII* 2 (primavera 2014), pp. 20-21. Consideramos imprescindible el texto del mismo autor: *Ojos con mucha noche. Ingenio, poesía y pensamiento en el Barroco español*, Bern - Berlin - Frankfurt - New York - Wien, Peter Lang (Perspectivas hispánicas), 2014.

¹¹ Tomo la expresión de J. B. Erhard [et. al.], *¿Qué es Ilustración?*, Madrid, Tecnos, 2007, pp. XII-XIII. El autor del estudio preliminar, Agapito Maestre, hace referencia a este modo de operar manteniéndose al margen de un posible dogma que se encuentre “por encima del propio proceso a analizar, a cuestionar, o a criticar”. La Ilustración sería, pues, “un mecanismo a través del cual se constituye autónomamente la razón frente a cualquier tipo de dogmatismo”. Por su parte, T. Munck mantiene también que la definición de la Ilustración como una actitud más que como sistema de pensamiento resulta imprecisa. En *Historia social de la Ilustración*, Madrid, Crítica, 2000, p. 23.

fundamental de esta actitud será la razón como filtro para comprender la realidad¹². El origen de este pensamiento ilustrado radica en el ideario filosófico inglés del siglo XVII; a través de Holanda traslada las tendencias empiristas a Francia, siendo este el lugar donde su asimilación y reelaboración por parte del racionalismo se plasma en la Ilustración y el Enciclopedismo, extendiéndose luego por todo el continente¹³.

La Ilustración, por tanto, “constituye la síntesis del espíritu europeo de la época, basada en la sustitución de la tradición por la luz de la razón”¹⁴. De este modo, se produce un cambio vital en el sujeto de la época, que podrá optar por la evolución o el estancamiento y pervivencia en el modelo anterior, barroco, del que se seguirá alimentando una gran parte de la cultura dieciochesca¹⁵. Hablamos entonces de un cambio axiológico, en donde las sucesivas culturas se van solapando¹⁶, pues la estética barroca se prolonga en el siglo XVIII porque se mantuvieron conceptos filosóficos y teológicos que le dieron vida, pero también se desarrolla una cultura ilustrada minoritaria que convive con la conservadora. Así pues, el proceso ilustrado no fue homogéneo, porque cada país europeo evolucionaba, como hemos señalado, en función de sus propias particularidades históricas y socioculturales¹⁷. En palabras de Sánchez-Blanco: “la Ilustración fue un movimiento polimorfo y supranacional”¹⁸.

El proceso español, con su Ilustración particular, ha de contemplarse como una evolución lenta en la que la actividad hispánica no se situaba al margen de Europa en lo

¹² Seguimos aquí la explicación de Cruz Suárez: “El pensamiento crítico supone, precisamente, la entrada de las ideas en el observatorio de una razón atenta, despierta, premeditadamente dispuesta a actuar sobre los valores y sistemas de pensamiento tradicionalmente aceptados. Es una réplica discursiva a todo organismo trascendente y culturalmente ensamblado en la substancia de una determinada sociedad”. En “Teatro ilustrado. Tensiones tardo-barrocas, Ilustración insuficiente y otras trampas del ingenio en Benito J. Feijoo”, cit., p. 20.

¹³ El movimiento ilustrado está representado en Francia por los enciclopedistas, en Inglaterra por los sucesores del sensualismo de Locke —los antiinnatistas y los deístas— y en Alemania por la llamada filosofía popular.

¹⁴ Véase V. León Sanz, *La Europa Ilustrada*, Madrid, Istmo, 1989, p. 13.

¹⁵ Para un acercamiento al Barroco y su cultura tómense los siguientes textos analíticos: J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1998; E. d’Ors, *Lo Barroco*. Madrid, Tecnos, 2002; F. Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002; *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco Hispano*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2005.

¹⁶ Sobre la evolución y convivencia de las culturas barroca e ilustrada, de la exageración e intensidad a la sencillez y buen gusto véase F. Aguilar Piñal, “La Ilustración española”, en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia Literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC - Trotta, 1996, pp. 23-25.

¹⁷ Véase F. Sánchez-Blanco, *La Ilustración en España*, Madrid, Akal, 1997, pp. 14-15, en donde se justifica el hecho de que para analizar la realidad dieciochesca haya que dar preferencia a los discursos que se producen en ella además de la cultura que también se origina, por delante de cualquier análisis de la historia cuantitativa o económica.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14. Explica, además, Sánchez-Blanco, cómo a pesar de que Inglaterra y Francia hayan sido la vara de medir el grado de Ilustración de los demás países europeos, no acapararon toda la atención del proceso ilustrado ni explican la pluralidad del fenómeno.

que a filosofía y pensamiento se refiere¹⁹. Sin embargo, la procedencia de las patentes diferencias que en muchos casos se dan en el país se explicaría, según Maravall, en virtud de las siguientes afirmaciones:

Probablemente de la mayor capacidad de resistencia de las viejas estructuras sociales, sobre las que la incidencia de la mentalidad ilustrada se quiebra más fácilmente y, en conexión estrecha con lo anterior, de la potencia de los instrumentos de represión entre los cuales sigue contando, la organización, tan estatal como eclesiástica, la Inquisición [...] Que la burguesía haya venido a ocupar en los países del Occidente europeo un espacio social mucho mayor y que en él se mueva con más iniciativa y conozca un franco despegue ascendente, aunque sea todavía de corto alcance, parece innegable. Llegar a hablar de que alcance el poder o pretenda siquiera apropiárselo, parece hoy un exceso [...]²⁰.

Por otra parte, resulta imprescindible hablar del nuevo hombre que asoma en el siglo XVIII: éste busca un discurso claro y directo, en un principio niega el juego retórico del Barroco, su halo de misterio, siempre bajo un perceptible velo, envoltura y disimulo²¹; el sujeto se despoja del artificio y oscuridad barroca para liberarse y alcanzar su mayoría de edad:

La Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad cuando la causa de ella no reside en la carencia de entendimiento, sino en la falta de decisión y valor para servirse por sí mismo de él sin la guía de otro. Sapere aude! ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!, he aquí el lema de la Ilustración²².

¹⁹ Como anteriormente avanzamos, nuestro país recibió influencias de diversa índole, en los aspectos ideológicos y estéticos fue deudora de Inglaterra y Alemania, en cuestiones artísticas de Italia, y en cuanto a Francia su papel más importante tuvo lugar en temas culturales y aspectos de la vida cotidiana. A propósito de dichas influencias: J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis, 2005. Interesa también hablar de moda y Modernidad; para ello tómese F. Aguilar Piñal, *op. cit.*, pp. 14-16. El autor señala que “para que exista la “modernidad” han de existir previamente las “modas”, que presuponen un rechazo a lo antiguo y un cambio a lo nuevo [...] No todas tendrán igual futuro [...]”.

²⁰ J. A. Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 246-247.

²¹ El ingenio constituye una de las marcas de identidad del Barroco. Para el hombre del XVII la capacidad o actitud “ingeniosa” se convierte en su modo de conocimiento de la realidad, en el mecanismo para desvelar el significado de las representaciones simbólicas de ese mundo de oscuridad y artificio al que pertenece.

²² I. Kant, “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración” en J. B. Erhard [et. al.], *op. cit.*, pp. 17-25.

Immanuel Kant, que “sintió la realidad del momento en que vivía como imperativo ético”²³, aportaba otro rasgo importante para entender qué es la Ilustración, al indicar que este ejercicio del libre pensamiento debía tener dimensión pública, era necesario hacer un uso público de la razón. Veremos a lo largo de este trabajo cómo el espíritu dieciochesco pone en práctica dicha acción divulgativa por medio de elementos tales como el libro.

Así pues, y tomando esta primera imagen de la Ilustración como punto de partida, queremos hacer hincapié sobre los conceptos de conciencia, luz/luces, secularización, emancipación y curiosidad, ideas acordes con un siglo XVIII en el que la humanidad percibió la época que atravesaba de crisis o de “fractura en el modo continuado de percibir la historia”²⁴. Existía un afán de cambio, desarrollo, sociabilidad frente a la oscuridad barroca. Tales pretensiones se encuentran enmarcadas en el uso de la razón, pero también del sentimiento y de la sensibilidad como forma de conocimiento²⁵. Así, “el hombre se posiciona en relación a un pasado”²⁶, toma conciencia del momento presente y adopta una actitud crítica sobre su tiempo y la historia. Posicionamiento que le conduce a un estado de emancipación del que hablaremos más abajo. Esto como síntoma de inauguración de la Modernidad²⁷.

La mentalidad ilustrada europea transformó los gustos y costumbres a partir de la filosofía del progreso fijada en la evolución científica. España participó de tal proceso, con una internacionalización del pensamiento que trajo consigo la modernización de costumbres y estructuras. De esta manera, los sujetos dieciochescos tuvieron que asimilar la reclasificación de los saberes y las prácticas a ellos asociadas. Fue imprescindible crear instituciones alternativas y generar espacios de sociabilidad donde era posible compaginar el aprendizaje, el entretenimiento, la admiración y la degustación estética: “escenarios comunes donde Ciencia y Arte se desenvolvían con

²³ F. Sánchez-Blanco, *La Ilustración en España*, cit., p. 7.

²⁴ Expresión tomada de J. Álvarez Barrientos, “Representaciones de la Ilustración. ¿Cómo se vio, cómo la vieron, cómo la vemos?”, en J. Astigarraga, M. V. López-Cordón y J. M. Urkia (eds.), *Ilustración, Ilustraciones*, vol. I, Donostia-San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2009, pp. 101-129.

²⁵ En este sentido véase V. León Sanz, *op. cit.*, pp. 15-16, en donde se señala la diferencia entre el racionalismo del siglo XVII y la concepción que se tiene del mismo en el siglo XVIII. Es sus propias palabras “la Ilustración subraya la importancia de la sensación como modo de conocimiento frente a una especulación racional, pero el empirismo de la sensación no es sino un acceso distinto hacia una realidad que se supone, en el fondo, racional”.

²⁶ Seguimos aquí las directrices de M. Foucault, *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos, 2006, pp. 56-58.

²⁷ Jarauta señala que la Modernidad surge “como dificultad, como experiencia dramática [...] como tensión de luces y sombras”. F. Jarauta, “La experiencia barroca”, en *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1993, p. 69.

naturalidad y contribuían al bien común y la felicidad: Reales Fábricas, Academias, gabinetes, tertulias y demostraciones públicas que concitaron el interés de las gentes y ofrecieron conocimiento y espectáculo”²⁸.

Y es que la Filosofía concebida como sinónimo de Ciencia tenía como objetivo conocer la verdad de la Naturaleza. Por este motivo, Jesusa Vega justifica cómo Ciencias y Artes fueron actividades interdependientes²⁹. Una particularidad del pensamiento dieciochesco fue la ausencia de discriminación entre Arte, Ciencia y Técnica; en el proceso español, el atraso con respecto a otros países contribuyó enérgicamente a vincular los estudios científicos al desarrollo artístico.

Además, la importancia que se dio a los avances pasados y su aportación era también un modo de mostrar la conciencia que el individuo tenía de sí mismo respecto de los otros. Esto es, los trabajos históricos y filosóficos del siglo XVII dan pie al “giro moderno en el modo de entender el mundo y al hombre en él”³⁰. Incluso se ha llegado a señalar que no se trata de un movimiento filosófico con personalidad propia sino que nos hallaríamos ante un proceso de divulgación y puesta en práctica de las bases filosóficas y científicas del siglo anterior³¹.

Advirtamos en un texto de Jean le Rond d’Alembert precisamente esta peculiaridad ilustrada sobre la toma de conciencia:

En cuanto observemos atentamente el siglo en que vivimos, en cuanto nos hagamos presentes los acontecimientos que se desarrollan ante nuestros ojos, las costumbres que perseguimos, las obras que producimos y hasta las conversaciones que mantenemos, no será difícil que nos demos cuenta que ha tenido lugar un cambio notable en todas nuestras ideas, cambio que, debido a su rapidez, promete todavía otro mayor para el futuro. Sólo con el tiempo será posible determinar exactamente el objeto de este cambio y señalar su naturaleza y sus límites, y la posteridad podrá reconocer sus defectos y sus excelencias mejor que nosotros³².

²⁸ J. Vega, *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid, CSIC, Polifemo, 2010. Las páginas de este libro son un medio para aproximarse a la cultura dieciochesca y su revolución visual. En ese siglo, particularmente en su segunda mitad, se inicia una profunda transformación de la mirada y se configura el observador moderno, que demanda nuevos medios para satisfacer su curiosidad, su deseo de saber y registrar el mundo, es usuario de máquinas e ingenios y activo consumidor de instrumentos y espectáculos visuales.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., p. 11.

³¹ Nos referimos, en concreto, a la opinión de V. León Sanz, *op. cit.*, p. 14.

³² Fragmento extraído de E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1943, p. 17, referente al trabajo de J. le R. d’Alembert, “Eléments de Philosophie”, en *Mélanges de Litterature, d’Histoire et de Philosophie* I, Amsterdam, 1758, IV, p. 1 y ss. D’Alembert (1717-1783), científico y filósofo francés, es uno de los mayores exponentes de la *Enciclopedia* y del movimiento ilustrado.

Por otro lado, y como ya señalamos, junto a la fractura en la manera de observar la historia, se halla también la continuidad, la de aquellos que se oponen a las novedades, o que simplemente no participan de ellas³³. Decíamos que la Ilustración no fue homogénea, cada zona geográfica la asimiló y desarrolló acorde con sus características. España, en particular, fue siempre reticente, su posición fue a menudo reacia a las novedades, también inmovilista en la forma de analizar su propia realidad:

En el caso español [...] esos matices vienen marcados por la potente impronta dejada por el momento imperial —con todas sus implicaciones, se entiende— y el gobierno de una plétora ingeniosa que produce no solo modelos culturales, sino, aún más, fija las coordenadas en las que se mueve la casi completa totalidad del sistema de pensamiento establecido. Hablamos, por ello, de una demarcación barroca en el tiempo ilustrado, una pervivencia que no fragua el suspenso, en todo caso, de la propia ilustración española, sino que la condiciona, la dirige, la hace, al fin y al cabo, particular o sui generis³⁴.

Y de una Ilustración no homogénea es de donde derivaría lo que a menudo se ha planteado como “Ilustración insuficiente”³⁵ o, incluso, de “relativo fracaso social de la Ilustración española”³⁶, porque el esfuerzo renovador no alcanzó el nivel de desarrollo de otros países. Pero no por aislamiento, sino por la defensa de unas marcadas señas

³³ Podemos hablar de la existencia de una actitud contraria a la que postula la filosofía de las luces, por ejemplo, en cuanto a la negación de los valores primordiales que esta transmitía a través de sus escritos (utilidad, verosimilitud, claridad, etc.). A propósito de esta actitud anti-moderna A. Compagnon distingue tres tipos de individuos enfrentados a las ideas ilustradas: los reaccionarios, los conservadores y los reformistas. Todos ellos seguían principios conservadores que de algún modo se acercaban al Antiguo Régimen, además de mostrar desconfianza hacia las capacidades y virtudes de la Ilustración. Véase A. Compagnon, *Los antimodernos*, Barcelona, Acantilado, 2007. También el texto de J. Herrero, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Alianza, 1988.

³⁴ El autor sigue más adelante: “En la Ilustración española pervive de forma inmanente y con toda seguridad a destiempo la pulsión de lo barroco, haciendo que el tiempo histórico concreto, aquel que exige una significativa marca de modernidad, se vea anímicamente distorsionado por ese vestigio o residuo barroco que provoca una potente tensión entre ambas realizaciones de carácter intelectual. Nos encontramos, así, con un Barroco tardío que se enfrenta al fin a su contra-eón más significativo y más indolente.

Mientras que en otras latitudes el período barroco termina para ser paulatinamente eliminado como matriz de carácter socio-cultural e incluso político, en España, sin embargo, se produce su interiorización o regreso al espacio íntimo en el que deja de ser período para ser constancia o permanencia, huella o seña de identidad cultural, órgano esencial, también, o parámetro ontológico que fija y caracteriza el espíritu —ahora solapado, pero aún activo— de toda una cultura. Si el Barroco español tuvo una potencia significativa se debe a que por primera vez en el decurso de la historia coincidían la propia época con la corriente inmanente de toda una cultura, es decir, su constante transepocal, su espíritu. El período ilustrado se erige, después, como oportunidad para lograr una cierta emancipación con respecto a ese otro momento histórico finalmente ya catalogado dentro de la órbita de las culturas occidentales”. En J. C. Cruz Suárez, “Teatro ilustrado. Tensiones tardo-barrocas, Ilustración insuficiente y otras trampas del ingenio en Benito J. Feijoo”, cit., p. 24.

³⁵ Véase E. Subirats, *La Ilustración insuficiente*, Madrid, Taurus, 1981.

³⁶ F. Sánchez-Blanco, *La Ilustración en España*, cit., p. 54. Sobre esta percepción, Sánchez-Blanco opina que la Ilustración española no fue lo suficientemente profunda y duradera, que la reacción anti-ilustrada fue muy potente, lo cual impedía la existencia de un movimiento minoritario que contribuyese a forma la historia de España.

históricas que le confieren identidad propia. Sin embargo, Cruz Suárez propone entender dicha insuficiencia en una vertiente opuesta, es decir, marcando como insuficiente el último Barroco español con respecto a la pujanza de una nueva modalidad de pensamiento y de materialización cultural:

En un mismo período de tiempo coinciden ambas deformaciones, es decir, la barroco-tardía y la pre-ilustrada. La insuficiencia de ambas se debe precisamente a la falta de ruptura, a la carencia de una línea divisoria entre ambas epistemes. Esta falta de límites hace que se conjuguen o disuelvan en un mismo cuerpo histórico, provocando la deformación o insuficiencia —desde las perspectivas epistémicas que aquí abordamos— de muchas de las obras que se publicaron en aquellos años [...] En todo caso, eso no hace que en sí mismo la Ilustración sea insuficiente, sino que ésta se particularice, adquiera los tintes de lo propio, los rasgos definitorios y caracterizadores de la cultura en la que se enraíza y pretende desarrollarse³⁷.

En relación con la idea de conciencia, encontramos la tendencia del sujeto del siglo XVIII a ponerse a sí mismo diferentes nombres, la mayor parte alusivos a las “luces”, la “iluminación”, la “Ilustración”. En este segundo concepto que tratamos hay que subrayar el hecho de que lo concebimos —lo concibieron— en plural, “luces”, pues son muchas las percepciones y perspectivas frente a la realidad: “pluralidad y relativismo”³⁸ frente a las tinieblas del siglo anterior. El hombre gusta del progreso, de una mejora de la sociedad para apartarla de la oscuridad previa. Y son numerosas las ocasiones en que los autores de la época emplean el vocablo. Es también el caso de Antonio Eximeno. Tomemos aquí dos momentos en los que aparece la terminología:

Las luces que Vm. me acaba de enriquecer [...] ³⁹.

Nadie puede imaginarse de qué claridad me sentí entonces iluminado acerca de la Música: pareciome salir de una oscura gruta al aire puro de mediodía. Con que la Música, decía yo entre mí, no es más que la prosodia para dar al lenguaje gracia y expresión. ¿Y qué conexión tiene la prosodia con las Matemáticas? Esta simple

³⁷ J. C. Cruz Suárez, “Teatro ilustrado. Tensiones tardo-barrocas, Ilustración insuficiente y otras trampas del ingenio en Benito J. Feijoo”, cit., pp. 21-22.

³⁸ J. Álvarez Barrientos, “Representaciones de la Ilustración. ¿Cómo se vio, cómo la vieron, cómo la vemos?”, cit., p. 102.

³⁹ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-1873, vol. I, p. 252. Se trata de lo que el personaje Narciso Ribelles expresa cuando queda ensimismado por el amplio conocimiento que el Canónigo Penitenciario trasmite sobre música.

reflexión me inspiró aquel valor que da la pura verdad conocida, y de nuevo emprendí el estudio de la Música⁴⁰.

En primer lugar vemos cómo el vocablo “luces” y el verbo “enriquecer” están estrechamente vinculados. “Luces” como conocimiento, información, sabiduría. Porque el libro del siglo XVIII es fundamentalmente divulgativo y *Don Lazarillo Vizcardi*, en definitiva, es también una novela que enseña, aporta amplias nociones y, más aún, detalles sobre la realidad musical del siglo ilustrado. No olvidemos, por otra parte, que se trata de luces que encuentran también sus sombras, cuestiones sobre las que se abren nuevos interrogantes que más adelante expondremos.

La segunda cita, esencial a nuestro entender porque gracias a las luces, a la “claridad” mencionada, el sujeto aparece iluminado, surgen reflexiones que son el punto de partida de la escritura eximeniana sobre música. Las matemáticas no son esclarecedoras, pero sí el lenguaje. El sonido aporta expresión a la palabra. La “simple reflexión” a la que se refiere el autor valenciano es la luz que le permite emprender de nuevo el estudio musical. Importante además la afirmación “parecióme salir de una oscura gruta al ayre puro de mediodía”. De nuevo luces y sombras. Antonio Eximeno sale de la obscuridad barroca y sus complejas teorías musicales basadas en la armonía numérica para hablar de nuevos conceptos. Conceptos propios del siglo XVIII que justifican el origen común de la música y el lenguaje.

Detengámonos ahora en el hecho de que el término “Ilustración” posee significados distintos según el idioma empleado, adquiriendo especial importancia en lenguas como la francesa, donde la especialización del mismo llega hasta el punto de considerarse sinónimo de “crítica” o “pensamiento independiente”⁴¹. Los matices que acompañan al término y otras consideraciones similares abren interrogantes referentes a cuánta ilustración se alcanzó y cuáles fueron las áreas afectadas por las Luces. Cabe destacar que:

⁴⁰ A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1796, vol. I, pp. 9-10. Fragmento tomado de la introducción de esta obra, en la que el propio autor relata sus sensaciones al escuchar el *Veni Sancte Spiritus* de Niccolò Jommelli en la Basílica de San Pedro de Roma, lo cual supuso un punto de inflexión en la elaboración de su pensamiento musical.

⁴¹ Sobre este punto en concreto y las distintas maneras en las que se empleaban los términos en función del desarrollo de la historia cultural de cada zona geográfica véanse los textos de P. Álvarez de Miranda, *Palabras e Ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Real Academia Española, 1992; y el artículo “Siglo Ilustrado y Siglo de las Luces: dos denominaciones a caballo entre dos siglos”, en E. Caldera y R. Frolid (eds.), *EntreSiglos 2. Actas del congreso “Entre Siglos”. Cultura y literatura en España desde finales del siglo XVIII a principios del XIX*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 39-53.

A partir de una relectura del material *nacional*, se trata en última instancia de contemplar el momento ilustrado español con las nuevas perspectivas de *provincialización* que viene apuntando la historiografía actual, más orientada a reconocer la presencia de *ilustraciones* diversas —y consecuentemente de dinámicas diversas de acceso a la *modernidad*— que a continuar por el surco *ideal* de una sola e inmutable *Ilustración*⁴².

Decíamos que la Ilustración puede ser entendida como un proceso mental, si nos referimos a ella como actitud de un sector minoritario de la población del siglo XVIII, pero lo común es que esta realidad se generalice y amplíe y el término sea adscrito a una época. Algunos estudiosos prefieren hablar de “Ilustración” en vez de “Las luces” porque confiere unidad en las experiencias de diversas zonas geográficas mientras que la segunda expresión aportaría el significado de multitud de interpretaciones⁴³. Por su parte, Subirats habla de ambigüedad y de un uso impreciso del término en la lengua española. La palabra ilustración carece de una acepción fuerte, equiparable a la labor de esclarecimiento y de crítica. Prevalecería, por el contrario, su sola dimensión didáctica. Porque además el verbo “ilustrar” en español tiene como primera acepción en el DRAE “dar luz al entendimiento”. Asimismo la palabra deja entrever una poderosa tradición religiosa⁴⁴. También puede ser entendida la Ilustración como concepción general del mundo más que como filosofía, esto es, como una “constante corriente histórica”⁴⁵. Sea como fuere, en la Ilustración dieciochesca es apreciable el incremento general de ideas vistas como “nueva luz”⁴⁶:

⁴² P. Fernández Albadalejo (ed.), *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*. *Actas del congreso internacional celebrado en Madrid, noviembre de 2004*. *Homenaje a Antonio Mestre Sanchis*, Madrid, Marcial Pons, 2006, pp. 11-12.

⁴³ Nos referimos en este caso a P. Deacon, “Nosotros no deseamos aquí tanta iluminación: cuestionando la terminología de las luces”, en J. Astigarraga, M. V. López-Cordón y J. M. Urkia (eds.), *Ilustración, ilustraciones*, vol. I, Donostia-San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2009, pp. 225-247.

⁴⁴ Seguimos a E. Subirats, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁵ Expresión recogida de V. León Sanz, *op. cit.*, p. 13, añadiendo, además, que la Ilustración puede concebirse “como una forma espiritual que se manifiesta con más o menos diferencias en otros periodos de la historia”.

⁴⁶ Respecto al carácter semántico de la Ilustración estamos de acuerdo con el planteamiento que ofrece Cruz Suárez: “Hablamos, así mismo, de una insuficiencia en cuanto a las posibilidades semánticas que contiene el término Ilustración. La vaguedad de significado que ya apuntara Subirats (1981: 13-17), confirma cierta imprecisión en relación a los valores que debemos darle al concepto y su vinculación con las operaciones intelectuales sobre las que se dispone. Esta ambigüedad semántica parece disolverse en las definiciones dadas en otras lenguas del entorno europeo. Sin embargo, sugiero que esta apreciación no tiene cabida en el análisis actual sobre el fenómeno. La reducción al ámbito de una semántica del fenómeno no aporta, a mi juicio, ninguna nota aclaratoria en cuanto a cómo fue la Ilustración en España. Dicho esto, para el estudio pertinente sobre el periodo en concreto habrá que realizar la equiparación total del término aportado por la lengua española con los conceptos Enlightenment, Lumières, Illuminismo o más precisamente en alemán Aufklärung. Las connotaciones laterales o enciclopédicas recogidas en la forma española solo permiten vislumbrar, una vez más, la huella de un cierto particularismo”. En “Teatro

Todo se ha discutido, analizado, removido, desde los principios de las ciencias hasta los fundamentos de la religión revelada, desde los problemas de la metafísica hasta los del gusto, desde la música hasta la moral, desde las cuestiones teológicas hasta el derecho de gente y el civil. Fruto de esta efervescencia general de los espíritus, una nueva luz y nuevas oscuridades los cubren, como el flujo y reflujo de la marea depositan en la orilla cosas inesperadas y arrastran consigo otras⁴⁷.

Señala Cassirer que la época de D'Alembert:

Se halla presa en un poderoso movimiento que la lleva hacia delante; pero ni puede ni quiere darse por satisfecha abandonándose a él, sino que pretende comprenderlo en su “de dónde” y “a dónde”, en su origen y su meta [...] El pensamiento no se afana tanto por metas nuevas, todavía desconocidas, sino que se quiere saber a dónde se encamina y pretende perfilar la dirección de la marcha con su propia actividad⁴⁸.

El tercer concepto que pretendemos explicar sería el de secularización en la Ilustración, concretamente de la cultura que produce⁴⁹, y su evidente relación con toda la terminología referente a las “luces”; es decir, apreciamos un proceso de cambio que parte del valor religioso y derivó como valor de la opinión. En un principio esta luz de la razón no iba contra la fe religiosa, pero con el tiempo acabó en algunos casos enfrentándose a ella, incluso en España, como destaca Álvarez Barrientos, donde por regla general el pensamiento ilustrado no ejerció en general contra la religión⁵⁰:

Se comprende que la diana de sus críticas fueran la religión tradicional y sus instituciones: la iglesia católica, la Compañía de Jesús, la Inquisición, el escolasticismo. No quiere esto decir que los Ilustrados no fueran religiosos, pero de una religión depurada de dogmas, de liturgias y de rigideces de todo tipo, cayendo en el deísmo o en un “cristianismo ilustrado”. En España la lucha irá, más que contra la Iglesia católica, contra el espíritu de la Contrarreforma y del barroco, que anquilosó el catolicismo y lo encerró en un callejón sin salida; por eso se vuelve ahora al erasmismo, al evangelismo, y a lo que entonces se llamó “jansenismo”. Hasta los pensadores que cayeron en el ateísmo, como ocurrió con frecuencia fuera de España, no fueron totalmente ajenos a un cierto sentido religioso⁵¹.

ilustrado. Tensiones tardo-barrocas, Ilustración insuficiente y otras trampas del ingenio en Benito J. Feijoo”, cit., p. 10.

⁴⁷ Véase nota 32.

⁴⁸ E. Cassirer, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁴⁹ A propósito de esta noción, véase A. Piñal, *op. cit.*, pp. 13-15, en donde se dice que la Ilustración dio lugar a una cultura elitista y secularizada, considerando la *Enciclopedia* como estandarte simbólico de la misma.

⁵⁰ Y añade: “no se quiere irreligión, sino una religión íntima y sincera”. En J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., p. 8.

⁵¹ J. L. Abellán, *op. cit.*, p. 482.

Asimismo, la ciencia y el conocimiento humanístico del siglo XVIII que se distinguen por un importante proceso de innovación y desarrollo conllevan actitudes de experimentalismo y escepticismo que encuentran su origen en el empirismo, es decir, desaparece la inclinación que procura que cualquier pensamiento debiese estar preso de la dogmática religiosa o las autoridades escolásticas⁵². Los espacios de la religión y los del conocimiento se separan y siguen caminos diferentes a pesar del esfuerzo de la censura y la Inquisición por frenar el impulso de los innovadores:

Estar a favor o en contra de Newton no era solo una cuestión específica, concreta o reservada a una manera de estudio; era definirse ante el modo de entender la realidad: o seguir observando un enfoque religioso, teológico, de explicación del mundo, o aplicar los criterios científicos que ya se veían como los únicos que servían para comprender la realidad, dejando a Dios en su ámbito de competencias⁵³.

Todo ello nos lleva a hablar de un cuarto concepto en la Ilustración. Se trata de la emancipación que, como ya señalamos, existe desde el momento en que el sujeto ilustrado puso nombre a su siglo a diferencia de épocas anteriores. Esto es síntoma de la independencia de criterio de muchos individuos dieciochescos y de la emancipación “generalizada, conflictiva y discontinua”⁵⁴ que caracterizaría al siglo.

En contrapartida —y como un ejemplo de incompleta emancipación de la tradición en el siglo XVIII—, la postura ecléctica que defiende la restauración de lo antiguo coincide además con los escolásticos en el rechazo de la noción de progreso. Ambos, eclécticos y escolásticos, amparan la idea de que los modelos clásicos no han podido ser superados, en lo referente a la estética y la moral, por lo que se propone dar paso a los grandes nombres de la Antigüedad y su filosofía para cambiar el gusto dieciocheco⁵⁵.

⁵² La Ilustración ataca los pilares de ciertas estructuras colectivas que se basan en valores míticos (como por ejemplo la religión) para sustituirlos por un discurso científico que posibilite el acceso al conocimiento verdadero. Es decir, se trata de racionalizar las posturas irracionales. Véase R. Debray y J. Bricmont, *A la sombra de la Ilustración. Debate entre un filósofo y un científico*, Barcelona, Paidós, 2004. Por otra parte, “el calificativo “ilustrado” no se debe aplicar a aquéllos que carecen de horizontes políticos y sociales distintos a los del Antiguo Régimen [...] Sólo en los casos en los que las actitudes religiosas y políticas se modifican, alcanza la “ilustración” un valor cualitativamente propio”. En F. Sánchez-Blanco, *La ilustración goyesca: la cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, cit., p.142.

⁵³ J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., pp. 69-70.

⁵⁴ F. Sánchez-Blanco, *La ilustración goyesca: la cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, cit., p. 7. Por norma general, las denominaciones que se otorgaron al siglo procedían de personas contrarias a la Ilustración y fueron, por tanto, de carácter jocoso.

⁵⁵ Seguimos aquí lo expuesto por F. Sánchez-Blanco, *La Ilustración en España*, cit., p. 26.

Por último, el concepto de curiosidad. Ser curioso resultaba positivo para los ilustrados, o visto de otra forma, “la innovación en el pensamiento se extendía a todas las áreas de la curiosidad humana”⁵⁶. Porque el proceso ilustrado tiene que ver con el descubrimiento de un nuevo hombre con la pretensión de captar racional y sensitivamente lo que le rodea⁵⁷. Y es que los hombres del siglo XVIII se ven atraídos por la explicación que John Locke⁵⁸ da acerca del origen de las ideas, captadas a partir de sensaciones simples. Esto es, el sensismo. La primera percepción de los sentidos es asimilada por la mente hasta crear conceptos. O, en otras palabras, “se debe describir la génesis de los contenidos del conocimiento a partir de las sensaciones”⁵⁹. En este sentido cabe destacar también la labor de Condillac con su *Traité des sensations* (1754).

En definitiva, el siglo XVIII presenta a un hombre curioso, constantemente modificado por el entorno y por sus circunstancias, sujeto también a cambios de humor. Posee una gran capacidad de observación y posterior juicio, crítica u opinión. Asimismo el individuo busca su bienestar y la felicidad en grupo, dimensión colectiva que se extiende a todos los ámbitos⁶⁰. La sociedad dieciochesca conoció, pues, un cambio en el sistema de valores, hacia los que se dirige la vida individual y social, muy novedosos en las aspiraciones personales y colectivas. Ello da lugar a modificaciones léxicas, haciendo que o surjan de nuevo voces como “civilización”; o que las palabras adquieran otro sentido, como así sucede por ejemplo con el término “industria”; o que palabras desde antiguo conocidas se conviertan en un término clave de la nueva mentalidad designando así uno de esos conceptos en torno a los cuales se organiza el pensamiento de la sociedad ilustrada: “felicidad”⁶¹.

⁵⁶ J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., p. 69.

⁵⁷ Jovellanos proclama en su discurso *Elogio de Carlos III*: “La sensibilidad, esta amable virtud”.

⁵⁸ John Locke (1632-1704), pensador inglés considerado el padre del empirismo y del liberalismo moderno. Su teoría del conocimiento rechaza el innatismo y determinismo, enfatiza por el contrario la experiencia en relación con la percepción sensorial en la formación del conocimiento.

⁵⁹ Describimos el sensismo o sensualismo siguiendo a F. Sánchez-Blanco, *La Ilustración es España*, op. cit., p. 22. La cita completa a la que nos referimos sería: “Nada de recurrir a la abstracción o a la iluminación para superar el grado material de la singularidad y elevarse al de los principios universales. Se debe, pues, describir la génesis de los contenidos del conocimiento a partir de las sensaciones”. Nos interesa en el presente trabajo el sensismo por ser Antonio Eximeno uno de sus representantes en el siglo XVIII español. Seguirá fundamentalmente las nociones de los filósofos que hemos señalado: Locke y Condillac.

⁶⁰ Dimensión pública a la que se refería Kant. Y como indica Maravall: “La sociedad: toda la obra de los ilustrados fue un denodado esfuerzo por descubrir esa extensa plataforma de la convivencia humana. Seguramente, haber señalado por lo menos ese objetivo al esfuerzo común fue el gran legado de la Ilustración a la centuria siguiente”. En J. A. Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, cit., p. 265.

⁶¹ *Ibid.*

Pero el aspecto social que en este trabajo más nos interesará será la dimensión pública en forma de reuniones como tertulias y academias en donde destaca la función utilitaria del pensamiento ilustrado en su afán de sociabilidad y divulgación de conocimiento, aplicado en dicho caso a la cultura y el arte. En este sentido debemos destacar una vez más el lugar que ocupó el libro, pieza fundamental en la cultura ilustrada, por su fuerte papel como integrador y difusor de ideas:

La literatura, en general, se socializa, pues responde al interés de transformar la sociedad, y así, el escritor muchas veces no obra por impulso propio, sino bajo la inspiración de un programa o de proyectos reformadores que frecuentemente tienen su origen último en designios estatales de cambio y modernización⁶².

⁶² J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español. Del Barroco a la Ilustración*, cit., p. 485.

Capítulo 2. Cultura en la Ilustración.

2.1 Ilustración y Neoclasicismo.

La Ilustración creó y promovió una cultura concreta que de manera general identificamos con el Neoclasicismo. La preceptiva clasicista trasvasará los límites de la estética para instaurarse como forma de entender el arte y la vida. Observamos cómo los clasicistas —los modernos— pretendían recuperar los modelos estéticos clásicos, frente al “mal gusto” barroco. En el caso concreto de la literatura se buscó la inspiración de los autores grecolatinos y luego de los escritores preferentemente españoles, italianos y franceses del Siglo de Oro que se ajustaban al canon clásico y al “buen gusto” basado en las nociones de imitación, verosimilitud, belleza y la regla de la tres unidades⁶³. Cuando se habla de clasicismo ilustrado, hay que tener también en cuenta la influencia de la filosofía sensista que, como indica Sánchez-Blanco, al desintelectualizar la noción de belleza, se relativiza la concepción abstracta a favor de la espontaneidad de los sentimientos⁶⁴.

Sin embargo, en el siglo XVIII hallamos actitudes que solo en parte podemos agrupar dentro de esa estética clasicista. Podríamos hablar de relación, incluso correspondencia, entre las diversas posturas. Ante el Neoclasicismo existe la inclinación, desde el punto de vista de la preceptiva, del que participa del modo clásico antiguo y la del que apuesta también por nuevas corrientes estéticas⁶⁵. En este sentido, hallamos interesante la reflexión de Álvarez Barrientos en la cual se establece una diferencia entre cultura de la Ilustración y cultura en la época ilustrada, advirtiendo que esta última implica o engloba más categorías que la primera⁶⁶. La realidad del estilo que

⁶³ En 1737 Ignacio Luzán publica su *Poética*, en la cual exige para las artes un concepto de verosimilitud opuesto a las inconstancias y frivolidades admitidas por la visión barroca o por la mentalidad mágico-religiosa popular. En la teoría del conocimiento Luzán sigue a Locke mientras que se muestra receloso con Descartes por desconfiar éste de los sentidos y de la fantasía, elementos básicos de las artes. El área de lo verosímil converge con el ámbito del conocimiento sensitivo, mientras se rechaza por inverosímil todo aquello que lo supera o que lo contradice. Además: “Lo que presupone Luzán como norma para la creación literaria responde también a ese saber social que se ha ido creando entre los lectores de obras modernas que no son otros que los lectores de la literatura periódica, que comienza a desarrollarse en los años treinta [...] reflejan el cambio de gusto del público. En primer lugar, se toma en cuenta un lector ansioso de noticias curiosas en todos los campos del saber. Existe un público abierto a todo lo novedoso y que, por eso mismo, va arrojando insensiblemente el lastre de la “ciencia” académica”. En F. Sánchez-Blanco, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, cit., p. 69.

⁶⁴ F. Sánchez-Blanco, *La Ilustración en España*, cit., p. 28.

⁶⁵ Véase J. Checa Beltrán, *Razones del buen gusto (Poética española del Neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 283-311.

⁶⁶ J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., pp. 89-90. Debemos tener en cuenta, además, que entre los últimos e indiscutibles logros del Barroco y las primeras manifestaciones de la Ilustración existen varios decenios que corresponden desde el punto de vista de la

se aprecia en el siglo ilustrado es la de la convivencia de modelos de la tradición barroca que fueron evolucionando paulatinamente hacia la estética neoclásica y que más tarde, en los últimos años del siglo, dieron paso a una corriente sentimental que de alguna manera era síntoma del paso al Romanticismo⁶⁷. Por este motivo cabría preguntarse cuándo empieza artísticamente el siglo XVII:

Si atendemos a la estética del Neoclasicismo, hemos de tener en cuenta sus precedentes en Aristóteles y Horacio y en la tradición neoaristotélica y horaciana de los siglos XVI y XVII, ampliamente estudiada por el profesor Antonio García Berrio⁶⁸; hemos de recordar que el Neoclasicismo del siglo XVIII se acuña en la Francia del XVII, y atendiendo a la “otra cara” del siglo, hemos de remontarnos igualmente a la Antigüedad clásica, con Longino, o también al XVII con Madame de La Fayette, por ejemplo. ¿Y cuándo termina el siglo XVIII? El Neoclasicismo penetra en el primer tercio del XIX, y si admitimos la propuesta del profesor Russell Sebold de un periodo, 1770-1870, cuya segunda mitad sería la explotación manierista de los hallazgos “románticos” de la primera, los límites del XVIII se nos escapan de las manos. Problemas como los que he indicado llevaron al profesor P. Chartier a publicar, en el número 5 (1973) de la revista *Dix-huitième Siècle*, dedicado a la metodología historiográfica del siglo XVIII, un artículo cuyo título es “¿Le dix-huitième siècle existe-t-il?” No vamos a entrar aquí en cuestiones tan especiosas, sino a intentar exponer cómo el siglo XVIII tiene dos caras irrenunciables. Una alumbrada por la razón sistematizadora y ordenancista, otra que queda en la penumbra, mucho más atractiva, de la valoración de lo irracional. En dar un

historia intelectual de España a una época de letargo que suele reconocerse, en relación con la vida literaria de aquellos tiempos, como “pre-Ilustración” y aun de “Ilustración temprana”, tal y como lo explica F. López en su artículo “La vida intelectual en la España de los *Novatores*”, *Dieciocho Anejos* 1 (Spring 1997), p. 79. Asimismo, Sánchez-Blanco expone que: “Entre la muerte de Pedro Calderón de la Barca en 1681 y la aparición del primer tomo del *Teatro crítico universal* del fraile benedictino Benito Jerónimo Feijoo en 1726, la vida cultural española discurre en un letargo espiritual apenas interrumpido por la actividad de algunos cenáculos literarios en casas particulares de aristócratas o médicos. Precisamente en ese periodo de casi total desmayo de vida cultural española aparecerán producciones intelectuales en otros países europeos, cuya recuperación e integración en la vida espiritual española constituirá un objetivo primordial de nuestro Siglo de las Luces. Se trata de un deseo insatisfecho de reconstruir los comienzos de una modernidad en los que todavía se buscaba ansiosamente la armonía entre ciencia y religión. Tal mirada, hasta cierto punto de nostalgia, hacia esos años, será incluso favorecida por una parte de la apologética católica todavía a finales del siglo ilustrado”. En F. Sánchez-Blanco, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, cit., p. 17.

⁶⁷ Sánchez Blanco explica que: “El Siglo de las Luces no mostró durante mucho tiempo preferencias estéticas ni originales ni unívocas. En sus inicios perviven formas barrocas, despojadas éstas, progresivamente, tanto de claroscuros profundos, como de la tensión dramática entre el más acá y el más allá. El gusto rococó mantuvo [...] Cambia el yermo de los eremitas por jardines terrenales y la agonía final por juegos placenteros. En el ambiente cortesano [...] se vuelve galante, cuando no incluso libertino. En España, mientras los cortesanos cosmopolitas de Felipe V recrean en su entorno el ambiente versallesco, los mecenas de provincias siguen encargando a los artistas la imaginería religiosa tradicional, centrada en la pasión de Jesús, escenas con la Virgen y martirios de santos. Por razones de prestigio, los Borbones españoles traen maestros extranjeros para que decoren sus palacios y también para que enseñen a los artífices nativos. Con idea de elevar el arte, establecen instituciones docentes, y éstas, a su vez, proponen modelos, dictan preceptos y prueban o desaprueban proyectos [...]”. En F. Sánchez Blanco, *La ilustración goyesca: la cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, cit., p. 253-254.

⁶⁸ A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, Madrid, CUPSA, 1977.

recorrido por los diversos territorios de la irracionalidad dieciochesca emplearemos estas cuatro lecciones⁶⁹.

Se originan al respecto los títulos de Posbarroco y Prerromanticismo, los cuales, como indica Cañas Murillo han de ser rebatidos “por falta de operatividad”, pues “en sí mismos nada definen. Solo sitúan”⁷⁰. Acerca de la pervivencia de elementos del Barroco en el Neoclasicismo, se indicaría que sus realizaciones son posbarrocas. Al igual que existen en el siglo XVIII elementos que se desarrollarán en el Romanticismo, en este caso se acuñaría la noción de Prerromanticismo. En definitiva, consideramos que la mentalidad a finales del Siglo Ilustrado admite una serie de opciones, permitiendo la convivencia de tendencias incluso contrapuestas.

Veamos ejemplos concretos: en torno a la fecha de 1802, esto es, la de la escritura de *Don Lazarillo Vizcardi*, hallamos relevantes producciones de diversa índole artística, marcadas unas por la estética neoclásica (con reminiscencias del Barroco) otras ya por la romántica. Las pinturas de Francisco de Goya *La familia de Carlos IV* (1800) y *Las Majas* (1801)⁷¹. En música, *La Creación* de Joseph Haydn (1798) y la *Sinfonía heroica* de Ludwig van Beethoven (1804). En literatura, Johann Wolfgang von Goethe comienza en la década de los noventa su *Fausto*, Leandro Fernández de Moratín redacta *La comedia nueva* (1791) y *El sí de las niñas* (1805), mientras que Diego de Torres Villarroel publica sus *Obras* en 1794.

Sea como fuere, la estética neoclásica, aunque no siempre se encuentra enteramente ligada al pensamiento de la Ilustración, sí posee argumentos comunes como razón, claridad, utilidad, armonía.

⁶⁹ G. Carnero, *La cara oscura del siglo de las luces*, cit., pp. 15-16.

⁷⁰ Citas extraídas de J. Cañas Murillo, “Sobre Posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (de periodización y cronología en la época de la Ilustración)”, en J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman Ilustrado: homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 1996, pp. 159-169.

⁷¹ En este sentido, Sánchez-Blanco afirma que “la etiqueta “neoclasicismo” es tan impropia en esos momentos como la de “barroco” o “rococó”. Adelantar las fechas del “romanticismo” tampoco ayuda a captar lo específico del momento. Goya, la figura central de la época, parece que no sirve para iluminar su entorno, a pesar de que su labor creadora responde a reflexiones que se expresan en una serie de tratados estéticos que ven la luz en España a lo largo de su vida. Es sorprendente que la historiografía española deje de lado a Goya y se empeñe en pasar sin más del neoclasicismo al romanticismo o que, echando mano a la imprevisibilidad del “genio”, no intente siquiera una explicación histórica. En consecuencia, la época de un Mozart en Austria o de un Goya en España se queda sin calificativo específico, porque los historiadores del arte atienden exclusivamente a lo que opinaron algunos epígonos con ideas anacrónicas, en lugar de fijarse en las premisas que hicieron posibles esas obras geniales. No cabe, pues, otra solución que olvidarse de las etiquetas tradicionales” En. F. Sánchez Blanco, *La ilustración goyesca: la cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, cit., pp. 253-254

2.2 Estado de la música en la España del siglo XVIII.

En lo referente a la música, podemos señalar que como disciplina artística no es encasillable en el dogmatismo de la estética clasicista; es más, el arte de los sonidos se escapa de las categorías racionalistas del siglo XVIII. Siguiendo a Fubini⁷², debemos tener en cuenta que aun considerando que en el ámbito del clasicismo no hay uniformidad en la manera de concebir la música, sin embargo sí se está de acuerdo sobre el hecho de que pertenece a la esfera de lo irracional, a la del placer sin reglas y que se halla en una relación de dependencia respecto a la poesía⁷³.

En España, los primeros Borbones dieron gran impulso a la vida musical, en la que la tradición nacional de la zarzuela estaba ya afirmada pero que vivió un período de mayor esplendor. En otros espacios, como el religioso o el privado (las casas particulares) aparecen nuevos instrumentos y sonidos. Además, la relación musical con Italia prospera: con Felipe V llegan Domenico Scarlatti y Farinelli (el cual es requerido por Isabel de Farnesio para calmar las tristezas del rey). A la llegada de Fernando VI (1746-1759), la importancia del castrato aumentó, su posición fue más privilegiada. Con este monarca la vida musical en Madrid alcanzó un gran nivel, ciudad a la que llegaban los mejores cantantes y músicos, como Luigi Boccherini. Tal era la afición por la música que incluso la reina Bárbara de Braganza tocaba el violonchelo bajo la tutela de su maestro Domenico Scarlatti. Testimonio de esta realidad hispana es también la obra de Esteban de Arteaga *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* y el texto de Antonio Eximeno *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, en donde el autor valenciano imagina un espectáculo con texto de Metastasio, música de Pergolesi, cantada por Farinelli, Raff, Cafarello, Gizziello, Guarducci y Guadagni con una orquesta célebre y con baile, decoración y escena magníficos propio de la época de Fernando VI⁷⁴. También en la citada obra encontramos el siguiente texto acerca del gusto de la nación española:

La nación española, tanto por el carácter como por la lengua tiene las disposiciones más ventajosas para la música después de la italiana; pero quedan casi estériles estas disposiciones, especialmente en las provincias septentrionales, por falta de ejercicio y por haberse hecho común el teatro musical. La gravedad de las mujeres impide también

⁷² En concreto el trabajo E. Fubini, *Los enciclopedistas y la música*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2002, p. 57.

⁷³ A lo largo del siglo ilustrado se iniciará el camino que conduce a su liberación para convertirla en lenguaje autónomo.

⁷⁴ Nos referimos a lo retratado por el autor en A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, cit., vol. III, p. 222.

aquellas regocijadas concurrencias que insensiblemente preparan el ánimo a cantar con expresión. Sin embargo, algunas damas provinciales, a ejemplo de Cornelia, hija de Escipión, pagan un maestro para aprender a cantar sin aprender la música. 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 la corte y en las provincias meridionales hay más pasión y más discernimiento para la música; y la ópera italiana es bien recibida en Madrid, en Cádiz y en Barcelona⁷⁵.

La inclinación de los españoles por la música se manifiesta también en el interés que profesaban los melómanos por Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Niccolò Piccini, Jean-Philippe Rameau o los hijos de Bach. A medida que iba transcurriendo el siglo, el gusto por lo italiano cambió hacia una preferencia por Haydn y su escuela, por la claridad en su composición.

Y es que los mismos problemas objeto de debate en Europa se discutían en nuestro país con intensidad. De esta manera lo explica Martín Moreno:

Si los causantes de todas las polémicas son los italianos, hay que recordar que los músicos italianos invaden España desde los comienzos del siglo XVIII. En 1703 llega a Madrid la primera compañía italiana de ópera y es tal su influencia que en 1708 se erige el *Teatro de los Caños del Peral*, hoy Teatro Real de Madrid. Por otra parte, que los españoles conocían dese bastante antes las nuevas técnicas de los músicos italianos, queda patente con la publicación en 1702 de la obra de José de Torres, prestigioso músico de la Real Capilla, *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*, inspirada en otras obra del músico italiano Fr. Lorenzo Penna según reconoce el mismo Torres [...] Desde los finales del siglo XVII los músicos españoles se escinden en dos importantes bandos casi irreconciliables: los defensores a ultranza de la tradición y los que admitían el nuevo estilo con todas sus connotaciones; los que ponían por juez de la música a la razón, frente a los que concedían la judicatura al oído, los defensores de la polifonía, frente a los defensores de la melodía.

Los primeros folletos polémicos [...] se remontan a 1694 y se refieren a la discusión planteada por un determinado pasaje musical del célebre compositor Sebastián Durón, el mismo músico al que años más tarde acusaría Feijoo de ser el “introducido en España de las modas extranjeras” [...] Casi veinte años más tarde, en 1715, se originaba otra gran polémica también por un pasaje musical discutido, cuyo autor era en esta ocasión el maestro catalán Francisco Valls [...]⁷⁶.

⁷⁵ *Ibid.*, vol. III, p. 228.

⁷⁶ A. Martín Moreno “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, pp. 427-429.

Debemos entonces establecer —bajo la premisa de que la música del siglo XVIII va acorde con la evolución histórica del concepto de Ilustración— una delimitación estética entre los compositores nacidos a finales del siglo XVII y que fallecen alrededor de 1750⁷⁷, y la música desarrollada por sus sucesores. La escritura musical de ambos períodos se identifica con las tendencias filosóficas europeas del momento. La primera etapa posee obras de criterios barrocos⁷⁸; al evolucionar al rococó se constituirán dos corrientes estilísticas que se relacionan fácilmente con las filosóficas: por una parte las huellas del racionalismo, reflejado en poderosas estructuras polifónicas y una vasta producción de teoría musical; por otra, y más importante, el protagonismo que va adquiriendo la melodía que se desarrolla con flexibilidad, colorido y con variedad de texturas en un acercamiento al fenómeno empírico⁷⁹. Esto es, una estética rococó que desemboca en un fenómeno artístico sujeto a la estética del buen gusto. Las nociones sensistas se proyectan en la música produciendo el detrimento de las estructuras contrapuntísticas previas, primando ahora la melodía acompañada por armonías austeras y la expresividad suave y equilibrada.

Los dos grandes compositores del periodo ilustrado serán Joseph Haydn (1732-1809) y Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)⁸⁰. En este trabajo nos interesa especialmente señalar el primero por ser del gusto de Antonio Eximeno (mientras que Mozart no será mencionado), tal y como expresa en varias ocasiones a lo largo de su obra:

Su maestro de violín, llevado de la corriente moda, hacía tocar a menudo en sus academias las composiciones de los modernos alemanes; y Lazarillo decía que Haydn parecía querer seguir los raptos de Píndaro o de Horacio [...] ⁸¹.

⁷⁷ Johann Sebastian Bach (1685-1750) es el caso más claro, por ello que a menudo se señale como fin del Barroco tal fecha, que coincide con la de su fallecimiento. Bach representará en música la más idónea verificación de los principios del racionalismo.

⁷⁸ Por citar algunos compositores influyentes del Barroco: Niccoló Jommelli, Alessandro Scarlatti, Giovanni Battista Pergolesi, Domenico Scarlatti, Francesco Geminiani, Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau, François Couperin, José de Nebra, Antonio de Literes, Henry Purcell, Georg Friedrich Handel, Georg Philipp Telemann...

⁷⁹ Véase V. León Sanz, *op. cit.*, p.72.

⁸⁰ Gallego, en relación con la música de la época en que Esteban de Arteaga desarrollaba su obra, afirma lo siguiente: “La posteridad, a la hora de otorgar la manzana musical de la belleza, es bien sabido que se fijaría muy mucho en dos maestros ausentes hasta ahora de esta relación: uno, el máximo propagador de la “melodía germánica” en la música instrumental, Joseph Haydn; y otro, quien llevó a la más insospechada perfección la ópera, tanto en alemán como en italiano, Wolfgang Amadeus Mozart. Pero esta ausencia era prácticamente común a todos los que vivían en Italia, tan musicalmente ensimismados; no así a los del resto de las naciones cultas europeas, incluida España, donde Haydn era un dios, y Mozart ya comenzaba por entonces a ser admirado”. En A. Gallego, *La Música Ilustrada de los Jesuitas Expulsos*, Sant Cugat, Editorial Arpegio, 2015, p. 156.

⁸¹ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 10.

A pesar de que la obra de Haydn responde a los principios academicistas y neoclásicos del buen gusto (moderación y equilibrio) también es apreciable una intencionalidad expresiva incluso con matices irónicos o jocosos. Antonio Eximeno principalmente realza su producción instrumental⁸², sin desestimar oratorios como *La Creación* (1798)⁸³:

Joseph Haydn nunca estuvo en España, sin embargo fue un compositor presente en la sociedad española como un personaje admirado y de actualidad a través de su música y a través del pensamiento de los teóricos, desde época de Carlos III y con mayor intensidad durante el reinado de Carlos IV. Su música instrumental y, en especial sus Sinfonías, fueron un referente continuo en los escritos teóricos y se convirtieron en obras propias del repertorio interpretado desde el ámbito religioso hasta el teatral. A su muerte su música siguió haciéndose un hueco entre la sociedad española y, lejos de ser olvidada, continuó despertando un gran interés⁸⁴.

La relación más significativa entre el compositor austriaco y el contexto cultural español fue su obra *Las Siete Palabras*, encargada a Haydn desde Cádiz en torno a 1786, cuando el compositor se encontraba en su etapa de madurez productiva. Esta obra fue considerada por el propio músico como una de sus creaciones de mayor éxito.

El siglo XVIII dará también lugar a nuevos formatos compositivos, como la sonata o la sinfonía, y a una nueva distribución de los elementos de la orquesta en relación con sus cualidades tímbricas. Por lo que respecta a la producción musical de música de cámara, cabe destacar que es uno de los grandes cambios de la música en Ilustración, y que “tiene que ver con esa incipiente burguesía, que ejecuta las obras en sus salones y con cierta aristocracia de aficionados, como sugiere el retrato que en 1795 Goya hizo del duque de Alba”⁸⁵. Y como testimonio escrito de ello, todo cambio o evolución se trasladará a la producción de literatura musical, ya se refiera a los instrumentos, a la estética, a la teoría:

Los racionalistas, los que juzgan una obra musical no por lo que oyen sino por la sumisión a las reglas preestablecidas, por lo que constituye el principio de autoridad, es decir, por el rescoldo de lo antiguo; y los sensistas, los que creen que las reglas deben

⁸² Véase el “Apéndice A” referente a la música instrumental en A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, pp. 271-273.

⁸³ Se cita en la novela de Eximeno, emitiendo además la valoración de “bellísima música”, puesta ésta en boca del personaje que representa el “buen gusto”, Narciso Ribelles. *Ibid.*, vol II, p. 211,

⁸⁴ M^a del R. Montero García, *La Música de Franz Joseph Haydn en España: recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2011, p. 30 y ss.

⁸⁵ En J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., p. 263.

surgir de la práctica del arte y no al revés, los que creen que si un resultado es bueno y contradice un precepto, lo que hay que cambiar es la regla, lo que hay que cambiar es la norma, y no la obra⁸⁶.

Con el triunfo de la Ilustración y el posterior Romanticismo —y las ideas libertarias e individualistas características de la Modernidad—, se acrecentó la separación de la idea de música como ciencia y el de música como arte, no como Arte liberal, sino como arte de los sonidos⁸⁷.

No obstante, existe también la opinión de que no se valoró adecuadamente la música y, en especial, la ópera en el pensamiento del siglo ilustrado⁸⁸, hecho motivado por la realidad de una historia cultural en cada país que habitualmente sienta sus bases en los aspectos nacionalistas, dejando de lado las manifestaciones poco castizas, atribuidas a extranjeros. Por otra parte, al hablar de Ilustración generalmente se identifica ésta con el progreso de ciencias naturales, económicas, producción industrial, lo cual a veces deja al margen el progreso en ciertos aspectos culturales y artísticos.

2.3 Literatura musical.

El interés por la música hizo que se desarrollaran editoriales musicales, la imprenta por su parte contribuyó de manera notable en la difusión de la música y de la teoría musical. Siempre en la línea de las principales tendencias filosóficas estéticas de la época: racionalismo, empirismo, sensismo, variando en consecuencia la forma de afrontar unos mismos temas⁸⁹. Así, se propagaron los conocimientos sobre la materia apareciendo gran variedad de publicaciones que van desde obras generales sobre

⁸⁶ A. Gallego, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁷ E. Fubini presenta tres vías que el siglo ilustrado aportó para rescatar el valor de la música: “Aceptar la razón entendida cartesianamente como único valor positivo, y, al mismo tiempo, descubrir motivaciones suficientes para demostrar la intrínseca racionalidad de la música, prescindiendo de su conexión con otras artes. Aceptar la relación que una a la música con la poesía, pero profundizándola para demostrar que no es una relación de dependencia, sino de integración recíproca, una misión en la que las dos artes encuentran la plenitud originaria. Aceptar la irracionalidad de la música pero revalorizando esa irracionalidad de tal modo que, trastocando por completo los valores tradicionales, se le pueda atribuir un carácter de privilegio respecto de la racionalidad”. Serán principalmente los dos primeros caminos los que se intenten durante el siglo XVII y gran parte del XVIII, el tercero sólo tímidamente hasta ser ampliamente desarrollado en el Romanticismo. En E. Fubini, *op. cit.*, pp. 57-58.

⁸⁸ Véase F. Sánchez-Blanco, “La música y el pensamiento de la Ilustración”, en J. Astigarraga, M. V. López-Cordón y J. M. Urkia (eds.), *Ilustración, ilustraciones*, vol. I., Donostia-San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2009, pp. 293-316.

⁸⁹ En consecuencia con la evolución histórica y sociocultural en siglo XVIII, los tratadistas a priori también adoptan dos posturas que se verán enfrentadas en las “polémicas” de la época: o la defensa de la tradición racionalista de la música, construida sobre preceptos inmutables, o la vertiente sensista, que eleva la música a la categoría de lenguaje de los sentimientos, dirigida al oído pero también al corazón, procurando siempre el placer sensorial. Sin embargo, más adelante veremos cómo esta dicotomía resulta insuficiente a la hora de explicar la complejidad en el pensamiento del siglo ilustrado.

música, tratados de canto llano e instrumentos, obras de estética musical⁹⁰. Y escritos literarios como la novela sobre música *Don Lazarillo Vizcardi*.

La obra de nuestro autor valenciano *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, publicada en Roma en 1774, se enmarcaría dentro de los tratados sobre estética musical, pues se trata de una reflexión sobre la música como arte que ha de ser juzgado por el oído, por tanto ajena a la tradición que la unía a las reglas matemáticas, sí vinculada al lenguaje por un origen común, el instinto, y el objeto de expresar emociones. La obra, enfocada desde principios ilustrados, muestra una importante influencia del empirismo y del sensismo de Condillac (al que cita de forma recurrente en el texto).

Junto con Antonio Eximeno, Esteban de Arteaga es el máximo exponente de la reflexión sobre la música como arte. Destacan sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación* (teoría estética general sobre las artes), de 1789, y *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, de 1783, donde escribe sobre ópera y clasicismo, reflexiona acerca de las polémicas en torno a la primacía de la melodía en la estética musical del siglo XVIII, su posición respecto a la relación entre la poesía y la música, sus ideas sobre lo bello y lo sublime. Y también sobre un ideal de teatro lírico como síntesis de las artes plástica, musical y poética.

En cuanto a los escritos literarios sobre música que vieron la luz en el siglo tratado debemos destacar los trabajos de Benito Jerónimo Feijoo: Los discursos “Música de los templos”, que encontramos en *Teatro crítico universal*, y “Maravillas de la música y cotejo de la antigua con la moderna”, más “El deleite de la música acompañando de la virtud hace en la tierra el noviciado del cielo” en *Carta eruditas y curiosas*. Son discursos que valoran preferentemente el placer producido por los sonidos; asimismo contrastan los estilos de la música antigua y moderna y reflexionan sobre la música religiosa. Del mismo modo debemos nombrar el poema *La música* de Tomás de Iriarte (1779) y la obra de Antonio Eximeno. Quisiera resaltar como elemento

⁹⁰ M. Sánchez Siscart ofrece una interesante aproximación a las obras y tratados musicales del siglo XVIII que son claves para entender la evolución del pensamiento español en esta materia. De este modo presenta una relación de textos en torno a la siguiente clasificación: tratados generales de teoría musical, tratados sobre música sacra, tratados instrumentales, tratados sobre estética musical, escritos literarios referentes a la música, impresos de polémicas musicales, tratados de danza, escritos sobre tarantismo y otros escritos relacionados con la música. Véase M. Sánchez Siscart, “Literatura musical”, en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia Literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC - Trotta, 1996, pp. 1065-1101. Resulta esencial también la magna obra de F. Aguilar Piñal, *Bibliografía española de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-1995.

común entre la obra citada de Tomás de Iriarte y *Don Lazarillo Vizcardi* su carácter didáctico y el hecho de no haber sido ninguno de los dos tratados redactado para un público entendido, sino que abren el debate a nuevos sectores, no tan minoritarios, cuyo ánimo es el de conocer los elementos prácticos del arte. Se trata esta de una de las características de la tratadística musical del XVIII: frente a los impresos de principios de siglo, análogos a los del XVII por su carácter especulativo, avanzados los años hallamos una vertiente práctica que proporciona la escritura sobre libros de instrumentos y bailes para un lector menos especializado⁹¹. Escriben además sus autores como hombres de buen gusto que combinan razón y filosofía sensista en su concepción de la práctica musical⁹². Por otra parte, ambos textos han sido en cierta manera denostados desde el punto de vista literario.

⁹¹ *Ibid.*, p. 1068.

⁹² Reflejan un sentido antropológico y psicológico influido claramente por Locke y Condillac, en su análisis de los procesos anímicos a partir de las primeras impresiones recibidas por los sentidos. El arte, a diferencia de la concepción barroca de la visualidad, tiene que ver con una nueva forma de sentir. Se trata de sentir con el corazón, y no con los sentidos exteriores.

Capítulo 3. Antonio Eximeno y su obra. Contexto y peculiaridades.

3.1 Algunos datos biográficos. Primeros años.

El primer rasgo que llama la atención sobre Antonio Eximeno es su amplia formación intelectual, tanto en el campo científico como en el humanista: fue filósofo, matemático, físico, astrónomo, teorizador de la música, escritor de prosa y verso... Fruto de una cuidada instrucción, de la curiosidad humana e intelectual que le caracterizaba, más su versatilidad, pudo ofrecernos una obra variada, de considerable nivel científico y moderna en la configuración de su pensamiento filosófico.

Las teorías musicales que presentó principalmente en *Dell'origine e delle regole della musica*, aunque fuesen avanzadas dentro del marco del pensamiento europeo, no pueden ser atribuidas a él, porque no fue ni mucho menos el primero en desarrollarlas. Contaba ya con un importante impulso filosófico que provenía del iluminismo y del enciclopedismo francés —fundamentalmente de Rousseau y Diderot—, del empirismo inglés de Locke, del sensismo o sensualismo. Entonces Eximeno no ideó conceptos revolucionarios como a menudo se ha afirmado (Asenjo Barbieri, Menéndez Pelayo, Pedrell, Mitjiana)⁹³; pero tampoco resulta banal o intrascendente su aportación. Su importante labor se debe a la reinterpretación y difusión en Italia y en España de las teorías musicales situadas en la vanguardia del momento, lo cual, obviamente, encontró muchos detractores. Destaca nuestro autor por contribuir a dar claridad y rigor científico al pensamiento de sus contemporáneos.

Para explicar la producción eximeniana debemos partir de algunos hechos biográficos destacables. En primer lugar podríamos señalar que estos pueden distribuirse en relación con dos escenarios geográficos y cuatro etapas vitales: formación y labor docente en España, entre Valencia y Segovia; expulsión de los jesuitas: estancia en Córcega y luego en Roma, esta segunda muy fructífera; regreso a España, en concreto a su Valencia natal y última estancia en Roma, donde fallece.

⁹³ Pedrell, por ejemplo, dice: “Es la obra de un iniciador artístico que nos proponemos presentar aquí para rendir acatamiento a su extraordinario autor; la obra de un verdadero revolucionario que excita y hace pensar; en él hay que buscar la gloria de la literatura y la estética musical española del siglo XVIII”. Y también: “Pero las teorías de Eximeno, de ese gran removedor de ideas [...], eran independientes y radicales en Literatura y más todavía en la Música”. Véase F. Pedrell, *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*, Madrid, Unión Musical española, 1920, pp. 17-18,

José Antonio Eximeno Pujades nació en Valencia el 26 de Septiembre de 1729⁹⁴. Desde un primer momento los estudios que cursó fueron en centros dirigidos por jesuitas, los cuales procuraban la instrucción de sus jóvenes y controlaban mayoritariamente la educación en la ciudad levantina. Las dotes literarias de Eximeno fueron dignas de mención desde muy temprana edad, en el manejo del verso⁹⁵ y la improvisación sobre el mismo, en el interés y conocimiento sobre los clásicos, su interpretación y traducción. En sus primeras composiciones literarias resalta la frescura y el carácter cómico, satírico y mordaz⁹⁶.

En 1745, siendo aún muy joven, Antonio Eximeno ingresó en la Compañía de Jesús, realizó los estudios eclesiásticos y se inclinó preferentemente hacia las ciencias matemáticas y físicas y hacia la filosofía. Concluido el proceso de formación fue ordenado sacerdote y se dedicó a la enseñanza —a partir de 1757— en la Universidad de Valencia, en las cátedras de retórica y poética, y en el Seminario de Nobles, donde dirigía también certámenes literarios. En este tipo de eventos solía haber música, aunque se desconoce el lugar que exactamente ocupó en el sistema educativo de los colegios jesuitas españoles, tal y como indica Picó Pascual⁹⁷, el cual también afirma que la enseñanza de la música, si bien no se practicaba de manera oficial, probablemente sí formase parte de la educación humanística como enseñanza complementaria.

De esta época cabe resaltar el trabajo astronómico titulado *Observatio transitus Veneris per discum Solarem facta in Regia Specula Matritensi una cum padre Christiano Riegger*, publicado en Viena en 1762. Esta fue la obra que dio fama a Antonio Eximeno como científico, pues la descripción que ofrece en la misma sobre el

⁹⁴ Sanhuesa Fonseca nos informa acerca del debate abierto respecto a tal fecha, incluso lugar, de nacimiento de Antonio Eximeno: “Valencia, 26-IX-1729; Roma, 7-VII-1809. Teórico y polemista. F. J. Fétis y Saldoni sitúan su nacimiento en Barbastro (Huesca) en 1732 y su muerte en Roma en 1798. José Subirá da como fecha de su nacimiento la del 26 de noviembre de 1729, adelantando un año y un mes (9-VI-1808) le fecha de su muerte. R. Stevenson respeta la fecha de fallecimiento que ofrece Subirá. Otaño propone como fecha de nacimiento el 26 de junio de 1729 mientras que Ruiz de Lihori sitúa su nacimiento el 26 de septiembre del mismo año y adelanta trece meses la fecha de la muerte”. En M. Sanhuesa Fonseca, “Eximeno Pujades, A.”, en E. Casares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e iberoamericana vol. IV*, Madrid, SGAE, 1999-2002, pp. 847-855.

⁹⁵ Carreres y Calatayud cita algunos versos de Eximeno que emplean hipérbaton y otras figuras que se señalan como ejemplos del influjo de Góngora, aunque el propio Eximeno critique sus *Soledades*, las cuales considera que son como un bosque por su oscuridad. En F. Carreres y Calatayud, *Las fiestas valencianas y su expresión poética*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 365, 366, 369 y 382.

⁹⁶ Sobre las primeras composiciones literarias de Antonio Eximeno véase M. A. Picó Pascual, *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 2003, pp. 14-20. Por su parte, Pedrell señala que esta precoz condición humorística es la que luego se desarrollará en *Don Lazarillo Vizcardi*. En *op. cit.*, p. 33-35.

⁹⁷ M. A. Picó Pascual, *op. cit.*, pp. 18-19.

paso de Venus por el disco solar atrajo la atención de los más célebres investigadores alemanes.

Sin embargo, sus años como docente en Valencia fueron arduos, principalmente porque halló infinidad de problemas con algunas instituciones (el ayuntamiento, la Universidad, el Seminario). Picó Pascual dice a propósito que “se perfila ya en esta época su carácter algo vanidoso, inquieto, impetuoso, impulsivo e, incluso su tenacidad”⁹⁸. La hostilidad le llevó a buscar nuevos caminos, hasta que se estableció en Segovia entre 1763 y 1764, donde, además de dedicarse a la enseñanza en la Real Academia de Caballeros, Cadetes y Oficiales del Cuerpo de Artilleros de Segovia. En esta ciudad ocupó cargos importantes y fue adquiriendo poder, pero también sosiego en su vida privada.

3.2. Expulsión de los jesuitas y consecuencias culturales.

Pero en el año 1767 tuvo lugar unos de los sucesos más trascendentes de la historia española del siglo XVIII, la expulsión de los jesuitas bajo el decreto de Carlos III⁹⁹. Fueron más de cinco mil jesuitas, contando con los de las colonias además de los residentes en nuestro país, los enviados a Italia¹⁰⁰. Obviamente influyeron las campañas emprendidas años antes en Francia (1759) y Portugal (1763) contra la orden religiosa. Para poder llevar a cabo tal empresa fue necesaria la política del regalismo ilustrado, que consiste en un amplio control por parte del gobierno del rey o del Estado, un conjunto de teorías y prácticas que forman el derecho privativo de los soberanos sobre determinadas regalías (derechos y prerrogativas exclusivas de los reyes). Destacan las que se enfrentan o superponen a la Iglesia, en concreto a los derechos del Papa. En otras palabras, los privilegios o concesiones del Papa sobre asuntos eclesiásticos de siglos previos al XVIII se transformaron con los regalistas ilustrados en atribuciones como derecho privativo del rey. Así, la expulsión de la Compañía de Jesús, esto es, la más vinculada a la institución papal, supuso el culmen de la política regalista de Carlos III. Es más, la presión al Papa supuso la supresión de la orden religiosa en 1773.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁹ El plan para llevar a cabo la expulsión tuvo como protagonistas al fiscal Pedro Rodríguez de Campomanes, a Manuel Roda —secretario de Gracia y Justicia— y al conde de Aranda —presidente del Consejo de Castilla—. El conde de Floridablanca, por su parte, fue esencial en la disolución de la Compañía de Jesús en 1733, pues influyó decisivamente sobre el Papa Clemente XIV a la hora de tomar tal decisión. Ya en el siglo XIX, en concreto en la fecha de 1814, la Compañía resurgió nuevamente.

¹⁰⁰ 5376 jesuitas para ser exactos, de los cuales 2746 tenían su residencia en España.

En cuanto a las causas¹⁰¹, podemos tomar las palabras de Picó Pascual nuevamente:

A los jesuitas se les acusaba, por parte de los jansenistas, de propagar doctrinas consideradas peligrosas, entre ellas la defensa del laxismo y del tiranicidio, de ser los culpables de los grandes males del país —se les achacaba haber sido los fomentadores de la secesión de Portugal en 1640 y de las luchas nobiliarias del reinado de Carlos II—, de promover sublevaciones tumultuosas, motines y algaradas, de intentar derrocar monarquías —el motín de Esquilache acaecido el 23 de marzo de 1766 fue contemplado como una conspiración para destronar a Carlos III—, de entrometerse en los negocios temporales por su ansia de dominarlo absolutamente todo, de ser enemigos de la monarquía, de desobediencia, soberbia, ambición y codicia, de contactar con la facción política de los colegiales, de manejar importantes negocios económicos —sus ambiciones territoriales, sus inmensas riquezas y el enorme poder que la Compañía ostentaba en América fue visto con especial recelo—, de actuar contra el espíritu del Evangelio, de su afán de superioridad, de despreciar la autoridad episcopal, etc. Pero, sin ninguna duda, fue el supuesto anhelo conspirativo [...] el desencadenante fatal de la expulsión [...] con tal de garantizar la estabilidad política¹⁰².

El traslado de Antonio Eximeno a Italia le llevó en primera instancia a Córcega, de cuyo viaje y estancia —verano de 1767— tenemos constancia fue muy hostil¹⁰³, por lo que abandonó la isla y estableció su residencia en Roma, el 18 octubre del mismo año. Al poco tiempo, Eximeno se secularizó. Parece que uno de los motivos por los que

¹⁰¹ El Decreto de Carlos III no deja entrever los motivos que le llevaron a tomar la decisión de expulsar a los jesuitas de sus dominios. Lo que sí deja claro es que sus palabras iban dirigidas a la Compañía de Jesús. Demás obispos y Órdenes regulares no se veían afectados. Véase Carlos III, *Extrañamiento de los Regulares de la Compañía de Jesús de todos los dominios de España e Indias, y ocupación de sus temporalidades*, Novísima recopilación (ley III, Tit. XXVI, L.I.) . Lo hemos extraído de V. León Sanz, *op. cit.*, p. 141.

¹⁰² M. A. Picó Pascual, *op. cit.*, p. 40. Resulta interesante el análisis sobre las causas de la expulsión de J. Andrés-Gallego, “1767: Por qué los jesuitas”, en M. Tietz (ed.), *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*, Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft - Iberoamericana, 2001, pp. 77-102. Andrés-Gallego argumenta nuevamente la sed de poder, la supuesta acumulación de riquezas, privilegios, la defensa de una moral de justificación de la mentira, los peligros que suponían el laxismo, el regicidio, la moral sexual, la influencia que tenían sobre el papado, su oposición al regalismo. Se habla sobre los intereses y el abuso de la religión por parte de eclesiásticos; acerca de la figura de Tanucci y su pensamiento reformista; y sobre el papel que ocuparon Torrigiani -secretario de Estado- y el Papa Clemente XIII.

Véanse también: J. L. Abellán, *Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII). Historia Crítica del pensamiento español*, cit.; M. Batllori, “Expulsión de la CJ de España y de sus dominios, y Exilio en Italia (1767-1814)”, en J. M. Domínguez y C. E. O’Neill (dir.), *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, vol. II, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, pp. 1347-1363; y N. Guati, “Rasgos del exilio italiano de los jesuitas españoles”, *Hispania Sacra* LXI 123 (enero-junio 2009), pp. 257-278.

¹⁰³ Seguimos aquí las descripciones de M. A. Picó Pacual, *op. cit.*, pp. 48-50; E. Giménez López y M. Martínez Gomis, “La secularización de los jesuitas expulsos (1767-1773)”, en E. Giménez López (ed.), *Expulsión y exilio de los jesuitas expulsos*, Universidad de Alicante, 1997, pp. 259-303; E. Giménez López y J. Padrells Nadal, “Los jesuitas expulsos en el viaje a Italia de Nicolás Rodríguez Lasso (1788-1789)”, en E. Giménez López (ed.), *op. cit.*, pp. 381-398.

este acto de secularización se extendió entre muchos de los jesuitas expulsos tenía que ver con la confianza que tenían en que ello les permitiese la repatriación, hecho que nunca llegaría a suceder¹⁰⁴. Además, los representantes españoles en Italia recibían orden de seguir favoreciendo indirectamente la secularización de los que la reclamaban:

Ya que quebrar la cohesión jesuítica era prioritario para los intereses del Estado, así como obtener de quienes se apartaran de la orden ignaciana información que posibilitara descubrir “las artes de su gobierno, u otras confianzas que sean útiles” [...] ¹⁰⁵.

Podemos también advertir, siguiendo las indicaciones de Giménez López y Martínez Gomis¹⁰⁶, la existencia de diferentes vías de secularización: por una parte la solicitud al General de la Compañía, lo cual no era aceptado por las autoridades españolas, o bien a través de las dimisorias obtenidas del Cardenal Penitenciario. Si bien las secularizaciones fueron siempre tomadas con recelo y cautela en España, pues nunca se sabía con exactitud el verdadero propósito de los interesados. De otro lado, señalan también que:

Las actitudes de los jesuitas, ante el momento que vivía la Compañía, se pueden resumir en dos: la que mantenían quienes consideraban que la orden pasaba por una prueba decisiva, que sólo podría superarse con la unidad de sus miembros, y desde la cohesión en la Provincia; y los que creían que el tiempo de la Compañía había llegado a su fin, y que había que adaptarse individualmente a una situación nueva, bien desde la secularización, o bien esperando la definitiva consunción de la orden ignaciana¹⁰⁷.

Por último, otra razón para que Antonio Eximeno tomase parte de esta decisión tendría que ver con que no fue admitido en ninguno de los colegios de la Compañía durante su estancia en Roma¹⁰⁸. En consecuencia, en diciembre de 1767, Antonio Eximeno ya estaba secularizado.

Obviamente, este hecho histórico de la expulsión de los jesuitas tuvo consecuencias en la vida cultural española que pronto se dejaron notar. No obstante, los

¹⁰⁴ Este motivo queda expuesto en relación con el diario del Padre Luengo, en las fechas de 1779 y 1790, tal y como explica M. A. Picó Pascual, *op. cit.*, p. 51 y M. J. Bono Guardiola, “El espíritu de Maquiavelo de Antonio Eximeno”, en E. Giménez López (ed.), *op. cit.*, pp. 331-345. También se explica en E. Giménez López y M. Martínez Gomis, *op. cit.*, pp. 259-303, en donde se hace especial hincapié en las expectativas de regreso que conferían las autoridades españolas con el fin de que los jesuitas abandonasen la orden. Los secularizados obtenían, además, ventajas económicas.

¹⁰⁵ E. Giménez López y M. Martínez Gomis, *op. cit.*, p. 261.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 268-269.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 284.

¹⁰⁸ Tal afirmación se sustenta en un informe que Tomás de Azpuru dirigió al marqués de Grimaldi en noviembre de 1767. Véase también M. A. Picó Pascual, *op. cit.*, pp. 52-53.

jesuitas desarrollaron en Italia una intensísima y destacable labor científica y humanista. De su pluma salieron importantes obras de erudición que dejaban entrever su apertura respecto a las corrientes de pensamiento más avanzadas en Europa. De este modo contribuyeron activamente a enriquecer el patrimonio cultural italiano y español¹⁰⁹. Los intelectuales expulsos se dedicaron a la historia, la literatura¹¹⁰, la filología, la crítica, la estética, la música, la filosofía, la teología, las ciencias naturales y físicas, entre otras disciplinas. En términos generales cabe destacar la inquietud intelectual y la producción de Juan Andrés, Esteban de Arteaga, Juan Francisco Masdeu, Tomás Serrano, José Francisco de Isla, Lorenzo Hervás, Francisco Javier Lampillas, Vicente Requeno, Ramón Diosdado Caballero, Esteban de Terrenos... y, por supuesto, Antonio Eximeno, cuyos trabajos estaban claramente condicionados por el contexto en el que vieron la luz, la geografía y el ambiente cultural italiano del settecento¹¹¹.

En relación con la significativa labor erudita, podríamos señalar también dos actuaciones fundamentales que los jesuitas expulsos llevaron a cabo en Italia¹¹². En primer lugar, contribuyeron enormemente a descubrir a los europeos el corpus humanístico y las obras científicas españolas creadas hasta el momento. De esta manera, atenuaban la campaña antiespañola que durante tres siglos creó la imagen de una España aislada, atrasada, decadente y fuertemente constreñida por la Inquisición —que imposibilita el progreso sociocultural— y las políticas expansivas (exploración y conquista de América) e imperialistas (Felipe II). Y a raíz de la reacción, principalmente

¹⁰⁹ A propósito de dicho patrimonio cultural italiano y español tómesese el texto de F. Quinziano, *España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones: estudio de literatura comparada*, Barañáin, Eunsa, 2008.

¹¹⁰ Son muchos estudiosos los que coinciden en afirmar que el valor literario de las creaciones en el exilio era por lo general escaso, frente al valioso trabajo erudito y científico. Por ejemplo, Batllori, que asegura que solo las cartas se encontrarían entre sus más finas obras. Este entendido señala al Padre Isla como única salvedad junto con ciertas obras del grupo valenciano de los expulsos, encabezado por Pedro de Montegón. Sin embargo, los jesuitas se preciaban a sí mismos literatos, testimonio de ello da Juan Andrés, que suponía un género de literatura un estudio de química o de botánica. Véase M. Batllori, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos: españoles, hispanoamericanos, filipinos, 1767-1814*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 55 y 496-505.

¹¹¹ Batllori afirma que: “Viviendo y actuando en otro marco geográfico y en distinto ambiente cultural, todos sus escritos, aun los que directamente se refieren a su propia patria, están condicionados por el diferente clima en que nacieron: la Italia del siglo XVIII, la de los últimos floripondios barrocos en sus primeros decenios, la del pleno triunfo neoclásico y la de los primeros sentimentalismos prerrománticos en sus finales angustiosos, cuando las conquistas de Bonaparte y las sacudidas revolucionarias empujaban hacia un oasis inapelable la ficción arcádica heredada del lejano primer humanismo”. En *op. cit.*, p. 16.

¹¹² Véase M. Tietz (ed.), *op. cit.* También M. Batllori, *op. cit.* y G. E. Mazzeo, “Los jesuitas españoles del siglo XVIII en el destierro”, *Revista Hispánica Moderna* 34 (1968), pp. 344-355. A propósito de la considerable producción realizada durante la estancia en Italia, Mazzeo aporta la cifra de 460 obras escritas por los 2746 jesuitas españoles expulsos. 145 sería el número de las creaciones de los hispanoamericanos y 80 la de los portugueses.

francesa e italiana, por la cual se acometía también a la literatura hispana, se redactaron una serie de obras apologéticas que la ensalzaban¹¹³.

En esta misma línea de revalorización de la cultura española cabe mencionar la existencia de una escuela de arabistas españoles entre los jesuitas expulsos, fundamentalmente catalanes y valencianos, en la que se pretendía explicar lo que la cultura europea medieval debía a los árabes españoles, principalmente a través de la escuela de traductores de Toledo. Como máximo representante tendríamos al Padre Juan Andrés, que habló sobre la labor en torno a las ciencias físico-naturales, la medicina y la filosofía, incluso del origen arábigo de la rima y del metro de los trovadores. Creía también Andrés que España sirvió de intermediaria entre las culturas occidental y oriental. El interés arabista se extendió entre ciertos exiliados, como el propio Antonio Eximeno, Joaquín Pla, Manuel Lassala, o los ya citados Masdeu y Lampillas, cuyo esfuerzo por revalorizar la historia y cultura europea medieval en España puede identificarse como un rasgo romántico en individuos neoclásicos¹¹⁴.

En segundo lugar, los expulsos absorbieron los conocimientos que aportaban las corrientes de pensamiento europeo más sobresalientes, que luego fueron transmitiendo a los residentes en España a través de la correspondencia, de la publicación de sus textos, o, más tarde, a su regreso:

En el siglo XVIII se constituye en Italia una cultura desarrollada por españoles, que presenta rasgos comunes con las culturas de España e Italia, y rasgos que la diferencian [...] El tono general de aquella cultura hispano-italiana es más bien de un alto europeísmo, de una compenetración de culturas, de una amplitud de criterios muy en consonancia con las corrientes de su época. Nada nos lo hace ver más claro que su posición frente a la enciclopedia y a la ilustración¹¹⁵.

Acerca de la clara intención de “abarcar con audacia potente toda la universal cultura humana”¹¹⁶, debemos destacar los nombres de Lorenzo Hervás y, una vez más, el de Juan Andrés, dos de los más decididos antiescolásticos y máximos exponentes del enciclopedismo, con sus sumas literarias, *Idea dell'Universo* (1778-1792) y

¹¹³ *Ibid.* Mazzeo presenta los casos de Tomás Serrano, Francisco Javier Lampillas, Francisco Masdeu y el Abate Juan Andrés. En relación con la idea de que la difusión del mal gusto (en concreto del barroquismo) y la decadencia de la literatura clásica latina se debían al influjo hispánico y los esfuerzos de algunos españoles por desmentirlo y revalorizar los clásicos latinos de origen español véase también M. Batllori, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹¹⁴ Véase M. Batllori, *op. cit.*, pp. 16, 36-38 y G. E. Mazzeo, *op. cit.*

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 83-84. Batllori afirma además que: “[...] cuando divulgan sus obras en castellano cumplen una específica misión europeizante, en su más alto y trascendental sentido.” *Ibid.* p. 16.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.24.

Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura (1782-1799)¹¹⁷, respectivamente. Pero también:

Esteban de Arteaga [...] estaba embebido de la cultura de la enciclopedia, del sensismo de Locke y Condillac en su psicología, del criticismo de Montesquieu, de Diderot y sobre todo de Voltaire en su estética neoclásica. La afición a las ciencias positivas —tan clara en Pinazo, en Ludeña, en Pons— no puede decirse que sea en ellos un rasgo típico de la ilustración, pues venía ya de la antigua tradición jesuítica de Clavio, de Kircher, de Grimaldi, etc. Pero a la corriente de la ilustración y de la enciclopedia debían el mayor aprecio que hacían de las ciencias físicas que de las metafísicas, y el desprecio de toda la escolástica, que prendía en abates audaces y algo petimetres como Arteaga, y también en hombres que se habían de encuadrar decididamente en la contrarrevolución como Hervás y Panduro. También en este punto, porque algunos del grupo de la universidad catalana de Cervera, como Baltasar y José Antonio Masdeu, habían de influir positivamente en el remozamiento de la escolástica, se ha visto sólo ese aspecto, y se ha dejado de ver el opuesto, que era el más general entre los desterrados hispano-italianos¹¹⁸.

Aunque generalmente se ha indicado que la Italia que encontraron los expulsos a su llegada estaba unida en su actitud antiescolástica (aún perteneciendo a diferentes ramas filosóficas, pues los había cartesianos, empiristas y enciclopedistas), la realidad es que la filosofía tradicional perduraba hasta imponerse, pues no todos eran enemigos de la misma. Ante este hecho Batllori propone una división en cuatro grupos dependiendo de la postura de los españoles frente a su escolasticismo. Antonio Eximeno, entonces, pertenecería a la facción más encendida, junto a Esteban de Arteaga y Juan Andrés. Pero este grupo era el más escaso¹¹⁹.

Con estos mínimos apuntes podemos entonces responder a la cuestión sobre qué representó culturalmente la expulsión de los jesuitas. En primer lugar debemos tener presente la uniformidad de la cultura que provino esencialmente de Francia e impregnó a toda Europa¹²⁰, y que parte de los pilares de una literatura neoclásica, de la erudición, espíritu crítico y enciclopédico que luego dará lugar a las vertientes de erudición clásica o erudición nacional; en cuanto a la filosofía, el espíritu de *L'Encyclopédie*, con sentido

¹¹⁷ La de Hervás traducida al español entre 1789 y 1805, pero también reinventada y ampliada como *Historia de la vida del hombre, Viaje estático al mundo planetario, El hombre físico y Catálogo de las lenguas*. La del Padre Andrés fue traducida al español como *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* y publicada entre 1784 y 1799.

¹¹⁸ M. Batllori, *op.cit.*, p.85.

¹¹⁹ *Ibid.* pp. 452-456.

¹²⁰ Seguimos nuevamente a M. Batllori, *op. cit.*, p. 495.

claramente antiescolástico; y la propensión a las ciencias experimentales. De este modo, la llegada de los jesuitas hispanos a una Italia netamente europea supuso:

Un movimiento de circunvalación de ideas: llevan a Italia gérmenes auténticamente hispanos; los desenvuelven allí en un ambiente más dieciochesco, más universal, los injertan en la cultura italiana, y a la vez devuelven sus frutos a su patria lejana¹²¹.

Y dentro del grupo de estos jesuitas, según la región de procedencia, también se pueden distinguir ciertas peculiaridades. Los trazos típicamente valencianos, que son los que en este trabajo nos interesan por la figura de Antonio Eximeno, podrían definirse en los términos de facilidad de adaptación —hasta el punto de ser los exiliados más notables en la literatura de creación—; afición a la alta comedia y al humor “bonachón y satírico, intrascendente y satisfecho, que ya caracterizó a la escuela valenciana del siglo XV: Eximeno, Serrano y Olcina representan una tendencia atávica hacia la socarronería popularista”¹²²; y el interés por la historia cultural y política del reino de Valencia, más una tendencia empírica de la filosofía valenciana y afición a las ciencias experimentales.

Por último, debemos apuntar que el pretexto que tuvieron varios de los jesuitas expulsos para acercarse a la música fue de diversa naturaleza. Antonio Gallego explica este vínculo musical a través de varias vías:

Como una de las Artes liberales, la antigua conexión de la Música con las artes del número (las del *Quadrivium*), era uno de los pretextos, y lo fue en Antonio Eximeno, aunque para oponerse al ya secular pitagorismo¹²³.

Del mismo modo este musicólogo justifica cómo el profesor de retórica y matemáticas Esteban de Terreros quiso aproximarse al arte de los sonidos, antes de su expulsión, por el camino de la lexicografía. Respecto al abate Juan Andrés, Buenaventura Prats, y, en parte, Esteban de Arteaga en sus escritos finales inacabados, estos vieron la antigua relación entre música y poesía recordando los tiempos en que compartieron sitio entre las artes del *Trivium*. Por su parte, Esteban de Arteaga también indagó en el mundo de la música y de la danza al tratar el asunto estético de la belleza ideal.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Batllori nos ofrece una interesante disertación sobre los rasgos identificadores de los diferentes grupos de jesuitas hispanos en base a su procedencia geográfica. *Ibid.*, p. 514.

¹²³ A. Gallego, *op. cit.*, p. 2.

Sin embargo, hubo jesuitas cuyo acercamiento musical se centró en la investigación historicista tan propia del siglo XVIII. Hablamos, por caso, de Vicente Requeno, de Prats y nuevamente de Arteaga. Asimismo la teoría de la música llamó la atención de los jesuitas expulsos, como Eximeno. A todo esto hay que añadir que:

Junto a los libros antiguos de matemática, retórica o música que los jesuitas analizaron, fueron incluidos también los que trataban sobre las artes del diseño, y especialmente los de arquitectura, lo que invitaba también a la aproximación musical: a través de las investigaciones sobre el número áureo y la divina proporción, la conexión de música y arquitectura era en aquel tiempo inevitable, y este fue el caso del mexicano Pedro José Márquez y sus escauceos musicales en el copioso asedio a Vitruvio, a cuyo célebre tratado se acogió Vicente Requeno cuando le convino¹²⁴.

Asimismo, en un acercamiento a la historiografía moderna de los jesuitas desterrados resulta ineludible señalar que en los prólogos de un gran número de trabajos teóricos no necesariamente versados sobre historia de la música sí se pueden hallar noticias que muestran una cierta preocupación por la historicidad del hecho musical¹²⁵. Las obras más importantes de la historiografía musical hispana del siglo XVIII pertenecen a Antonio Eximeno y Esteban de Arteaga. Otros jesuitas, como Juan Andrés en su *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* elogia a nuestro valenciano en el segundo tomo, además de tratar el poema *La Música* de Tomás de Iriarte. También contribuyeron al desarrollo de la estética música Javier Lampillas con su *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos* (1782-1788) y Vicente Requeno con el texto *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de Greci e Romanici cantori* (1798).

Ahora bien, no todos los italianos acogieron de buen grado algunas de estas producciones, como sería el tratado eximeniano de 1774:

¹²⁴ Prosigue Gallego: “Prácticamente todos ellos estuvieron relacionados entre sí durante su estancia italiana, pidiéndose y dándose noticias y datos, polemizando, defendiendo sus opiniones y las de sus colegas... Así, Antonio Eximeno, cuando quiso reconciliarse con el influyente fraile boloñés Gian Battista Martini, historiador de la música antigua y uno de los oráculos musicales del siglo, recabó la mediación de Arteaga; Juan Andrés pidió la opinión de Arteaga sobre la música provenzal, y luego sostendrían agria polémica acerca de la música arábiga y su posible influencia sobre la lírica medieval europea; Eximeno defenderá a Juan Andrés ante el ataque de un italiano sufrido por el valenciano a causa de su opinión sobre la Literatura eclesiástica medieval; Vicente Requeno se relacionó y tuvo un excelente defensor en el abate Juan Francisco Masdeu, amigo a su vea de Buenaventura Prats, etc”. *Ibid.*, p. 3.

¹²⁵ Véase A. Martín Moreno, *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1985, pp. 435-439.

Algunos italianos [...] no llevaron bien el aire de renovador y revolucionario que se daba nuestro desenfadado Eximeno —“vayan los españoles a enseñar música a los africanos”, le decía no muy amablemente el crítico de las *Effemeride letterarie* de Roma—; y, como reacción contra ese anquilosamiento estéril y apasionado [...] compuso la novela pseudopicaresca *Don Lazarillo Vizcardi* [...]¹²⁶.

3.3 Producción en Roma y breve estancia en España.

A partir de 1767, con la expulsión de los jesuitas, la actividad científica de Antonio Eximeno prácticamente desaparece y experimenta un giro hacia la investigación musical¹²⁷. Se hallaba nuestro autor en Roma cuando emprendió el estudio del arte músico, en concreto en 1768, recién secularizado¹²⁸. Creía nuestro autor que su conocimiento de las matemáticas le ayudaría en tal ocupación, por entenderse en aquella época que la música estaba basada en reglas numéricas. Pero al poco tiempo abandonó su estudio ante los desesperanzadores resultados, porque las matemáticas en nada facilitaban el aprendizaje musical. Los tratados barrocos sobre música a menudo carecían de lógica, y los ejercicios a los que se veía sometido para la práctica del contrapunto lo eran más aún. Así lo expresaba en el prólogo de su obra *Del origen y reglas de la música*:

Se aumentaba aún más mi desesperación con la lectura de los autores de práctica, no hallando en ellos más que un amontonamiento de reglas de canto-llano, que presto eché de ver eran falaces y falsas, puesto que todos los días las veía quebrantadas en las más bellas composiciones. ¿De qué me sirve, me decía yo, la reglas de no hacer saltar una voz de quinta falsa, cuando este salto causa tantas veces placer al oído? ¿Por qué se impone la ley de preparar toda disonancia, cuando todos los días se usa de la séptima y de la quinta falsa sin esta preparación? ¿Por qué ha de ser un pecado irremisible en un principiante hacer una quinta con movimiento recto, cuando se halla así en las composiciones de los más célebres maestros? ¿Y qué regla general se me da para transportar la modulación de un tono a otro? Para entender estas cosas, me decían todos, se necesita una larga práctica de cantar o tocar. ¡Buen Dios!, decía yo para mí, ¿qué especie de arte es esta? Bien conozco que en ningún arte se adquiriera la facilidad ni se perfecciona el gusto sin la práctica; pero sin ésta se entienden muy bien sus principios. Jamás he hecho de arquitecto, y sin embargo conozco porqué una fábrica es sólida y bella. No soy capaz de componer otra Eneyda, y con todo sé dar alguna razón de sus

¹²⁶ M. Batllori, *op. cit.*, p. 507.

¹²⁷ Los motivos que llevaron a Antonio Eximeno al estudio de la música no están bien definidos. Él mismo lo expresa en el “Prólogo” a *Del origen y reglas de la música* en los siguientes términos: “Un conjunto de circunstancias, de que no puedo instruir al lector sin escribir un dilatado discurso, me hicieron cuarto años ha dar una mirada a la Música” (p.1).

¹²⁸ A pesar de la secularización de nuestro autor, siempre se sintió unido moralmente a la Compañía de Jesús, de lo cual dan fe sus estrechos vínculos con compañeros jesuitas, tales como Esteban de Arteaga y Juan Andrés, al cual ayudó en su destacada publicación *Del origen, de los progresos y del estado actual de toda la literatura*.

bellezas. ¿Es posible que la música sea un arte que carezca de verdaderos principios o de reglas generales e infalibles, y que en ella se deba aprender todo a fuerza de brazos o del mismo modo que aprende un perro a hacer de centinela o a llevar una luz en la boca delante de su amo?¹²⁹.

Invadido por estas dudas e incertidumbre, con el añadido de un oscuro e ineficaz sistema de enseñanza imperante en la época, plagado de caducos planteamientos escolásticos¹³⁰, decidió entonces abandonar Eximeno el estudio de la música por más de un año. Fue una nueva luz, una reflexión que le vino mientras escuchaba la música del *Veni, Sancte Spiritus* de Niccolò Jommelli, la cual acercaba el origen de la música al del lenguaje, la que le permitió escribir sus ideales estéticos partiendo de principios filosóficos y construir su tratado de teoría musical más famoso.

Dell'origine e delle regole della musica parte de una concepción iluminista y sensista que entiende la naturaleza como conjunto de fenómenos que perciben los sentidos sin ser previamente modificados y frente a la cual se coloca el arte, en este caso la música, producto de la actividad humana, que debe imitar la naturaleza por ser fuente de toda verdad. Bajo esta filosofía Antonio Eximeno presenta sus inquietudes acerca de la música, fundamentalmente en su crítica a las teorías de Pitágoras, Boecio, Euler, Tartini, Rameau, Burette o el Padre Martini, que establecían férreas conexiones entre las matemáticas y la música, esta última entendida en una relación de dependencia respecto a la anterior. Propone el autor valenciano un conjunto de reglas básicas, prácticas, para el arte músico basadas en el análisis de las composiciones escritas por los músicos más importantes del pasado y del presente¹³¹. También se detiene en el arte del contrapunto, el cual hasta el momento se apoyaba en una serie de preceptos que entraban en contradicción con la música práctica.

Se posiciona entonces en contra de toda pedagogía que enseñase un arte del sonido sujeto a estrictas y a menudo incoherentes reglas. Eximeno está interesado en dar a la música mayor libertad y relacionarla con el lenguaje en cuanto a su origen común, el instinto, para lo cual se sirvió de las ideas de Condillac¹³². En este sentido pretende demostrar que “a pesar de que la música tiene un innegable componente matemático, éste era accesorio, no esencial”¹³³. La música no forma parte de las matemáticas sino

¹²⁹ A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, cit., p. 7.

¹³⁰ Eximeno buscó en su proceso de aprendizaje el apoyo de un profesor de canto y otro de armonía y contrapunto. Véase a respecto M. A. Picó Pascual, *op. cit.*, pp. 56-61.

¹³¹ Palestrina, Pergolesi, Corelli...

¹³² Nos referimos al *Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac.

¹³³ M. A. Picó Pascual, *op. cit.*, p. 62.

que la concibe como prosodia que aporta expresión al lenguaje. Pues la música se halla en la lengua hablada, la música consiste en las modificaciones del lenguaje, por lo que le interesa también a nuestro erudito observar qué lenguas son más aptas para la música por el placer que estas puedan producir al ser escuchadas. O en otras palabras: “se proponía estudiar, desde un punto de vista bastante innovador, la historia de los progresos, la decadencia y la restauración de la música en las naciones europeas a partir del estado de sus lenguas, la poesía e incluso el teatro”¹³⁴.

Dell'origine e delle regole della musica responde también a una necesidad social de la España ilustrada, pues la música suponía un entretenimiento muy solicitado entre el público burgués que, además, deseaba aprender música a través de una literatura de fácil comprensión —opuesta entonces a la artificiosidad barroca— y un repertorio asequible en cuanto a su ejecución¹³⁵.

Como en *Don Lazarillo Vizcardi*, el valor de su tratado se halla en la difusión de la filosofía del enciclopedismo francés, el empirismo inglés y el sensualismo en la cultura musical italiana, en primera instancia, luego en la española, pero siempre bajo sus propios criterios. Debemos destacar asimismo la idea que manifiesta Picó Pascual acerca de cómo la obra provoca “la crisis de autoridad como base del conocimiento científico en el campo teórico musical”¹³⁶. Porque Antonio Eximeno da preferencia en su discurso a la experiencia y a la razón en primer lugar, por delante de la autoridad de los clásicos que hasta entonces eran la vara de medir la producción artística y filosófica. Eximeno pone en cuestión las teorías de los autores canónicos, enumerando además sus errores, para luego ofrecer nuevos planteamientos y abrir nuevos campos que resultaban en aquel entonces desconocidos:

Este importante libro, junto a los escritos de música de Rousseau, cuyas ideas en cierta medida difundió el padre Eximeno en Italia, aunque, eso sí, tamizadas e interpretadas por su particular espíritu crítico, se convirtió en un adalid contra la concepción matemática de la música y en un instrumento apologético de las futuras ideas románticas que otorgaban un mismo origen a la música y al lenguaje: el instinto humano. Sus ideas estético filosóficas, que entroncan con el romanticismo, abren la puerta a un nuevo siglo en el que la música va a ser contemplada como un lenguaje trascendente¹³⁷.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 121.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁷ En esta biografía se llama también la atención sobre lo ilustrado del título de la obra, en concreto acerca de la idea de progreso. Es decir, “para él la idea de progreso era innegable e irrefutable, el pasado no podía ser negado, la historia era prescriptiva, había que tenerla en cuenta”. *Ibid.*, p. 68.

Obviamente, esta valiente actitud del ex jesuita valenciano encontró muy pronto detractores, y las duras críticas a su obra teórico musical fueron innumerables en el país itálico y en Francia¹³⁸. Sin embargo, la obra sí fue bien recibida en algunos círculos florentinos y milaneses y en la prensa londinense¹³⁹, así como por parte de varios compositores de la época, entre los cuales destacan los nombres de Niccolò Jommelli y Vincenzo Manfredini¹⁴⁰. De este modo, pronto adquirió notoriedad en las primeras potencias europeas, mientras que la repercusión en España se hizo esperar algunos años, provocando de igual forma seguidores y detractores.

La consternación más sonada y su posterior reacción se debe al Padre Martini, el cual rebate lo propuesto por Eximeno en su *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico del contrapunto sopra il canto*, aparecido en 1774 y 1776. Nuestro autor a su vez le contestó en 1775 con el famoso *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio Fondamentale Pratico di Contrapunto del Padre Maestro Giambattista Martini*¹⁴¹.

La actividad llevada a cabo por Antonio Eximeno en Roma le permitió acceder y ser parte activa de los círculos y sociedades literarias de la ciudad como los Árcades de Roma y la Academia de los Ocultos¹⁴², al tiempo que estableció contactos con importantes intelectuales y artistas del momento.

Debemos destacar también de su etapa romana¹⁴³ la redacción de *De Studiis Philosophicis et Mathematicis* y de *Institutiones Philosophicae et Mathematicae*, que fueron publicadas en 1789 y 1796, respectivamente, aunque la segunda no íntegramente. En el año 1795 salió a la luz *Lo spirito del Machiavelli, ossia Rifflessioni sopra l'Elogio di Niccolo Macchiaveli detto nell'Accademia Fiorentina dal Sig. Gio. Batista Baldelli*,

¹³⁸ Hablamos de los artículos del periódico *Effemeridi Letterarie di Roma* en 1774 y el octavo tomo de los *Elogi italiani*. En Francia encontró las críticas negativas del *Journal des Savants* y el *Esprit des Journaux*, ambas de 1775.

¹³⁹ Nos referimos en concreto a las *Novelle letterarie* de Florencia y la *Gazzeta letteraria* de Milán. Esta última es la que le calificaría como el Newton de la música. Por otra parte, en Londres los elogios provenían del *Diario de los Revisores* y de la publicación *Monthly review*.

¹⁴⁰ Picó Pascual añade los nombres de Giuseppe Sarti, Gioacchino Albertini o Nicola Antonio Zingarelli.

¹⁴¹ Ambas figuras protagonizaron intensos desencuentros y polémicas intelectuales, enemistad que pudo solucionarse a partir de 1781 con la mediación de Esteban de Arteaga. El *Dubbio* sería luego traducido y publicado en Madrid en 1797.

¹⁴² En las Academias italianas participa Eximeno bajo el nombre arcadio de Aristóxeno Megareo, filósofo griego del siglo IV a.c., autor de *Elementos armónicos*, al que considera como precursor estético por su insistencia en la experiencia del oído para la determinación y percepción de todo elemento musical. Véase A. M. Pollin, "Don Quijote en las obras del Padre Eximeno", *Publications of the Moderns Language Association of America* (journal of the Modern Language Association of America) 74 no. 5 (Dec., 1959), p. 568.

¹⁴³ En relación con las obras y publicaciones que ofrecemos sobre Antonio Eximeno seguimos a J. P. Fuster y Taroncher, *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días. Con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*, Valencia, Imprenta y librería de José Ximeno, 1827-1830, vol. II, pp. 319-326.

obra que fue traducida y ampliada posteriormente por el propio autor, cuando se encontraba de nuevo en Valencia, y publicada en 1799¹⁴⁴. Antonio Eximeno se opone aquí a los elogios de Baldelli y a la obra de Macchiavello, aunque sí valora su talento literario. Se ha comentado también sobre dicha obra eximeniana que merece ser destacada su calidad literaria¹⁴⁵. Sin embargo el texto halló problemas con la Inquisición española y fue retirado.

En 1796 se publicó la traducción al español de *Dell'origine e delle regole de la musica (Del origen y reglas de la música)* llevada a cabo por Francisco Antonio Gutiérrez García, capellán del rey y maestro de capilla del Real Convento de religiosas de la Encarnación de Madrid entre 1793 y 1799, y luego de Toledo¹⁴⁶. Fascinado por el pensamiento reflejado por Antonio Eximeno y ante el desconocimiento de su obra en España decidió de esta manera divulgarla. Nuestro autor aprovechó tal traducción para introducir variaciones, reflexiones y mejoras que convierten la versión española en la preferible para su estudio¹⁴⁷. Como era de esperar, la obra suscitó polémicas entre los avanzados defensores del nuevo estilo italiano y los conservadores que defendían los antiguos preceptos¹⁴⁸. Muchas se reflejaron en el *Diario de Madrid* y en el *Memorial literario* de Barcelona. Y como es sabido, la crítica y las polémicas eran muy comunes en todos los países del continente europeo durante el siglo XVIII¹⁴⁹. Debemos añadir

¹⁴⁴ Sobre *Lo spirito del Macchiaveli* véase el estudio M. J. Bono Guardiola, *op. cit.*

¹⁴⁵ Picó Pascual se refiere en concreto a la segunda disertación incluida en su traducción al español, que trata sobre el empleo por parte de Santo Tomás de una versión aristotélica en relación con su comentario sobre los libros de política. En *op. cit.*, p. 99.

¹⁴⁶ El *Diario de Madrid*, el 8 de junio de 1796, en su número 160 publicaba: “Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración: obra escrita en Italiano por D. Antonio Eximeno, Presbítero Español, y traducida al Castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S. M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid; tomo primero, véndese en el Despacho de la Gaceta, calle de las Carretas, a 28 rs. en pasta.

Esta obra es de aquellas raras que hacen época en una facultad, refutando las prácticas erradas de los profesores y sabios que han escrito antes, y estableciendo sus verdaderos y sólidos principios. El Autor, bien conocido por uno de los mayores Matemáticos que ha producido este siglo, habiendo aplicado su talento y genio creador a componer en música según los principios establecidos por los primeros maestros que se conocen, halló que todas sus reglas no tienen ningún fundamento sólido, que para la práctica de la Música de nada sirve la teoría de las Matemáticas, y que para componer bien es preciso abandonar la rutina seguida hasta ahora [...]”. Véase Yolanda Acker (ed), *Música y danza en el "Diario de Madrid" (1758-1808): noticias, avisos y artículos*, Gobierno de España, Ministerio de Cultural-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.

¹⁴⁷ Es por este motivo que de aquí en adelante preferimos referirnos a la obra en su versión española.

¹⁴⁸ Las críticas más férreas fueron encabezadas por Agustín Irazo, maestro de capilla de la Colegiata de Alicante. En su libro publicado en 1802 *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* refuta cada una de las propuestas de Eximeno por considerarlas un ataque al arte musical y una ofensa a la profesión. Véase M. A. Picó Pascual, *op. cit.*, pp. 265-273.

¹⁴⁹ A propósito de las polémicas musicales en la España ilustrada véase A. Martín Moreno, *op. cit.* Las más señaladas fueron las surgidas entre Francisco Valls y Joaquín Martínez de la Roca, Sebastián Durón y Bonet de Paredes, Antonio Ventura Roel del Río y Antonio Rodríguez de Hita.

también que en el ámbito español no solo Antonio Eximeno reclamaba una mayor libertad artística, sino que también sobre ello escribieron Antonio Soler, Sebastián Durón, Antonio Rodríguez de Hita, Francisco Valls...

En otro orden de cosas, a partir del año 1796 Napoleón Bonaparte fue ocupando territorios italianos, lo cual propició la Real Orden del entonces monarca español Carlos IV por la cual se permitía el regreso de los jesuitas expulsos al país de origen, siempre y cuando no fijaran su residencia en la Corte o en lugares reales. Antonio Eximeno llegó a España, en concreto a Valencia, el 28 de julio de 1798. De su corta estancia en el lugar —tan solo tres años— se recuerdan los problemas inquisitoriales que le llegaron tras publicar la traducción de *Lo spirito del Machiavelli*, pero también el entorno familiar y círculo de amistades¹⁵⁰ que lo acompañaron durante los primeros retazos de la obra *Don Lazarillo Vizcardi*¹⁵¹.

En 1801, y a pesar de los esfuerzos de nuestro autor y su entorno por impedirlo¹⁵², Antonio Eximeno tuvo que regresar a Italia tras la nueva orden de Carlos IV por la cual se debía desterrar a los jesuitas que habían vuelto a su país¹⁵³. Ya en Roma, a Eximeno le fue concedido el privilegio de imprimir en Valencia la novela musical que estaba desarrollando, tras solicitar poder enviar el manuscrito a Antonio Roca y Malferit y este a su vez a Manuel Monfort para la impresión. A finales de septiembre del año 1802 Pedro Ceballos transmitió a Eximeno la concesión por parte de su majestad de tal privilegio por un período de doce años. Tal y como nos explica Picó Pascual, un mes después envió el erudito valenciano una carta de agradecimiento al mismo, expresando además la necesidad de tener correspondencia con el apoderado de la obra, Antonio Roca, con el encargado de la impresión, Monfort, y con los correctores

¹⁵⁰ Nos referimos al canónigo Antonio Roca Malferit, a José Pons, entonces maestro de capilla de la Catedral de Valencia, al escritor Francisco Bahamonde y Sessé y a Francisco Javier Borrul.

¹⁵¹ Picó Pascual explica que de tal estancia en Valencia es posible hallar alusiones en el *Diario de Valencia*. La primera referencia, del 10 de febrero de 1800, alude precisamente a la publicación de *El espíritu de Maquiavelo*, para comunicar a los lectores que ya podían adquirirla. La segunda, aunque no va firmada, consiste en una dura crítica al texto del maestro Ferrandiere, *Arte de tocar la guitarra española por música* (Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1799), un tratado que gozó de poca transcendencia. El estilo de la narración es el propio del Eximeno: encontramos un diálogo crítico y mordaz entre dos personajes, D. Emeterio y su maestro, que recuerda algunas conversaciones de *Don Lazarillo Vizcardi*. La obra sería, en opinión de Picó Pascual, un prelude eximeniano que anuncia su futura novela. En M. A. Picó Pascual, “Vigencia y actualidad de las teorías del Padre Eximeno expuestas en *Dell'origine*. Nuevas aportaciones al estudio de la vida y obra Eximeniana”, *Ars Longa* 18 (2009), p. 150.

¹⁵² Los argumentos que se aportaron en vano para impedir la expulsión se basaban en la trayectoria profesional del autor valenciano, en su estado de salud y en la importante labor de escritura en la que se hallaba, las *Instituciones filosófico-matemáticas*, de las que ya había impresos dos volúmenes.

¹⁵³ 654 jesuitas según los datos proporcionados por M. A. Picó Pascual, *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, cit., p. 113.

de la imprenta, que presumiblemente serían Francisco Bahamonde y José Pons. La franquicia postal solicitada le fue concedida¹⁵⁴.

Pero Antonio Eximeno no envió el manuscrito de la obra hasta 1806, pues le llevaron mucho tiempo las correcciones y últimos detalles, además del interés que puso en la escritura de un texto apologético sobre Miguel de Cervantes. A pesar de su pronta aprobación, no pudo ser publicada por la escasez de fondos y por los acontecimientos políticos que se sucedían en aquel momento, tal y como manifestó José María Puig, consejero y Ministro del Tribunal Supremo de Justicia, en una nota adherida al manuscrito:

Este original precioso vino de Roma en el año 1806, remitido por el autor para su impresión. Fue prolijamente examinado por profesores eminentes del arte y lo aprobaron con elogios extraordinarios. La falta de fondos, y más aún las revoluciones políticas del mundo, han dejado esta insigne obra en la obscuridad. Es de desear que mejore de fortuna. Madrid, 20 de Mayo de 1814. Puig¹⁵⁵.

El manuscrito de la novela estuvo en posesión de Puig hasta su muerte, pasando luego a manos de José Antonio de Lavalle, el cual lo ofreció como regalo a Bartolomé José Gallardo, que lo sumó a su famosa biblioteca en la Alberquilla de Toledo. Más tarde fue vendido por su herederos a Felipe de Soto Posada de Labra, bibliófilo asturiano, y de este pasó a su hijo Sebastián, quien finalmente hizo saber a Francisco Asenjo Barbieri sobre su existencia. Este, asombrado por el valor documental del texto, hizo para su publicación en 1872-1873 a cargo de la Sociedad de Bibliófilos Españoles¹⁵⁶.

En lo referente al texto sobre Miguel de Cervantes, se trata en concreto de una defensa del insigne escritor frente a las inculpaciones que le dedicó principalmente Vicente de los Ríos en su *Análisis del Quijote*, relativo a la edición de *Don Quijote de la Mancha* a cargo de la Real Academia Española en 1780. Antonio Eximeno remitió en 1805 su *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quijote*. La Real Academia Española era la que en aquel entonces se ocupaba de la censura de obras literarias, y en este caso fue Martín Fernández Navarrete el académico que dictaminó que:

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵⁵ Citado por F. A. Barbieri en su "Prólogo" a *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., p. XLVIII.

¹⁵⁶ La información sobre el paradero del manuscrito desde que lo recibiese Puig la tomamos del mismo "Prólogo" de F. A. Barbieri a *Don Lazarillo Vizcardi*, cit. p. LVIII.

Aunque la *Apología* de D. Antonio Eximeno no ofrezca [...] ni solidez en su nuevo sistema sobre la fábula del *Quijote*, ni originalidad en los cargos y en las críticas que hace a Mayans y a Ríos, como por otra parte no deja de presentar algunas observaciones con novedad y gracia, y nada contiene contra la fe ni buenas costumbres, y tal vez pueda dar margen a nuevas ilustraciones sobre la obra más generalmente celebrada de nuestra nación, no hallo inconveniente en que se imprima y publique, aunque para este caso quisiera que se moderasen o suprimiesen las expresiones indecorosas o burlonas contra Mayans y Ríos, porque las creo injustas, y no es razón deparen perjuicio al buen crédito y reputación que tan dignamente se adquirieron ambos escritores en la república de las letras. Tal es mi dictamen, que la Academia reformará, si le pareciese, con sus superiores luces. Aranjuez, 18 de Mayo de 1805¹⁵⁷.

A pesar de tal censura, en 1806 se publicó la obra tal cual la escribió Antonio Eximeno. El texto pone de manifiesto la clara admiración que nuestro autor profesaba por Cervantes, y que se vio reflejada en *Don Lazarillo Vizcardi*, cuyo manuscrito remitió en el mismo año de la publicación de la *Apología* tal y como se ha indicado. Estas fueron las últimas producciones del erudito valenciano, que falleció en Roma el 9 de junio de 1808¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Citado por F. A. Barbieri, *op. cit.*, pp. XLVII-XLVIII. Nótese el empleo del vocablo “luces” y sus connotaciones en relación con lo expuesto en el capítulo 1 del presente trabajo.

¹⁵⁸ Según Picó Pascual poco se sabe de sus últimos días, pero sí que: “El P. Eximeno fue enterrado el día siguiente de su fallecimiento en la capilla de Nuestra Señora de los Dolores de la parroquia de San Marcello, según especifica el Tabularium Vicariatus Urbis. Registro de Morti, V (1781-1827). Parochia S. Marcello. Según consta en el censo parroquial de S. Marcello Dallo stato d’anime 92 (1806-1810). Parochia S. Marcello, vivía al menos desde 1806, cerca del Quirinal, en la Vía dell’ Umiltà, en el segundo piso de la casa de los señores de Muti.

Según reza el acta de defunción, recibió los sagrados sacramentos de penitencia y el viático el 8 de junio y el 9, el día de su fallecimiento, la última unción. Al día siguiente su cadáver fue conducido a la iglesia, donde fue expuesto y enterrado en la citada capilla. En la actualidad, como he podido comprobar personalmente, no existe ningún resto lapidario que lo registre dadas las reformas posteriores a las que fue sometida la capilla. He de manifestar que ninguna institución pública ni religiosa, siquiera el cardenal de San Marcelo, que es valenciano, se ha interesado lo más mínimo por mis peticiones para una posible colocación de una placa conmemorativa”. Véase M. A. Picó Pascual, “Vigencia y actualidad de las teorías del Padre Eximeno expuestas en *Dell'origine*. Nuevas aportaciones al estudio de la vida y obra Eximeniana”, *cit.*, p. 151.

Capítulo 4. Introducción a *Don Lazarillo Vizcardi*.

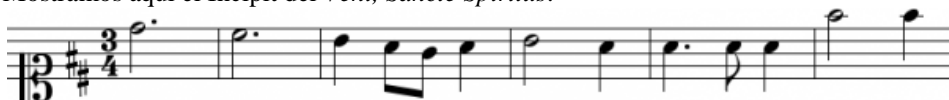
4.1 Prolegómenos. Interés en tratar la materia musical.

Aparentemente el estudio exhaustivo de la música por parte de Antonio Eximeno comenzó en el año 1768 pero fue intermitente. Como hemos señalado, la primera ocasión en la que abandonó su formación teórica sobre el arte de los sonidos se produjo a raíz de los desesperantes resultados que obtenía cuando se pretendía que las matemáticas fuesen la base y el hilo conductor del sistema de los sonidos y su representación. Los libros de teoría musical carecían de lógica y las reglas que se daban para la práctica musical bien mostraban errores, bien entraban en contradicción con lo que el oído demandaba para su deleite. Hemos explicado también cómo la sensación que le produjo una ejecución del *Veni Sancte Spiritus* de Niccolò Jommelli fue el elemento el clave para empezar a elaborar su pensamiento musical, aquel que difundió y le dio fama¹⁵⁹. El resultado fue el tratado *Del origen y reglas de la música*. Pero las polémicas que este suscitó más la actitud que el Padre Martini tomó hacia él debieron llevar a Eximeno a una nueva pausa en su actividad teórico-musical hasta los años 1796-1797, cuando puntualmente la retomó a raíz de la traducción al español de su obra y la polémica que de nuevo generó, entonces en España. Seguidamente se vio inmerso en la escritura de *Don Lazarillo Vizcardi*. Stevenson lo explica de la siguiente manera:

¹⁵⁹ No debemos pasar por alto que se trata, la pieza musical, de una secuencia del Pentecostés. El texto latino expone “Veni Sancte Spiritus / Et emitte caelitus / Lucis tuae radium”. Entiéndase aquí el doble sentido de la enunciación, pues el rayo de luz y el entendimiento superior al que se alude en el texto de la secuencia no es más que el Espíritu Santo otorgando la posibilidad de entender y predicar el mensaje. Esto es, la luz que orienta la construcción del pensamiento y discurso de Antonio Eximeno.

Niccolò Jommelli (Aversa 1714-Nápones 1774) fue uno de los más afamados compositores napolitanos. De su repercusión en España cabe mencionar que protagoniza el Canto cuarto del poema *La Música* de Tomás de Iriarte dedicado al “Uso de la música en el teatro”. Aunque tuvo más éxito en la ópera, entre su música sacra se cuenta, además del himno *Veni Creator Spiritus* para soprano, coro, cuerdas y bajo continuo (Roma, c. 1751), el gradual y la secuencia de la “festa della Pentecostese” *Emitte Spiritum-Veni Sancte Spiritus* en Re Mayor para soprano, contralto, tenor y bajo solistas, coro mixto y bajo continuo (Roma, 1752, año último que dedicó a escribir obras litúrgicas para San Pedro), que sería el que Eximeno escucharía con atención. Véanse al respecto los siguientes trabajos: M. Dottori, *The Church Music of Davide Peez and Niccolò Jommelli, with special emphasis on funeral music*, Curitiba, DeArtes-UFPR, 2008 y M. McClymonds, *Niccolo Jommelli: the last years 1769-1774*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1980.

Mostramos aquí el Incipit del *Veni, Sancte Spiritus*:



He thought that the value of music should be determined by the good taste of the listener, and not by the critical examination of professionals. This theory provoked furious reactions, by Padre Martini among others, accusing Eximeno of ignorance. On the advice of his friends, Eximeno gave up writing on music, devoting himself to other subjects [...] When Eximeno returned to Spain in 1798, he had the opportunity to compare Spanish musical life with Italian. This resulted in a new book that was published in 1872–3, *Las investigaciones músicas de Don Lazarillo Vizcardi*. Here he returned to the themes already treated in *Dell'origine*, now stating his ideas from the perspective of Spanish amateurs rather than that of the professional musician working within the traditions of church music¹⁶⁰.

La idea primigenia de la novela *Don Lazarillo Vizcardi* se remonta a los años en torno a la aparición del tratado musical en su versión italiana, *Dell'origine e delle regole della musica*. El volumen contiene a modo de apéndice o epílogo las palabras de “Respuesta” que Antonio Eximeno dirigió a Eleuterio Filalete a raíz de la “Carta escrita por un amigo al autor de la obra” que previamente le había remitido este desde Armoniópolis, con fecha 12 de septiembre de 1772. En la misma se daba información sobre la reacción adversa de algunos músicos que, reunidos en un café, manifestaban su malestar ante el anuncio de las tesis que Eximeno pretendía mantener en su tratado. Nuestro autor, en dicha “Respuesta” fechada en Roma el 7 de octubre de 1772, además de incluir una carta de Jommelli en la cual le elogiaba, arremete contra la ignorancia de los profesores de música y contra la forma de enseñar el ejercicio de la música, porque:

Un Poeta, por miserable que sea, está precisado a manejar algún libro y a hacer uso de la facultad de pensar; pero la mayor parte de los profesores de Música se forman con el puro ejercicio mecánico de la garganta o de las manos, sin enriquecer la mente de los conocimientos necesarios para crear una Música adaptada a cada asunto, y teniendo en ocio perpetuo y casi enmohecida la facultad de pensar. ¿Qué juicio pues se puede esperar de semejantes profesores sobre un libro de Música?¹⁶¹.

Eximeno explica también en la carta la utilidad de su tratado:

Sirve para no hacer perder mucho tiempo a los principiantes en el estudio del contrapunto; sirve para no espantar con las dificultades a los hombres de talento que quieren emprender el mismo estudio; sirve para no hacer parecer un verdadero laberinto de contradicciones el arte más sencillo y más fácil del mundo; sirve después para componer con libertad y usar a tiempo de ciertos acordes o posturas poco triviales; sirve para no hacernos tragar como nueva la Música hecha y rehecha mil veces; sirve

¹⁶⁰ R. Stevenson, “Eximeno (y Pujades), Antonio”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980, vol. 6, p. 323.

¹⁶¹ A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, cit., tomo 3, p. 243.

finalmente para no desacreditar la inocente arte de la Música, diciendo de ella tales necedades, quales nos dicen los artistas mecánicos sobre sus respectivos oficios¹⁶².

Asimismo, nuestro autor deja entrever que ante las críticas de los músicos tradicionalistas él ya planeaba rebatirlos de una forma satírica:

¿De qué querrá pues este profesor que trate un libro de Música, cuando tiene por charlatanerías el dar reglas para hacer fácil y luminosa la práctica del contrapunto? Querría acaso que bajo el título de libro de música se contuviese la novela de D. Quixote. Pues ese gusto puede ser que se lo de 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 D. Quixote la vida y hazañas del Maestro Pandolfo, que, de texedor y organista de su lugar, vino a ser maestro de Capilla¹⁶³.

Picó Pascual nos aporta, además, el testimonio del comentarista del *Articoli delle novelle de Florencia*, el cual, atraído por el propósito de la novela manifiesto en la citada carta de Eximeno expresaría:

Forse questo Romanzo sarà una buona medicina per la Musica languente, como lo fu quello di D. Chisciotto per certi costumi ridicoli, e quello di Fra Gerundio per l'Oratoria Sacra. Sarà Romanzo, ma Romanzo da Filosofia¹⁶⁴.

Pero, ¿a qué se debe realmente el interés en tratar la materia musical? La respuesta es muy sencilla: Antonio Eximeno comienza la escritura de *Don Lazarillo Vizcardi* dedicando unas frases a la música entendida como necesidad vital. El autor valenciano afirma que todo ser humano se siente atraído por ella. Se caracteriza el sonido por tal poder de atracción que convierte la música en elemento imprescindible en cada actividad humana:

Si el arte de hilar y tejer la lana hubiese sido tratado por los hombres industriosos como lo ha sido por los filósofos la música, iríamos aún vestidos de hoja de higuera, como se vistió nuestro buen padre Adán cuando se avergonzó de verse desnudo. Todos los hombres (a excepción de los pocos a quienes tocó la suerte, o por desgracia, un alma naturalmente desentonada), gustan de la música, todos corren tras ella; el más rústico patán, si camino del mercado encuentra la música de un regimiento, para su rocín, y abobado se dejar meter las manos de los galopines en el cesto de peras. La música es el sainete de nuestros pasatiempos y huelgas; en la más pobre fiesta, si no se puede hacer cantar una misa con música y sermón, a lo menos con la dulzaina o la gaita se festeja a

¹⁶² *Ibid.*, p. 246.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 247-248.

¹⁶⁴ Tomamos la cita de M. A. Picó Pascual, *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, cit., p. 308.

loa santos y se quita el sueño a los que no lo son. Pero, ¿con qué artificio, con qué arte mágica se entretejen las voces y los sonidos para hechizarnos el alma?¹⁶⁵.

Se desprende también de estas palabras la preocupación de Eximeno por el trato que ha recibido el arte músico a lo largo de la historia, muy rudimentario a su parecer. Sugiere entonces la cuestión acerca de cuáles son los artificios de los que se sirve la música para alcanzar tal poder de persuasión, poniendo este interrogante en la mente del personaje principal, Lazarillo Vizcardi, el cual irá resolviendo la incógnita a lo largo de la fábula:

Es una fábula, cuyo objeto y fin, o como lo llaman los fabulistas, cuya acción es la instrucción del joven D. Lazarillo Vizcardi en los principios y origen de la música en general, y en el buen gusto de sus tres principales ramos, instrumental, teatral y de la Iglesia, y el celo y actividad del mismo joven en proteger a los profesores de mérito y promover el buen gusto, en particular del último de los tres sobredichos ramos de música¹⁶⁶.

Para este cometido Antonio Eximeno se nutre de presupuestos filosóficos que se reflejan luego en los conceptos que presenta. Ya hemos mencionado la influencia del iluminismo y del enciclopedismo francés de Rousseau y Diderot, y de su admiración por Locke y el sensismo de Condillac¹⁶⁷. Asimismo es conocedor de las teorías musicales que se habían ido desarrollando a lo largo de su historia, haciendo sobre todo hincapié en los tratados barrocos españoles de renombre. De igual modo se nos presenta como hombre ilustrado que escucha música, de lo cual da buen ejemplo las críticas que ofrece la novela sobre determinadas ejecuciones musicales. Y por último, Eximeno se presenta ante el lector como individuo conocedor de la mejor literatura: seguidor de los principios de Horacio, de los textos de Metastasio, amante de la narrativa de Cervantes, seguidor del teatro del Siglo de Oro de Lope de Vega o Calderón de la Barca, así como de la comedia de su contemporáneo Leandro Fernández de Moratín o devoto de los versos de Meléndez Valdés.

¹⁶⁵ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 9.

¹⁶⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 3.

¹⁶⁷ Fabbri explica que en la obra *De Studiis* Eximeno manifiesta su adhesión al empirismo y en *Dell'origine e regole de la musica*, especialmente los dos primeros capítulos, están dedicados a Condillac. Contrariamente a esta idea, Menéndez Pelayo, en el quinto volumen de su *Historia de las ideas estéticas en España*, intenta demostrar que la posición de Eximeno se diferencia de la del anterior, considerándolo puramente lockiano. Véase M. Fabbri, "Un romanzo dell' Illuminismo spagnolo: Il Lazarillo Vizcardi", *Specilegio Moderno* 4 (1975), pp.39-69.

4.2 Qué es y qué aporta la novela.

Don Lazarillo Vizcardi es una obra que se inspira fundamentalmente en *Don Quijote de la Mancha* y *Fray Gerundio de Campazas*; una novela didáctica con varios hilos argumentales¹⁶⁸, aunque el guión que sustenta el despliegue de infinidad de temas tanto musicales como filosóficos y socioculturales de la época es la celebración de unas oposiciones a maestro de capilla que ha convocado el cabildo de una ciudad española, presumiblemente Valencia¹⁶⁹. La lucha entre los tres aspirantes ofrece al lector un acercamiento amplísimo a las teorías musicales que se critican y por las que el autor apuesta. Uno de los opositores, Narciso Ribelles, será la voz que expresa las opiniones de Antonio Eximeno el cual, además, tomará el papel de guía musical y espiritual del protagonista Lazarillo Vizcardi para perfeccionar su “buen gusto”. Como figura contrapuesta hallamos al personaje extravagante y quijotesco Agapito Quitoles, viejo maestro de capilla y ferviente seguidor de los antiguos y desfasados principios musicales basados en cánones enigmáticos y proporciones numéricas, versado además en algunos de los principales tratados musicales del Barroco, como los de Pedro Cerone y Pablo Nassarre¹⁷⁰.

La novela resulta en suma un compendio musical. Se valdrá el autor de los diálogos y actitudes de los personajes para transmitir elementos teóricos y estilísticos de la música. Efectivamente, *Don Lazarillo Vizcardi* retoma los temas musicales del tratado de 1774 para novelarlos y ampliar ciertos puntos de vista¹⁷¹. Sin embargo, encontraremos algunas diferencias de contenido que expondremos más adelante.

Con respecto a las contribuciones de la novela, en primer lugar queremos resaltar la manera en la que en un mismo discurso textual las preocupaciones lingüístico-musicales y literarias se funden con la crítica social y el fin didáctico y reformador. Entre otros méritos destacables se halla el ya mencionado acerca de abrir el

¹⁶⁸ Véase H. C. Jacobs, “Antonio Eximeno y Pujades (1729-1808) y su novela *Don Lazarillo Vizcardi* en el contexto de sus teorías musicales”, en M. Tietz (ed.) *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánica en la Europa del siglo XVIII*, Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft - Iberoamericana, 2001, p. 404.

¹⁶⁹ Pensamos en Valencia por algunos de los pocos apuntes geográficos que encontramos en la novela, como veremos más adelante.

¹⁷⁰ Pedro Cerone, *El Mellopeo y Maestro. Tratado de musica theorica y practica: en que se pone por extenso, lo que uno para hacerse perfecto Musico ha menester saber*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Pablo Nassarre, *Fragmentos músicos*, Madrid, Imprenta Real de Música Calle de Leganitos 1700, y *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.

¹⁷¹ La novela cumpliría, además de la función didáctica, una función propagandística, contribuyendo a la difusión de *Del origen y reglas de la música*. Por otra parte, los coloquios y debates entre Lazarillo y el maestro Narciso Ribelles remiten a la forma de diálogo que adquieren muchos de los tratados artísticos y musicales.

debate a un público lector no esencialmente especializado, al cual se pretende impartir doctrina musical:

The principal value of his writings lies in their consideration of music as an art of eloquence, and their regard for the musical amateur as superior to the professional musician¹⁷².

El hecho de servirse de la novela como vehículo de expresión artística de la burguesía y enriquecer además este género literario con una valiosa contribución musical es admirable. En *Del origen y reglas de la música* las teorías expuestas se presentan como discurso divulgativo, que por el idioma de redacción fueron primero accesibles para los italianos, luego para los españoles con su traducción. *Don Lazarillo Vizcardi* presenta los mismos principios musicales pero novelados y dirigidos a un público español, al cual se le transmiten las experiencias tanto italianas como españolas del autor respecto a la música y la cultura en general. Antonio Eximeno no fue un revolucionario, pero sí que ocupó un privilegiado lugar en la vanguardia musical europea precisamente por la propagación de tales teorías. Aún así, respecto a la idea de que la música no tiene unión con la ciencia matemática, estudiosos como Jacobs aseguran que Eximeno fue el primer teórico de la música español que contradujo con ímpetu tal opinión desde los años setenta del siglo XVIII¹⁷³.

Pero el papel que ocupa la música en la novela va más allá de su consideración como disciplina artística. La música se convierte en elemento esencial de la realidad sociocultural de una época determinada y en vehículo educativo en su sentido más moderno, como indica Fabbri:

Ebbene, il convincimento che la musica sia parte viva della realtà culturale ed anche politica di un popolo, del cui carattere al pari della lingua è immagine fedele e vivente, e la necessità quindi di utilizzare la musica, modernamente intesa, come mezzo di educazione e di istruzione, portarono l'Eximeno ad immaginare quel *Lazarillo Vizcardi* che finì col risultare qualcosa di più del valido apporto a quel processo di chiarificazione ed analisi della problematica musicale che, con l'Eximeno, travagliava i migliori intelletti europei¹⁷⁴.

¹⁷² R. Stevenson, *op. cit.*, p. 323.

¹⁷³ Véase H. C. Jacobs, *op. cit.*, p. 406.

¹⁷⁴ M. Fabbri, *op. cit.*, pp. 46-47.

La novela ofrece una imagen viva de la sociedad española de finales del siglo XVIII, vista desde el prisma de un Eximeno también autobiográfico que refleja mucho de su aprendizaje en la música, en la cultura y en la vida. Los elementos de ese cuadro social son los hechos articulados a lo largo de la historia que se cuenta, sucesos y acciones cotidianas referidos a diversas figuras de la pequeña burguesía de una ciudad de provincias que van desde lo cómico y grotesco hasta lo dramático y conmovedor. En la novela hallamos contrastadas opiniones e intereses que dan lugar a interesantes polémicas pero también a situaciones irrisorias. Pero como señala también Fabbri, tales disputas:

[...] Travalicano il ristretto limite originario e finiscono col coinvolgere, in un rapporto attore-spettatore, l'intera cittadinanza la quale guarderà con crescente interesse a quelle vicende, esprimendo le sue critiche ed i suoi commenti [...] ¹⁷⁵.

Antonio Eximeno crea un mundo con el que el sujeto ilustrado se identifica, pues crea personajes que sienten, se gustan sensibles y preocupados por el conocimiento. Individuos que además valoran la amistad y la sociabilidad, se preocupan por mejorar las relaciones entre los individuos. El ilustrado cree en la “perfectibilidad de la sociedad” ¹⁷⁶.

Otra aportación muy significativa de Antonio Eximeno en la novela tratada tiene que ver con que por su avanzada visión acerca de la música —y su origen común con el lenguaje, esto es, el instinto—, la cultura y la sociedad y su manera de transmitirla, puede ser considerado precursor de ciertas ideas que se desarrollarán en el siglo XIX ¹⁷⁷. Incluso se ha mencionado que sus obras principales “contienen el germen de las reformas que llevaría a la práctica Wagner tiempo después” ¹⁷⁸. Esta característica sería más visible, sin embargo, en su contemporáneo Esteban de Arteaga con la obra *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, en donde se apuesta por un ideal de teatro lírico

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷⁶ J. Álvarez Barrientos, “Representaciones de la Ilustración. ¿Cómo se vio, cómo la vieron, cómo la vemos?”, cit., p. 102.

¹⁷⁷ Véase A. Gallego, *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, Madrid, Alianza, 1988, p. 40.

¹⁷⁸ V. León Sanz, *op. cit.*, p. 251. Anteriormente otros autores, tales como Menéndez Pelayo o Pedrell, realizan la misma comparación.

como síntesis de todas las bellas artes —poesía, música y pintura— semejante al *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”) de Wagner¹⁷⁹.

El gran reto de Antonio Eximeno es entonces dar a conocer teorías musicales pero también reflejar una realidad sociocultural de la España de su siglo a través de la expresión literaria. Lo original de la novela está en la confluencia de distintos elementos de variada naturaleza en un mismo discurso, tal y como indica ya Asenjo Barbieri en el “Preliminar” de la novela cuando expresa que esta trata de música, que es una novela “por el estilo del *Quijote*” y que “tiene mucho de historia, y de crítica literaria y artística”¹⁸⁰. Y añadiremos que tales elementos, más todo el despliegue de pensamiento ilustrado, se hallan amparados por estructuras ficcionales propias de la narrativa pero también del teatro: trama definida, relato, diálogo, sucesión de acontecimientos y evolución de los personajes, estructura, etc. La clave del éxito en la construcción de dicha obra ha de buscarse en la selección específica de fuentes para realizar una reflexión sobre la combinación de los elementos mencionados, todos ellos de distinta naturaleza epistemológica pero perfectamente entrelazados en un único discurso.

4.3 Críticas recibidas.

La única edición que existe de *Don Lazarillo Vizcardi*, precedida del interesante “Preliminar” de Asenjo Barbieri, tuvo bastante éxito¹⁸¹. Con agrado recibieron la novela y dieron testimonio de ello los estudiosos Pedrell¹⁸², Pollin¹⁸³, León Tello¹⁸⁴, Rodríguez Suso¹⁸⁵...

Del lado de aquellos quienes consideraron la novela muy por detrás respecto al tratado *Del origen y reglas de la música* podemos citar, por ejemplo, a Otaño¹⁸⁶ o a

¹⁷⁹ Recordemos, en relación con *Del origen y reglas de la música*, la reflexión por la cual se concebía la idea de un origen común para la música y el lenguaje, el instinto, como germen de conceptos que se desarrollarían en el siglo posterior, en donde el romanticismo verá la música como lenguaje trascendente.

¹⁸⁰ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, pp. V-VI.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² F. Pedrell, *op. cit.*

¹⁸³ A. M. Pollin, “Toward an Understanding of Antonio Eximeno”, *Journal of the American Musicological Society* 10 (1957), pp. 86-96.

¹⁸⁴ El musicólogo León Tello explica la aportación de Eximeno en relación con los ideales neoclásicos. Considera la novela como texto entretenido, del que destaca la invención de los personajes, y el interés sociológico en la descripción histórica, más una fina ironía en el estilo del valenciano. Véase F. J. León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC - Instituto Español de Musicología, 1974, pp. 266-347.

¹⁸⁵ C. Rodríguez Suso, *op. cit.*

¹⁸⁶ Nos referimos a los textos de N. Otaño, “El P. Antonio Eximeno”, *Música Sacro Hispana* VII (1914), pp. 102-107 y *El padre Antonio Eximeno. Estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1943. Otaño aporta datos biográficos y documentos que confirman la secularización de Eximeno; incide además en una relación amistosa con la Compañía de

Otero, que estuvo al frente de una edición española del tratado musical de 1774, en cuya introducción dice que

si bien es verdad, la agudeza de su pluma quizás no se viese robustecida de un estilo más en consonancia con su talento, cualidad que se denota en su famosa novela en dos tomos *Don Lazarillo Vizcardi*, donde la anécdota pintoresca no ha podido contrarrestar lo plúmbeo del contenido¹⁸⁷.

Por su parte, Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España* fue el primer erudito del siglo XIX en realizar una crítica sobre la novela del valenciano:

A quien busque amenidad y deleite, como es justo buscarlos en una novela, nos guardaremos muy bien de recomendarle *Don Lazarillo Vizcardi*, engendro de aquella manía didáctica que produjo tantos poemas y novelas doctrinales en el siglo XVIII, convirtiendo el arte en servidor apocado y humildísimo de la más prosaica enseñanza. Y lo más doloroso es que Eximeno tenía chispa y gracia para haber escrito una novela picaresca, pero a condición de olvidarse antes de que existían libros de música en la tierra [...] No hizo el Don Quijote ni siquiera el Fray Gerundio cuyos quilates son ya tan inferiores; pero hizo un libro en castellano, lo cual no era poco a fines del siglo XVIII. Buena cualidad es ésta, pero no basta para hacer interesante una fábula insulsa que se mueve arrastrada y perezosamente, sin halago de la fantasía y sin atractivo de curiosidad siquiera, puesto que el autor anuncia de antemano todo lo que va a pasar en su libro¹⁸⁸.

Pero Menéndez Pelayo apuntará que si bien la crítica literaria de *Don Lazarillo Vizcardi* debe mostrar sus reservas, la crítica musical sí ha de estar agradecida por la publicación de la obra, “testamento artístico de Eximeno, y última exposición de su famoso plan de reforma”¹⁸⁹. Además:

En todas las obras de Eximeno se observa el mismo espíritu de independencia artística. ¿Y cómo había de ser de otra manera, cuando en su tratado *Del Origen y Reglas de la Música* había empezado por condenar la falsa inteligencia del principio de *imitación*, enseñando que “para formar estilo no es necesario proponerse la imitación de un autor determinado, puesto que *por nuevos y diversos caminos se pueden llegar á la suma*

Jesús, especialmente con Esteban Arteaga, Juan Andrés y Pedro Montegón. Pero también critica la escasa calidad literaria y se desdeña el contenido musical de la novela.

¹⁸⁷ A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 10.

¹⁸⁸ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España, siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, vol. I, pp. 1600-1618.

¹⁸⁹ *Ibid.*

excelencia en cualquier arte, y un genio creador se forma siempre por sí un estilo enteramente nuevo?¹⁹⁰.

Otros estudiosos demostraron en su análisis que ni tan siquiera habían leído la novela. Nos referimos en concreto a Mitjana, el cual consideró que se trataba de una obra de mal gusto, “plúmbea e indigesta, casi imposible de leer”¹⁹¹. Pero la gravedad de su crítica está en el hecho de añadir datos erróneos tales como que el héroe protagonista era un extravagante organista que perdió la razón —como Don Quijote— leyendo las obras de Cerone y Nassarre, el cual además ideó un Lunario preso de la inquietud que le supusieron estas lecturas y que al final de la escritura muere a causa de un mal. En verdad, tal enfermedad se le adjudica en la novela al personaje de Agapito Quitoles, quien ostenta el papel de Quijote. Estos mismos errores serán posteriormente copiados por Titli¹⁹², como bien señala Picó Pascual¹⁹³.

Fabbri, por su parte, afirma sobre la novela que “con la loro inconsueta ampiezza attirarono facilmente sull’Eximeno l’acussa di prolissita e di monotonia”¹⁹⁴, refiriéndose, por ejemplo, a los prejuicios de Menéndez Pelayo. Pero el estudioso italiano señala también que la originalidad del pensamiento filosófico de Eximeno arranca con el contacto mantenido con los diversos círculos intelectuales europeos (empirismo —Locke— y sensismo —Condillac—). Los diversos escritos y críticas, la participación académica e intelectual, las amistades y el hecho de escribir una voluminosa novela en donde aparte de recoger sus conocimientos musicales se teje un complejo universo narrativo, ejemplifican la modernidad intelectual y europea del ex jesuita valenciano.

Batllori cree que la novela sería bastante inferior a su producción anterior. En su opinión, “només la seva pintoresca ironía, molt valenciana per cert, arriba a salvar alguns fragments de la seva acaparadora mediocritat”¹⁹⁵; si bien en su afamada obra *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos* quiso destacar que de entre los valencianos desterrados por Carlos III, y salvando las distancias, Antonio Eximeno sería

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ R. Mitjana, *La música en España: Arte religioso y profano*. Madrid, Centro de documentación musical del INAEM, 1993.

¹⁹² Nos referimos al texto de M. Titli, “Introduzione a Antonio Eximeno, *Dell’origine e regole de la musica*”, en *La musica degli antichi e la musica dei moderni: storia della musica e del gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini*, Milano, Franco Angeli, 1989.

¹⁹³ En M. A. Picó Pascual, *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, cit., p. 311.

¹⁹⁴ M. Fabbri, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹⁵ M. Batllori, *Els Catalans en la cultura hispanoitaliana*, Barcelona, Biblioteca d’estudis i investigacions - Tres i Quatre, 1998, p. 19.

“el único que puede hacer algo de sombra a Juan Andrés, si no en la vastedad de cultura y de concepciones, al menos en la fama que alcanzó en vida y en el recuerdo después de su muerte”¹⁹⁶.

En la biografía que Picó Pascual dedica a Antonio Eximeno, en la cual se califica *Don Lazarillo Vizcardi* como “entretenida y divertida creación”¹⁹⁷, se expone además, de manera exagerada a nuestro entender, que:

El padre Eximeno en esta novela demuestra, una vez más, sus probados méritos literarios. El estilo de escritura que emplea es ameno, gracioso y fresco, procurando en todo momento que su lectura sea divertida y entretenida. De la obra resalta, aparte de la facilidad de frase y la exquisita pureza, la frescura, la elegancia y la ductilidad del empleo del lenguaje, el humorismo espontáneo y, sobre todo, la agudeza satírica y la mordacidad de su pluma. Sus habilidades para la chanza son extraordinarias, aquellos pasajes cargados con una ironía satírica y socarrona que nos recuerdan en todo momento su procedencia valenciana, son verdaderamente excelentes [...] El padre Eximeno, con su extraordinaria facilidad de exposición y su juicio particularmente dotado, nos introduce con sumo detalle, rigor, elegancia y precisión en los aspectos más sugestivos de cada personaje y en la problemática musical del momento¹⁹⁸.

Sin embargo, más adelante añade:

Todo ello, la gran cantidad de temas tratados y lo plúmbeo del contenido de alguno de ellos, hace que la novela sea un poco demasiado larga, resultando en ciertos momentos pesada, ya que nuestro autor insiste excesivamente en ideas ya expuestas. Si la hubiera aligerado algo y hubiese prescindido de su vanidad al incluir aspectos puramente personales, la novela hubiera ganado enormemente, así al menos los críticos, que a veces opinaron sin tan siquiera leerla, hubieran disfrutado extraordinariamente de su lectura¹⁹⁹.

Más recientemente Rodrigo Mancho recalca también el “carácter didáctico y machacón del texto”²⁰⁰. E interesante resulta la apreciación de Jacobs, que ve indicios de conservadurismo en Eximeno al contemplar cómo en su planteamiento musical hace referencias a Haydn, pero no a Mozart:

¹⁹⁶ M. Batllori, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, cit., p. 506.

¹⁹⁷ M. A. Picó Pascual, *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, cit., p. 111.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 312.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp.312-313.

²⁰⁰ R. Rodrigo Mancho, “La visita al convento de la Magdalena de Massamagerell: un lance de *Don Lazarillo Vizcardi*, novela de Antonio Eximeno”, en J. E. Martínez Fernández y N. Álvarez Méndez (coords.), *El mundo del Padre Isla*, Universidad de León, 2005, p. 526.

Como crítico musical, Eximeno es de corte más bien conservador: se resuelve contra el exceso de la música vocal por los medios por los que se articula la primera. Un ejemplo significativo de sus preferencias se puede encontrar en el hecho de que Joseph Haydn es elogiado por Eximeno, pero Wolfgang Amadeus Mozart no se menciona en ningún lugar de su novela. La opinión según la cual Eximeno considera la música como un arte y no como una ciencia resulta, en contra, innovadora²⁰¹.

²⁰¹ H. C. Jacobs, *op. cit.*, p. 409.

Capítulo 5. Fuentes filosóficas, estéticas y teórico-musicales.

Learned man and books may be more useful as to ancient music, but it is only living musicians that can explain what living music is.

Charles Burney

Mientras que en países como Francia o Inglaterra el avanzado pensamiento enciclopedista y empírico de sus intelectuales llegaba también a la teoría musical, en Italia y España la cultura musical del settecento estaba aún anclada en un tradicionalismo que mantenía una postura racionalista de la música, siempre en una relación de dependencia respecto de la poesía y la función eclesiástica²⁰². Por ello destaca la labor de Antonio Eximeno, porque en este ambiente obsoleto fue de los pocos que denunciaron la situación conservadurista. El ex jesuita propuso un sistema de reglas basado en la práctica musical con el fin de facilitar la instrucción y progreso de los jóvenes músicos. También con la finalidad de ayudar en la comprensión de las obras musicales y contribuir así a formar el “buen gusto” del interesado. De esta manera contrarrestaba el poco útil sistema de enseñanza imperante, complejo y lleno de artificio. Un método, el de Eximeno, basado en la experiencia y en la observación, además de adoptar una postura rigurosamente crítica con la concepción matemática de la música que provenía de Pitágoras, Boecio, Tartini, Rameau o el padre Martini. Pues para Eximeno las reglas de la música solo tenían un fundamento, el placer auditivo, y el origen del discurso musical había que buscarlo en el instinto, elemento común con el lenguaje. En este sentido, como indica Fubini, Eximeno era representante y difusor de las ideas del enciclopedismo, de los seguidores de Du Bos, Condillac y Rousseau en Italia, de cuyos principios se valió para erigir su teoría musical²⁰³.

Sin embargo, aun siendo este el signo bajo el que se ha entendido a Eximeno, y pudiendo considerar que supuso “una oleada de frescura y novedad destacada”²⁰⁴, algunos estudiosos como Schmitt señalan que en nuestro autor existe cierto retraso conceptual²⁰⁵; de igual modo García Pérez recalca que en la teoría expuesta por

²⁰² Aunque el clima cultural de Italia y España era similar, el primer país sí fue algo más receptivo ante las últimas corrientes ideológicas europeas, fundamentalmente en relación con el enciclopedismo francés. España se hallaba anclada a un sistema inquisitorial que obstaculizaba el intercambio cultural.

²⁰³ E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2007.

²⁰⁴ M. A. Picó Pascual, *El Padre Antonio Eximeno Pujades*, cit., p. 132.

²⁰⁵ T. Schmitt, “La literatura musical en los tratadistas españoles del Barroco. ¿Avance o retroceso?”, en M. A. Virgili Blanquet, G. Vega García Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y*

Eximeno se deja entrever la herencia racionalista de Rameau²⁰⁶, como veremos más abajo.

Observemos a continuación las referencias filosóficas, estéticas y musicales de las que se sirvió Eximeno y que además fueron contribuyendo a abrir el camino hacia la revalorización de la música durante el siglo XVIII²⁰⁷, cuyo gradual proceso llevó consigo el descubrimiento de la autonomía del gusto y la creatividad del genio. Se hablará de la función del corazón, y del sentimiento en compañía de la razón. Ello frente al clasicismo rígido que nunca aceptó la música entre las demás artes, y mucho menos, su autonomía.

5.1 El Arte en la Historia: naturaleza, imitación, expresión.

En el Siglo de las Luces se produce un cambio en el modo de percibir la música dentro de las artes (siempre regidas por el concepto de “imitación” y el nuevo orden con respecto a la “naturaleza”): empieza a desvincularse de las áreas científicas y a establecer entonces vínculos con el lenguaje. Para explicar este proceso, repasemos brevemente el alcance del concepto de Arte desde la Antigüedad, época en la que los términos de *Ars* y *τέχνη* se relacionaban con todo aquello que podía ser aprendido o enseñado; a lo que se puede/se debe hacer, al resultado de la acción humana²⁰⁸. Será gracias a Pitágoras, con el vínculo que establece entre música, matemática y metafísica, que el arte de los sonidos se viese incluido entre las demás artes, siendo así considerado a lo largo de varias centurias, incluido el siglo XVIII. Esta corriente se mantendrá a lo largo de la Edad Media, cuya división entre artes liberales y mecánicas tiene su reflejo en el modo en que las clasificaciones de la música optan por incluir a la música teórica (y no a la práctica) entre las artes: Boecio, el teórico más influyente de dicha era, establecerá una división entre música mundana, humana e instrumental, situando ésta

Literatura en la Península Ibérica (1600-1750). Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995, Valladolid, V Centenario del Tratado de Tordesillas - Universidad de Valladolid - Junta de Castilla y León - Central Hispano, 1998, pp. 492-493

²⁰⁶ A. S. García Pérez, “¿Música y matemáticas? La crítica de Antonio Eximeno a la concepción matemática de la música”, en *Actas del curso: Antonio Eximeno (1729-1808). Ámbitos del discurso sobre la música en la Europa ilustrada*, Valencia, Institut Valencià de la Música – Ed. Andrea Bombi. En imprenta.

²⁰⁷ Hacen notar también dichos referentes intelectuales M. A. Picó Pascual, *El Padre Antonio Eximeno Pujades*, cit., y E. Fubini en sus textos *Estética de la música*, Madrid, A. Machado Libros (La balsa de la medusa), 2004; *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, cit. y *Los enciclopedistas y la música*, cit.

²⁰⁸ Véase W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas estéticas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.*, Madrid, Tecnos, 2008.

última en el puesto más bajo de la pirámide²⁰⁹. Más tarde, ya en el siglo XVI, y bajo el influjo del pensamiento Aristóteles, la poesía empieza a elevarse como arte²¹⁰, y algunos autores hablan de ciertas analogías entre poesía, pintura, escultura y música como formas de imitación. Sin embargo, la teoría musical conservará durante el Renacimiento su estatus como una de las artes liberales, firmemente adherida a la tradición pitagórica. La centuria siguiente la protagoniza la *Querelle des Anciens et des Modernes*, que sirvió para delimitar los ámbitos de influencia de las artes y de las ciencias. Por su parte, el racionalismo intentará buscar un lugar común para el canon de la naturaleza y los principios que regulan la imitación artística. En cuanto al problema musical, no se resolverá hasta la segunda mitad del siglo XVIII²¹¹, con autores de pensamiento moderno, como Eximeno, que consideran que la música es un arte, frente al carácter científico que mantenía la tradición pitagórica. Ya la primera mitad de la centuria se caracteriza por el interés que profesan por las artes los eruditos de la época, reforzándose, además, los vínculos existentes entre pintura, escultura, arquitectura, música, poesía, teatro y danza.

Asimismo, los conceptos de “naturaleza”, “imitación” y “expresión” continuarán siendo los tres pilares básicos en la articulación de la estética y del pensamiento musical del siglo XVIII. De un lado, el saber plural y fragmentario de la Modernidad interviene de manera directa sobre las funciones específicas que se les atribuyen a las artes. Por caso, al indicar que el arte debe imitar ciertos atributos de la naturaleza, se está empleando dicha noción de “naturaleza” como criterio de autoridad. Pero por otro parte, las discrepancias y contradicciones que se advierten entre los teóricos iluministas reflejan la imposibilidad de establecer una única definición heterogénea y coherente, lo cual da muestra de la complejidad que tal concepto pudo llegar a adquirir en la época.

Dificultades que también aparecen alrededor de la idea de “mímesis” o “imitación”, ya que implica la existencia de dos objetos vinculados entre sí: el modelo y su representación. La relación que haya de tener el arte con la realidad —y con la naturaleza— es el punto clave de la teoría mimética, la cual, en relación con la música, tarda en aparecer en España, pues los modelos cientifistas aún tenían vigencia y las

²⁰⁹ Boecio (s. V-VI d.C.), en sus *Principios*, afirma que 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.

²¹⁰ Desde que en 1549 se tradujese al italiano la *Poética* de Aristóteles surgen entonces numerosas poéticas que siguen su planteamiento. En W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 43.

²¹¹ J. Neubauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1992, p. 35.

traducciones de textos como el de Batteux surgen a posteriori²¹². Además, son varios los autores en los que los conceptos de “imitación” y “expresión” se exponen de manera confusa, siendo la delimitación poco evidente: Rodríguez de Hita considera que la música debe persuadir los afectos y mover el ánimo del oyente²¹³; Iriarte, que fue más clarificador en su defensa de la naturaleza imitativa del arte, promueve tanto la imitación de los sentimientos como la representación de los sonidos de la naturaleza²¹⁴; López Remacha coincide, en cuanto a la doctrina imitativa, con Iriarte en lo referente al desarreglo de los conceptos de “imitación” y “expresión”. Asimismo, muestra un claro influjo del pensamiento de Batteux y, especialmente, de Eximeno²¹⁵. Sea como fuere, la evolución de la teoría mimética a lo largo de la centuria dieciochesca parte del supuesto de la imitación de una naturaleza idealizada, accediendo así la música al “sistema de las artes”, hasta un tendencia ideológica que otorga más importancia a la estética del sentimiento.

Por último, en el siglo XVIII, el concepto de “expresión musical” es empleado por los compositores refiriéndose a lo que se había denominado “teoría de las pasiones”, aquella que procura despertar un afecto, un estado de ánimo en el oyente. La idea de mover los afectos del público se combinará con el planteamiento imitativo que defiende la representación de las emociones en función de la verosimilitud.

5.2 Música y lenguaje. La estética del sentimiento.

El establecimiento de vínculos entre la música y el lenguaje es una idea que ha estado presente en el pensamiento musical desde la Grecia clásica²¹⁶. Pero hasta el siglo XVI no hallamos un nuevo enfoque en el análisis de dichas relaciones: serán los humanistas de la *Camerata Fiorentina* en Italia y de la *Académie de Poésie et de Musique* en Francia quienes trazarán líneas paralelas entre el ritmo del lenguaje y el de la música, hablando, en definitiva, de la música como imitadora de la entonación del habla y su ritmo²¹⁷. Entonces, el afán por “mover” las pasiones humanas es lo que conducirá al surgimiento de la ópera y a la aproximación de la música al ámbito

²¹² La traducción del texto *Les Beaux Arts réduits à un même principe* de Batteux data de 1797. En lo referente a *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, de Arteaga, en donde se explica la doctrina imitativa en las artes, se publicó poco antes del texto del anterior, si bien no gozó de excesiva difusión.

²¹³ M. Sánchez Siscart, “Notas sobre la evolución del concepto de ‘mimesis’, en la teoría musical española del XVIII”, *Revista de Musicología* XX 1 (1997), pp. 393-400.

²¹⁴ T. de Iriarte, *La música*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779, pp. 3-5.

²¹⁵ M. Sánchez Siscart, *op. cit.*, p. 398.

²¹⁶ J. Neubauer, *op. cit.*, p. 44.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

lingüístico. De este modo, en *Las pasiones del alma* (1649), Descartes²¹⁸ considera que la música debía ser la expresión vocal de las pasiones, idea que determina las afirmaciones posteriores de Mersenne, el cual señala que los sonidos son capaces de significar pasiones concretas. Al entender la relación entre sonidos y afectos como un tipo de semiótica, Mersenne propone la creación de un código musical universal capaz de generar, representar y alterar pasiones que afecten al oyente²¹⁹.

Pero todo código comunicativo necesita de unas normas, que en este caso debieran ser análogas a las normas retóricas, para elaborar discursos musicales de acuerdo con una gramática musical propia. Así pues, nos hallaríamos ante una “retórica musical” o “retórica de los afectos”, que concibe la música como un texto capaz de comunicar significados mediante la utilización de figuras tomadas de la oratoria: *inventio, dispositio, elocutio, decoratio, memoria, actio*. De este modo, la atribución de capacidades representativas y comunicativas a la música no hace sino subrayar su naturaleza lingüística.

Pero la crisis filosófica del siglo XVIII marcará el nuevo camino que seguirán las investigaciones en torno a la música y el lenguaje. La decadencia de la retórica — que ha sido descrita, por ejemplo, por Todorov— pone de relieve cómo el empirismo afecta a cada área del saber²²⁰. De acuerdo con este analista, la crisis de los valores del Antiguo Régimen coincide con el asentamiento del concepto moderno de “naturaleza”. Entonces, el pensamiento ilustrado y empirista empezará a prestar atención al “cómo” y no tanto al “qué”.

Interesa el desarrollo del lenguaje, las relaciones que éste permitió establecer entre los sujetos y su evolución posterior. El lenguaje como vehículo de las ideas, definidor, además, de una cultura y del hombre en sociedad, por tanto. El siglo XVIII dará, en este sentido, origen a discursos como el Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), que reunirá bajo el concepto de “genio” la poesía, la pintura, la música, la escultura y el grabado. Concepto, además, que reaparecerá en el pensamiento estético de Eximeno, quien utiliza el término “artes de ingenio” para referirse a las bellas artes. Habla también Du Bos del origen poético del lenguaje²²¹ y del lugar privilegiado que ocupan los sentimientos. En su obra *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique* (1719) asegura que la

²¹⁸ Véase E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, cit., p. 177.

²¹⁹ D. A. Thomas, *Music and the origins of language. Theories from the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp., 26-27.

²²⁰ T. Todorov, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 165-168.

²²¹ También Giambattista Vico (1668-1744).

música es el arte más cercano a la naturaleza y la eleva a la consideración de arte supremo. Ciertas afirmaciones sobre la música como arte de la imitación son predicciones de teorías iluministas y románticas: el germen de la teoría de la unidad de origen de la expresión artística, en particular de poesía y música vistas y analizadas como conjunto, es además precedente de las ideas de Rousseau, Herder, Nietzsche o Wagner. Du Bos abre un camino para revalorizar la música partiendo de sus propios fundamentos, al retroceder hasta sus orígenes históricos y míticos²²². Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780) escribe también en su *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), influido por el newtonianismo, sobre el valor fundamental de las sensaciones para llegar al conocimiento y sobre el arte músico como expresión originaria del hombre. Y Denis Diderot (1713-1784) hace derivar la música del lenguaje, destacando su elemento emotivo, en *Lettre sur les sourds et muets* (1752).

Fijémonos en la figura de Condillac, filósofo y economista francés cuyas observaciones sobre la relación entre lenguaje y pensamiento constituyen la base de las posteriores reflexiones de autores como Rousseau o Eximeno. Desde un planteamiento lockeano, Condillac niega la existencia de ideas innatas, reafirmando en la idea de que todos los conocimientos y facultades humanas son resultado de las percepciones, que dicho filósofo hace equivalentes a las sensaciones. De este modo, los procedimientos de la mente se basan en sensaciones, y los signos o símbolos serán necesarios para la construcción a posteriori de pensamiento complejo. El lenguaje, por su parte, basado en símbolos, tendrá la capacidad de modificar tal pensamiento humano.

Por otra parte, Condillac niega la retórica clásica, asociando cada significado con un solo significante, con la certeza de que las palabras sólo tienen el cometido de significar y no de instruir, conmover o agradar, como sucedía en la retórica. El filósofo francés afirma, entonces, que la música es un sistema de signos que comparte origen con el lenguaje, de manera que la música es una creación exclusivamente humana²²³.

Condillac, además, y a diferencia de Rousseau, contempla sin añoranza los tiempos primitivos porque considera que el proceso de separación entre música y el lenguaje es el resultado lógico del progreso y la civilización²²⁴.

²²² A propósito de estas consideraciones de Du Bos, véase E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, cit., pp. 193-197.

²²³ Condillac y Eximeno atribuyen a la música y al lenguaje un origen pasional, si bien el segundo niega la existencia de un lenguaje basado en gestos y movimientos corporales. Atribuye al lenguaje un origen tan instintivo como el de la música, en lugar de otorgar un origen reflexivo al lenguaje, como hace, sin embargo, Condillac.

²²⁴ E. Fubini, *Los enciclopedistas y la música*, cit., p. 152.

Respecto a Charles Batteux, en su texto *Les beaux arts réduits à un même principe* (1747) avanza también hacia la concepción de la música como lenguaje autónomo de las pasiones y de los sentimientos. Considera este pensador que el arte imita la naturaleza e incluso la supera y perfecciona, y posee una concepción del sentimiento como algo autónomo²²⁵. La contribución de dicho autor será una de las más decisivas para la ordenación de un moderno sistema de las artes²²⁶, pues la influencia del mismo en los autores del momento y su significación como marco para la reflexión sobre las bellas artes en la Ilustración es de suma importancia²²⁷. 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 relación con el empirismo inglés debemos señalar, además de a John Locke (1632-1704), a Edmund Burke (1729-1797) y su *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1756), en donde se reflexiona sobre lo emotivo y musical del lenguaje.

Y en cuanto al enciclopedismo, Antonio Eximeno tiene como principal referente a Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) con la obra *Lettre sur la musique française* (1753) y sus tesis sobre la naturaleza del lenguaje, el origen de las lenguas y la mayor musicalidad de unas frente a otras. En *Essai sur l'origine des langues* (1781) se subraya la idea de que el problema del origen del lenguaje y el de la música es el mismo. Incluso Rousseau invierte las relaciones y llega a afirmar que es el lenguaje el que recibe legitimidad de la música. Ambos nacen de las pasiones y de la necesidad de comunicar.

La relación entre la música y la poesía no será ya de dependencia sino de “integración recíproca, basada en una afinidad originaria”²²⁸. La música es la parte más expresiva del lenguaje, pues pone manifiesto los sentimientos humanos. Su primer escrito con materia musical fue *Dissertation sur la musique moderne*, de 1743; seguido

²²⁵ E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, cit., pp. 197-198.

²²⁶ Batteux construye, por vez primera, un sistema de las bellas artes dentro de un tratado dedicado exclusivamente a este asunto. C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, París, Saillant et Nyon, 1746-1747. En España, la obra fue conocida gracias a la traducción de Agustín García de Arrieta.

²²⁷ Tatarkiewicz, refiriéndose al éxito de la clasificación de Batteux, expone que: “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”. En W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 49.

²²⁸ E. Fubini, *Los enciclopedistas y la música*, cit., pp. 113-115.

en 1749, de los artículos sobre música para la *Encyclopédie*. En 1753 escribe la *Lettre sur la musique française*, con la que concluye su intervención en la *Querelle des Bouffons*. En 1767 se publica su *Dictionnaire de Musique*, que había ofrecido para su publicación ya en 1763. En 1781, tres años después de su muerte, saldrá publicado el *Essai sur l'origine des langes*.

La *Lettre*, marcada por la oposición a Rameau, pretende defender la idea de la imposibilidad de una buena música francesa. Así, Rousseau realiza un análisis de las relaciones entre lengua y música en donde ofrece un papel protagonista a la melodía. El objetivo de la *Lettre* se revela al final como un mero pretexto para describir la teoría en torno a la importancia de la lengua: la melodía se forma sobre la base del lenguaje, adquiriendo todas las características de éste; y el ritmo de la música se construye sobre la prosodia del mismo lenguaje. De este modo, Rousseau ofrece las características que hacen que un idioma sea más musical que otro, lo cual le permite, además, sentar las bases de su teoría antropológica.

En el *Essai sur l'origine des langes*, Rousseau toma conceptos mencionados en la *Lettre* y les proporciona dimensiones históricas y antropológicas. El surgimiento de la música y del lenguaje influye en la formación de la sociedad humana.

En el *Dictionnaire de Musique* se avanzan algunos de los datos que luego se expondrán en el *Essai sur l'origine des langes*, donde la unión de música y lenguaje se analizará con mayor profundidad, también desde un punto de vista antropológico, buscando los orígenes del lenguaje, de la música y de la sociedad. Rousseau propone que los sentidos son los únicos instrumentos que permiten a un hombre comunicarse con los demás.

Por otro lado, el filósofo francés señala que el origen de la música se localiza en el primer lenguaje, allí donde música y lengua son una misma cosa y los tonos de la voz se modifican de acuerdo con la pasión. 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.

5.3 Corriente matemático-racionalista de la música.

Pero frente a la vertiente estética musical dieciochesca que se basaba en el sentimiento, aún permanecía la corriente matemático-racionalista de origen pitagórico y que tuvo principalmente como continuador a Zarlino hasta su culmen con Rameau, pasando por Descartes, Mersenne o Euler. Es decir, en la época del empirismo

iluminista todavía existía especulación metafísico-racionalista, lo cual dificultaría aún más la inclusión de la música en el sistema de las artes²²⁹.

El músico Jean-Philippe Rameau (1683-1764) carecía de una apropiada cultura filosófica y literaria, por lo que abordó la teoría musical desde un punto de vista físico-matemático. Como intérprete y compositor fue fiel seguidor del gusto clásico de la ópera francesa. La música la entendía como expresión de una armonía explicada a través de proporciones numéricas; además, aquella nos deleita porque expresa, a través de la armonía, la misma naturaleza. Y la música así mismo debe ser inteligible, por lo que razón y sentimiento cooperan. Es por este motivo que los románticos se fijarán también en Rameau, por ser la música lenguaje privilegiado de las emociones pero también de la racional unidad cósmica.

El sistema científico de Rameau explicaba el sistema tonal como un fenómeno natural. Su teoría fue presentada desde diferentes puntos de vista: el racionalismo cartesiano, el mecanicismo materialista, la física experimental y la teoría de la gravedad de Newton, o la epistemología sensista de Locke. Tal acercamiento de Rameau a las corrientes científicas más adelantadas de su tiempo llamará la atención de los enciclopedistas. Así, en un primer momento, D'Alembert en 1750 con *Éléments de musique théorique et pratique* y Diderot en 1758 con *Génération harmonique* permitieron la divulgación de las teorías musicales de Rameau. Incluso Rousseau llegaría a reconocer aciertos clasificatorios en el sistema que el músico francés elaboró.

Por lo tanto, la crítica de los enciclopedistas (y luego de Eximeno) hacia Rameau posee cierta complejidad. La *Encyclopédie* expone una serie de ambigüedades que reflejan las dificultades de la música para poder desvincularse de las matemáticas a la hora de procurar su propia autonomía como arte. Dichos enciclopedistas, aficionados a la música -principalmente italiana- y caracterizados por su interés artístico en conexión con otros campos del saber tales como la filosofía o la literatura, tenían a Rousseau como voz principal del grupo, quien concebía la música como melodía, como canto, pues en él hallaba su naturaleza expresiva. Su singularidad está en el hecho de desarrollar de una manera lógica el concepto de música como lenguaje de sentimientos así como en desarrollar una teoría sobre el origen del lenguaje que explica lo anterior.

²²⁹ A propósito de la confrontación entre la corriente racionalista de la música protagonizada por Rameau y la estética musical que la concebía como lenguaje de los sentimientos, de la mano de filósofos como Rousseau, véase E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, cit., pp. 211-229.

De este modo, mientras que para Rameau la música representa la razón suprema universal en todos los tiempos y pueblos, para Rousseau la música expresa la variedad de matices que manifiesta el corazón del hombre. Lo que para Rameau es una regla fundamental, matemática, que da base a la armonía y así establece universalidad y naturalidad, para Rousseau es un artificio intelectualista que aleja la música del arte. La música, la melodía, sería fruto del genio. Pero sí podemos hallar un punto en común entre ambos: “la aspiración de restituir a la música su dignidad artística y su autonomía expresiva”²³⁰.

Por último, cabe destacar que así como el *Traité de l’harmonie* de Rameau presenta ciertas innovaciones con respecto a los tratados musicales escritos hasta la fecha, su estructura —dos volúmenes, uno de teoría y otro de práctica— no muestra cambios. En contrapartida, los enciclopedistas emplean diversos formatos textuales. Se expresarán a través de la *Encyclopédie*, un género que no resulta del todo novedoso, pero cuyo diseño y enfoque son innovadores. Igualmente desarrollan el género ensayístico y epistolar, a menudo publicado en prensa. El *Dictionnaire* de Rousseau, sin embargo, compila y amplía los artículos de la *Encyclopédie* relativos a la música.

5.4 Consolidación de las Bellas Artes en España y revalorización de la música.

De forma general se presentan estas dos tradiciones en el siglo XVIII, la racionalista cartesiana de Rameau y la sensista de Rousseau; sin embargo, el panorama teórico —por su variedad y la contaminación de unas teorías con otras— hace de esta dicotomía un punto de partida necesario pero que a su vez resulta insuficiente para entender la complejidad del aparato filosófico del siglo. De igual manera, esta situación afecta al propio Eximeno:

Eximeno, por tanto, contrapone dos visiones opuestas del hecho musical: la visión tradicional, heredera según nuestro autor de la escuela pitagórica, que coloca a la música como una ciencia matemática dentro del *quadrivium*, y la moderna visión de los enciclopedistas en la que la música es considerada el lenguaje de las pasiones humanas. Sin embargo, esta contraposición no es tan evidente como Eximeno quiere hacernos ver. De hecho, [...] el propio Eximeno plantea una teoría de la música que tiene bastante de matemática²³¹.

²³⁰ *Ibid.*, p. 221.

²³¹ A. S. García Pérez, “¿Música y matemáticas? La crítica de Antonio Eximeno a la concepción matemática de la música”, cit.

García Pérez expone algunas de las afirmaciones del tratado de 1774 de Eximeno para mostrarnos que su planteamiento también tiene mucho de racionalista, lo cual le acerca en ciertas concepciones a Rameau. Por ejemplo, nuestro autor ofreció en el tratado musical una sistematización del lenguaje tonal de la música que parte de los principios de Rameau. La diferencia entre ambos, como defiende la musicóloga, sería su forma de concebir la “naturaleza”, y no el recurso a la razón o a la percepción:

La imitación de la naturaleza para Rameau es la imitación del sonido como ente físico [...] Para Eximeno, la naturaleza es la naturaleza humana en su vertiente de percepción sonora y expresión vocal. La música será más natural cuanto más se deje llevar por un canto y una percepción musical instintivas. Y esa sensación de Naturaleza es llamada “buen gusto”²³².

Asimismo:

Gran parte de las teorías matemáticas que se siguen desarrollando en el siglo XVIII son perfectamente compatibles con las nuevas ideas ilustradas sobre la música, aunque Eximeno no pueda admitirlo²³³.

Así pues, la simple división entre racionalismo y empirismo/sensismo no es suficiente para explicar en su totalidad el panorama teórico musical del siglo XVIII, y por tanto tampoco para describir la actitud de Eximeno en particular.

Esto significa que, en el caso español, las opiniones y textos sobre la música emergen como un complicado y polifónico concierto de voces controvertidas en el que, no obstante, se pueden reconocer algunas tendencias básicas. El siglo XVIII irrumpe como una época de cambio, en el que una parte de los autores se aferra a las posiciones más tradicionales mientras que la otra da muestras de una gran apertura enfrentándose a nuevas posiciones, pero buscando siempre un punto medio en el que aunar lo antiguo con lo nuevo. Sólo unos pocos autores se atrevieron a poner en tela de juicio las posiciones tradicionales y no dudaron en avanzar exclusivamente por nuevos caminos²³⁴. Además, el proceso de formación de las bellas artes y su emancipación de las ciencias tuvo lugar con unos años de retraso (culminó hacia los años 80, cuando las

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.* García Pérez señala también que la falta de formación musical por parte de nuestro autor le lleva a realizar determinadas críticas no justificables.

²³⁴ Véase H. C. Jacobs, “La función de la música en la discusión estética de la Ilustración española”, *Dieciocho* 32, 1 (Spring 2009), pp. 49-73.

bellas artes o las artes de gusto fueron consideradas formalmente un grupo independiente) y en este período se discutió el valor y la función estética de la música dentro del sistema mencionado. Sin embargo, independientemente de sus opiniones sobre la música se aprecia un esfuerzo de revalorización de la disciplina musical:

Bajo el influjo de las corrientes empirista y sensualista, el efecto de la música sobre sus oyentes fue siendo objeto de una atención cada vez mayor y el beneditino Feijoo llegó a atribuirle por ello el mayor rango de entre las bellas artes. Sobre todo durante la segunda mitad del siglo XVIII se reconoció en la música un método de educación ilustrada. No pocos autores expresaron su opinión de que por medio de la música se hacía posible ejercer una influencia positiva sobre el individuo y encaminarlo hacia la virtud, y en el plano de la sociedad la ópera (junto con el teatro) se convirtió en un medio de igualdad social y propagación de las ideas y el pensamiento de la Ilustración. El auge de la ópera provocó que muchos autores españoles reflexionaran profundamente sobre la cooperación de las diferentes artes reunidas en éste género, y presentaran una concepción que correspondía a la de la obra artística total en el género de la ópera²³⁵.

No obstante, debemos tener constancia de que antes de Batteaux, Tomás de Iriarte ya había reclamado la inclusión de la música en la academia junto con la arquitectura, pintura, escultura, grabado y poesía²³⁶. La institucionalización de las actividades artísticas a través de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Real Academia Española tiene relación con la escisión entre las “artes del diseño” y las “bellas letras”. La reivindicación de una academia para la música supone su inserción completa en el sistema de las bellas artes.

En esta causa de consolidación de las artes en el panorama español tuvieron mucho que ver los textos del propio Tomás de Iriarte —*La Música* (1779)—, Juan Andrés —*Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1728)—, Gaspar de Molina y Saldívar, marqués de Ureña —*Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo* (1785)—, Juan Pablo Forner —*Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la historia de España* (1788)—, Esteban de Arteaga —*Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de investigación* (1789)—, Pedro José Márquez —*Sobre lo Bello en general* (1801)—.

Benito Jerónimo Feijoo —gracias a *El deleyte de la música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo* (1753) — dio un importante paso en este cometido al establecer una jerarquía de las bellas artes en donde prima la música, por

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ T. de Iriarte, *op. cit.*, pp. 118-126.

ser la más noble y excelente, por ser la que más apela al ser humano y por su utilidad altamente moralizadora²³⁷. Asimismo hay que destacar la labor de Antonio Rodríguez de Hita con su *Diapasón constructivo* (1757), Antonio Ventura Roel del Río, Antonio Soler con el texto *Llave de la modulación* (1762) y también Antonio Eximeno con sus dos obras musicales y las teorías acerca del carácter lingüístico de la música²³⁸.

Por otro lado, en relación con la cooperación entre diferentes artes, debemos señalar que en el siglo XVIII hallamos casos que vinculan música y literatura pero también otras relaciones de reciprocidad entre disciplinas como la pintura y la poesía²³⁹ o las artes plásticas y la música²⁴⁰:

Bajo la influencia de Francia (Du Bos, André, Batteux), pero también en relación con su propia tradición nacional, una serie de autores españoles se dedicó a estudiar las relaciones existentes entre las diferentes artes. Las fronteras desaparecieron en gran medida e incluso la terminología, relacionada hasta el momento con algún arte determinado, se empezó a utilizar para describir diversas disciplinas. Muchos tratados dedicados a un arte concreto incluyeron reflexiones sobre otras artes y así se llevó a cabo una amplia discusión sobre asuntos y problemas estéticos en la que se traspasaban los límites de las determinadas disciplinas. Fue una discusión muy compleja por razón de referencias a tratados publicados antes y a opiniones de autores contemporáneos y en ella se empezaron a desarrollar las primeras tentativas de concepción de una obra artística total en el género de la ópera que, junto con el teatro, pasó a considerarse como cooperación sinestética de diferentes artes²⁴¹.

Luego serán el teatro y la ópera los elementos aglutinadores de todas las bellas artes, tal y como nos describirá Iriarte en su poema, Arteaga en sus dos obras *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1783)²⁴² e

²³⁷ Véase A. Martín Moreno, *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 1976.

²³⁸ A propósito de estas obras y su intento de revalorizar las artes, véase H. C. Jacobs, *Belleza y buen gusto: las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 47-55.

²³⁹ Seguimos también a Jacobs, que nos da ejemplos tales como los de Fray Alexandro Aguado, Antonio Rafael Mengs o los ya mencionados Forner y Feijoo. En *Belleza y buen gusto: las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, cit., pp. 74-75.

²⁴⁰ También en la relación entre artes plásticas y música podríamos citar a Mengs y a Iriarte, que en *La Música* estableció ciertas comparaciones entre los sonidos musicales y los colores de la pintura.

²⁴¹ H. C. Jacobs, *Belleza y buen gusto: las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, cit., p. 73.

²⁴² En esta obra Arteaga definirá la ópera como: “un aggregato di poesia, di musica, di decorazione, e di pantomima, le quali, ma principalmente le tre prime, sono fra loro così strettamente unite, che non può considerarsene una senza considerarne le altre, nè comprendersi bene la natura del melodrama senza l’unione di tutte”. En E. de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna, Staemperia de Carlo Trenti, 1783, p. 1.

Sin embargo, Fubini señala que en esta obra el interés de Arteaga “se centra en el libreto, sobre el que se funda la excelencia de la ópera. Plantea un enfoque intelectualista y racionalista y no admite ningún tipo

Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal (1789), Feijoo en su “Discurso sobre la música de los templos” (*Teatro crítico universal*, 1725) o Jovellanos en *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y su origen en España* (1790). Ya señalamos que esto constituye el germen de la idea que se desarrollaría con fuerza a partir del Romanticismo, la “obra de arte total”.

5.5 Fray Benito Jerónimo Feijoo.

*Feijoo, a pesar de ser hombre del siglo XVIII, “siglo de la razón”, “de las luces”, “de la Ilustración”, supo captar con acierto que la expresión artística no encaja totalmente en ese plano del conocimiento racional, sino que constituye un ingrediente indefinible y vago: la belleza en el arte*²⁴³.

Fray Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), fue un monje benedictino nacido en Casdemiro (Orense), que residió desde los treinta y tres años en Oviedo, de cuya Universidad fue catedrático de teología. La fama de su vasto conocimiento y la influencia que ejerció en el pensamiento español de la época llegó cuando publicó el primer tomo de su *Teatro Crítico Universal* (1726), cuyo subtítulo apunta: *Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*. La obra completa consta de ocho volúmenes, el último de los cuales apareció en 1739. Siguió después cinco volúmenes de *Cartas eruditas y curiosas* (1741-1760) y algunos escritos de menor importancia²⁴⁴.

Feijoo era un escolástico de sólida formación aristotélica, aunque siempre dispuesto a acoger las innovaciones que consideraba justas. Se encuadra en un tipo de pensamiento liberal que tiene como fundamento la crítica del atraso en el que se hallaba España respecto a Europa más las secuelas del reinado del último de los Austrias. Desde Oviedo estuvo siempre al corriente de las más avanzadas teorías científicas, pues creía en la necesidad de que estas alcanzasen la Península. El erudito lamentaba el escepticismo europeo al tiempo que acusaba de injusticia a los detractores de Descartes, Gassendi y Maignan: “responde al tipo de intelectual que intenta conjugar el gusto clásico y el gusto popular, pero no entendido como folclórico, sino dotado de una

de autonomía musical, la música es un instrumento de la poesía”. E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, cit., p. 221.

²⁴³ E. Marja Rudat, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, Madrid, Gredos, 1971, p. 10.

²⁴⁴ Véase Aguilar Piñal, F., *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, T. I-V, Madrid, CSIC, 1981-1989.

auténtica dimensión cultural que hay que fundamentar en la educación”.²⁴⁵ Dentro de sus ideas estéticas, cabe señalar su rechazo por la imitación, entendiendo que esta iba en contra de la naturalidad. Destaca su escaso conocimiento de las artes plásticas y su detallada información sobre la música (cuya formación era la propia de la orden benedictina)²⁴⁶. Las ideas musicales de Feijoo, insertas en el “Discurso sobre la música de los templos”²⁴⁷ y en sus *Cartas eruditas y curiosas*, revelan una actitud conservadora, con un criticismo que se hace patente en la reserva que mantiene, por ejemplo, respecto a los efectos maravillosos atribuidos a la música griega; sí reconoce el poder de la música para suscitar buena o mala disposición en el ánimo según las variaciones de la melodía. Además, se introduce en las concepciones estéticas de este erudito el espíritu conservador y estabilizador de la filosofía platónica del arte. Feijoo incluye la música entre las artes nobles de gusto y deleite, y la considera superior a todas las demás.

Existen en el benedictino dos asuntos clave: la capacidad expresiva del arte musical y la evolución de los estilos. Sanhuesa Fonseca lo explica y condensa de la siguiente manera:

La sensibilidad musical de Feijoo le permitía reconocer en las cantinelas gregorianas una capacidad especial para la elevación divina del espíritu. Sus preferencias se orientan hacia la austeridad, religiosidad y sencillez del canto llano; sin embargo, su crítica no se dirige hacia la complejidad polifónica de los MC de su tiempo, aún estigmatizando sus abusos, y propone como modelo a Liteses. Las invectivas de Feijoo se dirigen contra la influencia de la música profana, teatral y de baile en la música religiosa. El aria de ópera acentúa el patetismo individual, y se abren nuevas vías de expresión más íntimas y subjetivas. El benedictino insiste en la fuerza expresiva de la música, porque en esta teoría encontraba argumentos para fundamentar su distinción entre la música religiosa y la profana. Su oposición a la influencia de la música teatral sobre la religiosa se apoya en un criterio moral y en la estimación de la fuerza sugerente de la partitura. Feijoo repudia la confusión de géneros musicales, sobre todo cuando se llegaba al extremo de utilizar una misma música para distintos textos y asimilar la música de baile para funciones sacras. Condena, pues, la intromisión de formas profanas en el templo, la

²⁴⁵ M. Sanhuesa Fonseca, “Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo”, en Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002, pp. 8-10.

²⁴⁶ Han sido muchas las páginas que Feijoo ha dedicado a la música, por lo que la sistematización de su pensamiento musical no es fácil labor, más cuando él mismo nunca llevo a cabo tal tarea. Sus Discursos y Cartas tienen el carácter del ensayo, oportuno y apasionado las más de las veces, en el que trata simultáneamente varios problemas, pero sin preocuparse demasiado por el orden y la sistematización que caracterizarían a los tratadistas posteriores, un Eximeno o un Arteaga, por ejemplo. Véase A. Martín Moreno, “El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVII”, *Anuario musical* 28-29, Jan 1 (1973), p. 229.

²⁴⁷ Pertenece al primer tomo de la obra *Teatro crítico universal*, aparecida en ocho volúmenes entre 1726 y 1740. Se trata de una de las obras más discutidas de la literatura de la época.

introducción de los violines y la multiplicación de alteraciones en una época en la que la reducción modal era patente. Su oposición a estas prácticas estaba plenamente justificada, pero fallaba en cuanto pretendía convertirse en una crítica general del arte de su tiempo²⁴⁸.

Feijoo se halla entre la culminación del arte barroco y la evolución estilística que condujo a la formación del neoclasicismo y posterior prerromanticismo: el Feijoo conservador lo podemos apreciar en el “Discurso sobre la música de los templos”, escrito en 1725. El autor expresa en el texto que la música ideal sería aquella: “que induce una tranquilidad dulce en el alma, recogiénola en sí misma, y elevándola. Digámoslo así, con un género de raptó extático sobre su propio cuerpo, para que pueda tomar vuelo el pensamiento hacia las cosas divinas” (V, 19). Además de la influencia que la música en sí pudiera ejercer en el oyente, Feijoo considera la influencia derivada del texto literario en su expresión musical²⁴⁹.

Por otro lado, Feijoo no era contrario a la música de su tiempo, puesto que confiesa que “hoy salen a la luz algunas composiciones excelentísimas, ahora se atiende la suavidad del gusto, ahora la sutileza del arte” (V, 14)²⁵⁰.

El tercer tomo del *Teatro crítico universal* (1729) contiene el discurso III, titulado “Simpatía y antipatía”, en donde se explica cómo las cuerdas de un instrumento pueden vibrar por simpatía. En 1730 se publica el cuarto tomo, que contiene el discurso XII, “Resurrección de las artes y apología de los antiguos”, en el cual Feijoo trata de justificar que la música griega era superior a la de su tiempo, participando así en la clásica querrela entre antiguos y modernos (más tarde cambiaría de opinión sobre este punto). El tomo sexto del *Teatro crítico universal* se publica en 1734, y en él se inscriben dos discursos fundamentales: el XI, “Razón del gusto”; y el XII, “El *no sé qué*”, basados en ejemplos musicales, y que marcan un cambio radical en el pensamiento feijoniano. En “El *no sé qué*”, se plantea la idea de que la auténtica finalidad de la música es deleitar al oído, atacando además las limitaciones impuestas por las reglas. Para el sabio benedictino el fin intrínseco de la música es agradar y las

²⁴⁸ M. Sanhuesa Fonseca, “Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo”, cit., pp. 8-10.

²⁴⁹ El discurso finaliza con una crítica a los poetas de la época, lo que refleja que la base de los problemas es, una vez más, la relación música-texto.

²⁵⁰ El espíritu crítico de Feijoo, que le llevaba a superar el conformismo intelectual y a combatir la rutina, le hizo verter en sus obras unas ideas que pronto serían causa de enconadas polémicas. Según Pedrell, la superioridad de pensamiento de Feijoo sobre aquello que le rodeaba fue la causa de que los músicos que producían obras de corte italianizante y música religiosa influida por el repertorio teatral se deshiciesen en invectivas contra el sabio benedictino acusándole de intruso. Véase M. Sanhuesa Fonseca, “Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo”, cit., p. 13.

reglas establecidas deben seguir o dejar de lado en función de ese fin principal. El texto siguiente puede situarle, como propone Martín Moreno, como claro antecedente del romanticismo y de toda la libertad que emplea el arte actual²⁵¹:

Tiene la música un sistema formado de varias reglas que miran como completo los profesores, de tal suerte que, en violando algunas de ellas, condenan la composición por defectuosa. Sin embargo, se encuentra una u otra composición que falta a esta o aquella regla y que agrada infinito aún en aquel pasaje donde falta a la regla.

¿En qué consiste esto? En que el sistema de reglas que los músicos han admitido como completo, no es tal, antes muy incompleto y diminuto. Pero esta imperfección del sistema sólo la comprenden los compositores de alto numen, los cuales alcanzan que se pueden dispensar aquellos preceptos en tales o tales circunstancias, o hallan modo de circunstancias la Música de suerte que, aun faltando a aquellos preceptos, sea sumamente armoniosa y grata. Entretanto, los compositores de clase inferior claman que aquello es una herejía. Pero clamen lo que quisieren, que el Juez supremo y único de la Música es el oído. Si la música agrada al oído y agrada mucho, es buena y bonísima; y siendo bonísima no puede ser absolutamente contra las reglas, sino contra unas reglas limitadas y mal entendidas. Dirán que está contra Arte, mas con todo tiene un *no sé qué* que las hace parecer bien. Y yo digo que ese *no sé qué* no es otra cosa que estar hecha según arte, pero según un Arte superior al suyo²⁵².

Como se observa, Feijoo se expresa en dichos términos a la hora de hablar sobre la libertad del arte: la finalidad de la música es deleitar el oído, a pesar de que era éste el motivo por el que se la condenaba en la estética racionalista de la época. El oído era la piedra de toque de todas las polémicas musicales del siglo XVIII²⁵³. La finalidad del arte de los sonidos determinaba en definitiva las posturas de uno y otro bando, conservador e innovador. Para quienes defendían que la música era un arte dirigido a la razón, la música debía someterse inexcusablemente a una serie de reglas y preceptos

²⁵¹ A. Martín Moreno, “El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVI”, cit., pp. 221-242.

²⁵² B. J. Feijoo, “Disc. XII: El *no sé qué*”, en *Teatro Crítico Universal* t. VI, Madrid, Herederos del F. del Hierros, 1750, p. 335. Pero Feijoo no fue el primero que en la España del siglo XVIII lanzaba esta proclama de libertad artística. El polígrafo no hace sino recoger la gran problemática musical planteada desde los primeros años de la centuria en nuestro país.

Por otra parte, el benedictino defenderá siempre la importancia de la inspiración. Aunque una composición musical esté muy bien hecha, dentro de las leyes de la teoría, será la inspiración del artista la que le confiera ese sello de validez artística que haga a nuestro oído dar su aprobación.

²⁵³ A. Martín Moreno, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, cit., p. 80: “A pesar del aspecto utilitarista en el pensamiento benedictino y que podría permitir una falta de sensibilidad musical, sin embargo, el gran acierto de Feijoo es el de reivindicar para la música el lugar que le negaban los más importantes teóricos de sus época por ser un arte dirigido al oído y no a la razón. En el siglo XVII y gran parte del XVIII, la conciencia hedonista del arte era mal vista y los teóricos recurrían a la ciencia y a la moral antes que al placer. Feijoo, partícipe de los dos siglos, utilizará los conceptos de uno y otro, pero encauzándolos siempre para probar que la música es la primera de las artes”.

determinados por el entendimiento. Por el contrario, quienes estimaban que el fin de la música era deleitar, agradar, defendían que las severas reglas del contrapunto y de la composición era a lo sumo un medio, pero nunca un fin. La posición de erudito en este punto “es clara y sin ambigüedades de ningún tipo, colocando a la música por delante de todas las demás artes en virtud de su asemantividad y de su indiferencia moral”²⁵⁴.

Feijoo, entonces, toma ahora partido por el progresismo ideológico, que además completa en varias de las *Cartas eruditas y curiosas*, aparecidas en cinco volúmenes, en Madrid, entre los años 1741 y 1760²⁵⁵. Es el caso de la carta 23 del volumen I, “En respuesta a una objeción musical”, donde Feijoo contesta a una cuestión formulada sobre un breve pasaje del Discurso X, nº 75 del volumen VII del *Teatro crítico universal*. El mismo volumen contiene la carta 44, que formula y desarrolla el asunto de las “Maravillas de la música y cotejo de la antigua con la moderna” (1742). Otra carta fundamental es la primera del tomo IV (1753): “El deleite de la música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo. A una Señora devota, y aficionada a la Música”. Se trata de un consistente ensayo en el que el autor expone los resultados de sus reflexiones sobre la música y en el que se habla de la pureza del placer estético que produce la música: “La Música, juntamente entre todas las artes, es la más noble, más excelente, la más conforme a la naturaleza racional y la más apta a hermanarse con la Virtud”²⁵⁶. Más adelante indica que la música:

Produce en el alma aquella tranquilidad serena, aquella suspensión apacible, aquel reposo dulce que excluye toda turbulencia [...] trayendo poco a poco el corazón a una dulce temperie con que se corrige la acrimonia de la ira, el ardor de la concupiscencia, la acerbidad del odio, la austeridad de la melancolía, la efervescencia de la ambición, la sed de la codicia, la exaltación de la soberbia²⁵⁷

También hallamos la siguiente reflexión:

Los mayores o menores efectos de la Música, no sólo penden de la mayor o menor excelencia del Arte, más también de la mayor o menor destreza del artífice, no sólo de la calidad de la composición, mas también del modo de la ejecución. Se ve muchas veces, como yo he visto, que un mismo tañido y en el mismo instrumento, ejecutado por

²⁵⁴ A. Martín Moreno, “El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVII”, cit., pp. 237-238.

²⁵⁵ La génesis de esta obra puede hallarse en las encontrarse en las consultas que personalmente le hacían a Feijoo en Madrid, y que luego le siguieron dirigiendo a Oviedo por escrito.

²⁵⁶ B. J. Feijoo, “Carta I: El Deleite de la música, acompañado de la Virtud, hace en la Tierra el Noviciado del Cielo”, en *Cartas Eruditas* t. IV, Madrid, Herederos del F. del Hierros, 1753, p. 50.

²⁵⁷ *Ibid.* pp. 12-13.

una mano hechiza, y ejecutado por otra, desagrada. En el modo de herir la cuerda hay una latitud inmensa entre el más perfecto y el más imperfecto, aunque toda esa latitud consta de unas diferencias como indivisibles, cuya recíproca distinción no perciben la vista, ni el oído ni el entendimiento²⁵⁸.

Por otra parte, el volumen IV de las *Cartas eruditas y curiosas*, está dedicado a la reina María Bárbara de Braganza, de grandes aficiones musicales. En resumen, con las *Cartas eruditas y curiosas* Feijoo se mostrará mucho más defensor de la libertad en el arte, sin volver a insistir en las ideas conservadoras de su “Discurso sobre la música de los templos”, e influye definitivamente en la producción teórico musical del propio siglo XVIII español.

Además, el polígrafo tomaba partido en alguna de las polémicas musicales que se desarrollaban en nuestro país en los primeros años del siglo. Hasta doce controversias, como señala Martín Moreno²⁵⁹, tuvieron lugar en la centuria. Controversias que tienen como punto de partida la defensa de los procedimientos musicales anteriores al Siglo de las Luces, la defensa de la tradición frente a la necesidad de encontrar nuevas formas de expresión²⁶⁰.

Sin embargo, el “Discurso sobre la música de los templos” dio origen a opiniones peyorativas formuladas sobre la música española del siglo XVIII:

Si bien en el citado discurso nos da Feijoo una acertada interpretación de los que debe ser la música religiosa, delimitando su carácter específico y su diferenciación de la música profana, sin embargo, cuando desciende al terreno de la crítica concreta, sus opiniones son excesivamente duras al condenar tajantemente a la música y músicos españoles de la época y al sobrevalorar la influencia “nefasta” de la música italiana. Menéndez y Pelayo, curiosamente el primer autor que marca decisivamente la pauta de las opiniones musicales sobre esta centuria, vio en el discurso feijoniano una vuelta a la tradición y una reacción a la invasión “liberal” extranjera [...] La realidad musical de nuestro siglo XVIII no es tan simple como para solventarla de un plumazo. El mismo Feijoo, origen de esta unilateral opinión, es bastante más avanzado de lo que se manifiesta en su polémico discurso sobre la música de los templos. En cuanto a la propia producción musical de nuestros músicos, las muestras que lentamente se van exhumando de los archivos nos permiten ya suponer que a la inquieta y preocupada actitud de los músicos españoles corresponden unas composiciones musicales que

²⁵⁸ *Ibid.* p. 16.

²⁵⁹ A. Martín Moreno, “El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVII”, cit., p. 241.

²⁶⁰ En su primera intervención contenida en el discurso *Música de los Templos*, Feijoo parece estar presionado por algún sector conservador o por parte de la misma orden benedictina, lo cual le lleva a condenar a la música y músicos de su época. Pero en el resto de producción teórico musical defiende las avanzadas ideas de músicos españoles como Durón, Valls, Roel del Río, Rodríguez de Hita, etc. Véase a este propósito el texto ya citado de A. Martín Moreno, “El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVII”, cit., pp. 241-242.

cada día reclaman con mayor urgencia su investigación y estudio. Mientras tanto no se logre esto, será prematuro y arriesgado pretender emitir un juicio global y definitivo sobre nuestra música y músicos del siglo de las luces²⁶¹.

Por todo ello, es cierto que Feijoo no puede él solo representar a toda una modalidad de pensamiento que se intenta desplegar en la España del momento. Pero sí resulta indiscutible que su producción se sitúa en el centro de una tensión de fuerzas contrarias que luchan por imponer un ritmo pero que, sin embargo, acaban por disolverse y retroalimentarse²⁶². Estamos así ante un sujeto que se mueve en un espacio en el que gobierna aún la herencia barroca y en el que se intentan colocar los principios elementales de la Ilustración:

Feijoo representa, en este caso, a la avanzadilla de toda una nómina de modernos que acuña finalmente el modelo de Ilustración habido en España. Puede que usando criterios valorativos de carácter global —en torno a una posible definición de Ilustración perfecta, como si esa medida verdaderamente existiera— podamos decir que se trató de una Ilustración defectuosa o incluso insuficiente; pero a esto habrá que añadir que esa insuficiencia, al menos en Feijoo, no se percibe en el tono crítico que el benedictino emplea en sus textos. La crítica conforma uno de los pilares sobre los que se sostiene todo el pensamiento ilustrado, como ha señalado Foucault (2006) siguiendo la estela dejada por uno de los sin duda padres del momento ilustrado, Immanuel Kant²⁶³.

Las aportaciones que realizó Feijoo contribuyeron a trazar el dibujo de una Ilustración para España. En esencia esto es un espíritu ilustrado: analítico, crítico y reflexivo.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² Cruz Suárez demuestra cómo la obra del Feijoo constituye un claro ejemplo de la tensión cognoscitiva producida durante el último Barroco y la entrada de la ciencia nueva en España en su artículo ya citado. J. Cruz Suárez, “Teatro ilustrado. Tensiones tardo-barrocas, Ilustración insuficiente y otras trampas del ingenio en Benito J. Feijoo”, cit., p. 7.

²⁶³ *Ibid.*, pp. 20-22.

5.6 Esteban de Arteaga.

Andrés pudo aventajarle en erudición, Masdeu en conocimientos históricos, Eximeno en estética musical, Pla y Aponte en el dominio de las lenguas sabias; pero Arteaga –crítico, historiador, musicista y filólogo de una pieza- los supera a todos en modernidad. Ninguno como él atisbó ideas que sólo en el siglo XIX había de triunfar. Y si esto es verdad en los campos de la crítica musical y literaria, lo es mucho más en punto a estética²⁶⁴.

Como demostró Gallego, varios jesuitas expulsos y residentes en Italia durante el siglo XVII tuvieron un acercamiento, en mayor o menor medida, a la música a través de diversas vías: la novela fue el vehículo del Padre Isla; el léxico, el de Terreros; desde la historia literaria lo hizo Juan Andrés; y nuestro autor valenciano, Antonio Eximeno, a través de su ubicación en el antiguo sistema de las artes liberales. Del mismo modo, la consolidación de la Estética como una rama más de la filosofía permitió que Esteban de Arteaga (Moraleja de Coca, Segovia, 1747 – Paris 1799), reflexionase, “aunque sin dejar nunca de lado la relación entre música y poesía pues pocos defendían entonces, ni en Italia ni en España ni en ninguna otra parte de Europa, [acerca de] la autonomía de la música instrumental”²⁶⁵.

Esteban de Arteaga ingresó en la Compañía de Jesús en 1763, que abandonaría en 1769 sin que nos haya quedado constancia de que se ordenara sacerdote. Después de la expulsión de los jesuitas cursó estudios de filosofía, ciencias y teología en Bolonia. Publicó en Italia *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1783-1785) e *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación* (1789). Desde este año vivió en Roma, dedicado al estudio de los clásicos latinos. El impresor Bodoni, por gestiones del embajador Azara, editó en magníficas joyas bibliográficas sus ediciones de Horacio (1791), Catulo, Tibulo y Propercio (1794). Sus comentarios sobre el *Gusto presente sobre la literatura italiana* (Venecia, 1784) fueron publicados en español dos años más tarde en el *Diario curioso, erudito y comercial*. Es el más importante tratadista de estética del siglo XVIII español. Batllori volvió a editar *La belleza ideal* (Madrid, 1955)

²⁶⁴ M. Batllori, “Ideario filosófico y estético de Arteaga”, *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft* I 7 (1938), p. 293,

²⁶⁵ A. Gallego., *op. cit.*, p. 145.

y dos cartas sobre temas musicales, asegurando que se trata de “uno de los más finos prosistas de su tiempo”²⁶⁶.

La estudiosa Sanhuesa Fonseca resume en pocas y precisas palabras el carácter del esteta Arteaga:

De espíritu netamente dieciochesco, Arteaga idolatraba a los clásicos griegos y romanos, prefiriendo sobre todo a los griegos²⁶⁷. Concedía una importancia primaria al acto de la creación artística, sin llegar a la consecuencia idealista de que solamente en el acto creador pueden hallarse trazas de lo bello. Su tratado de estética se ciñe al momento preciso en que el artista está plasmando su obra [...] En todo su sistema estético otorga la primacía al sentimiento. A veces resulta por ello de un subjetivismo extremado; el arte es así “pura cuestión de sentimiento”, con un decidido antiutilitarismo. En *Le Rivoluzioni* se muestra decididamente sensista, así como en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, insistiendo con firmeza en la observación personal y dejando de lado todas las disquisiciones abstractas sobre la definición de lo bello²⁶⁸.

La investigación estética de Arteaga gira en torno a dos cuestiones esenciales: la imitación y la belleza ideal²⁶⁹. La imitación artística consistiría, para tal erudito, en representar los objetos del universo con un determinado instrumento, que en la poesía es el metro, en la música los sonidos, en la pintura los colores, en la escultura el mármol y el bronce, y en el baile las actividades y movimientos del cuerpo reducidos a cadencia y medida. En su obra *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*, traslada este pensamiento a la ópera, afirmando la supremacía de la música vocal sobre la

²⁶⁶ Aguilar Piñal, F. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, T. I-V, cit., p. 85.

²⁶⁷ En una carta a Matteo Borsa, Arteaga escribe lo siguiente acerca del valor que para él encierran los clásicos: “La loro influenza non è convenzionale, ma intrinseca nella natura dell’uomo, perocchè loro è di lusingar la sensibilità e l’immaginazione, facoltà che sono di tutti i tempi (Roma, 15 de mayo de 1790, Archivio dell’Accademia Virgiliana, en GSLI, CXIII (1939-I), y en M. Batllori, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, cit., p. 173.

²⁶⁸ Más adelante, la misma estudiosa refiere que: “La influencia de Winckelmann y Mengs es decisiva, aun cuando discrepase de sus doctrinas en varios aspectos. No admite vestigios platonizantes y se mantiene en un sincretismo que agrupa, según Batllori, rasgos sensistas, neoplatónicos y prerrománticos, El influjo de los estetas españoles en él es muy escaso, pues sólo menciona a Ignacio de Luzán; el peso de la cultura italiana en sus estudios fue muy grande”. En M. Sanhuesa Fonseca, “Arteaga, Esteban de”, cit., p. 776.

Batllori, por su parte, había señalado: “Semiempirismo, sensismo moderado. Dos palabras que compendian toda la filosofía de Arteaga. Pero fácilmente se olvidaba de esta filosofía de moda, tan pronto lanzaba su libre ingenio por los anchurosos campos de la belleza y del arte”. En M. Batllori, “Ideario filosófico y estético de Arteaga”, cit., p. 304.

²⁶⁹ Según Batllori: “analizando más este concepto de belleza ideal, llega Arteaga a distinguir en toda obra de arte una belleza ideal de pensamiento y otra de ejecución [...] Este es el núcleo de toda la obra. Lo restante de ella no son más que aplicaciones y deducciones de estos principios, que a las veces le conducen a ideas en extremo sugerentes y felices [...] En tales consecuencias es donde más aparece el singular y original ingenio de Arteaga, pues la teoría de la belleza ideal –al menos en sus líneas generales– no es propia suya, sino muy común entre los estetas del neoclasicismo italiano”. *Ibid.*, pp. 309-310.

instrumental, pues la primera imitaría mejor la naturaleza. Insiste, además, en lograr un drama musical que fuese un compendio de todas las bellas artes, superando así la ópera artificiosa de la época. Como rasgo setecentista francés que aparece en el texto, cabe mencionar el concepto del “buen gusto” como reacción antibarroca y equilibrada. Sin embargo, la idea esencial que se desprende del texto es la de reivindicar la importancia de la figura del libretista. Además, Arteaga insiste de forma reiterada, y ya desde la introducción de *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*, en unir las diferentes ramas del arte con un mismo fin, constituyendo así el drama completo:

Un sistema drammatico, almeno com'io lo concepisco, appoggiato sull'esatta relazione de'movimenti dell'animo cogli accenti della parola del linguaggio, di questi colla melodia musicale, e di tutti colla poesia, richierebbe, riuniti in sol uomo, i talenti d'un filosofo come Locke, d'un grammatico come du Marsais, d'un musico come Hendel o Pergolesi, e un poeta come Metastasio²⁷⁰.

En cuanto a la diversa interpretación de las ideas del esteta:

[...] Batllori, criticado por León Tello, pretende presentar a Arteaga como un precursor del romanticismo²⁷¹. Para Pedrell y Mitjana, Arteaga con *Le Rivoluzioni* fue el auténtico precursor de la gran reforma del drama lírico que Wagner llevó a cabo en el siglo XIX, puesto que para el ex jesuita la ópera tenía el carácter de resumen y perfección de todas las bellas artes y no era un género inferior en el que la poesía se subordina servilmente a la música. La ópera sería así la obra de arte por excelencia, producida por la unión de todas las formas capaces de traducir e interpretar la belleza. La importancia del espectáculo operístico es capital, ya que al unir en sí la doble acción de la belleza intelectual y la belleza física, el auditorio debe verse insensiblemente arrastrado a la concentración y la comprensión de la belleza moral. De todos modos, la estética que encierra en sí *Le Rivoluzioni* es de cuño completamente neoclásico y gluckiano, según insiste León Tello. La fusión completa de los elementos que convergen en el drama musical no debe exagerarse, ya que en Wagner adquiere un nuevo significado que trasciende la estética teatral para erigirse en una filosofía general del arte; no es esto lo que ocurre en la obra de Arteaga²⁷².

²⁷⁰ E. de Arteaga, *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente*, cit., pp. 26-27.

²⁷¹ Así leemos en Batllori: “Otras vibraciones de sensibilidad prerromántica muestra Arteaga al admirar a poetas como Shakespeare, los dramaturgos españoles, Klopstock, el seudo-Osían, Haller, perfectamente orientados hacia el siglo XIX; y muy especialmente al insistir en la necesidad de superar la ópera artificiosa y endeble de su tiempo por un drama músico que fuese un compendio de todas las bellas artes. Aludiendo a este genial presentimiento del cisne wagneriano, bien pudo afirmar el eruditísimo y sagaz historiador del romanticismo en el mundo latino y en el mundo germánico, que Arteaga con sus atisbos musicales parecía abrir nuevos dominios a la vida del sentimiento”. M. Batllori, “Ideario filosófico y estético de Arteaga”, cit., pp. 309-310.

²⁷² En M. Sanhuesa Fonseca, “Arteaga, Esteban”, cit., pp. 770-771,

Por su parte, el estudioso Gallego señala que:

Apenas un siglo después de expresarse esta reiterada opinión sobre lo imperfecto de la música sin el soporte de la palabra, es decir, sobre la no semántica de la música como lenguaje, ese “defecto” se habrá convertido en su máxima cualidad. A finales del siglo XIX y principio del XX, con los parnasianos y los simbolistas, la desconfianza barroca sobre la excesiva libertad que el lenguaje musical dejaba a la fantasía fue totalmente derrotado, hasta tal punto que un Verlaine afirmó: *De la musique avant toute chose* [...] Pero en pleno siglo de Las Luces, y aunque ya hay quien, como Rousseau o como Eximeno, atisban el futuro, son más los que se aferran al pasado.

De ahí que Arteaga prosiga implacable su análisis de la imperfecta imitación que la música puede hacer de la naturaleza como objeto imitable. La armonía “no hace más que alterar la naturaleza, en vez de representarla”²⁷³.

Es significativo que el esteta tenga ya de la función del gusto y de la crítica una concepción similar a la que se tendrá un siglo después con estudiosos como George Santayana. Cuando Arteaga distingue entre el goce artístico del espectador y la actitud del crítico, señala que el último es siempre, al mismo tiempo, un hombre de gusto y no únicamente filósofo y erudito²⁷⁴. El juicio no es puramente lógico sino también emocional. Si Arteaga nunca utilizó el término de estética para denominar su teoría fue posiblemente porque “etimológicamente no abarca los elementos esenciales de una teoría del arte, que, además de la percepción, en griego también debe incluir el acto de apreciación crítica”²⁷⁵.

Con respecto a las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, se refuerza la idea de que Arteaga era el esteta mejor informado sobre las corrientes filosóficas que se daban en la Europa de la Luces. El texto refleja la influencia ejercida por la belleza ideal sobre la poesía, la

²⁷³ Antonio Gallego se refiere, por ejemplo, al siguiente pasaje: “La belleza, pues, de la armonía es absoluta, porque depende de las proporciones inalterables que guardan unos sonidos con otros, y no comparativa, porque no imitando nada en la naturaleza, no puede haber comparación entre el original y la copia. Así, su examen pertenece más a la matemática que a las bellas artes”. En E. de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, cit., p. 90. Señala Gallego a continuación: “Volvíamos, pues, al *Quadrivium*, cuando ya Rousseau y Eximeno trataban de ubicar la Música entre las ciencias del lenguaje, en el *Trivium*. Y es que quedaban por doquier huellas del anterior sistema [...]”. A. Gallego, *op. cit.*, p. 148.

²⁷⁴ A. de Arteaga, *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente*, cit., I, pp. XX-XXI.

²⁷⁵ E. Marja Rudat, “Actualidad y alcance de las ideas de Esteban de Arteaga”, *Revista de Ideas Estéticas* XXXI (1973), pp 27-43. Prosigue Rudat: “La teoría de Arteaga contiene, por tanto, elementos todavía considerados como válidos por la estética del siglo XX, entre ellos el reconocimiento de la belleza en el arte como el objeto único de la estética, la actitud relativista que conduce a la interpretación fenomenológica del arte, la utilización del método experimental para la investigación de los fenómenos artísticos, y, por último, la consideración del arte como representación total del hombre en su ambiente”. *Ibid.*, pp. 42-43.

pintura, la música y la danza, y también sobre la geometría y varias ramas de la filosofía moral. Esta belleza ideal es, en realidad, el patrón ideal de perfección aplicado por el artífice a las obras artísticas²⁷⁶. Entonces, la finalidad de las bellas artes es imitar la naturaleza, representando los objetos físicos, ideas y sentimientos con un determinado instrumento, metro, sonidos, colores, etc.

En lo referente al ramo musical, nos interesa el capítulo VII, titulado “Ideal de la música, y en la pantomima”, en el cual Arteaga subraya la idea de que la imitación musical de la naturaleza no es tan evidente como la de la poesía, escultura y pintura, explicando a continuación en qué consiste la imitación de la melodía: “La imitación de la melodía consiste en pintar con sucesión progresiva de sonidos agradables los objetos físicos y morales de la naturaleza, moviendo los afectos de quien la escucha”²⁷⁷. La belleza ideal de la melodía sigue los mismos pasos que las otras artes, pero su imitación es más oscura que la del resto de artes representativas:

Así como la descripción de la tempestad en Virgilio no es más que la unión de muchos fenómenos físicos que acontecen en la tierra, en el mar y el aire en ocasión de alguna tormenta; así como el carácter de Augusto o de Tito no es más que un agregado de máximas morales y de acciones generosas esparcidas en la historia, aunadas por el poeta y atribuidas a un individuo determinado, así también un aria, un dúo, un trío, un motivo músico de cualquier especie, no es más que un artificioso conjunto que forma el maestro de las inflexiones más agradables que se oyen en las voces humanas cuando los hombres están poseídos de alguna pasión, o de las vibraciones más capaces de armonía que se reflejan en los cuerpos sonoros. Aunque el resultado de estas inflexiones o vibraciones no se halle tal cual en la naturaleza, porque ningún individuo o ningún cuerpo sonoro produce motivos en música cuando no se regule con los principios del arte, sin embargo nadie dirá que el motivo de un aria vocal o instrumental sea un ente de razón o un hircocervo músico, pues realmente todos los elementos que le componen son sacados del natural²⁷⁸.

Considerando el fin inmediato de las artes imitar la naturaleza y siendo los sentidos los que perciben los objetos naturales, para la escultura, la pintura y la danza son los ojos los que proporcionan dicha percepción, mientras que el oído hará lo correspondiente con la música. Por este motivo, el concepto de belleza ideal en la

²⁷⁶ “Arrancando a la “belleza ideal” todo vestigio platonizante, su punto de partida es netamente aristotélico –las “artes de imitación”–, y se apoya en los principios psicológicos de las escuelas menos idealistas, como el empirismo de Galileo, el sensismo de Locke y el enciclopedismo de Voltaire”. En M. Sanhuesa Fonseca, “Arteaga, Esteban de”, cit., p. 772.

²⁷⁷ Arteaga, E. de, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, cit.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 91-92.

música se alza más necesario aún que en las demás artes representativas: su manera de imitar es indeterminada y genérica cuando las palabras no individualizan el significado de los sonidos²⁷⁹. Además, en contraste con los sonidos de la naturaleza, los musicales están muy alterados con toda clase de artificios útiles para el arte. De esto se infiere que la música imita a la naturaleza de manera menos evidente y clara que la poesía, la escultura o la pintura²⁸⁰. Para explicar estos asuntos, Arteaga toma la historia Dido, la reina abandonada, puesta en música numerosas veces, y construye el siguiente pensamiento:

Para aclarar esta doctrina (que ya tengo explicada más a la larga en varios lugares de mi obra intitulada *Revoluciones del teatro músico italiano*) pongamos el caso que un maestro de capilla quiere poner en música aquellos divinos versos de Virgilio, superiores a toda alabanza, en que se describe la muerte que la reina Dido se dio a sí misma con la espada del fugitivo Eneas. Los medios que tomará para representar este cuadro sublime y ponernos delante de los ojos el infeliz estado del corazón mujeril en tal horrorosa situación, no pueden ser otros que los de valerse de cuerdas bajas que produzcan un ruido sordo, alterado y confuso, de reforzar el sonido lastimero y patético de ciertos instrumentos, y de usar modulaciones veloces, rápidas y precipitadas, las cuales, imitando las circunstancias físicas que se observan en la naturaleza con ocasión de alguna tormenta o terremoto o movimiento fuerte del mar, hagan conocer, por una especie de careo, la turbación y derramamiento de espíritu en que se halla de desdichada Dido [...] Así, aunque varias veces he asistido a la representación de *Dido abandonada*, de Metastasio, puesta en música por varios maestros, y aunque he examinado con atención en los papeles el recitativo y el aria de la última escena, en ninguno he visto expresada las circunstancias que hacen tan maravillosamente resaltar la pintura de Virgilio [...] Todo esto, vuelvo a decir, se pierde enteramente en la música instrumental. Y este es el motivo porque raras veces los instrumentos producen el deleite que ocasiona el canto, en el cual, expresándose una cosa determinada que el alma contempla en sus diferentes correlaciones que se observan en ella²⁸¹.

²⁷⁹ Esta afirmación de Esteban de Arteaga le otorga un carácter más “barroco” que a Eximeno, ya que seguía mostrando su desconfianza ante la música exclusivamente instrumental y una clara preferencia por la música vocal, cuyo texto literario guiaba al oyente en su audición. Véase A. Gallego, *op. cit.*, p. 145.

²⁸⁰ “Porque el agregado de los sonidos, cuando son inarticulados, no especifica su objeto con la precisión con que le determinan los versos, los contornos, los colores. Por consiguiente, cuanto más se aleja de la naturaleza, tanto mayor es el influjo que tiene el arte sobre ella, y da más lugar al mérito o a la extravagancia del artífice”. En el capítulo VII, “Ideal en la Música y en la Pantomima” de E. de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, cit.

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 88-90. El tema de la Dido abandonada de Metastasio -puesta en música por numerosos-compositores era una idea recurrente en Arteaga, dentro incluso de este mismo tratado, para hablar de la naturaleza bella como objeto de las artes de imitación, como también explica Antonio Gallego, *op. cit.*, p. 146.

A propósito de Metastasio cabe aquí señalar que: “La crítica metastasiana de Arteaga, en definitiva, puede ser calificada de arriesgada e innovadora, por cuanto, lejos de hacer una simple apología, fue pionero a la hora de manifestar sus juicios negativos en torno a determinados aspectos de la creación de un poeta enormemente popular y prestigioso en Italia, abriendo el camino a la tónica habitual que caracterizaría la

Entonces, si para Arteaga la música es el arte que cuenta con menos recursos de imitación y la belleza ideal es en ella más necesaria, cobrará gran importancia también elemento rítmico, dada la existencia de ritmos naturales y otros debidos a la invención del arte, entre los que estarían los verdaderamente musicales:

Los ritmos artificiosos son los que inventaron los poetas y los músicos para arreglar el tiempo y el movimiento en sus respectivas artes. Los antiguos eran inimitables en esta parte. Su prosodia era un manantial inagotable de ritmos, con los cuales casi no había movimiento en los objetos de la naturaleza que ellos no imitasen²⁸².

Arteaga expone también los principios de la música en cuanto a que esta no ha tenido otro ritmo que el de la poesía:

Su medida y su movimiento se arreglaban perfectamente con el valor y duración de las sílabas métricas, y por consiguiente las dos facultades siempre andaban de acuerdo entre sí, indicando el poeta al músico los ritmos que debía seguir en la pintura de cada pasión, y añadiendo el músico mayor expresión y fuerza a los ritmos que le presentaba el poeta. De este feliz acuerdo y unión entre los movimientos de las pasiones y los ritmos músicos y poéticos nacía, por la mayor parte, la influencia que todos los escritores de la antigüedad atribuyeron a la música griega sobre los ánimos, asegurando que excitaban los afectos y los calmaba según la voluntad del músico²⁸³.

Atendiendo a las preferencias musicales del esteta, se decanta por la música italiana:

La gracia, la variedad, la gallardía y la dulzura de la modulación son las que principalmente constituyen el mérito de la música italiana, y son causa de la preferencia que le dan los inteligentes sobre la música de las demás naciones. En vano los alemanes se jactan de haber perfeccionado la armonía y la música instrumental, y en vano los franceses han intentado con una multitud de papelotes escritos sobre el asunto disminuir el alto crédito de que gozan así la composición como el canto italiano²⁸⁴.

Finalmente, considera la ópera como el último esfuerzo del género humano y como complemento de perfección en las artes imitativas. El último párrafo lo dedica a la

crítica metastasiana de los años 90 del siglo XVIII y, más aún, del período romántico”. En Molina Castillo, “Esteban de Arteaga, crítico de Metastasio”, *Dieciocho* 22.1 (Spring, 1999), pp. 61-75 .

²⁸² E. de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, cit., p. 93. Asimismo, muestra el poder y efectos de la modulación, toca la disputa entre gluckistas y piccinistas y comenta el arte musical de varios países.

²⁸³ *Ibid.* pp. 93-94.

²⁸⁴ *Ibid.* pp. 97-98.

danza, a la que considera aplicable mucho de lo dicho sobre la belleza ideal en la poesía, la pintura y la música.

El estudio de la belleza ideal aplicada a la obra de arte constituye, pues, la principal preocupación de Arteaga. Al rechazar la especulación metafísica, emprende un camino opuesto que le lleva a considerar la autonomía de la belleza en el arte como el único objeto legítimo de la estética en un estudio empírico de la expresión de dicha obra de arte²⁸⁵. En definitiva, con el triunfo de la Ilustración y el posterior Romanticismo y las ideas libertarias e individualistas características de la Modernidad, se acrecentó la separación de la idea de música como ciencia y el de música como arte, no como arte liberal, sino como arte de los sonidos.

En conclusión, la teoría de Arteaga se orienta a la apreciación del arte como tal, no hacia la belleza como concepto abstracto ni hacia la belleza en las cosas. Arteaga cree en la universalidad del arte en su repercusión sobre la sensibilidad y la imaginación del hombre.

5.7 La contribución de Antonio Eximeno.

En un ámbito tradicionalista como el italiano los disidentes más destacados fueron Eximeno y Manfredi. Nuestro autor, alimentado con la cultura de los enciclopedistas, citando las voces de la *Enciclopedia*, a Du Bos, a Condillac y sobre todo a Rousseau, fue el más fiel portador de sus ideas en Italia y España. Como principal objetivo la condena a la postura matemática de la música, por tanto, de Euler, Tartini y Rameau. El primero provenía del campo de las matemáticas y su teoría había alcanzado una gran difusión por toda Europa. Siendo el ex jesuita también matemático, se presenta como tal, y capaz de proponer una teoría musical desprejuiciada y ajena a planteamientos numéricos. Tartini es el más insigne representante italiano de las teorías matemático-musicales (junto con el P. Martini, más centrado en el contrapunto). Además, el hecho de que Tartini fuera compositor le permite desarrollar un juego dialéctico. En cuanto a su crítica a Rameau (y D'Alembert), el ex jesuita valenciano se enfrenta al teórico más valorado, reconociendo ciertas aportaciones e insertándose en

²⁸⁵ E. Marja Rudat expone que: “A fines del siglo XVIII comenzó a manifestarse una corriente crítica basada en el estudio del fenómeno artístico más que en un sistema estético (Lessing, Diderot). Sin embargo, esta actitud condujo a una separación entre la crítica del arte y la estética como ciencia de la belleza [...] Arteaga se adelanta a su tiempo al considerar el método empírico como la única aproximación válida a los problemas planteados por el arte [...]” En *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, cit., pp. 117-118.

los debates de los enciclopedistas que dan a su pensamiento una dimensión internacional.

Entonces, las reglas de la música tienen su fundamento, según el valenciano, en el placer auditivo, y se rigen por principios estables de la naturaleza, además de ser avaladas por el instinto y la percepción del sujeto receptor dotado de “buen gusto”. También pone de relieve el origen común con el lenguaje. Eximeno, entonces, da un significado distinto a la exigencia del XVII de unir música y poesía. Frente a la función subordinada de, por ejemplo, Esteban de Arteaga, a considerarlas en una unidad de origen que lleva a verlas en la misma medida esenciales. Sin embargo, acerca de este carácter lingüístico de la música, debemos señalar que no fue Antonio Eximeno el primero en mencionarlo en España, sino que tenemos previamente el caso de Fray Martín Sarmiento, en cuyas *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (1741-1745) se advierte la relación entre canto y habla como actividad inherente al ser humano.

Podría decirse que en la exposición de nuestro autor existe cierto retraso conceptual en cuanto a que ofrece como actuales temas musicales que lo habían sido ya hacía algunas décadas, esto es, expone casi 30 años después planteamientos similares a los que construyó en el tratado de 1774²⁸⁶. Es más, en el planteamiento de algunas ideas se repite la concepción que se tenía del Barroco al comienzo del siglo XVIII, así como las reflexiones acerca de la consideración de la música como lenguaje o el poder de los afectos son teorías que elaboró Rousseau en los años 50 del mismo siglo. Por su parte, en la crítica a la visión matemática de la música en relación con Euler, Tartini, Cerone, Kircher, etc. se aportan argumentos propios del pensamiento de finales del siglo ilustrado. Por eso decimos que Eximeno no fue revolucionario ni esencialmente original en las ideas expuestas. Fue portavoz de quienes las desarrollaron, introduciéndolas en el ámbito italiano e hispano.

En su conjunto, lo más significativo es que estos planteamientos que extrae Antonio Eximeno sobre la música suponen una importante revalorización del arte músico. Para expresarlas decide valerse del género novelístico por considerarlo el vehículo más apropiado para ello.

²⁸⁶ Schmitt asegura que “para Eximeno ocurre la historia [...] cronológicamente, desde lo sencillo hasta lo actual, que es lo perfecto, todo siempre en “progresiones” [...]”. Véase T. Schmitt, *op. cit.*, pp. 492-493.

Capítulo 6. La Música de *Don Lazarillo Vizcardi*.

6.1 Contenido musical.

Los primeros asuntos musicales que aparecen en la novela son: los problemas que ofrecen los salmistas en su interpretación musical, las antiguas escuelas de cantores, el origen y naturaleza del canto llano, la forma de notarlo y los inconvenientes que plantea; el origen y la evolución del contrapunto artificioso y su mal uso; y el papel de la música instrumental respecto a la vocal y su evolución en Italia y Alemania²⁸⁷. Veamos a continuación las características expuestas en relación con la música teatral, la instrumental y la religiosa.

Música teatral.

En el ideario musical de Antonio Eximeno la ópera ocupa un lugar notorio, dada la naturaleza lingüística de la música y la función expresiva de la misma. Nuestro autor reflexiona sobre tal género musical como aficionado ilustrado, seguidor del canon de autores de la época —que además reproduce en una serie de críticas enunciadas en la centuria— y capaz de generar un pensamiento propio respecto a la cuestión que trata. Asimismo, su lectura historiográfica y estética del melodrama le permite señalar algunas de las causas de la decadencia del modelo de Metastasio.

En este sentido, *Don Lazarillo Vizcardi* resulta mejor ejemplo que *Dell'origine e delle regole della musica* (o su traducción española) para analizar la producción operística, pues el número de ejemplos es claramente mayor (el tratado de 1774 sólo incluye el aria *Io di quel sangue ò sete*, de Maria Antonia Walpurgis²⁸⁸, si bien desaparece en la edición española del texto).

Además, es preciso tener en cuenta que Eximeno escribe en un momento crítico para 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

²⁸⁷ Antonio Eximeno expone estos temas en los primeros capítulos de la novela y luego nos remite al Apéndice, donde se desarrollan. Acerca de la famosa escuela de canto de principios del siglo XVIII de donde saldrían grandes vocalistas como Farinelli o Carestini, véanse los capítulos IV y V de la segunda parte (vol. I, pp. 137-153). A propósito de la música vocal en contraposición con la instrumental véase el capítulo III de la misma segunda parte de la novela (vol. I, p. 128 y ss.)

²⁸⁸ A. Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica*, cit., p. 261.

cambios y reformas, el pensamiento operístico del ex jesuita sufrirá una evolución que termina por abrirse a otros modelos dramaturgicos y a formular propuestas innovadoras con las que plantear una alternativa al melodrama metastasiano.

De la relación de Eximeno con Metastasio conservamos dos cartas dirigidas por el poeta al ex jesuita, fechadas el 8 de agosto y el 22 de septiembre de 1776²⁸⁹. La admiración por el poeta y su propuesta operística la comparten los enciclopedistas y la mayor parte de los ilustrados europeos. Supo Metastasio reconciliar la poesía italiana con el canto y conducir la poesía hasta su origen. Poesía, además, importante en calidad, concisa, sabia en la elección de las palabras y caracterizada por la discreción en el empleo de la rima. Eximeno destaca su capacidad para elaborar una poética propia de la ópera, en la que sobresalen el interés y la rapidez de la acción, la claridad y las imágenes musicales; su poesía es igualmente capaz de transportar a los músicos al estado sentimental descrito en los textos.

Pero será nuevamente en *Don Lazarillo Vizcardi*, frente al tratado de 1774, donde —con más claridad— se anuncie un canon de compositores y óperas. En el escrutinio de los papeles del personaje de Agapito se enumeran una serie de óperas entre las que figuran algunas de Pergolesi: el ex jesuita cita su *Orfeo*, “que fue precursor del de Gluck”, *La serva padrona* y la *Olimpiade* (que en *Del origen y reglas de la música* había situado como ejemplo de la perfección)²⁹⁰. 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 Piccini; y el *Demofonte* y *La finta giardiniera* de Anfossi²⁹¹. Respecto a esta última obra, Eximeno asegura que sirve de modelo para la composición coral. El erudito valenciano afirma que todas las citadas anteriormente estarían dentro del Siglo de Oro de la música.

La crítica al modelo metastasiano coincide con el discurso desarrollado por autores como Algarotti, Mattei, Arteaga o Manfredini, quienes señalan que la ópera de su tiempo está en decadencia, cuestionando además la propuesta de Metastasio. Eximeno, por su parte, critica que los argumentos de sus melodramas se parezcan tanto entre sí²⁹², idea que Arteaga desarrolla en *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale italiano*. En *Don Lazarillo Vizcardi* el modelo de Metastasio, estereotipado y repetido, se

²⁸⁹ En P. Metastasio, *Tutte le opere di Pietro Metastasio. A cura di Bruno Brunelli*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1953-1965, vol. 5, pp. 399-402 y 404-405.

²⁹⁰ A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, cit., vol. 3, p. 222.

²⁹¹ A. Eximeno, *D. Lazarillo Vizcardi*, cit, vol. II, p. 230.

²⁹² A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, cit., vol. 3, p. 186.

presenta con claros signos de agotamiento en el último tercio del siglo XVIII²⁹³. Eximeno juzga la importancia adquirida por parte de los cantantes²⁹⁴: un modelo basado exclusivamente en la alternancia entre recitativos y arias, que convierte al cantante en su único protagonista. El ex jesuita lamenta la introducción de arias de sustitución, en función de la autenticidad y la integridad, para referir luego una escena jocosa que se vincula con la tradición satírica del *Teatro alla moda*²⁹⁵. Eximeno explica que los cantantes, buscando el favor del público, dejan al margen la parte teatral, expresiva y verosímil de su acción, centrándose exclusivamente en los elementos virtuosísticos. Tras esta crítica, se pone en entredicho la escuela italiana de canto (que debía su existencia al propio Metastasio) por no haber enseñado a diferenciar los adornos convenientes de los inconvenientes²⁹⁶ y por no haber sabido “esconder el arte y hacer oír la voz de la naturaleza”²⁹⁷.

En lo referente a los *castrati*, en el tratado de 1774 Eximeno lamentaba su progresiva desaparición; luego, en *Don Lazarillo Vizcardi*, influenciado por las ideas de Rousseau (*Dictionnaire de la Musique*) y Voltaire (*Candide*), el autor satiriza esta figura a través del capón Longinos, quien aparece descrito como “solemnísimo truhán”²⁹⁸. Se corresponde tal personaje con los *castrati* poco afortunados, con limitadas capacidades vocales y ciertas dificultades para subsistir. El erudito valenciano nos informa de que en Roma: “sólo había un gallo entero y verdadero, que era el tenor; los demás todos capones”²⁹⁹. Longinos explica que el proceso de la castración fuera tan común alegando que la Iglesia lo permite por razones de salud, mientras da a entender que los motivos reales son de índole económica³⁰⁰. La novela explica satíricamente la

²⁹³ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 204.

²⁹⁴ “Esta perversa raza de cantores que hacen pompa de imitar con la garganta las labores de los bajos relieves góticos” En A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, cit., vol. 3, p. 224.

²⁹⁵ “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*”. A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 148.

²⁹⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 149.

²⁹⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 151.

²⁹⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 66.

²⁹⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 67.

³⁰⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 67.

manera en que Longinos llegó a España, comparando el traslado del mismo con el transporte de vinos³⁰¹. El ex jesuita igualmente describe el funcionamiento de las compañías operísticas más humildes, compuestas por vulgares cantantes que, ante perspectivas más optimistas, no dudaban en abandonar dicha ocupación musical³⁰².

Antonio Eximeno se muestra especialmente mordaz con el género del capón, aproximándolo, peyorativamente, al género femenino³⁰³. Su ambigüedad será motivo de burlas a lo largo de la novela, como las pronunciadas en torno al carácter poco valeroso de los castrados³⁰⁴. De entre estas cabría mencionar las “sátiras gastronómicas”³⁰⁵:

¡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*³⁰⁶.

Dicha ambigüedad, como se aprecia, es objeto de la mayor de las burlas y descalificaciones³⁰⁷. Pero, además, a estas críticas se añaden otras centradas en el hedonismo, la avaricia y la afición al juego, así como el carácter difícil y egocéntrico³⁰⁸.

La sátira contra el capón Longinos se inserta en una tradición, pero aparece también vinculada a un fenómeno histórico concreto, como es el fin del modelo operístico de Metastasio. Ciertas críticas del erudito valenciano hacia los castrados están relacionadas con las posibles causas de la decadencia del melodrama: el excesivo protagonismo adquirido por los cantantes más las limitaciones vocales de muchos de los

³⁰¹ *Ibid.*, vol. I, p. 69-70.

³⁰² *Ibid.*, vol. I, p. 71-72. La imagen del capón creada por Eximeno se podría relacionar con lo que A. Medina denomina “prototipo victimario”, es decir, un “otro” convertido en chivo expiatorio por razón de su diferencia. En *Los Atributos del capón*, Madrid, ICCMU, 2001.

³⁰³ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, pp. 66-67.

³⁰⁴ *Ibid.*, vol I, p. 88.

³⁰⁵ Expresión igualmente acuñada por A. Medina, *op. cit.*

³⁰⁶ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 88.

³⁰⁷ “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”. *Ibid.*, vol. I, pp. 84-85.

³⁰⁸ *Ibid.*, vol. I, pp. 69, 82 y 163-169.

castrados obligaban a los compositores a suplir con la masa sonora de la orquesta sus escasas capacidades vocales³⁰⁹.

Por otro lado, en el debate sobre los oratorios y dramas sacros, el personaje de Ribelles reclama que los poetas españoles se esfuercen por crear un estilo lírico-musical. En opinión de Eximeno serían muy pocos los casos españoles en los que pueda hallarse tal estilo, 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 Colomé^s³¹⁰, o la letrilla *La flor del Zurguén*, de Meléndez Valdés. Eximeno insiste en desarrollar una ópera española:

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 desempalagaran un poco de la alternativa de recitados y arias³¹¹.

Estas aserciones suponen una aportación original al ideario musical de Eximeno, puesto que el ex jesuita, mientras que en *Del origen y reglas de la música* se había declarado admirador de Metastasio, ahora en la novela *Don Lazarillo Vizcardi* rechaza los aspectos más sólidos de la dramaturgia metastasiana, dando únicamente validez a su estilo poético. Tales reflexiones, que parten del comentario sobre la alternancia entre recitativos y arias, resultan bastante comunes en la época, haciendo visible la necesidad de encontrar nuevos modelos melodramáticos.

Pero, sin embargo, nuestro autor se encuentra en la avanzadilla del pensamiento hispano sobre la cuestión del teatro musical al manifestar que los poetas españoles no necesitan de modelos extranjeros, al proponer entonces ejemplos dramáticos y poéticos hispanos y al proclamarse contrario a la traducción de libretos italianos y a la creación de obras en castellano que sigan modelos italianos.

³⁰⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 69.

³¹⁰ Juan Bautista Colomé^s, 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^s 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 Philosophes à l'encan*, 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*". Véase M. J. Bono Guardiola, "Una sátira filosófica: 'Les philosophes à l'encan' del P. Juan Bautista Colomes", *Revista de Historia Moderna*, 18 (2000), pp. 411-430. Eximeno cita otras tragedias de Colomé^s, como *Coriolano* o *Agnes de Castro* y el drama musical *Scipione in Cartagine*. A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, pp. 277-278.

³¹¹ *Ibid.*, vol. I, pp. 278-279.

Música instrumental.

La música vocal, cronológicamente, aparece antes que la instrumental, puesto que el hombre comenzó a cantar, y sólo mucho tiempo después aprendió a tañer los instrumentos. Cuando la música instrumental y la vocal se vinculan, es necesario que la primera se subordine a la segunda, imitándola, pues de lo contrario los instrumentos, “con su estrépito y embeleso” pueden oscurecer el texto cantado³¹². Se decía en el siglo ilustrado que del mismo modo que la pintura imita los objetos naturales, la música instrumental debía imitar a la música vocal³¹³; pues cuando la música instrumental se aparta de su modelo resulta de mal gusto³¹⁴. Sin embargo, el erudito valenciano otorga a la música instrumental una importancia notable:

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 enternece, nos anima, contrista y alegra³¹⁵.

A la imitación de los fenómenos naturales se suma la representación de pasiones extremas. Eximeno, en este sentido, llega a vincular la música instrumental con los conceptos de lo “sublime” y de lo “prodigioso”. Pero, sobre todo, el ex jesuita está interesado en los efectos causados por la música instrumental sobre el oyente³¹⁶. La música es el lenguaje de las pasiones y la música instrumental podría haber sido el vehículo natural para expresarlas si no fuera por sus limitaciones, relacionadas principalmente con la indefinición. Así pues, la novela nos relata las dificultades de Lazarillo para recordar las melodías instrumentales, frente a la facilidad que supone para la memoria recordar las arias operísticas³¹⁷. De igual modo, Ribelles, a pesar de

³¹² *Ibid.*, vol. II, p. 210.

³¹³ *Ibid.*, vol. I, p. 128.

³¹⁴ *Ibid.*, vol. II, pp. 272-273.

³¹⁵ A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, cit., vol. 1, p. 167.

³¹⁶ El personaje de Ribelles indica que la música instrumental “[le] embelesa, [le] arrebató, y a las veces [le] enajena”. En A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 128. Y acerca 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”. *Ibid.*, vol. I, p. 11.

³¹⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 13

admirar la música instrumental, la considera inferior a la vocal por su carácter efímero³¹⁸.

Además, la música instrumental es problemática para Eximeno por su dependencia de factores extramusicales. En *Don Lazarillo Vizcardi* se enfrentan los partidarios del contrapunto, defensores de trasnochadas reglas 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 del protagonista Lazarillo, aficionado al violín y con una academia de música instrumental que celebra cada semana. Y Narciso Ribelles como aficionado a las academias de música, lo que le lleva a ser rechazado entre los sectores más conservadores. Estos testimonios demuestran el desarrollo de la música instrumental en el periodo dieciochesco. 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.

No obstante, hacia el final de la novela, Lazarillo propone la creación de una academia de música teórica y práctica. Mientras que ciertos personajes favorecen dicha música instrumental, otros se opondrán a ella y tratarán de impedir su desarrollo, como es Agapito Quitóles, quien en un principio se lamenta de que su sobrino pierda el tiempo con el “maldito violón”³¹⁹. Su incompreensión hacia la música instrumental queda patente en su disparatado análisis de un cuarteto de Haydn, en el que analiza los “errores” contrapuntísticos en los que habría incurrido el compositor austriaco: quintas paralelas, saltos de séptima, disonancias sin preparar, etc³²⁰. Este episodio se complementa con aquel en que Raponso, durante una academia de música instrumental, y ya convencido del error de sus planteamientos estéticos, reconoce no haber oído jamás hablar de Haydn³²¹.

Música religiosa.

El interés de Eximeno por la música religiosa le lleva a abordar su estudio desde diferentes perspectivas que incluyen cuestiones estéticas, históricas, técnicas, funcionales e institucionales. En *Don Lazarillo Vizcardi* la música religiosa aparece en el

³¹⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 129.

³¹⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 100.

³²⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 47.

³²¹ *Ibid.*, vol. II, p. 211.

eje argumental de la novela. El incremento de este interés parece causado, en primer lugar, por la polémica mantenida con el Padre 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 dicho tipo de música, el concepto en sí y la mera existencia de una música eclesiástica, y los criterios de distinción entre lo sacro y lo profano en música³²².

El pensamiento avanzado de Eximeno le permite adoptar una postura flexible con respecto a tal asunto. En *Don Lazarillo Vizcardi* el autor muestra una importante capacidad para integrar una amplia variedad de géneros en el marco de la música eclesiástica.

Su parecer sobre el canto llano no es positivo en cuanto a la rudeza del mismo en su origen medieval y primitivo; también acerca de su función, que implica la participación de un público no instruido en la liturgia. Sí reconoce nuestro autor la virtud de la sencillez, al tiempo que hace hincapié sobre la importancia de la interpretación para que dicho canto llano goce de la dignidad que le caracteriza. Además, el estilo eclesiástico *a capela* adquiere un papel central en la novela de Eximeno, quien lo juzga como el más adecuado para la iglesia, proponiendo, además, a Palestrina como modelo (y referentes como Nanino, Victoria, Morales y Juan Bautista Comes).

Paralelamente, Eximeno reconoce una pérdida de importancia en el estilo eclesiástico acompañado con orquesta. Por ejemplo, en *Don Lazarillo Vizcardi* el *Stabat Mater* de Pergolesi es considerado como un paradigma estético (al igual que en el tratado de 1774), pero su estilo no se alzaría ya como modelo principal para la música eclesiástica. 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 autor valenciano sí reconoce la inclusión de los géneros dramático-musicales en el marco religioso. También propone una reforma del villancico, de manera que pueda convertirse en obra musical de carácter didáctico y

³²² G. Stefani, “Padre Martini e l’Eximeno: Bilancio di una celebre polémica sulla música di Chiesa”, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, IV (1970), p. 463.

moral. Por último, y en relación con las instituciones músico-religiosas en España, Eximeno defiende la presencia de maestros de capilla seculares; paralelamente satiriza los principios técnicos y estéticos seguidos por los maestros conservadores y realiza una dura crítica al sistema de oposiciones vigente, como luego veremos.

Tratadistas de la música.

En *Don Lazarillo Vizcardi* Eximeno arremete contra los tratadistas barrocos de la música, en concreto Pedro Cerone y Fray Pablo Nassarre³²³, con sus obras *El Melopeo y Maestro* (1613) y *Escuela música según la práctica moderna* (1723-1724) respectivamente³²⁴. Tales textos eran considerados Biblias en el ámbito de la música teórica:

Son los evangelistas músicos de nuestra península, cuyos maestros de capilla, generalmente hablando, enseñan la composición por sus errados o enredados y mal entendidos principios³²⁵.

Los tratados son un compendio acerca de la construcción musical barroca en base a la concepción matemática de la misma, que precisamente nuestro autor pretende desarticular, de la misma forma que desmenuza algunos de los planteamientos ridículos expuestos en aquellos tratados³²⁶. La crítica a Cerone se dirige primero al exagerado número de páginas de *El Melopeo y Maestro*³²⁷, al estilo lingüístico empleado, que

³²³ Domenico Pietro Cerone (Bérgamo 1566- Nápoles 1625) residió en España entre los años 1592 y 1608, en los cuales estuvo al servicio del Caballero de Gracia, Santiago Gratii, como tenorista; luego fue cantor de Felipe II y también se ordenó sacerdote. A su regreso a Italia, a Nápoles, fue maestro de canto llano, cantor de la Capilla Real del virrey de Nápoles y publicó *El Melopeo y Maestro* (1613).

Fray Pablo Nassarre (1650-1724 son fechas aproximadas), fraile franciscano oriundo de Zaragoza, afamado por su obra teórica *Fragmentos músicos*, publicado entre 1683 y 1700, y *Escuela Música* publicada en dos volúmenes en 1724 y 1723. Su obra fue bien acogida en la época, importante en cuanto a los varios ramos musicales que trata.

³²⁴ Para este trabajo tomamos la siguientes ediciones: P. Cerone, *El Melopeo y Maestro* [1613], Madrid, CSIC, 2007. P. Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna* [1723-1724], Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1980.

³²⁵ Antonio Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 117. Debemos señalar que la pérdida de autoridad del tratadista barroco Cerone a principios del siglo XIX se debe al cambio estético de la época y obviamente no a la novela eximeniana que no se publicaría hasta 1872-1873. Véase a propósito M. A. Picó Pascual, *El Padre Antonio Eximeno*, cit., p. 332.

³²⁶ Antonio Eximeno expone su apreciación acerca de tales ideas sobre las proporciones armónicas y otras teorías de Cerone y Nassarre ya a partir del capítulo VI y VII de la primera parte de la novela (vol. I, p. 48 y ss.) y de los capítulos XI al XV (vol. I, pp. 88-114).

³²⁷ 1160 páginas para ser exactos. Lazarillo comienza su análisis de la obra llamándolo “el *Don Quijote* de la Música” (vol. I, p. 48).

mezcla latín y español³²⁸, y se reprocha también al tratadista la poca modestia en su actitud, que por ejemplo podemos ver en el “Preámbulo” de su magna obra:

Muchos dias ha, me determine de escriuir alguna cosa sobre el Arte de la Musica, como comence hacerlo à Bergamo (ciudad de Lombardia, y mi patria) mas ha de quinze años: aunque fue tampoco lo que escriui entonces, que puedo dezir (y con mucha verdad) no fue nada; pues el mesmo año dexé la empresa y me fui à Cerdeña al seruicio de la Yglesia de Oristan, con determinacion de me pasar despues à España: como lo cumpli el año de mil y quinyentos, y noventa y dos. Y por hauer caminado diversas tierras destos dichos Reynos, y platicado con muchos de la profession, he comprehendido que, auqnue los mancebos dessean saber, muchos quedan ignorantes: y esto no por falta de desseo natural, más ò porque son flacos de memoria, ò porque carecen de Maestros; ò si los tienen, no todos les quieren enseñar lo poco ò mucho que saber (pero bien es de creer, que los que tal intencion tienen, usando semejante término no son de los mejores, ni medianos).

Pues principalmente por estas, sin las otras causas, agora he querido satisfazer mi voluntad, en escriuir un tratado de Música³²⁹.

Pero Eximeno centra su crítica fundamentalmente en lo referido a su aportación sobre la teoría de la armonía de las esferas³³⁰, los enigmas y cánones enigmáticos³³¹, y sobre la percepción elevada del género contrapuntístico dirigido al entendimiento en vez de al oído:

Mas, Sr. D. Lazarillo, hablemos claro, yo no soy amigo de adular; esas músicas que se tocan con el violín y por esos teatros y academias, son, a la verdad, graciosas, son agradables, dulces y suaves; pero pican la concupiscible, y son otras tantas tentaciones contra la pureza de la música. Según eso, dijo Lazarillo, habremos de echar al fuego aquel peral bergamoto que plantó Cerone, del cual se cogen contrapuntos que en la suavidad y dulzura no ceden a las peras bergamotas. Ése, señor D. Lazarillo, respondió Agapito, es el lenguaje de los músicos sensuales con mujer e hijos; los músicos doctos y contemplativos hallan sublime y refinada suavidad de esas peras, en ciertos tejidos de voces, en ciertas entradas y salidas, en ciertas vueltas y revueltas que, aunque no deleiten al material oído ni éste las perciba, sin embargo, cuando se ven con los ojos, y se consideran con el entendimiento, admiran, sorprenden, arrebatan y llenan el alma de celestial dulzura. ¡Amorosa Providencia de Dios, exclamó Lazarillo, que ha reservado la más sublime y primorosa música para consuelo de los sordos!³³².

³²⁸ *Ibid.*, vol. I, pp. 49-51.

³²⁹ P. Cerone, *op. cit.*, p. 1. Hacen también referencia a esta cita F. Pedrell, *op. cit.*, pp. 94-95 y M. A. Picó Pascual, *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, cit., p. 333.

³³⁰ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, *op. cit.*, vol. I, pp. 52-53.

³³¹ *Ibid.*, vol. I, pp. 54-57. En este punto resultaría muy interesante adentrarse en el estudio de los cánones enigmáticos y la emblemática musical. Véase en este caso el libro de L. Robledo (ed.), *Los emblemas musicales de Juan del Vado*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2009.

³³² *Ibid.*, vol. I, pp. 57-58.

La crítica a Nassarre³³³ se centra también en la música de las esferas. Cabe decir que en las antiguas culturas orientales sí se habían desarrollado teorías que relacionaban la música con el cosmos, de las cuales fue la de Pitágoras la que mayor repercusión tuvo en el mundo occidental. Luego fue retomada por Platón y por el neoplatonismo, por Boecio durante la Alta Edad Media y, aunque más tarde decaería el interés por la misma, pervivió a lo largo de los siglos pues, como vemos, en el Barroco se retoman con fuerza tales ideas³³⁴. Eximeno critica también de Nassarre las ideas acerca de los influjos de los astros en la música, en el hombre y en los humores del cuerpo, además de atacar con fuerza el sistema de oposiciones a maestro de capilla planteado por el tratadista aragonés³³⁵.

Respecto a la opinión que le merecen otros teóricos de la música a Eximeno, podemos advertirla en el capítulo VI de la quinta y última parte de la novela, cuando se hace un repaso a la biblioteca de Agapito y los personajes principales ofrecen un veredicto respecto a ciertos volúmenes antes de decidir si son echados a la hoguera junto con los de Cerone y Nassarre³³⁶. Por ejemplo, Francisco Salinas, del que se dirá:

Ese autor hace mucho honor a nuestra nación. Salinas no hace hincapié en las viejas reglas artificios de contrapunto, y acredita su buen juicio en haber desprestigiado aquellas fantásticas propiedades de los tonos del canto-llano³³⁷.

En relación con el texto *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher, se hace una burla sobre el hecho de haber puesto en solfa el canto de los pájaros, si bien será

³³³ Eximeno le califica como “organista de nacimiento y ciego de profesión”, en *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 44.

³³⁴ Picó Pascual se refiere a las culturas mesopotámica, hebraica griega china e hindú como las iniciadoras de las teorías que vinculan la música con el universo. M. A. Picó Pascual, *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, cit., p. 337.

³³⁵ Antonio Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, vol. I, pp. 88-113.

³³⁶ Tras el juicio teatralizado de los libros que representan el viejo paradigma musical solo se salvan los volúmenes de Athanasius Kircher, Guido D’Arezzo, Andrés Llorente y Francisco Salinas (vol. II, p. 219). Nótese que los libros quemados de la biblioteca de Agapito son la antítesis literaria de la biblioteca del Padre Martini. Por su parte, Rodríguez Suso apunta lo siguiente en relación con la actitud de Antonio Eximeno frente a las nuevas posturas musicales: “Así, frente al universo simbolizado por esos viejos libros propone simplemente la aceptación por los cabildos eclesiásticos de la nueva moda musical (representada en la benévola actitud del obispo del lugar), y el patronato burgués en clave aristocrática (que se representa en la Academia presidida por Doña Julia, propuesta en la parte final del la novel). En los últimos años de su vida, Eximeno no puede imaginar que el mecanismo que acogería realmente a los músicos sería el mercado, cuya organización se produce precisamente por las fechas en que él escribe: nuestro jesuita seguía siendo el reformista ilustrado que corresponde a su edad, y solo puede proponer una reforma del gusto eclesiástico y una implicación de la burguesía en formas de mecenazgo propias del patriciado antiguorregimental”. C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, p. 147.

³³⁷ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p.221.

colocado junto con el de Salinas, como “el Platón y el Aristóteles de la música”³³⁸. *El porqué de la música* de Andrés Lorente será tratado como “porquería”³³⁹; el tratado de astrología de Juan Indáguine será rechazado por su poca credibilidad; el *Micrólogo* de Guido d’Arezzo será visto como “Padre Adán”³⁴⁰, mientras que el *Plura modulationum genera* de Fernando de las Infantas será ridiculizado y las teorías del Padre Martini absolutamente rechazadas. Por último, en cuanto a los villancicos del poeta valenciano Francisco Bahamonde y Sessé, se dice:

Guárdense estos, para que en ellos aprendan nuestros poetas no violar con sandeces y bufonadas el axioma: Sancta sanctè tractanda sun”³⁴¹.

Estado de la música en Italia y España.

Antonio Eximeno es firme también en su percepción sobre el estado de la música en Italia³⁴² y la contraposición entre estilo antiguo y moderno. Se habla sobre la música teatral, la ópera en general y la ópera bufa en particular; acerca de su evolución, grado de perfección y decadencia del género. Se hace un desglose de las etapas por las que pasa el género en el siglo XVIII³⁴³ que van desde una primera fase en donde la importancia está la expresión del canto, en los afectos de la letra y en la expresión corporal, pero en detrimento de una orquesta discreta (se ponen los ejemplos de Pergolesi, Vinci y Leo). En una segunda fase se avanza hacia una mayor evolución instrumental en donde se pone mayor empeño en la tímbrica de la orquesta y en los juegos instrumentales en pro de su expresión (entre los compositores destacados estarían Jommelli, Gluck, Piccini, Sarti... Y se comentan las obras de Piccini *Dido abandonada*³⁴⁴ y *Cecchina o la Hija buena*³⁴⁵). Hasta una última etapa a finales de siglo, ya hacia la decadencia del género, en donde la voz avanza hacia el virtuosismo, el exceso y el poco interés en los afectos, y la orquesta continúa en la búsqueda exhaustiva de una tímbrica poderosa³⁴⁶.

³³⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 225.

³³⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 222.

³⁴⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 225.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*, vol. I, pp. 66-76 y 128-154.

³⁴³ *Ibid.*, vol. I, pp. 133-136.

³⁴⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 142 y ss.

³⁴⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 11 y ss.

³⁴⁶ A medida que avanza el siglo XVIII irá adquiriendo autonomía la música instrumental como estilo apto para expresar el lenguaje de los sentimientos y dar forma a aquello adonde las palabras ya no alcanzan. Esta música instrumental irá imponiéndose a partir de las óperas italianas que ofrecían largos preludios instrumentales.

Eximeno con su repaso a la música italiana del siglo XVIII pretende llegar a una crítica de la misma en los últimos años porque el ex jesuita defiende que el objetivo primero de la música cuando acompaña al canto es añadir fuerza a la expresión de la letra. Además,

El poeta, el compositor de la música, y el músico que la ejecuta, son tres artífices de una misma obra; el poeta la diseña, el compositor le da el colorido, y el músico el alma: el compositor debe apuntar y el músico ejecutar los resaltes y primores que digan bien con el diseño del poeta, y los tres deben sentirse animados del mismo espíritu y poseídos de la misma pasión que inspira la viva imagen del objeto de la poesía³⁴⁷.

En relación con la escritura, el autor valenciano alaba en su texto a Metastasio, como hemos visto anteriormente, el poeta más expresivo de la época, pues un aria suya “hace en nuestros ánimos más impresión leída que cantada”³⁴⁸. Recordemos, asimismo, cómo Eximeno asegura que la música teatral y aquella que se rige por el contrapunto artificioso han acabado por corromper la música religiosa, por lo que invita al recogimiento y sentimiento religioso³⁴⁹. En relación con la teoría musical en Italia, Eximeno obviamente critica la vieja escuela de enseñanza y su máximo exponente, el Padre Martini.

Por otro lado, Antonio Eximeno aprovecha el texto de la novela para denunciar la corrupción que sufría la música eclesiástica también en España, donde la música profana se había introducido en la Iglesia, en detrimento de los principios de religiosidad y virtud. Así nuestro autor reflexiona sobre qué género de canto y música sería el apropiado para el culto divino. En relación con esto, se establece una triple división de la música en canto llano, estilo eclesiástico y estilo dramático (profano y sagrado –oratorio-). La música de “buen gusto” influenciada por el estilo operístico italiano no sería apropiada para el culto divino, teniendo en cuenta, además, que no anima los sentimientos de la letra³⁵⁰.

Enseñanza de la música.

A lo largo de la obra se elabora una crítica feroz a los antiguos maestros de música sin talento, a la música defendida por los mismos y a su sistema primitivo de

³⁴⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 149.

³⁴⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 141.

³⁴⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 66 y ss.

³⁵⁰ *Ibid.*, vol. I, pp. 243-280.

enseñanza plagado de ilógicas reglas y fundamentos y de mal gusto en la composición³⁵¹. Interesa la explicación sobre la pedagogía musical de la época y el nuevo método que construye Eximeno³⁵². La indignación que muestra ante el estado en que se hallaba la enseñanza de la música se centra principalmente en el mal hacer de los maestros de composición que enseñan a sus alumnos fundamentos completamente caducos, cuyos modelos seguían siendo los del contrapunto modal medieval-renacentista y el canto llano, en detrimento de lo que considera Eximeno esencial: avivar el ingenio y la fantasía del alumno, mostrándole obras de autores consagrados como Corelli, Jommelli, Pergolesi o Palestrina³⁵³, y enseñando la importancia de expresar con música los sentimientos del texto. Nuestro autor se detiene también en establecer una clasificación sobre tres tipos de discípulos y, como se ha visto, se propone un método de enseñanza de la composición muy válido para hacer progresar al estudiante de música. Un aspecto esencial sobre el que se debe insistir en la enseñanza sería la elocuencia de la música, es decir, como la de la poesía, en “hacer sentir al ánimo los afectos, é imprimir en la imaginación las imágenes que con los sonidos músicos se pueden representar”³⁵⁴. Además, aboga por lectura de los clásicos para cultivar el entendimiento, y recomienda el *Arte Poética* de Horacio³⁵⁵ o la lectura del poema *La música* de Iriarte³⁵⁶.

Oposiciones a magisterio de capilla.

No olvidemos tampoco que en la novela se analizan los ejercicios celebrados en las oposiciones a maestro de capilla a lo largo de cinco capítulos de la segunda parte de la obra³⁵⁷. En términos generales, Antonio Eximeno redujo el prototipo de las oposiciones del siglo XVIII a las siguientes cuatro pruebas: la primera era un ejercicio de composición en el que el aspirante debía demostrar su habilidad en la escritura musical añadiendo un contrapunto florido a un canto llano dado; nuestro autor no aprobaba este examen por creer que no solía juzgarse el “buen gusto” del aspirante al acomodar la música sobre la letra. En la segunda prueba, llamada “mano música” o “la

³⁵¹ *Ibid.*, vol. I, pp. 115-120

³⁵² *Ibid.*, vol. I, p. 112 y ss.

³⁵³ *Ibid.*, vol. I, pp. 174-183.

³⁵⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 134.

³⁵⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 144. Tómense en cuenta que las citas iniciales de cada uno de los dos tomos están referidas asimismo a este poeta clásico.

³⁵⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 145.

³⁵⁷ *Ibid.*, vol. I, pp. 197-242.

prueba de la manopla”³⁵⁸, se daba un bajo o tiple sobre el que se debía componer un concierto a tres voces, pero sin ser escrito, sino sobre la marcha señalando el movimiento de las voces con las manos; en el relato tal ejercicio no se efectúa al considerar el examinador músico más avanzado que era innecesario, por disparatado e irracional. Había un tercer ejercicio de dirección, ilógico también en opinión de Eximeno, que consistía en poner a los aspirantes un motete a cuatro, que debían ir leyendo por bajo; en un momento dado se le preguntaba a uno por dónde se iba en una u otra voz, reproduciéndolo. El cuarto y último ejercicio era poner música al texto de un motete sobre canto llano y a un villancico, para lo cual se daba un espacio de veinticuatro a cuarenta y ocho horas. Eximeno, en resumen, cuestiona y ridiculiza las pruebas que eran “no solamente inútiles, sino también perjudiciales a nuestra reputación”³⁵⁹.

También quiso resaltar el autor valenciano de esta celebración que, aunque el personaje de Narciso Ribelles había demostrado tener “buen gusto” y había conseguido desarrollar una expresión meritoria de las composiciones, los examinadores discreparon en su elección, pues mientras que la figura de Don Diego Quiñones valoró el ejercicio del Ribelles, la figura de Don Bartolomé Quijarro se opuso a esta elección, al encarnar el tradicionalismo en pro del canto llano, enemigo además de las nuevas modas extranjeras³⁶⁰. Eximeno también denuncia en su escritura la corrupción existente en los cabildos eclesiásticos: veinticuatro eran los canónigos de la iglesia, de los cuales, por recomendación, seis tenían ya decidido su voto antes de la celebración. Y otros tres se oponían a que hubiese músicos en los centros eclesiásticos, calificándolos de “alborotadores”.³⁶¹ En este sentido, veamos el siguiente pasaje de la novela, a cargo del canónigo regañón y de Ronquillo:

Lo que a mí me escuece es el Miserere de Semana Santa, del cual no nos podemos zafar. Tienes razón, respondió Ronquillo; en un triduo tan pesado, después de tres horas de maitines, y de habernos por otra hora cacareado las Lamentaciones, sale el señor maestro de capilla a representar su Miserere con convite de damas y caballeros, de aficionados y aficionadas, como si Jesucristo no hubiera muerto en la cruz sino para que el señor maestro de capilla hiciera sus habilidades; y sin considerar que aún no hemos refrescado, mientras él, como primer galán, se está en pié aventando las moscas con un papel en la mano, nos tiene a nosotros de rodillas una hora (y Dios nos libre del Sr.

³⁵⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 179.

³⁵⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 239.

³⁶⁰ *Ibid.*, vol. I, pp. 285-289.

³⁶¹ *Ibid.*, vol. I, p. 314.

Porro, que nos tendría tres). ¿Y esto para qué? Para que después se diga por la ciudad: ¡Qué Miserere tan alegre! Aquel pasacalle de flautas y violines, ¡qué gracioso! Vayan a... iba a decir una mala palabra; vayan a pasear esos señores ociosos; y si quieren músicas, vayan al corral de las comedias, o se las hagan y paguen en casa, que la Iglesia no ha de mantener bufones que les diviertan. Sería la música mucho más grata a los oídos de Dios, que mientras los canónigos dijéramos el Miserere devotamente y con la debida pausa, los músicos y capellanes, los sacristanes y mozos de coro se dieran una disciplina³⁶².

A partir de este momento vemos cómo tanto el protagonista, Lazarillo, como otros personajes de la fábula buscan entre sus amistades las influencias que creen necesarias para conseguir el voto de su preferido. Sobre lo cual Eximeno exprime la siguiente opinión:

Si se tratara de elegir un obispo o un prebendado, pudiera parecer cosa impropia que Lazarillo y otras personas del siglo tomaran tan a pechos el procurar votos a favor de este o de aquel; pero la música es un asunto, por lo tocante al gobierno eclesiástico, de ningún interés; en ella se interesan todos los aficionados de uno y otro sexo, y desean y procuran que el magisterio de capilla recaiga en quien promueva en la ciudad al que cada cual tiene por buen gusto de la música; los canónigos, que han de conferir la plaza, necesitan de ajenas luces, las cuales se hallan o se pueden hallar en todas las clases de personas³⁶³.

La música en Grecia.

Otro tema tratado es el origen y evolución de la música desde la Antigua Grecia, y el ideal de perfección que supone esta cultura. El infortunio de la música se explica así:

La causa de ese infortunio de la música, respondió Lazarillo, no me parece difícil de adivinar. Las artes del diseño bajo de las ruinas de la barbarie conservaron algunos excelentes ejemplares de estatuas, pinturas y fábricas, los cuales, cuando la cultura los desenterró, hicieron aquel íntimo sentimiento que la naturaleza ha puesto en los ánimos de los hombres, para gustar de la belleza y de la verdad. La música suponemos que se cultivase y perfeccionase entre los griegos a la par de aquellas artes, pero de la música griega no tenemos ni podemos adquirir idea, porque no la podemos oír³⁶⁴.

Luego si de una música [...] compuesta en nuestros tiempos y escrita con nuestras mismas notas no se puede formar sin oírla ejecutar a los músicos pontificios, es claro que el querer averiguar cuál fuese la música griega, cuál su gusto, y en qué consistiese

³⁶² *Ibid.*, vol. I, p. 349.

³⁶³ *Ibid.*, vol. I, p. 303.

³⁶⁴ *Ibid.*, vol. I, pp. 37-38.

su belleza y su fuerza, aún cuando la tuviéramos escrita, y entendiéramos la entonación de sus notas, será siempre andar a tientas y machacar en hierro frío³⁶⁵.

Efectivamente, Eximeno repite con frecuencia la idea de que la música llega al ánimo por el oído, de esta manera conmueve, por lo que aun existiendo algún documento musical griego, como aquel al que se hace referencia en la novela, sobre los himnos publicados por Galilei y transcritos por Bottrigari en 1581, nos falta la ejecución. Es decir, la perfección alcanzada por los griegos en obras arquitectónicas, pictóricas, escultóricas es obvia para nuestro autor, pero le inquieta la imposibilidad de saber si la música llegó a igual grado:

El decir que los griegos llevaron las artes de genio al más alto grado de perfección, sería una frase más exacta si se le añadiese un epíteto, y se dijera al más alto grado de perfección conocido³⁶⁶.

Debemos tener presente que en el siglo XVIII la referencia a la antigüedad clásica es por lo general equívoca y asume los más variados significados debido a la escasez de conocimientos musicológicos y filológicos que se tenía al respecto, tal y como señala Fubini:

Puesto que de las tragedias griegas nos ha llegado solamente el texto y no la música, se consideraba que esta última era una parte subordinada; así, el retorno a la tragedia griega asumió sobre todo el significado de polémica respecto a la polifonía y la aspiración a invertir las relaciones entre música y palabra a favor de la expresión verbal y la dramática [...] En la *Querelle des anciens et des modernes* la alusión a la antigüedad significaba polémica respecto al melodrama de la época y, al mismo tiempo, polémica respecto a la tendencia de la música a asumir una importancia destacada [...] Pero esta posición, propia del racionalismo clasicista [...] es modificada radicalmente por Rousseau y, en general, por todos los enciclopedistas [...] Rousseau proyecta en la tragedia griega todos sus ideales estéticos: el retorno al origen, la aspiración a un arte fuerte y expresivo, a una música exclusivamente melódica, carente de la odiada armonía, a una música íntimamente fundida con la poesía, a una expresión global en la que palabra y sonido encuentren su completa integración³⁶⁷.

Interesante es también la teoría de Du Bos sobre el teatro antiguo. Este pensador entiende que la imitación de la naturaleza llevada a cabo por los griegos era más

³⁶⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 39.

³⁶⁶ *Ibid.*, vol. II., p. 199.

³⁶⁷ E. Fubini, *Los enciclopedistas y la música*, cit., p. 128.

fidedigna ya que la musicalidad de su poesía afectaba en mayor medida a las emociones humanas³⁶⁸.

La expresividad de la música.

Eximeno desarrolla asimismo el tema de la expresividad de la música, la relación texto-música y la función de ambas partes. Nos interesa sobre todo la idea que transmite acerca de que la música sola puede mover afectos sin necesidad de la poesía:

No acontece así con los afectos cuya expresión mira directamente al ánimo. Para movérmolos unos a otros nos ha dado la Naturaleza por instrumento el lenguaje; y además, para animar el lenguaje, ha puesto una muy particular fuerza en la música. De aquí es que la música debe poner su principal esmero en avivar los efectos de la poesía o la letras que se pone bajo su jurisdicción; sin embargo, por lo mucho que por sí misma tiene de lenguaje, puede sin letra ni poesía mover los mismos afectos³⁶⁹.

En este sentido debemos hacer mención de que en los años en que Eximeno retomó el estudio de la música, después de aquel concierto sobre el *Veni Sancte Spiritus* de Jommelli que evocó en él unas emociones a partir de las cuales construyó parte de su pensamiento musical y manifestó su ideal estético, pensó también en escribir un tratado sobre la expresión o elocuencia de la música, para lo cual acudió a Metastasio a través de la relación epistolar que mantenían. Su idea era presentar los dramas del poeta con la mejor música que se hubiera compuesto para los mismos, junto con una serie de observaciones y anotaciones. Pero el proyecto finalmente no se llevó a cabo porque Metastasio no quiso tomar partido de unos u otros músicos para no crear enemistades. Fue entonces cuando Eximeno se centró en la creación del tratado musical *Del origen y reglas de la música* que le conduciría a la fama. La novela *Don Lazarillo Vizcardi* nos da noticia de ello, a propósito de la instrucción de los discípulos por parte de Ribelles, el cual considera que el estudio de la elocuencia de la música es esencial para formar el gusto y cultivar el genio³⁷⁰, ya que esta, como la de la poesía, consiste en “hacer sentir al ánimo los afectos, e imprimir en la imaginación las imágenes con que los sonidos músicos se pueden representar”³⁷¹.

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 34-35.

³⁶⁹ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 135.

³⁷⁰ *Ibid.*, vol. II, pp. 120-122. También Asenjo Barbieri en el “Preliminar” de la obra nos informa sobre la pretensión de componer tal obra sobre la elocuencia. F. Asenjo Barbieri, “Preliminar”, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. XXIV.

³⁷¹ *Ibid.*, vol. II, p. 134.

Academias musicales.

En la novela Antonio Eximeno también se plantea la utilidad de la música en la sociedad, ensalzando el papel de las academias musicales. Así afirma que “las academias son las que en los dos últimos siglos han perfeccionado las ciencias y las artes”³⁷². Estas, como práctica habitual del estrato preferentemente burgués en el siglo XVIII, consistían en celebrar veladas musicales en casas particulares, en donde, además de interpretar música y deleitarse con ella, o discutir sobre la mejora de este arte, se pretendía estrechar los círculos de amistad siempre en torno al diálogo y la reunión alrededor de la mesa, con ciertos manjares y bebidas, sobre lo cual también da muestra la novela. Dada la verosimilitud de las situaciones y del repertorio interpretado, es posible que Eximeno esté describiendo de manera realista algunas academias de música instrumental a las que habría podido asistir durante su estancia en España. *Don Lazarillo Vizcardi* se convierte en importante testimonio que da a conocer los hábitos de interpretación y de consumo del repertorio instrumental en los círculos privados de la España de finales del siglo XVIII. Por otra parte, el ex jesuita valenciano estaría acreditando la música instrumental —que gozaba de prestigio entre el público ilustrado—, a pesar de ocupar un papel secundario en la teoría musical de la época.

Nos interesa, además, ver qué obras musicales elige Eximeno para estas celebraciones: en la primera señalada, que se celebraba una vez por semana en la casa de Lazarillo con la finalidad ilustrada de apartar a la juventud de diversiones más peligrosas³⁷³, se interpretaban piezas camerísticas de Pleyel o Haydn. En la tercera parte de la obra, en el capítulo XI, se describe una academia de canto en casa de Doña Julia, en donde se ejecuta música vocal italiana con textos de Metastasio; se nos habla, por ejemplo, del *Achille in Sciro* de Jommelli, con la parte instrumental reducida a clave³⁷⁴. Por último, en el capítulo IV de la quinta parte Eximeno nos da muestra de una academia instrumental también en el hogar de su amada³⁷⁵, en donde se interpretan la *Sinfonía Orfeo* de Gluck con quinteto de cuerda³⁷⁶, más tres tríos de Boccherini³⁷⁷, dos

³⁷² *Ibid.*, vol. II, p. 151.

³⁷³ *Ibid.*, vol. I, pp. 10-11. Se interpreta principalmente música de autores alemanes.

³⁷⁴ *Ibid.*, vol. I, pp. 326-327.

³⁷⁵ Coincide con la última noche de los carnavales y después de la función teatral, motivo por el cual es escasa la concurrencia de seglares: se reúnen así músicos profesionales y semiprofesionales, los opositores, varios clérigos y familiares de la anfitriona.

³⁷⁶ Seguida de una culta conversación en la que salen a relucir distintos ejemplos de música instrumental.

³⁷⁷ Sirven para comprobar la técnica instrumentística de Juanito. De la conversación que sigue a la ejecución de tal música, se deducen algunas prácticas interpretativas, como la introducción de ciertos adornos que no escritos en la partitura y que son considerados de “buen gusto” por parte de Eximeno.

cuartetos de Haydn y dos de Pleyel³⁷⁸, y un aria final de Anfossi, *Demofonte*, con texto igualmente de Metastasio, con el acompañamiento de cinco instrumentos³⁷⁹.

Pero la música que se ejecuta a lo largo de la novela, además de tener lugar en academias instrumentales o en ámbitos eclesiásticos de la urbe en donde se ubica la trama, también aparece en núcleos rurales³⁸⁰. De ello da muestra la fiesta en acción de gracias por el paso de la langosta en el pueblo natal del personaje Agapito Quitoles, el cual dirigió allí su *Misa a cuatro* y sus villancicos.

Notas y comentarios.

Eximeno culmina su novela con un vasto apéndice de notas y comentarios. En dicha sección aporta el erudito datos concretos sobre algunos aspectos de la historia de la música que reflejan el avance de la historiografía musical en aquellos años. Esta parte de la novela, que no pretende ser una historia de la música, contrasta con el planteamiento de Eximeno en *Del origen y reglas de la música*, donde se obvian informaciones concretas y puntuales para construir un discurso de tipo ensayístico.

Los datos ofrecidos son, por ejemplo, acerca de la música instrumental, en donde se resalta la labor de la escuela alemana de Haydn y Pleyel, que había adelantado a la italiana. De esta Eximeno encumbra las figuras de Corelli, Tartini y Boccherini. También sobre las antiguas escuelas de cantores y salmistas, entre las cuales destaca la escuela romana, especialmente la capilla pontificia. Asimismo se menciona la obra de Andrea Adami de Bolsena, cantor de la misma. En el apartado sobre el origen del canto llano y su notación, nuestro autor se lamenta de la difícil escritura, y se hace referencia a Kircher, Gesbert y Guido d'Arezzo. El siguiente punto trata sobre el origen del contrapunto, que se atribuye al instinto, y acerca de su evolución, para lo cual Eximeno nos habla de Juan de Salisbury, Juan XXII, Gesbert, Benedicto XIV... pero sobre todo cabe destacar el interés del autor por la *Misa del Papa Marcelo* de Palestrina.

Al margen de estos artículos también hallamos la refutación del artículo *Contrapunto* de Guinguerré aparecido en la *Enciclopedia metódica* (París, 1791-1818). Eximeno se defiende de las acusaciones del anterior en torno a la invención del contrapunto artificioso, pues nuestro autor asegura que nunca había afirmado que la

³⁷⁸ La inclusión de estos dos cuartetos de Haydn en el repertorio, a pesar de las prevenciones que toma Eximeno ante la música del autor alemán, pone de manifiesto la importancia alcanzada por el compositor en la España del siglo XVIII.

³⁷⁹ *Ibid.*, vol. II, pp. 210-214.

³⁸⁰ Véase M. A. Picó Pascual, *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, cit., pp. 367-370.

invención del mismo se debiese a los godos. Asimismo Eximeno expone una serie de notas sobre el impreso de Pedro París Royo, músico de la Capilla Real, en el que se solicita a la Inquisición una pronta reacción ante los abusos musicales que tenían lugar en espacios sagrados. Cierra Eximeno el apéndice con una serie de textos de Hucbaldo, Monjke Engolimiense, Engelberto, Juan Diácono, Guido Aretino, Juan de Salisbury, Juan XXII, Erasmo y Lindano.

Finalmente, la obra ofrece unas páginas dedicadas a resumir la narración, con el título de “Prólogo y diseño de la obra”, más un índice referido a las personas citadas en el texto y otro sobre las citadas en el “Preliminar” de Asenjo Barbieri.

6.2 La música en el pensamiento de Antonio Eximeno.

Eximeno aporta múltiples definiciones del concepto de Música a lo largo, ya no solo de *Don Lazarillo Vizcardi*, sino también a través de sus anteriores textos musicales. La teoría musical descrita, adscribiéndose en gran parte al sensismo, recibe claras influencias de diversos modelos racionalistas. Así, nuestro autor llega a desconfiar del oído puesto que “muchas veces nos engaña, y nos hace tener en grande estimación composiciones de ningún mérito”³⁸¹. Se trata, además, del vehículo empleado por la naturaleza para conseguir excitar los afectos del ánimo del oyente³⁸². La música, así mismo, posee un componente utilitario: “será el contraveneno del ocio de los nobles y preservará al pueblo de la rusticidad enemiga de las delicias de la sociedad”³⁸³.

En la conceptualización de la música que ofrece Eximeno pueden distinguirse tres apartados: el origen de dicho arte, la estética y los efectos que produce (función). Tres categorías que suelen aparecer entremezcladas y que remiten en última instancia al concepto de “naturaleza”.

Con todos los datos que ofrece el texto *Don Lazarillo Vizcardi* podemos describir tanto la música condenable para Antonio Eximeno como su ideal estético y musical, el cual parte de la idea de que “el primario objeto de la música es servirse del deleite del oído para mover el ánimo”³⁸⁴.

En primer lugar, como hemos anunciado, condena el canto llano, ciertas características de un repertorio desfasado, la mala salmodia y la incultura de los salmistas cuya consecuencia principal es el bajo nivel de la música eclesiástica. De igual

³⁸¹ A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, cit., vol. 2, p. 252.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*, vol. 3, p. 234.

³⁸⁴ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 126.

modo no acepta el contrapunto artificioso en donde la música no está al servicio del significado textual, rechaza los villancicos y ciertos instrumentos antiguos como bajones y chirimías³⁸⁵, los instrumentos extremadamente sonoros como los clarines y trompetas del órgano barroco y los timbales³⁸⁶. Según Rodríguez Suso, “lo que condena Eximeno es la polarizante tímbrica del instrumento barroco”³⁸⁷. En contrapartida Eximeno aboga por un contrapunto al estilo de Palestrina³⁸⁸, carente de complejidades o artificios, en el cual la correspondencia texto-música tenga lógica y esté al servicio de una función práctica³⁸⁹. Los instrumentos musicales deben ser fácilmente empastables, por lo que nuestro autor propone instrumentos de arco y flautas traveseras³⁹⁰, violines flautas y trompas³⁹¹ con contrabajo y violón³⁹². La música puede adoptar ciertos elementos ajenos a la gravedad del canto llano y más propios de la música profana como figuras rítmicas de menor duración o alteraciones cromáticas³⁹³. Además, en el ámbito eclesiástico, el villancico debiera verse sustituido por el oratorio³⁹⁴ y en el profano los sainetes y las tonadillas por óperas, preferentemente con texto de Metastasio, y siguiendo los modelos de Vinci, Piccini o Anfossi. Por último, la música vocal está por encima de la instrumental por cómo emociona³⁹⁵. Y será sumamente importante fomentar en la sociedad las academias musicales.

6.2.1 La música en el sistema de las artes eximeniano.

Si bien el camino que sigue Eximeno y sus coetáneos, de forma más o menos consciente, es el de otorgar a la música la autonomía que merece como arte, también es cierto que para llegar a este punto habrá que atravesar una serie de contradicciones en la conceptualización de dicho arte de los sonidos. En primer lugar, el término “arte” es empleado por Eximeno con cierta libertad semántica, lo cual le permite definirlo asimismo de modo amplio y en ocasiones ambiguo.

³⁸⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 28.

³⁸⁶ *Ibid.*, vol. I, pp. 255 y 272; vol. II, p. 156.

³⁸⁷ C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, p. 149.

³⁸⁸ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 174.

³⁸⁹ Eximeno lo identifica con una organización homofónica muy de su tiempo (vol. I, pp. 122-123). Además, el texto no debe presentar repeticiones para no alargar las funciones religiosas (vol. I, p. 124)

³⁹⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 272.

³⁹¹ *Ibid.*, vol. II, p. 158.

³⁹² *Ibid.*, vol. I, p. 124.

³⁹³ *Ibid.*, vol. I, p. 288.

³⁹⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 273.

³⁹⁵ *Ibid.*, vol. I, pp. 129-144; vol. II, p. 210.

Sí ocupa un lugar esencial en el pensamiento eximeniano la idea de instinto, ya que de él se hace derivar tanto el origen como la función de las artes. 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. Por otro lado, la reflexión (capacidad exclusiva del hombre y necesaria y útil para las artes), que deriva del instinto y tiene origen natural, es un concepto que el ex jesuita considera que hay que tratar con cuidado porque dicha reflexión puede llevar a conclusiones erróneas tales como que la música halla su origen en los números. Por lo tanto, Eximeno busca en sus textos el equilibrio entre instinto y reflexión, teoría que le aproxima a Rousseau³⁹⁶.

La función de las artes de ingenio no se limita a la mimesis, sino a procurar el sentimiento del “buen gusto”. En este sentido, el arte de los sonidos será el más natural, por emplear elementos naturales: la voz y sus inflexiones. De otro lado, surge la cuestión de la verosimilitud, para lo cual Eximeno apelará a Horacio; una verosimilitud que, aun distinguiendo entre lo verdadero y lo verosímil, debe ser realista.

El arte, en definitiva, se moverá de forma ambigua en función de si en él priman los aspectos instintivos o reflexivos, y en función de la relación que mantenga con la naturaleza. En lo referente a la cuestión de la autonomía del arte, el ex jesuita expone que el fin de la música no es meramente producir placer en el auditorio, sino la expresión de los sentimientos y afectos del ánimo. Dicha afirmación entra en confrontación con la posibilidad de una música autónoma desligada de un contenido extramusical, por el hecho de haber un vínculo con una función concreta o significado. De ahí la ambigüedad de plantear el hecho de que la música alcance en mayor o menor medida su autonomía como arte.

Por otra parte, Eximeno divide 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”. Entre los sistemas de Eximeno y Batteux se perciben las suficientes similitudes como para denotar la influencia del autor francés sobre el pensamiento del ex jesuita. La música como arte, 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.

³⁹⁶ Lo instintivo o irracional se valora por encima de lo que permanece ligado a la tradición, si bien las reglas seguirán siendo importantes. El ingenio es lícito, está permitido únicamente si no entra en contradicción con la naturaleza.

Eximeno parte de una concepción antropológica cuando asegura que es necesario que “el hombre tenga dentro de sí mismo el origen de la música, que [...] procede del instinto lo mismo que el lenguaje”³⁹⁷. Así pues, la música surge del instinto humano, idea que sustenta el concepto de naturaleza; y la música imita sentimientos humanos, que también responden a la naturaleza.

6.2.2 Ideal estético y musical.

Quizás sea esta una de las propuestas que más reclamen la atención, porque también la cuestión del texto en la música o la música en el texto ha traído consigo a lo largo de la historia infinidad de debates. Lo importante para Antonio Eximeno es la sensación del oyente, cuya emoción producida por las palabras debe ser potenciada a través del sonido. Esto es, una correlación o armonía entre ambos elementos en función de lo que sería el “buen gusto”, que consiste en: “la agradable expresión del sentimiento o afecto contenido en el tema o sujeto que se pone en música”³⁹⁸. Igualmente se debe tener presente que toda expresión artística con música ha de contar con el componente irracional de esta, y la propia subjetividad que conlleva³⁹⁹. Por supuesto, el intérprete es esencial, pues el camino hacia la inspiración está en buscar sus propias emociones⁴⁰⁰ para persuadir a través de las mismas⁴⁰¹. En este sentido, el método de enseñanza musical que Eximeno construye en el texto está basado en la espontaneidad innata de tipo rousseoniano⁴⁰² y en la instrucción sobre los clásicos como Horacio⁴⁰³. Todo ello para que en la composición se dé prioridad a la expresión del texto. El ex jesuita quiere con ello hacer llegar la práctica musical a un público amplio, tal y como explica Rodríguez Suso:

La propuesta de Eximeno consiste, pues, en extender la práctica musical a cualquier persona, sin más limitación que el conocimiento de los clásicos, la familiaridad con las obras de los buenos compositores, un conocimiento elemental del vocabulario musical, y sobre todo, una apertura a la espontaneidad personal. Los numerosos *álbumes*, *cartapacios*, o *cuadernos de música* de la época, que contienen instrucciones elementales para tocar los más variados instrumentos y aprender los rudimentos de la escritura musical –una tipología documental desconocida hasta entonces- responden a

³⁹⁷ A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, cit., vol. 1, p. 165.

³⁹⁸ A. Eximeno, *Don Lazarrillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 263.

³⁹⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 151.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 321.

⁴⁰¹ *Ibid.*, vol. II, pp. 134-148.

⁴⁰² *Ibid.*, vol. II, pp. 112-122.

⁴⁰³ Véase C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, p. 150.

esta demanda de Eximeno y a su método pedagógico, confirmando una vez más la adecuación de su texto novelístico a la realidad musical del momento: que entonces contó más la buena expresión que la complejidad de la escritura. El resultado fue, naturalmente, una música concebida más para la audición que para la partitura, más para el oído que para el ojo⁴⁰⁴.

Tanto el músico como el melómano tendrán que guiarse a través del “buen gusto” para superar cualquier controversia que hallen en la teoría y práctica musical. Por ejemplo, siguiendo los principios de una música vocal en donde exista una correcta correspondencia entre texto y música.

6.2.3 Buen gusto, belleza y genio.

En todas las lenguas de la cultura europea la reflexión en torno al concepto de “gusto” ha sido una constante a lo largo de los siglos. Cicerón en *De Oratore* debate acerca de la relación entre *sensus* y *ars*, es decir, entre un sentido interior al margen del conocimiento racional y aquel saber adquirido a través de los estudios de naturaleza poética. El primer término, como el de *ingenium*, se entiende como una capacidad natural del sujeto para apreciar las obras de arte (y, entonces, como alternativa gnoseológica de la razón)⁴⁰⁵. Dicha concepción sobrevive en la Edad Media y el Renacimiento hasta llegar a una dimensión técnica con Baltasar Gracián. En el siglo XVIII se convertirá, sin embargo, en una noción estética aplicable a las artes y a las letras⁴⁰⁶:

En efecto, el pensamiento estético y poético europeo del siglo XVII se organiza en torno a la necesidad de formular una teoría que explique la participación del gusto en la captación de la belleza artística. La cuestión que se debate estriba no ya en admitir primero y comprender después que la belleza se percibe emocionalmente sino en adjudicarle un lugar en el ámbito de la Poética semejante al que ocupa en el de la Estética [...] Interpretando el pasaje 1448a de la *Poética* de Aristóteles (‘los que imitan, imitan a hombres que actúan’⁴⁰⁷) como imitación de los hombres o de lo humano, la literatura y con ella los estudios literarios de fines del siglo XVIII y primeros años del XIX se centran en formular una teoría de la sensibilidad –y del

⁴⁰⁴ *Ibid*, p. 151.

⁴⁰⁵ Acerca de la idea de “gusto” tómense los textos siguientes: G. Agamben, “Gusto”, en *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino, 1979, VI, pp. 1019-1038; P. D’Angelo, “Il gusto in Italia e Spagna dal Quattrocento al Settecento”, en L. Russo (ed.), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2000, pp. 11-12.

⁴⁰⁶ Sulzer define la Estética como: “La filosofía de las bellas artes o la ciencia de deducir de la naturaleza del gusto la teoría general y las reglas fundamentales de aquellas”. En *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*, MuVIM, Valencia, 2005, p. 133.

⁴⁰⁷ Aristóteles, *Poética*, Istmo, Madrid, 2002, p. 35.

gusto literario— sobre la base de la adjudicación a la probabilidad y la verosimilitud poéticas de un lugar privilegiado en el marco teórico-literario de la modernidad [...] Esa “crisis de la representación”, como la denomina Foucault, que tiene lugar en toda Europa tras la Revolución Francesa, va a encontrar por este medio la respuesta institucional y social ante el problema planteado a la literatura de tener que representar el ser y el sentir de una sociedad distinta de la simbolizada por el clasicismo poético y el antiguo régimen. Tanto en España como en Europa se intenta establecer una nueva norma, a un tiempo ilustrada y burguesa, del comportamiento social utilizando a la literatura como modo de expresión. La consecuencia en el terrero de la Poética y de los géneros literarios será la canonización de ciertas formas literarias por su capacidad para interceder entre la voluntad oficial y la de los ciudadanos⁴⁰⁸.

La estética musical defendida por Antonio Eximeno, al igual que la de todos los teóricos del siglo XVII y XVIII, parte del concepto de imitación de la naturaleza. Nuestro autor considera que el “buen gusto” en las “artes de genio”⁴⁰⁹, esto es, música, poesía y artes plásticas, está en el éxito alcanzado en su pretensión de imitar la naturaleza⁴¹⁰. Y el sentimiento de “buen gusto” alcanzado por el sujeto que construye la obra de arte a semejanza del objeto natural, o el del que la percibe, es el resultado de que el conocimiento de la misma “excita en el ánimo cierto placer”.⁴¹¹ Eximeno entiende la naturaleza como los enciclopedistas, en relación con la naturaleza humana, con sus sensaciones y sentimientos. Y el hombre percibe dicha naturaleza a través del instinto y, en el caso concreto de la música, esta “será más natural cuanto más se deje llevar por un canto y una percepción musical instintivas”⁴¹², cuya sensación será la de

⁴⁰⁸ En M. J. Rodríguez Sánchez de León, “La teoría del gusto y la constitución del *realismo* burgués en el siglo XVIII”, *Res publica* 23 (2010) pp. 37-55.

⁴⁰⁹ En *Del origen y reglas de la música* se las había denominado “artes de ingenio”.

⁴¹⁰ Razón y naturaleza eran conceptos casi idénticos en el siglo XVII. Sin embargo, en el siglo XVIII adquieren significados distintos. Razón pasará de concebirse como sentido común a entenderse como sentido crítico. El concepto de Naturaleza será símbolo de sentimiento, espontaneidad y expresividad en el siglo XVIII, frente al significado de razón o verdad que poseía en el siglo anterior. En cuanto al concepto de Imitación, en el Barroco indicaba el procedimiento destinado a embellecer y a hacer más agradable y amena la verdad de razón, mientras que en la era posterior indicará coherencia en la relación entre el arte y la realidad. A propósito de esta terminología, véase E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, cit.

⁴¹¹ La cita completa en el tratado de 1774 sería: “Las artes de ingenio [pintura, poesía, música] se proponen imitar la naturaleza; y así su buen gusto consiste en la conformidad de los objetos inventados con los naturales. El conocimiento de esta conformidad excita en el ánimo cierto placer que se llama *sentimiento de buen gusto*; y el que lo tiene, siente à vista de los objetos inventados las mismas sensaciones que convienen à los objetos naturales”. A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, cit., vol I, p. 192.

⁴¹² García Pérez nos explica el concepto de imitación de la naturaleza a través del músico barroco Rameau en contraposición con el pensamiento de Eximeno, estableciendo así el principal punto de separación entre ambos estetas. Véase A. S. García Pérez, “¿Música y matemáticas? La crítica de Antonio Eximeno a la concepción matemática de la música”, cit.

“buen gusto”. De esta manera Eximeno propone un acercamiento a la música a través de ese “buen gusto”, y a sus principios, que derivan de una fiel imitación a la naturaleza⁴¹³.

En conclusión, el autor de la novela nos transmite la idea de que el hombre de “buen gusto” producirá una obra artística de esta manera; el hombre de “buen gusto” diferenciará además las buenas obras de arte porque imitan la naturaleza. Y frente a esto, el erudito valenciano criticará a los músicos que componen siguiendo reglas farragosas del contrapunto lleno de artificio cuyo resultado es la expresión del “mal gusto”⁴¹⁴.

En relación con esta noción, Antonio Eximeno en su novela aborda también el concepto de “belleza”, en concreto la “belleza ideal”, que, como indica Jacobs, se pone en tela de juicio a lo largo de todo el texto⁴¹⁵. Por ejemplo, en relación con el canto, pues cuanto más virtuosística y perfecta fuese la ejecución, más se alejaría del texto, y por tanto la música ya se desviaría de su primordial función que es enfatizar el mensaje del mismo⁴¹⁶. De esta manera se entiende que no existe una “belleza ideal” porque en su máximo grado de perfección se convierte en fealdad. En consecuencia, todo arte debe procurar alejarse del artificio y procurar un efecto natural.

Otro elemento relacionado es el “genio”, pues según Eximeno “el sentido del buen gusto es un instinto que junto con el entusiasmo constituye el genio”⁴¹⁷, si bien “en ningún arte se adquiere la facilidad ni se perfecciona el gusto sin la práctica”⁴¹⁸. En esta línea cabe mencionar el papel del intérprete. Siguiendo a Martín Moreno, Feijoo sería el primer español del siglo XVIII en caer en la cuenta de la importancia de tener un

⁴¹³ Fubini resume la constitución en Europa de una estética del buen gusto de la siguiente manera: “Ya en la primera parte del XVIII, en Inglaterra primero con Shaftesbury y después con los empiristas, y en Francia con el abate Du Bos fundamentalmente pero también con Batteux y otros teóricos, se sentarán las bases de una estética del gusto y del sentimiento como órganos de la creación y disfrute artísticos, como premisa para un discurso fundado filosóficamente sobre la autonomía del arte y, en particular, de la música”. Téngase en cuenta también que la estética nace como disciplina autónoma a finales del siglo XVII. En E. Fubini, *Estética de la música*, cit., pp. 112-113.

⁴¹⁴ En *Del origen y reglas de la música*, Eximeno asegura que el “buen gusto” de las artes de ingenio es invariable en todas las épocas y países mientras que el “mal gusto” si puede cambiar teniendo en cuenta que son innumerables las formas de transformar la naturaleza. A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, cit., vol. I, pp. 192-195.

⁴¹⁵ Jacobs menciona a algunos de los autores y artistas españoles que en las últimas décadas del siglo XVIII intentaron definir el concepto de belleza ideal, tales como Antonio Rafael Mengs, Joseph Nicolás de Azara y Diego Antonio Rejón de Silva y, fundamentalmente, Esteban de Arteaga. En “Antonio Eximeno y Pujades (1729-1808) y su novela *Don Lazarillo Vizcardi* en el contexto de sus teorías musicales”, cit., p. 407. Véase también H. C. Jacobs, *Belleza y buen gusto: las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, cit.

⁴¹⁶ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 144. Asimismo se nos habla del teatro, pues “la máxima perfección del arte cómica consiste en saber esconder el arte y hacer hablar a la naturaleza”.

⁴¹⁷ A. Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, cit., vol. I, pp. 192-195.

⁴¹⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 8.

intérprete como mediador, del cual depende en gran medida el efecto que la música pueda producir en el oyente⁴¹⁹.

Por otra parte, Eximeno abre la cuestión acerca de quién debiera medir la calidad de la música partiendo de la base de que “el primario objeto de la música es servirse del deleite del oído para mover el ánimo”⁴²⁰. De esta manera lo resuelve:

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. No hay artes cuya teórica esté tan entretejida de vanas y falsas preocupaciones como la música; por tanto, sus sabios profesores, por el justo recelo de no poder sacar el pie libre de entre tantos lazos, debieran imitar el ejemplo del famoso cómico francés Molière, el cual, cuando había acabado de componer una comedia, se la leía a su criada, y de lo que a esta agradaba tomaba luz para corregirla⁴²¹.

⁴¹⁹ Véase A. Martín Moreno, *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, cit., pp. 117-122. Martín Moreno indica que Feijoo concedía, además, igual importancia al análisis de la interpretación instrumental y vocal.

⁴²⁰ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 126.

⁴²¹ *Ibid.*, vol. I, p. 127.

Capítulo 7. Diseño, estructura y elementos narrativos de la novela.

7.1 Consideraciones previas.

Don Lazarillo Vizcardi es una novela escrita en cinco partes y publicada en dos tomos. El primero, publicado en 1872, contiene un “Preliminar” perteneciente al editor Francisco Asenjo Barbieri, el “Prólogo” de Antonio Eximeno más una “Advertencia” del mismo autor y las tres primeras partes de la obra. La primera contiene quince capítulos, la segunda dieciséis y la tercera catorce. El segundo tomo, publicado en 1873, contiene la cuarta parte de la novela dividida en veintidós capítulos y la quinta y última sección con diez capítulos. Luego le sigue un grueso apéndice en seis apartados con “Notas e ilustraciones del autor pertenecientes a la historia de la música antigua y moderna”, más un conjunto de diez textos históricos⁴²². A continuación hallamos un inusual “Prólogo y diseño de la obra intitulada...”⁴²³; y cierran el segundo tomo dos índices, uno sobre las personas citadas en la obra⁴²⁴, otro sobre las citadas en el preliminar.

Dos citas de Horacio, pertenecientes a su *Arte Poética* y a *Sátiras*, hallamos en la primera página de los dos tomos la novela:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.
Hor., Art. Poét.

Ridiculum acri
Fortiùs et meliùs magnas plerumque secat res.
Hor., Sát. X.

⁴²² No analizaremos en este capítulo el Apéndice de la obra por haber mencionado ya el contenido del mismo en el apartado 5 del presente trabajo.

⁴²³ Se trata de un simple resumen de la novela que Eximeno redactó, suponemos, con la finalidad de facilitar al lector el acceso a la misma debido a la extensión de sus páginas y la mezcla de temática musical y fábula que hallamos en la obra. Podemos encontrar al inicio de este “diseño” de la obra una nota del editor que dice: “Este prólogo es, según al margen de él apunta el consejero Puig, “Duplicado remitido anticipadamente para dar idea de la obra”, y es, en verdad, idéntico al que va incluido en el tomo primero de esta publicación, desde la pág. I a la 6 inclusive, sin más diferencias importantes que las relativas a los personajes *Engracia*, *Dos Abogados*, *Un Procurador*, los cuales van descritos en la pág. 6, del modo que allí se lee, y el este *Prólogo y diseño* de la manera siguiente:

Engracia, gobernante de Agapito, mujer ratera, enemiga de Juanito, y ambiciosa de casarse con un facultativo, a cuyo fin cultiva con almuerzos y meriendas al medicinante D. Diego.

Dos Abogados, el uno sabio y el otro sofista y de mala fe.

Un Procurador, fecundo inventor de artículos impertinentes para alagar las causas y abultar los procesos”. A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 335.

⁴²⁴ Existe aquí una nota a pie de página del editor que dice: “En el manuscrito de Eximeno no hay tal índice: lo he sacado para comodidad de curiosos”. A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 365.

La primera, correspondiente al verso 343 del *Arte poética*, se traduciría como: “Ha obtenido un consenso unánime quien ha integrado lo dulce y lo útil” o “Pero todos los votos se los lleva quien mezcla utilidad con interés”⁴²⁵. La traducción de la segunda cita, del la *Sátira X* del mismo autor, sería: “Muchas veces la gallardía/agudeza corrige las cuestiones importantes con más eficacia y mejor que el rigor y la dicción áspera” o “Con más vigor y mejor que la acritud el humor casi siempre zanja grandes asuntos”⁴²⁶. Interpretamos en estas sentencias que la buena combinación de lo útil e interesante junto con lo ameno y placentero hacen que una obra sea meritoria, además de que la agudeza y el ingenio son las armas más eficaces en la composición, en este caso literaria.

Tenemos dos motivos para pensar en la presunta inclusión de tales citas por parte de Asenjo Barbieri. Por una parte, ilustran aquello que llamó la atención al editor sobre la obra, el ingenio y agudeza de Antonio Eximeno más la buena combinación que ofrece el texto en cuanto a su utilidad en la sociedad, entendida la obra con un fin pedagógico, pero también en su vertiente placentera como novela de entretenimiento. Asimismo, acudir a Horacio supone un acercamiento al mundo de la Ilustración y su vinculación con los clásicos. Es más, ciertos enunciados de Horacio y otros poetas de la antigüedad grecolatina eran recurrentes en la emblemática del siglo⁴²⁷.

Tampoco debemos olvidar el contexto intelectual del siglo XIX español que lleva a Asenjo Barbieri a valorar y rescatar una obra de las características de *Don Lazarillo Vizcardi*. La formación intelectual y el conocimiento de la historia de los hombres de la generación a la que Asenjo Barbieri perteneció fue destacada, como demuestra el siguiente texto, del cual debemos subrayar el hecho de que el editor había acudido a las expresiones de Horacio en más de una ocasión para argumentar la importancia de la erudición:

Muchos músicos españoles del momento recogen las mejores cualidades del movimiento romántico: la preparación intelectual, la comprensión de Europa, el conocimiento de nuestra historia musical, junto a un fuerte espíritu de lucha capaz de realizar el cambio [...] Es significativo que en la polémica que sostiene Barbieri con Chapí aconseje al joven compositor que para ser músico hace falta, ante todo, una buena preparación intelectual: “Lea Vd. buenas obras poéticas; visite con frecuencia los museos de pintura y escultura; estudie en fin, las grandes obras del ingenio humano, de cualquier clase que sean, y aprenderá Vd. en todas ellas a hacer música de verdadera belleza. Sobre todo no olvide Vd. nunca el sabio precepto de Horacio, *Omne tulit*

⁴²⁵ Q. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 568-569.

⁴²⁶ *Ibid.*, pp. 190-191.

⁴²⁷ Véase A. Bernat Vistarini y J. T. Cull, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, p. 28.

*punctum qui miscuit utile dulci*⁴²⁸. Esta faceta es imprescindible para entender el siglo XIX, porque uno de los hechos que le da sentido es, precisamente, la intelectualización y cierta formación histórica que rodea a la generación musical como a todos los románticos. Aquí se inscribe todo el trabajo de recuperación de Barbieri, Eslava, Soriano, Pedrell, Saldoni, etc., y en ello se fundamenta la corriente nacionalista [...] En muchos de nuestros músicos del XIX, como en los europeos, se borran las líneas divisorias entre las respectivas artes, especialmente música y literatura, y existe una especie de natural versatilidad. Algunos de ellos son capaces de mantener altas cotas en el ensayo, la crítica, la historiografía o son buenos polemistas. Todos conocen y se relacionan con el mundo literario español y denotan en su epistolario una magnífica formación⁴²⁹.

7.2 Preliminar.

Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) fue un prestigioso musicólogo, compositor y literato, conocido principalmente por ser uno de los padres de la zarzuela y por promover un modelo de teatro musical propio, arraigado a la tradición española, para así desvincularse de la primacía del estilo italiano. Conocido, entonces, en el campo de la zarzuela con obras tales como *El barberillo de Lavapiés* (1874) y en su labor crítica y literaria por su acercamiento a autores como Juan del Enzina o Lope de Vega, labor que junto con la faceta de escritor le lleva a ser miembro de la Real Academia Española. Asenjo Barbieri estaba dotado de una extensa formación cultural y científica, y estaba al corriente de las tendencias estéticas y de pensamiento que existían en la Europa del XIX.

Tal amplitud de horizontes le permite rescatar una obra como *Don Lazarillo Vizcardi*, tras haber caído en el olvido durante casi un siglo⁴³⁰, y proponer su publicación a la Sociedad de Bibliófilos Españoles. Fascinado por su valor documental, decide además redactar la sesenta y una páginas del “Preliminar”, firmadas en Madrid, el 25 de julio de 1872. Esta introducción nos orienta sobre varios puntos que resultan fundamentales a la hora de considerar la obra en el contexto del autor y su época. El texto, que comienza a modo de diálogo teatral —hecho que relacionaremos con el primer capítulo del segundo volumen, que es una digresión de Antonio Eximeno sobre

⁴²⁸ Reproducimos la nota a pie de página que aquí presenta el fragmento citado: F. Asenjo Barbieri, “Carta a un joven compositor”, *El Imparcial*, 18 – II – 1878.

⁴²⁹ E. Casares Rodicio, “La Música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales” en E. Casares Rodicio y C. Alonso González (eds.), *La música española en el siglo XIX*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 34-35.

⁴³⁰ Los motivos que habían impedido la publicación de la novela en los años inmediatamente posteriores a su escritura son explicados por el turbulento contexto español de principios del XIX, marcado por diversos problemas ideológicos, políticos y económicos, tal y como se ha visto en el apartado 3.5. del presente trabajo.

tal género—, nos descubre en primera instancia una valoración sobre el arte músico, despreciado en parte por los hombres cultos tanto en la época en la que fue escrita la novela como en los años de su edición. Así, cuando el diálogo muestra al repartidor de la Sociedad de Bibliófilos españoles tratando de vender la novela *Don Lazarillo Vizcardi*, y menciona que la obra trata de música, el comprador responde de esta manera: “¡De música! ¿Pues acaso la Junta Directiva quiere que los socios sean *orfeonistas*?... ¡Buen humor tengo yo para que me vengan con solfas! Diga V. que no admito eso”⁴³¹.

El editor se sirve también del diálogo para criticar los juicios emitidos sobre obras musicales sin haber procedido previamente al estudio de la materia en cuestión y su historia. Por otro lado, ya en las primeras líneas es mencionado el *Quijote*, el cual no podemos perder de vista a la hora de analizar la novela, pues esta, como muchas de la época, no se entiende sin la revolución que supuso la escritura de Miguel de Cervantes. Se trata de una cita que aparece en el capítulo LXVI de *Don Quijote de la Mancha*, y que reproduce —aunque no con total exactitud— unos versos del *Orlando furioso* de Ariosto. Cervantes emplearía el texto escrito al pie del trofeo de las armas de Roldán por su sentido, esto es, como adorno de un monumento⁴³², al igual que ahora lo hace Asenjo Barbieri:

— Pero, señor, si la obra no está en solfa, y es una novela por el estilo del *Quijote*.

— ¡Del *Quijote*!....
“Nadie las mueva
Que estar ni pueda
Con Roldán a prueba”⁴³³.

A este aspecto se añade la presentación de la novela eximeniana, que se ofrece como historia, crítica literaria y artística; se añaden también datos sobre el autor en relación con su extensa formación y con su condición de jesuita, sin que ello implique que la novela trate de religión ni de política. Esta relación de datos que hallamos en las tres primeras páginas nos asoma hacia un posible perfil de lector interesado en leer el texto.

⁴³¹ F. Asenjo Barbieri, “Preliminar”, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I., p. V.

⁴³² Véase el artículo de J. Domínguez Caparrós, “Los versos del Quijote”, en M. A. Garrido Gallardo y L. Alburquerque (coords.), *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005, Madrid, CSIC, 2008, p. 116.

⁴³³ F. Asenjo Barbieri, “Preliminar”, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I., p. V.

A continuación, Asenjo Barbieri nos habla también de “prevención”⁴³⁴ a la hora de acoger la novela dado el desconocimiento que pueda haber acerca de Antonio Eximeno, a pesar de su fama en el ámbito europeo por lo que considera Barbieri “una revolución musical importante”⁴³⁵ que, como hemos visto, no es tal, sino que su importancia reside en verdad en la difusión de modernos planteamientos teórico-musicales. Es por ese posible desconocimiento citado que el musicólogo opta por ofrecer al lector un planteamiento general sobre el autor y “justificar así la publicación de su obra”⁴³⁶. No obstante, deja clara su posición frente a la misma: se trata de algo inédito, bueno, de la mano de un sabio español. El problema con el que se encontró Asenjo Barbieri es que el conjunto de notas que sobre el erudito valenciano existían eran inconclusas e incluso paradójicas⁴³⁷, a menudo por una falta de documentos ocasionada por las turbulencias de una era marcada por la expulsión de los jesuitas y otros acontecimientos políticos que dieron lugar a su extravío. Tanto es así que se nos informa acerca de la imposibilidad de trazar un estudio completo. Lo que el redactor del “Preliminar” aporta es, entonces, una serie de datos biográficos que había agrupado con la ayuda de seres allegados⁴³⁸. Nos resulta sobre todo interesante la idea que el editor posee acerca del porqué de la dedicación musical de Eximeno: Asenjo Barbieri apunta como posibles factores los incidentes que le separaron de la Compañía y la necesidad de buscar un medio para subsistir y vivir independientemente, pues la pensión que recibían los jesuitas del Rey de España era escasa⁴³⁹. Interesante también es la mención al Padre Andrés y la relación que mantenía con Eximeno⁴⁴⁰. Destaca asimismo Asenjo Barbieri el perfecto manejo del castellano de Eximeno, que empleó “con gracia y soltura”⁴⁴¹ en *Don Lazarillo Vizcardi*, teniendo en cuenta las tres décadas que pasó haciendo uso casi en su totalidad de las lenguas italiana y latina.

Tras la información biográfica y datos sobre la producción de Eximeno, Asenjo Barbieri dedica un párrafo a ensalzar el carácter del autor como persona y escritor, todo

⁴³⁴ *Ibid.*, vol. I, p. VII.

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ *Ibid.* Se refiere en concreto a las noticias que de Antonio Eximeno aportan Fuster, Diosdado Caballero o los PP. Backer.

⁴³⁸ Una de las amistades más cercanas de Asenjo Barbieri fue Menéndez Pelayo, al que ayudó en la composición de los textos sobre música en *Historia de las ideas estéticas en España* (1886), en donde también se nombra a Antonio Eximeno.

⁴³⁹ F. Asenjo Barbieri, “Preliminar”, en *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. XXII.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, vol. I, p. XXXV.

⁴⁴¹ *Ibid.*, vol. I, p. XLIV.

son alabanzas cuya intención es la de reforzar la sabiduría, talento y espíritu crítico del valenciano:

Tan vasta erudición, unida al genio vivo y alegre, propio en los hijos de Valencia, no podía menos de engendrar un tan valiente crítico, un tan vigoroso polemista y gracioso satirizador cual se muestra Eximeno en la mayor parte de sus obras, y más particularmente en su *Don Lazarillo*, donde parecen resumirse el genio y el talento crítico del autor.

Respecto a su persona basta con llamar la atención hacia el excelente grabado que encabeza este tomo, y que merece historia especial⁴⁴².

Efectivamente, continúa en el “Preliminar” Asenjo Barbieri hablando sobre la edición del volumen y la labor que este llevó a cabo para hallar y publicar el grabado que ahora lo adorna⁴⁴³. Nos informa sobre la alegoría de la edición original de *Del origen y reglas de la música* en la que aparece dibujado el autor, y del retrato en óleo que Javier Borrull poseía del mismo y que sirve de modelo para el grabado que Don Bartolomé Maura hizo entonces para la edición. A propósito de la rúbrica al pie de la lámina, Asenjo Barbieri dice haberla calcado de uno de los documentos firmados por Eximeno en 1767, en Segovia. El editor nos hace luego una detallada descripción del manuscrito del que se sirvió, que resulta el mismo que el autor remitió y en el que se halla la nota de Puig, y nos cuenta cómo y a través de qué manos le llegó tal manuscrito⁴⁴⁴.

Cierra Asenjo Barbieri su “Preliminar” con la clara intención de captar la atención del lector, que se multiplica cuando dirige su mirada tanto al interesado en literatura, como al que lo está en historia, en estudios filosóficos y artísticos, o hacia el cervantófilo, el hombre de “buen gusto”, el gustoso de las novedades, el bibliófilo, el profesor de música y el aficionado a la misma. Todo ello para convencer de que en una obra se compendian acertadamente diversas facetas y motivaciones⁴⁴⁵.

En este punto se introduce la comparación de la novela con *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes y el *Fray Gerundio de Campazas* del Padre Isla, principalmente en lo referente a la temática: Eximeno pretende echar por tierra las obras de Cerone y Nassarre, cuya ideología era la seguida por los antiguos maestros de música, así como Cervantes lo hizo con la novela caballerescas e Isla con los anquilosados predicadores.

⁴⁴² *Ibid.*, vol I., p. LII.

⁴⁴³ *Ibid.*, vol. I, pp. LII-LIX.

⁴⁴⁴ Véase el apartado 3.5. del trabajo acerca de cómo llegó el manuscrito a manos de Asenjo Barbieri.

⁴⁴⁵ F. Asenjo Barbieri, “Preliminar”, en A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, vol. I, p. LIX.

Aun así, advierte de que aún en 1872-73 existían las deficiencias o abusos musicales criticados por Eximeno:

Basta echar una ojeada por nuestras actuales iglesias, teatros y salones, para convencerse de que, si bien se hallan algunos *Ribelles*, algunos *Lazarillos* y alguna *doña Julia*, en cambio se encuentran muchos *Quijarros*, *Raponsos*, *Juanotes* y otras especies de músicos que, careciendo absolutamente de conocimientos literarios, hacen consistir la bondad y belleza de la música en acumular artificios y combinaciones armónicas, o en la empírica y rutinaria agilidad en cantar y tocar, sin tomar en cuenta para nada los verdaderos principios estéticos del arte⁴⁴⁶.

Se manifiesta finalmente el editor sobre los malos músicos, sobre el vulgo ignorante que muestra mayor predilección por lo complejo y ruidoso, aun no entendiéndolo, que por lo claro y expresivo que sí logra conmover. Porque en el siglo XIX seguía existiendo este problema, unido a los “delirios de Wagner”⁴⁴⁷ que pervierten la música y la convierten en cálculo matemático. Por ello, el editor defiende lo actual de *Don Lazarillo Vizcardi*, recalcando su interés tanto para un público dedicado al arte de la música como para personas ilustradas y de “buen gusto” que se deleitan con los efectos producidos por el arte de los sonidos.

7.3 Prólogo y Advertencia.

En el “Prólogo”, aunque Antonio Eximeno asegure que: “yo no sé con quién hablo”⁴⁴⁸, sí se dirige al “lector benévolo o malévol”⁴⁴⁹, sobre el cual predispone de antemano dos posibles actitudes: “si eres benévolo, creerás lo que te quiero decir, aunque no te lo jure; si malévol, aunque te lo jure no me creerás”⁴⁵⁰. Unas líneas más abajo encontraremos un “dirás”⁴⁵¹ que presupone ya claramente un interlocutor hacia el que orienta la lectura.

Eximeno quiere dejar constancia del recelo que le produce el mismo hecho de escribir un prólogo, así como su finalidad. Nos habla de la moda de redactarlos, de cómo estos suponen un alto, una primera barrera que supone emitir un juicio que generalmente es contrario al que el lector forma tras la lectura del libro. Acude al origen griego del término y su empleo en las diferentes culturas; nos sugiere que se trata de una

⁴⁴⁶ *Ibid.*, vol. I, p. LX.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, vol. I, p. LXI.

⁴⁴⁸ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 1.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*, vol. I, p. 2.

moda italiana procedente de artistas ambulantes y concluye que el mal procede de avivar una curiosidad que puede estar repleta de mentiras.

El autor manifiesta su descontento ante la idea de trazar un plan de la obra cuando para ello ya se dispone del índice y, en segundo lugar, cuando no sabemos si lo que se presenta como novedoso es en realidad antigualla. Si fuese verdad que los prólogos enseñan sobre toda ciencia ya no habría escuelas, porque “sobre todo, el tomar la mano el prólogo a los aprobantes, y no dejarles nada que decir en alabanza de la obra, es una mala crianza”.⁴⁵²

A pesar de esta opinión, y por no dejar “desairada” la obra ni las modas, Eximeno construye un prólogo. Decide dejarse guiar por tales modas pero no pretende engañar al lector, sino orientarle sobre el hecho de que el texto no es historia sino fábula —entendida como enseñanza moral o científica en la que se distinguen los vicios de las perfecciones en las artes de genio— sobre la instrucción de Lazarillo Vizcardi en los principios y origen de la música y el buen gusto de sus tres principales vertientes: instrumental, teatral y eclesiástica. Porque Eximeno entiende la novela de la siguiente manera:

Una fábula en que el lector no halle alguna instrucción moral o científica, es una composición inútil; en la instrucción, pues, de Lazarillo, Hallarán la suya las personas cultas que, sin haber estudiado ni ejercitar las artes de genio, desean distinguir en ellas los vicios de las perfecciones⁴⁵³.

En este sentido, Fabbri resalta el hecho de que el propósito instructivo de la obra quede demarcado ya en el “Prólogo”, en relación con la corriente didáctica que se dio entre los literatos del siglo XVIII. Así queda constancia también de la función del escritor y del valor que pueda adquirir su obra en la sociedad:

I propositi didascalico-edificanti sono alla base dell’impegno letterario-narrativo dell’Eximeno, e assai più forti e pressanti del desiderio di rispondere alle critiche dei suoi detrattori italiani e spagnoli. Sono propositi che rientrano perfettamente in quella volontà riformatrice e didattica che costituisce uno dei caratteri saliente del secolo diciottesimo europeo. Lo scrittore spagnolo non sottace affatto lo scopo che si prefigge, anzi lo espone chiaramente già nelle primissime pagine del romanzo, in un curioso prologo al “lector benévolo o malévol” nella convinzione che il romanzo, non più inteso come puro strumento di evasione, non solo non possa disattendere le

⁴⁵² *Ibid.*, vol. I, p. 3.

⁴⁵³ *Ibid.*

istanze social e culturali della comunità ma, al contrario, debba svolgere una vivificante azione di rinnovamento sollecitando il movimento delle idee⁴⁵⁴.

Volviendo a las intenciones expresadas por Eximeno en el “Prólogo”, explica el autor que las reflexiones teóricas quedan amenizadas en la novela con la acción relativa al transcurso de las oposiciones a un magisterio de capilla vacante, que propicia además un “contraste de los varios y opuestos modos de pensar de los personajes”⁴⁵⁵, más otros episodios también interesantes como aquel en torno a la locura de Agapito Quitoles. Pues los diversos caracteres y modos de actuar de los personajes contribuyen a articular, estimular y facilitar la lectura de la obra. Por ello, termina además Eximeno el “Prólogo” con una relación de “interlocutores” que participan en la misma, citando algunas de sus características, como apoyo a la lectura, y con el ánimo de avivar la curiosidad del lector.

Pero la opinión de Eximeno sobre los prólogos que preceden a los textos no queda aquí. Veremos en el apartado 8.3 de este trabajo que en el análisis que se hace de *Del origen y reglas de la música* en la novela también se trata el prólogo de la misma. Y en este sentido Eximeno, a través del personaje de Lazarillo, no duda en opinar lo siguiente:

Pruebe y persuada lo que se propone probar y persuadir, alegue sus razones contra las teorías ajenas, que el lector sabio sabrá decidir si lo que los demás han dicho es falso o verdadero. Pero antes de probar nada, echar la red barredera que todos los demás autores, hasta que su merced ha venido a iluminar el mundo, han sido unos pobres hombres, perdonad, vuelvo a decir, caro Ribelles, que esto lo tengo, y no sé si lo dejaré jamás de tener por una fanfarronada. ¿Cuánto no hubiera podido Newton insultar en el prólogo de sus *Principios de la filosofía natural* a todos los filósofos que le precedieron? Lejos de esto, se cuenta que no se atrevió por algún tiempo a publicar sus *Principios* por respeto a la filosofía de Descartes, que corría entonces con mucha aceptación. El premio de esta modestia fue que sus *Principios*, simplemente publicados, sin corredores que le fueran delante gritando: trapa, trapa, aparta, aparta, dieron en tierra con todos los mundos de Descartes [...] Semejantes prólogos laudatorios de lo que aún estamos por ver, hacen en mí un efecto contrario al que sus autores se proponen: ellos quieren despachar su mercancía alabándola, y sus alabanzas me hacen sospechar que la mercancía no es cual se no quiere vender. estas, llamémoslas así, quijotadas dan ocasión a nuestros enemigos de decir de nosotros, con Menckenio: *Sin quantum linguae , tantundem cordis haberent, / Non foret aetherea tutus in arce Deus*⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ M. Fabbri, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁵⁵ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 4.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, vol. II, pp. 43-44.

Existe en el escrito eximeniano una referencia más a la composición de un prólogo, en este caso a propósito del que el personaje de Agapito escribe para su Lunario:

La picazón que suelen sentir los autores de hablar de sí y encarecer sus invenciones, a las veces les hace hacer en la tentación de escribir el prólogo y publicar un manifiesto, cuando de la obra aún no se tiene sino un informe bosquejo. De aquí es que después, al extender y poner en limpio la obra, dan ciertos tropezones que les obligan, ya que no pueden recoger el manifiesto, por lo menos a reformar el prólogo y suprimir en él lo que más había lisonjeado su amor propios. Así aconteció a nuestro Agapito, el cual, si la noche antes, con el embrión que de su lunario se había forjado, dio tumbos y zapatetas de placer, la noche siguiente, al quererlo extender, con los tropezones que dio contra lo que por la mañana había escrito en el prólogo, salió enteramente de sus casillas por la desesperación.⁴⁵⁷

En relación con la “Advertencia” que sigue al “Prólogo” de *Don Lazarillo Vizcardi*, dice lo siguiente:

En la *Apología* de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el *Quijote*, se le dan al tiempo imaginario de una fábula ensanches, de que el autor de esta no se ha podido valer, porque la acción del concurso a un magisterio de capilla vacante es un hecho tan común, que el no reducirla, con los antecedentes y consecuente, a poco más o menos de un mes, chocaría a la común experiencia⁴⁵⁸.

Eximeno hace notar que la *Apología* posee una amplitud en el tiempo de la fábula de la cual no goza la novela *Don Lazarillo Vizcardi* por la inverosimilitud que esta crearía si no se reduce la acción a un periodo aproximado de un mes. Observamos, pues, la controversia que produce lo relativo a la regla de las unidades, en este caso la de tiempo, tema que se tratará en el capítulo I de la cuarta parte de la novela.

7.4 Elementos narrativos.

El narrador de *Don Lazarillo Vizcardi* tiene como función poner de relieve el propósito didáctico de la obra, introduciendo continuas opiniones y críticas. Esta figura, siempre presente y con una clara actitud irónica, dirige la mirada del lector en función de aquello sobre lo que Eximeno pretende instruir, es decir, el buen gusto en música.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 27.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 7.

El narrador es, además, quien nos sitúa en el momento y lugar de la acción, cuando no son los personajes los que lo hacen a través del diálogo. Presenta asimismo a algunos de los caracteres, como por ejemplo a Lazarillo Vizcardi nada más comenzar la obra. Y en algunas ocasiones introduce un parlamento a través del cual el autor de la obra expone su parecer respecto a diversos temas: la situación del arte músico, la naturaleza y disposición del individuo cuando debe elegir entre uno u otro camino, las diligencias practicadas por diversos personajes en relación con la oposición y la distribución de votos, el asunto amoroso y la pasión de Lazarillo Vizcardi.

Por último, el narrador apela en dos ocasiones a la figura del lector haciéndole así partícipe del relato:

Se figure el discreto lector cuál y cuán agitado debió quedar el pobre Agapito [...] ⁴⁵⁹.

No creo que al lector tan desmemoriado que haya echado en olvido el congreso que Agapito tuvo con el tío Roco en el retrete particular de los Canónigos, y el plan de operaciones allí concertado para salir a media noche a la montañuela de la ermita de San Roque a oír la armonía de los planetas ⁴⁶⁰.

En cuanto al diálogo como recurso ficcional, Eximeno se sirve del mismo fundamentalmente para dar conocimiento al lector de los elementos relacionados con la trama y sus personajes pero, sobre todo, para transmitir sus teorías musicales. Asimismo, los discursos de cada interlocutor van enlazados en ocasiones con intervenciones del narrador que refuerzan la descripción situacional. Tales intervenciones incluso dan muestra del humor y sarcasmo que caracterizan la escritura de Eximeno. Humor sobre todo en relación con las teorías de los barrocos Cerone y Nassarre o la locura de Agapito Quitoles. Mucha ironía proviene, además, del personaje de Lazarillo Vizcardi y de Juanito, siempre con un lenguaje ágil y fresco.

Respecto al lenguaje utilizado interesa principalmente el hecho de que el habla popular se incluye en el texto literario gracias al protagonismo de los diálogos. Es decir, aunque la exigencia reformista hace que *Don Lazarillo Vizcardi* se organice en torno a discursos con réplicas que sirven de lección teórica y moral, también se introducen las voces de los personajes populares que hablan en el registro que se corresponde con su condición. Hallamos así un español lleno de gracia, expresividad y con la inclusión de

⁴⁵⁹ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 192.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 162.

modismos. Por ejemplo, encontramos la figura del capón Longinos que Eximeno hace hablar en estilo chocarrero⁴⁶¹; o a un Agapito diciendo: “Chito, chito, no levantes la voz”⁴⁶²; así como el personaje de Manolo que emplea el vocablo “posiciones” en vez de “oposiciones” y “badesa” en vez de “abadesa”⁴⁶³. La inclusión de estos personajes populares con su forma de hablar atrapa al lector moderno por la frescura que la conversación aporta a la literatura.

Por otro lado, cabe destacar el hecho de que el narrador sitúe la acción en un marco espacial y temporal preciso: principios del siglo XIX en una ciudad costera española. Son escasos los apuntes de lugar que se nos ofrecen para localizar la ciudad en la que se desarrolla toda la trama, presumiblemente Valencia: la Puerta del Mar⁴⁶⁴; la iglesia del Santo Hospital para la cual Agapito había escrito algunos villancicos⁴⁶⁵; los conventos de Santo Domingo⁴⁶⁶ y de San Francisco, cuyo organista es Diego Quiñones⁴⁶⁷; y el río Turia⁴⁶⁸. Aun así, nunca se nombra, el autor solo se refiere al lugar como “aquella ciudad”⁴⁶⁹. A propósito de dicha localización, señala acertadamente Rodrigo Mancho que el gusto popular por la dulzaina, los pasacalles y la pólvora⁴⁷⁰ que se mencionan en la obra recuerdan también a la ciudad levantina⁴⁷¹. Y resultan así mismo primordiales como lugares donde transcurre la acción, la casa de Lazarillo — espacio privado, de opinión y debate— seguido de la Iglesia, donde transcurren las oposiciones.

En cuanto a la acción de la novela, tiene lugar esta en un espacio de tiempo no muy extenso. Recordemos cómo el propio Eximeno en la “Advertencia” a su obra aseguraba que:

La acción del concurso a un magisterio de capilla vacante es un hecho tan común, que el no reducirla, con los antecedentes y consecuente, a poco más o menos de un mes, chocaría a la común experiencia⁴⁷².

⁴⁶¹ *Ibid.*, vol. I, p. 66 y ss.

⁴⁶² *Ibid.*, vol. II, p. 132.

⁴⁶³ *Ibid.*, vol. I, pp. 280-282.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 21.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 103.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 250.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 22.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 136.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 11.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, vol. I, pp. 226 y 264.

⁴⁷¹ R. Rodrigo Mancho, *op. cit.*, pp. 530-531.

⁴⁷² A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 7.

Es esta información, además, la más precisa, porque las marcas temporales que se introducen a lo largo de la obra son tan simples que al lector no le resulta fácil tener presente el número de días que pasan. Estas marcas temporales, escasas, se reducen generalmente a indicar que la acción sucede a la “mañana siguiente”, por ejemplo, o bien se señala el momento del día, en ocasiones también la hora. Las que más nos interesan aparecen en la cuarta y quinta parte de la novela y son las que aluden al mes de enero, y a fechas concretas del de febrero, como es el día 9, “octava de la Purificación de la Virgen”⁴⁷³, fecha del casamiento de Don Lazarillo y Doña Julia. También hay casos como el de “la mañana de Ceniza”⁴⁷⁴ o “el jueves después de Pascua”⁴⁷⁵.

Por último, la acción de la novela es mínima, Eximeno la utiliza como telón de fondo para lograr su propósito didáctico en relación con los contenidos musicales desarrollados. Aun así la acción principal transcurre alrededor de la oposición a maestro de capilla. Le interesa igualmente a Eximeno reflejar el aprendizaje de Lazarillo bajo su mentor Narciso Ribelles, y el hecho de promover el “buen gusto”. Luego aparecen hilos argumentales secundarios como el amor entre el protagonista y Doña Julia, la locura de Agapito, los sucesos en torno al ama Engracia o las academias de música celebradas.

En otro orden de cosas, uno de los elementos cardinales que hallamos en *Don Lazarillo Vizcardi* es el de la historiografía musical, la cual somete los fenómenos a un proceso evolutivo, buscando a su vez el origen del asunto para una mejor comprensión. Además, el autor se sirve de ciertos apuntes históricos que presenta a lo largo de su novela para justificar los contenidos musicales.

Asímismo, ya desde las primeras páginas de la fábula encontramos una clave importante para la correcta lectura de la novela: la comparación entre las artes, los límites entre ambas y su colaboración y reciprocidad. Veremos infinidad de ejemplos literarios y musicales puestos de relieve (también sobre escultura o pintura), resaltando las cualidades de unos y otros, fomentando su aprendizaje y crítica, y la construcción de un sujeto que abarque además ambos campos.

También la crítica surge en la obra fundamentalmente en torno al estado de la música, las teorías sobre la misma o sobre la composición y ejecución de alguna obra en concreto. Respecto a la literatura y al fenómeno de la intertextualidad, continuamente se

⁴⁷³ *Ibid.*, vol. II, p. 15.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 225.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 269.

hace referencia a los clásicos fundamentalmente de la antigüedad latina (destaca Horacio). Y a literatos del Siglo de Oro, de entre los que destacan Cervantes, al que Eximeno se refiere en ciertas ocasiones, así como a su gran novela *Don Quijote de la Mancha*.

Recordemos, por otro lado, el capítulo dedicado al teatro, en donde se muestra el interés de Eximeno por esta disciplina y por la discusión en torno a las tres unidades que existía en la época. De igual modo se sirve nuestro autor de su reflexión para intentar acercar la obra al género dramático, lo cual se aprecia fundamentalmente en el diálogo.

En lo relativo al despliegue de personajes, Eximeno pretende representar los dos bandos que presiden las polémicas propias del siglo XVIII. De un lado queda dibujado el perfil de los defensores del estilo antiguo, de los músicos que siguen apostando por la tradición contrapuntística y los principios racionalistas, cuyo pensamiento se configura en torno a la idea de que la música llega al ánimo por la vista. Del otro lado aparecen los defensores del estilo moderno, los músicos que buscan innovadoras formas de expresión y cuya razón primordial a la hora de componer es satisfacer al oído. El autor valenciano construye una crítica feroz hacia los que mostraban predilección por un desfasado contrapunto artificioso que no duda en identificar con el “mal gusto” y la decadencia. Muestra, por el contrario, predilección por la claridad, sencillez y expresividad de la música, la adecuación del sonido al texto, y el deleite del ánimo con la expresión de los afectos. Es decir, tanto los personajes como la trama en la que se involucran giran alrededor de la divergencia de estilos y concepciones propia del siglo ilustrado:

Eximeno convirtió teorías musicales en personales, y les hizo dialogar, creando delirantes y quijotescas situaciones límite, para que se expresaran sus posibilidades⁴⁷⁶.

Así pues, como seguidores de los principios innovadores de la música y el arte en general, hallamos los personajes de Lazarillo Vizcardi, Narciso Ribelles, Mosén Juan Quintana, Juanito y Doña Julia Martínez. Los conservadores están en la novela representados por el maestro Agapito Quitoles, Cándido Raponso, el Padre Diego Quiñones y Mosén Bartolomé Quijarro.

Don Lazarillo Vizcardi, el protagonista de la novela, de origen italiano, es hijo de Don Eugenio Vizcardi, un rico comerciante al que se le atribuyen en el relato una

⁴⁷⁶ C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, p. 129.

serie de buenas virtudes. El joven, instruido en filosofía, bellas artes, matemáticas y música, y caracterizado también por sus nobles virtudes, está dotado de ingenio, buen gusto y la curiosidad suficientes como para llevar a cabo la empresa de instruirse en los principios de la música⁴⁷⁷. Para ello se sirve de las múltiples conversaciones que mantiene a lo largo de la obra con Agapito, Mosén Juan, Ribelles, Raponso y con los examinadores. De este interés musical mostrado por Lazarillo da fe la academia de música instrumental que celebra en su casa semanalmente para interpretar piezas de Pleyel y Haydn, más aquella que logra fundar al final del relato, que sería teórica y práctica, y a la que acudirían también buenos profesores e intérpretes. Para ella se compondrían obras y se discutiría acerca del arte músico con el fin de perfeccionarlo y otorgarle la importancia que merece en el marco de la ciudad levantina. Esta academia estaría presidida por Doña Julia Martínez, hija de la sabia Doña Inés y del comerciante Don Claudio, que es “doncella de amables y virtuosas prendas, amantísima de la música, mediante cuya afición llega a contraer matrimonio con Lazarillo”⁴⁷⁸. Pero lo más destacable del papel de la amada del protagonista es la actitud que denota y lo que representa, lo cual nos permite elaborar un retrato social de la mujer en el siglo imperante.

El personaje contrapuesto a Lazarillo Vizcardi es Agapito Quitoles, viejo maestro de capilla que acaba enloquecido tras la lectura de los tratados de Cerone y Nassarre. Está muy interesado en corregir los vicios de la música eclesiástica y llevarla a la perfección tal y como la concibe él para este arte. Una mala experiencia con su primer maestro organista hizo de él un hombre que creía profundamente en la autoridad; de hecho, al final de la novela reconoce que el entender las reglas de la música le llevó mucho tiempo, y fue a fuerza de voluntad, pero también de la autoridad necesaria, que llegó a dominarlas hasta el punto de llegar a la obsesión y la locura. Tal y como relata la obra, se ordenó subdiácono y sus ocupaciones era llevar recados a las monjas, enseñar canto llano a algunos sacristanes y escribir composiciones que se ejecutaban en las fiestas de pequeñas poblaciones. Además, varios episodios narran su afán por componer un canon enigmático que honrase a Cerone y un lunario músico que mostrase a los

⁴⁷⁷ Obviamente el nombre de este personaje principal nos remite a la obra *Lazarillo de Tormes*. Sin embargo, y por las cualidades que se han destacado, resulta —en los planos humano, cultural y ético— la figura opuesta al pícaro del texto anónimo. Así lo indica Eximeno en una nota a pie de página en la quinta parte de la novela (vol. II, p. 247). Por su parte, Fabbri dice que se trata de “la sua perfetta copia in positivo” (en *op. cit.*, p. 51). También acerca de esta relación ha hecho mención Pollin, la cual, sin embargo, entiende que el nombre es muy apropiado teniendo en cuenta su doble función de aprendiz y líder en materia musical. Véase A. M. Pollin, “Toward an understanding of Antonio Eximeno”, cit, p. 93.

⁴⁷⁸ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 6.

músicos en qué día y en qué tono se debía componer. Agapito Quitoles es entonces el personaje que encarna la escuela tradicional que rechaza la nueva música italiana y defiende en su lugar los artificios del contrapunto y el canto llano, además de aplaudir las teorías basadas en la armonía de las esferas. Curiosamente, en su primera intervención se nos cuenta cómo al escuchar un allegro de Haydn de la academia instrumental de Lazarillo, “se fue con las manos en la cabeza, diciendo: *Mansuescat te Deus Pater*, como si aquella música fuera de energúmenos”⁴⁷⁹.

Otros personajes que le rodean son, por ejemplo, su sobrino Juanito, dotado de natural talento músico y vivaz ingenio, y “gracioso en sus cuentos y en la paliada burla que hace de las manías de su tío”⁴⁸⁰. Desde un primer momento rechaza las teorías que Agapito le hace estudiar, en torno a los tratados de Cerone y Nassarre, pero el final del relato nos muestra la educación a la que finalmente pudo acceder gracias a Ribelles, cuando fue nombrado maestro de la Capilla Real, llegando el joven a conseguir el puesto de primer violón de la citada Capilla con tan solo veintidós años de edad.

Por otra parte hallamos a los tíos Roco y Patojo, que incitan a Agapito a llevar a cabo algunas de sus empresas guiadas por la locura; o el ama Engracia, “ratera”, y cuya única misión es contraer matrimonio con algún facultativo, para lo cual agasaja al medicinante Don Diego; luego la sustituiría el ama Beatriz, que cuida de la enfermedad de Agapito por orden de Don Eugenio.

Sin embargo, lo más llamativo de este personaje de Agapito Quitoles será su paralelismo con Don Quijote, pues este fue el hidalgo castellano del que se sirvió Cervantes para criticar los libros de caballería de finales de la Edad Media, con cuya lectura había caído en la locura, del mismo modo que la fantasía de Agapito Quitoles queda trastocada en su obsesión por la armonía de los planetas y su influjo sobre los tonos del canto llano, por los cánones enigmáticos y los artificios del contrapunto. De esto se valdrá Eximeno para ridiculizar la tradición musical de la vieja escuela. El final de la novela trae consigo la vuelta a la realidad de Agapito, quien recobra el juicio y consigue ordenarse sacerdote con setenta años.

Otro de los caracteres importantes de la novela es Narciso Ribelles, quien consigue ganar las oposiciones al magisterio de capilla, pero a lo cual finalmente renuncia por el nombramiento que recibe de la Capilla Real que hemos mencionado. Será este el personaje guía para Lazarillo, pues a través de él Eximeno expone sus

⁴⁷⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 21.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 6.

conceptos teóricos y estéticos de la música. Se trata de un joven catalán venido de Madrid, de amplia formación, que nuestro autor define como el “perfecto músico”⁴⁸¹. Desconfía de los principios de la vieja escuela de contrapunto y aboga por el nuevo estilo italiano. Su instrucción le lleva a leer obras de D’Alambert, por ejemplo, y el tratado eximeniano *Del origen y reglas de la música*, del cual extrae ciertas teorías, como aquellas acerca del modo de enseñar composición. Debemos destacar también que su única pretensión al presentarse a la oposición era la de “adquirir nuevas luces”⁴⁸²; asimismo nos aporta ciertos datos de su vida en Madrid, de entre los cuales destacamos su participación en academias. La capital española, sin embargo, era vista por los conservadores como una ciudad que tenía la música corrompida.

Cándido Raponso, cuya profesión es la de maestro de capilla de una pobre colegiata de Zaragoza, es otro de los opositores. Su buen ingenio está contaminado por los artificios del contrapunto y su vieja escuela; sin embargo, gracias a la visión de Ribelles y Lazarillo, a lo largo de la obra cambia de opinión y se acerca a la doctrina de los modernos, alabando también los principios del tratado de Eximeno. De esto modo, es en quien recae el magisterio de capilla tras la renuncia de Ribelles.

Mosén Juan Quintana es el tercer aspirante de la oposición, con la cual pretende aprender y adquirir experiencia. Fue discípulo del difunto maestro de capilla, partidario de los innovadores planteamientos musicales. Es el personaje que accede a la plaza de organista tras el fallecimiento de Mosén Bartolomé Quijarro.

Los examinadores en la oposición son el Padre Diego Quiñones, organista de San Francisco, y Mosén Bartolomé Quijarro, organista de la iglesia donde tienen lugar las pruebas. Aunque ambos fueron educados en la escuela contrapuntística, existe una diferencia clara, porque mientras que la erudición y mente aperturista del primero le permiten escuchar y acercarse a las posturas de Ribelles o Lazarillo, el segundo queda retratado como “cerril, inculto”⁴⁸³. Además, este manifiesta un gran rechazo hacia el discípulo del antiguo maestro de capilla, Mosén Juan Quintana. Es significativo que cuando Eximeno otorga un final feliz a la mayoría de los personajes de la novela, para Mosén Bartolomé Quijarro llega la muerte, y curiosamente tras conocer la noticia de que Cándido Raponso, al que había defendido en la oposición, se había acogido a los principios musicales de los modernos.

⁴⁸¹ *Ibid.*, vol. I, p. 5.

⁴⁸² *Ibid.*, vol. I, p. 120.

⁴⁸³ *Ibid.*, vol. I, p. 5.

El resto de personajes de la novela están conformados por el Cabildo que confiere el magisterio de capilla, “compuesto por la mayor parte de personas sabias y cultas, entre las cuales sobresalen el Prefecto de la capilla, el Penitenciario, el Doctoral y el Magistral. Pero en un cuerpo tan sabio no podía faltar quien echase la manzana de la discordia”⁴⁸⁴. Con ello se refiere Eximeno al canónigo Cabezas, defensor acérrimo de Cándido Raponso y el canónigo Ronquillo y su compañero, “dos viejos regañones medio chochos, enemigos de todos los músicos, porque dicen que con sus alborotos musicales alargan los divinos oficios y les trastornan las horas de sus paseos y comodidades”⁴⁸⁵. Aparecen además en la fábula la Condesa vieja Tomati, el capón italiano Longinos, el hermano Juan y el tonto Manolo, cuyas participaciones hacen más amena la trama. Finalmente dos abogados, uno sabio y otro sofista, y un procurador.

Todos y cada uno de los personajes toman partido de un aspirante u otro al magisterio. Tanto es así que se extiende a la población anónima de la ciudad como muestra el siguiente pasaje:

Di, ¿qué se dice por la ciudad de los opositores al magisterio de capilla? Los viejos y las viejas, respondió Manolo, están por el aragonés; los currutacos y las currutacas, o el catalán; los canónigos, quien sí, y quién no”⁴⁸⁶.

O también:

Por lo que una parte decían algunos profesores, y por otra los ignorantes del contrapunto, la ciudad estaba dividida en dos bandos: los que se picaban de entender los artificios de contrapunto estaban con Raponso; los que solo daban crédito a sus oídos, por Ribelles; que a mosén Juan Quintana, aunque todos le alaban, ninguno le creía a tiro de poder asestar la puntería a la plaza. Sería largo de contar cómo los dos partidos se acaloraban en y pendencias por las tiendas y corrillos; no dejó de penetrar el incendio en las conversaciones de los ciudadanos y nobles, y cada cual, según su humor, blanco o negro, echaba a la buena o mala parte el que la juventud, y especialmente las señoritas, por los informes de algunas de ellas que habían asistido a las pruebas, levantaron la voz a favor de Ribelles, y no dejaron chistar a los ancianos y ancianas raponsistas⁴⁸⁷.

En resumen, se trata de un amplio elenco de personajes en torno a la clase media tradicional y la incipiente burguesía: comerciantes, curas, médicos, organistas, capitanes

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*, vol. I, pp. 5-6.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 281.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 286.

de mar, abogados y notarios, compositores y capones, a los cuales se unen también gente del campo, sirviente e, incluso, petimetres y mentecatos. La aristocracia, sin embargo, es ignorada, salvo en el simbólico caso de la “Condesa vieja”, que, “disgustada del cabello rizado de Ribelles y prendada de las pulseras de Raponso”⁴⁸⁸, reduce a esta condición estética su elección. Constituye en realidad un elemento más del entorno, de carácter “patético-folklórico”⁴⁸⁹, sin contenido ideológico-social.

7.5 Partes de la novela.

Parte primera.

El narrador abre la novela con un primer parlamento en el cual expone lo que temáticamente debemos tomar como punto de partida, es decir, el retraso en que se halla la música teniendo en cuenta el lugar al que a menudo ha sido relegada a lo largo de la historia:

¡Es posible que las artes del diseño hayan, ha más de tres siglos, sacudido el yugo de la barbarie, y que la música se vea aún por muchas partes arrastrar la cadena de aquella esclavitud!⁴⁹⁰.

Pero la música nos rodea siempre, la buscamos, la necesitamos, y sobre sus artificios se pregunta el protagonista, Lazarillo Vizcardi, figura que describe el narrador nada más empezar la obra.

Este narrador, además de organizar los parlamentos de los personajes, también presenta en ocasiones breves informaciones para situarnos en la escena⁴⁹¹:

Con dicho lucido y festivo acompañamiento llegó el coche a la casa del mayordomo tío Lucas Quitoles, hermano de Agapito; y apenas se apeó Lazarillo, se le presentó la tía Juana, mujer del tío Lucas, para besarle la mano. Fueron a cumplimentar a los recién llegados los mayores de la fiesta, el cura, el médico y el barbero, el cual era un gran guitarrista, y por divertir a Lazarillo hízole el tío Lucas cantar antes de cena algunas jotas y seguidillas, y después de cena, el romance de los Doce Pares de Francia. A lo mejor del romance, se observó que Morfeo iba revoloteando por entre los párpados de Lazarillo; y atribuyéndolo al cansancio del viaje, Agapito y su hermano le acompañaron a la cama. Esta no lo quitó punto del sueño, porque no se lo dejó tomar, y cuando al rayar del día, refrescando la memoria del romance del barbero, quiso arrullarse, la albada de la dulzaina y de los morteretes le libró de esta tentación. Habiéndose vestido,

⁴⁸⁸ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, vol. I, p. 6.

⁴⁸⁹ M. Fabbri, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁹⁰ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 37.

⁴⁹¹ A menudo estas informaciones previas al diálogo recuerdan a la escritura teatral.

entraron a darle los buenos días el tío Lucas y Agapito, que luego se despidieron para ir el uno a dar providencias para la fiesta, el otro a recoger su ganado músico, que estaba alojado por otras casas del lugar⁴⁹².

Respecto a la presentación de los personajes, tras la intervención inicial del protagonista Lazarillo, con una descripción de su condición, estado e inquietudes, luego aparecen el salmista Juanote, Mosén Juan y Agapito Quitoles. En el capítulo III se nos informa sobre los examinadores Bartolomé Quijarro y Diego Quiñones. Ya en el capítulo V se hace mención de los otros opositores, Cándido Raponso y Narciso Ribelles. En el capítulo VII aparecen los tíos Roco y Patojo, Juanito y otros caracteres secundarios de los que solo se servirá Eximeno para ambientar la fiesta celebrada en el lugar de Agapito.

Por otro lado Eximeno se sirve fundamentalmente del diálogo para dar conocimiento al lector de los elementos relacionados con la trama y sus personajes pero, sobre todo, para transmitir sus teorías musicales. El primer diálogo llega en el capítulo II de la novela, con marcas tales como verbos introductorios⁴⁹³. Asimismo, los discursos de cada interlocutor van enlazados en ocasiones con intervenciones del narrador que refuerzan la descripción situacional. Tales intervenciones, incluso, dan muestra del humor y sarcasmo que caracterizan la escritura de Eximeno:

Juanote, para ahorrar de razones que no entendía, y hacer ver a Lazarillo que cantaba *dóminus* y no *domínus*, entonó el salmo *Dixit dominus domino meo*, dando un tan fuerte bramido, que los sacristanes salieron corriendo de la sacristía, pensando no hubiese resucitado un muerto que hasta cumplir las veinte y cuatro horas de muerto estaba depositado en una capilla⁴⁹⁴.

Las noticias que sobre los tratados barrocos se nos aporta a través del personaje de Agapito son también motivo para introducir el humor y el juego:

Pero sí mucho en su lugar, a más del peral bergamoto del Rdo. Cerone, la escuela música del P. F. Pablo Nassarre, organista de nacimiento y ciego de profesión. Será al revés, dijo Lazarillo, organista de profesión y ciego de nacimiento. *Lipsus lingue*, respondió Agapito; y Lazarillo: Otra que tal, *lapsus lingue*, querréis decir. Sr. D. Lazarillo, dijo Agapito, hablamos para entendernos; y cuando Vm. me entiende, lo mismo es *lapsus lingue* que *lingual lapsus*. Estos días he adquirido otro grueso tomo

⁴⁹²*Ibid.*, vol. I, pp. 76-77.

⁴⁹³ *Ibid.*, vol. I, p. 14. Marcas textuales para introducir los parlamentos de cada interlocutor en el diálogo: “le dijo”, “vos”, “respondió”, “perdonad si os interrumpo, dijo Lazarillo”...

⁴⁹⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 15.

en folio del P. Clister: Será Kircher, dijo Lazarillo. *Da capo*, que dice el capón, respondió Agapito con el *lapsus linguae* y *lipsus langue*. Si Vm. me entiende, lo mismo es *Clister* que *Cristel*, que *Criste*, que *Kirie* o *Kirie eleison*. ¡Qué tesoro! fuera de más números de los que hace en un año el banco de San Carlos, trae puestos en solfa el canto de los pájaros. No he visto aún si trae también puesto en solfa el rebuzno del asno, que a mi entender es más armónico que el canto del ruseñor⁴⁹⁵.

El espacio en el que se sitúa el primer diálogo, y que además establece el comienzo de la acción de la novela, es la iglesia. Los siguientes diálogos transcurren en la casa de Lazarillo⁴⁹⁶, que es parte esencial de la obra. Existe un tercer espacio en torno al pueblo que celebra la festividad de Santa Martina. Luego en el capítulo III de esta parte primera de la novela es donde hallamos uno de los primeros y escasos apuntes de lugar que nos ofrece el autor para localizar la ciudad en la que se desarrolla toda la trama, Valencia: “Concluidas las vísperas, pasó mosén Juan por casa de Lazarillo, y juntos se encaminaron hacia la Puerta del Mar”⁴⁹⁷. Aun así, como anteriormente hemos señalado, nunca se nombra el topónimo, el autor solo se refiere al lugar como “aquella ciudad”⁴⁹⁸.

Acerca del tiempo, la primera marca clara que lo delimita está en el capítulo VII. Eximeno se sirve de nuevo del diálogo para introducirla:

Son ya cerca de las diez y hacemos mala obra a mosén Juan, que mañana temprano debe acudir a la Iglesia [...] Pero me voy, considerando que ha sido demasiada la molestia que por la primera vez he causado al Sr. D. Lazarillo. Agapito, habiendo quedado solo con Lazarillo [...]”⁴⁹⁹.

Pero en general son escasas, lo que encontramos generalmente son expresiones semejantes a “esta mañana”⁵⁰⁰ o “como a las diez de la mañana del día siguiente...”⁵⁰¹.

Respecto al argumento y a la acción en esta parte inicial de la obra es mínima, sobre todo en lo referente a las primeras cien páginas, pues lo que Eximeno pretende es simplemente exponer los puntos cardinales de su disertación musical, que más ampliamente notará en los seis apartados de los que consta el Apéndice. Este contiene

⁴⁹⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 44. En este y otros episodios vemos un importante número de latinismos que reflejan la formación de Eximeno, de la que debemos recordar su habilidad en esta lengua.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 39. Encontramos aquí la marca de lugar: “Con estos discursos volvieron a casa da Lazarillo [...]”.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 21.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 11.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 63.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 23.

⁵⁰¹ *Ibid.*, vol. I, p. 65.

notas históricas e información referida a los diez primeros capítulos de la novela. En el capítulo IV se menciona por primera vez el concurso para la elección del nuevo maestro de capilla, en torno al cual gira la mayor parte de la acción de la novela.

Tres son los espacios en los que transcurre la parte primera de la novela y tres son los hechos destacados: primero las conversaciones sobre el canto llano y el contrapunto artificioso que mantiene Lazarillo con Juanote y mosén Juan en la iglesia de la ciudad cuando el protagonista va a revisar los libros desde los que cantan los salmistas. Luego se une a la conversación Agapito, cuando la acción se traslada a la casa de Lazarillo, y de la cual inferimos la locura que padece tras la lectura de los tratados de Cerone y Nassarre. Pero el suceso más interesante tiene lugar en torno a la fiesta en honor a Santa Martina a la que Lazarillo es invitado y en la que se ejecuta en una misa con música compuesta por Agapito. Supone este uno de los episodios de mayor carga humorística y con el que se pretende ridiculizar la mala práctica musical del momento⁵⁰². Es relevante la información musical que se nos ofrece a través de los diálogos acontecidos en el coche durante los trayectos de ida y vuelta. En el primero, porque junto con Agapito, Lazarillo y el sobrino Juanito va el capón Longinos. A través de este, que Eximeno hace hablar en estilo bajo, sabemos sobre los capones o castrados en Italia y el estado de la música de fondo en Roma, como la llaman los contrapuntistas por los artificios que la sobrecargan. A continuación, la misa celebrada será ejemplo de esta música enmarañada, cuya descripción va acompañada de acontecimientos sumamente divertidos que en realidad tratan de reflejar lo ridículo de la situación (Agapito, por ejemplo, que marca el compás de la obra golpeando la barandilla del coro provoca que sus partituras corran por el suelo de la iglesia. Más la furia e ímpetu en su dirección que provocan también un manotazo al capón que desembocará en un posterior litigio). En estos capítulos surgen numerosos personajes secundarios que avivan lo absurdo de la situación: los músicos, el mayordomo tío Lucas y la tía Juana, su mujer. En la comida que le sigue a la misa se comentan unos villancicos de Navidad compuestos por Agapito, que no se ejecutan por lo ocurrido con la bofetada al capón. La conversación en el coche de camino a casa le sirve a Eximeno para exponer lo que Agapito hacía estudiar a su sobrino Juanito en relación con los contenidos de las disparatadas teorías de Nassarre en su *Escuela Música*. Juanito —cuya personalidad muestra inquietud y perspicacia— y Lazarillo hablan en términos burlescos de estos

⁵⁰² *Ibid.*, vol. I, pp. 66-114.

asuntos, aun cuando este último pretende también exponer los avances científicos sobre la astronomía que rebaten precisamente las teorías anteriormente explicadas. Destaca de esta conversación la frescura con que se emplea la lengua, lo ágil y vivaz de la comunicación y el divertido enfoque eximeniano:

¡Ay, ay! gritó Juanito, revolviéndose en el asiento y apretándose los puños a la barriga: ¿Qué es eso, muchacho? le preguntó el tío asustado, ¿qué tienes? La tía Juana, respondió entres ayes y congojas Juanito, después de la procesión me ha dado a merendar un plato de caracoles, y por la prisa que nos dábamos, porque estaba el coche a la puerta, ella a cocerlos, y a tragullarlos, creo haberme englutido vivos algunos, que me roen las entrañas. Aquí, hijo, le dijo el tío, respondió el adolorido muchacho, hay aquí otro remedio. ¿Y cuál es? le preguntó Agapito. Que Vm., respondió el acongojado, me aplique la boca a la barriga y me cante ese Introito en el tono de Júpiter, el cual, como nos enseña el P. Nassarre, dominando en el vientre, será sin duda abogado de los dolores de tripas. No pudo Lazarillo tener la risa; el mismo Agapito se mordió los labios por no reír⁵⁰³.

Los temas musicales desarrollados son, en resumen, la poca instrucción de los salmistas; el origen, evolución y problemas del canto llano y del contrapunto artificioso; la importancia de agradar al oído; las teorías barrocas de la música pertenecientes a Cerone y Nassarre (la invención de la música, la armonía de los planetas y su influjo en los tonos del canto llano, los humores del cuerpo humano, las cualidades curativas de la música, etc.); el problema de poner música al sentido de la palabra o, por lo contrario, a su significado con sus pertinentes consecuencias; el país de Italia como patria de la música instrumental y vocal; el estado de la música en Roma; la buena o mala música y el ideal de perfección de la cultura griega.

Los apuntes históricos de Eximeno para justificar los argumentos musicales son numerosos. Interesante es uno de los primeros que hallamos en donde además se cita al filósofo Locke, de cuyo empirismo también recibió influencia Eximeno en la construcción de su pensamiento e ideal estético:

Lo que acabáis de decir me trae a la memoria lo que leí en un autor inglés del siglo XII. Los bretones, nación de la provincia de Gales en Inglaterra, son célebres en la historia de aquella isla por su barbarie. Aunque desde los primeros siglos de la Iglesia se les anunció al Evangelio, en el siglo XVII eran aún idólatras, y el célebre filósofo Locke les envió a sus costas misioneros que les catequizasen. De esta nación, en el siglo XII fue transportado a París el joven Giraldio Cambrense, y educado en las costumbres y estudios europeos de aquel tiempo. Vuelto después a su patria, escribió en 1188 la

⁵⁰³ *Ibid.*, vol. I, p. 109.

descripción Cimbria” acerca del “Origen, vicios y perfecciones del contrapunto artificioso”⁵⁰⁴.

Asimismo hallamos apuntes sobre astronomía: se hace referencia a los últimos descubrimientos, como el del planeta Urano por el inglés William Herschel, Ceres por el astrónomo italiano Piazzi o el astro Palas por el alemán Olbers⁵⁰⁵.

Por otra parte, desde las primeras páginas de la fábula hallamos una clave importante para su lectura, la comparación entre artes, con sus posibles relaciones y límites. Veremos infinidad de ejemplos literarios y musicales, muchos en boca de Lazarillo Vizcardi, que se nos presenta como un individuo con la formación y el buen gusto suficientes como para establecer una primera asociación entre compositores del clasicismo⁵⁰⁶ y poetas de la antigüedad clásica:

Lazarillo decía Haydn parecía querer seguir los raptos de Píndaro o de Horacio; que Pleyel, en la suavidad y elegancia de la cantinela, era sin disputa el Virgilio de la música. En los *adagios* de este se figuraba un alma absorta en la contemplación de un objeto amable y sublime; en los raptos de aquel le parecía ver un ánimo, que arrebatado de una violenta pasión la desahoga con ademanes y movimientos fuera del común uso de los hombres [...] Y en los *allegros* de Pleyel y de otras buenas composiciones, veía confirmada la opinión del inglés Brown en su disertación del origen de la poesía, de la música y del baile, el cual juzga que los hombres comenzaron a cantar bailando⁵⁰⁷.

También podemos hablar de intertextualidad dentro de la novela y de crítica. Es el caso, por ejemplo de las ideas expuestas en relación con Piccini y su obra *Cecchina o la Hija buena*. Entre otros elementos se hace hincapié sobre la poesía del libreto de este drama, de la mano de Goldoni. Piccini se pondrá igualmente en relación con los clásicos de las letras, pues Lazarillo “decía que en el estilo de la *Hija buena* se pudieran cantar los idilios de Teócrito y las églogas de Virgilio”⁵⁰⁸.

La crítica surge en la obra fundamentalmente en torno al estado de la música, las teorías sobre la misma o sobre la composición y ejecución de alguna obra en concreto,

⁵⁰⁴ *Ibid.*, vol. I, pp. 30-31.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, vol. I, pp. 111-112. Pónganse estos datos en relación con el trabajo astronómico que Antonio Eximeno publicó en 1762 y que le dio fama como científico (véase el apartado 3.1 del presente trabajo).

⁵⁰⁶ Queremos resaltar sobre todo la mención a Haydn, compositor austriaco que fue paradigma de la música instrumental del momento y muy del gusto de Eximeno, como ya hemos manifestado en capítulos anteriores.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, vol. I, pp. 10-11.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 12.

como la ópera *Cecchina o la Hija buena* de Piccini sobre la cual se reflexiona a lo largo de tres páginas:

Sabía Lazarillo que la patria de sus antepasados lo era también de la música igualmente que de las demás artes de genio; y llevado de este conocimiento, iba de cuando en cuando a oír la ópera bufa italiana que se representaba y cantaba en el teatro de aquella ciudad (que de la ópera sería cantada por excelentes músicos, después del reinado de Fernando VI pocos ejemplos ha visto España). Consideraba Lazarillo en aquella ópera la maravillosa fecundidad de la música, nada inferior a la de la poesía. Veía que la música, a pesar de una mala poesía, cual suele ser la de los dramas jocosos, se reviste de los varios caracteres de los personajes; en el bufo toma a las veces un aire bullicioso y casi descompuesto; en las mujeres la cantinela es más regular y delicadas; en los hombres más robusta y varonil, y en cada uno expresa los afectos, según su carácter. Estas y otras muchas reflexiones le facilitó la suerte de oír, entre otros dramas bufos, la *Cecchina o la Hija buena*, puesta en música por el célebre Piccini⁵⁰⁹.

Una de las referencias literarias con la cual Eximeno pretende dar más amplia explicación a lo que llama música de fondo (plagada de cacofonías, disonancias, cantinelas mal conducidas, artificiosa) dice así:

¿Podremos definir ese género de música, dijo Lazarillo, como Virgilio definió a Polifemo, *monstrum horrendum, ingens, cui lunem ademptum?*⁵¹⁰.

Pero la más interesante es la de *Don Quijote de la Mancha*, que aparece por primera vez en el capítulo VI a propósito de *El Mellopeo y Maestro* de Cerone:

¡Rara combinación! dijo Lazarillo: en ese mismo año de 1613 se imprimió en Madrid la segunda parte del *Mellopeo* o maestro de la caballería andante, y en Nápoles el *Don Quijote* de la música. En efecto, dijo Agapito, Cerone se propuso desfacer tuertos y vengar los agravios que los malandrines músicos extranjeros estaban haciendo a la música⁵¹¹.

Segunda parte.

El narrador ejerce las mismas funciones que en la parte primera, esto es, presentar personajes y situaciones cuando no se hace a través del diálogo, introducir digresiones y dirigir la mirada del público lector fundamentalmente. Además, nos interesa que en un momento dado señale el narrador: “Se figure el discreto lector cuál y

⁵⁰⁹ *Ibid.*, vol. I, pp. 11-13.

⁵¹⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 37.

⁵¹¹ *Ibid.*, vol. I, p. 48.

cuán agitado debió quedar el pobre Agapito [...]”⁵¹². Se trata de la primera inclusión del lector como figura activa que coopera con su lectura en la construcción e interpretación de la novela.

Respecto a los personajes, en el capítulo I se introduce la figura de Don Eugenio, padre del protagonista, en su papel de protector y siempre al cuidado del buen hacer. Así Lazarillo le cuenta lo acaecido en la fiesta, sobre cuyos acontecimientos Don Eugenio ríe y apostilla el interés en tratar a Agapito y su locura:

No pudo dejar de reír D. Eugenio al oír contar a su hijo la ridícula escena que había representado Agapito en la música de su lugar, aunque luego dijo: Ese buen hombre me da lástima, quisiera hallar el modo de quitarle de las manos los libros y papeles de música. La empresa es ardua sin duda, porque la locura, si se le hace violencia, degenera en furor y desesperación⁵¹³.

Se introduce también en esta parte de la novela a Narciso Ribelles, que llega a la ciudad, junto con una carta de recomendación a Don Eugenio, la cual explica que a la oposición le llevan “el genio y deseo de adquirir nuevas luces en su arte, y comunicar con otros las que con su estudio ha adquirido”⁵¹⁴. En el capítulo IV el narrador dirige la mirada del lector hacia Ribelles como representante de la lógica y del “buen gusto”:

El discurso de Vm., Sr. D. Narciso, dijo mosén Juan, convencerá a cualquiera persona que, aunque ignore los principios del arte, no sea enteramente falta de sentido común⁵¹⁵.

Todos los parlamentos de este personaje servirán entonces para exponer las máximas musicales del autor, como por ejemplo: “El primario objeto de la música es servirse del deleite del oído para mover el ánimo”⁵¹⁶.

Se nombra también por primera vez a Doña Julia Martínez en el capítulo V, figura esencial en la obra tanto por su papel de amada de Lazarillo como por servir de modelo femenino de la sociedad burguesa de la época, en la que además destaca por ser elegida presidenta de la academia musical que se organiza al final de la novela. La

⁵¹² *Ibid.*, vol. I, p. 192.

⁵¹³ *Ibid.*, vol. I, p. 115.

⁵¹⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 120. Destaquemos la importancia del empleo consciente del término “luces”. Ribelles se presenta como hombre ilustrado por excelencia.

⁵¹⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 137.

⁵¹⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 126.

sonrojez de Lazarillo y su actitud al hablar de ella nos deja entrever su sentimiento amoroso.

El ama Engracia y Don Diego son dos de los personajes que protagonizan episodios divertidos que a partir del capítulo VI se irán intercalando con los contenidos musicales, en un intento de aligerar la narración. De nuevo será Don Eugenio el que ejerza de intermediario para solucionar los problemas que ocasionan estos personajes a Agapito y su sobrino (se introduce a propósito al personaje del ama Beatriz en el capítulo X), y para gestionar su casamiento.

En la parte final, acerca de la realización de la oposición toma parte de la acción el Cabildo.

Respecto al espacio, surgen en esta sección conversaciones que se dan en la casa de Lazarillo, tanto en su cuarto⁵¹⁷ como en el despacho de su padre⁵¹⁸ u otras estancias vecinas⁵¹⁹. Muchos de los parlamentos tienen lugar en torno a las comidas o al café⁵²⁰. También en los aposentos de Ribelles⁵²¹. Y las oposiciones en la iglesia mayor de la ciudad como se informa al final del capítulo VIII⁵²².

En cuanto al tiempo, siguen apareciendo algunas marcas temporales sencillas como “la mañana siguiente”⁵²³, “esa siguiente mañana”⁵²⁴, “aquella misma mañana”⁵²⁵ o “aquella misma tarde” y “aquella noche”⁵²⁶. También “le pareció a Lazarillo un año el día que había pasado sin ver a Ribelles. Se fue, pues, a visitarle la mañana que siguió a la paz de Agapito con Longinos”⁵²⁷ o “la mañana del lunes muy temprano”⁵²⁸. Ya en relación con el comienzo de las oposiciones, “en esto entró en andador, o como le llaman en Castilla, avisador o muñidor de capilla, avisando a Ribelles que el día siguiente, a las tres de la tarde, se daría principio a las pruebas del concurso en el coro de la iglesia mayor”⁵²⁹ o “llegó la tarde destinada para dar principio a los exámenes”⁵³⁰.

⁵¹⁷ *Ibid.*, vol. I, pp. 115 y 120.

⁵¹⁸ *Ibid.*, vol. I, pp. 120, 161, 183.

⁵¹⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 169.

⁵²⁰ *Ibid.*, vol. I, pp. 185-189.

⁵²¹ *Ibid.*, vol. I, p. 174.

⁵²² *Ibid.*, vol. I, p. 182.

⁵²³ *Ibid.*, vol. I, pp. 115 o 239.

⁵²⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 163.

⁵²⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 208.

⁵²⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 239.

⁵²⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 174.

⁵²⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 207.

⁵²⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 182.

⁵³⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 197.

En lo referente a la acción de esta segunda parte de la novela, tenemos capítulos dedicados a los acontecimientos que con gracia cuenta Juanito sobre su tío y las fantasías que desarrolla (por ejemplo, el capítulo VI). Cabe destacar el humor de Juanito, además del ágil diálogo y el vocabulario empleado:

Dime, ¿tú no mediste con el violón las distancias armónicas de los planetas? Las medí, respondíle; pero a tientas, porque era mediodía y no veía sino el sol. Vé, pues, ahora que es de noche, me dijo, toma el violón, y ahora mismo, corriendo, vuélpelas a medir. Hay dos dificultades, señor tío, le respondí: la una, que yo, corriendo, no sé tocar el violón; la otra, ¿cómo he de tomar la medida del sol si le tenemos bajo los pies? Vm., señor tío, no se caliente la cabeza; tome mi consejo, metámonos en un globo aerostático y echémonos a volar por esos cerros o cielos de Dios, que este es el más seguro medio para sacar airosos a Cerone y Nassarre⁵³¹.

Las largas exposiciones de teoría musical a lo largo de los cinco capítulos primeros de la segunda parte se ven amenizadas por las caricaturas de Agapito y el relato acerca de sus tareas diarias como confesar monjas, hacer mandados y recados o dar lecciones de canto llano a sacristanes. Otro episodio que rompe el discurso musical tiene que ver con las artimañas del ama Engracia, que deja hambrientos a Agapito y su sobrino mientras guarda los alimentos para el medicante Don Diego, con quien pretende casarse para dejar de ser criada y pasar a un estado de facultativa.

En el capítulo VII se trata la querrela criminal del capón Longinos por haber recibido un bofetón en la misa que celebró Agapito, para lo cual se pide prisión y embargo. El loco maestro recibe ayuda de Don Eugenio y Lazarillo, quien convence al capón para retirar la querrela a cambio de una simbólica suma económica. Lazarillo reúne a ambos en lo que resulta ser un episodio lleno de humor en el que interviene igualmente la audacia de Juanito:

Si vuestras mercedes me permiten meter mi cuchara en este mal guisado puchero, diré que este pleito me parece el de aquellos dos locos que se daban cachetes por coger una bola de agua de jabón. Mi tío, por la ley de los cristianos, que profesa, debe dar al Sr. Longinos un bofetón, y recibirlo por la ley de los judíos; al contrario, el Sr. Longinos, por la ley de los judíos, que quiere seguir, debe dar un bofetón a mi tío y por la ley de los cristianos recibirlo; luego el crédito de cada uno contra el otro es igual a su deuda; cada uno ha de dar al otro cuanto ha de recibir del mismo; luego se pleitea por el cero, por nada, por una bola de agua de jabón⁵³².

⁵³¹ *Ibid.*, vol. I, p. 155.

⁵³² *Ibid.*, vol. I, p. 169.

Este suceso sirve además de pretexto para que nuestro autor realice una crítica sobre los procesos judiciales y el poder de persuasión. Y de cómo la reunión en torno a la mesa y las comidas permiten ratificar hechos o negocios.

Mientras que el capítulo VIII regresa a la temática musical, los tres siguientes estarán de nuevo dedicados a los enredos del ama Engracia y su relación afectuosa con el medicante Don Diego, en la cual Don Eugenio toma parte en el asunto (por un lado envía a Don Diego a informar a su padre sobre la situación y el matrimonio y por otro ordena a Engracia recoger sus pertenencias y ocupar el lugar de Beatriz, que será la nueva criada de Agapito). Asimismo se hablará de los esfuerzos de Don Eugenio para tratar de curar a Agapito de sus locuras.

A partir del capítulo XII se desarrollan los exámenes de los opositores a magisterio de capilla. Eximeno hace una perfecta descripción de la escena, de la disposición de los participantes y los examinadores. Así como de la situación de personajes como Juanito y Lazarillo, colocados uno a cada lado de Agapito con el fin de contenerle si fuese necesario. A lo largo de cinco extensos capítulos —a excepción de un episodio dedicado de nuevo a la historia del ama Engracia y su casamiento con Don Diego— el autor valenciano describe minuciosamente cómo se suceden las partes del examen⁵³³: las controversias que produjo entre los examinadores la primera prueba ejecutada por Mosén Juan Quintana; de cómo en la segunda prueba el examinador Quijarro procuró fastidiar a mosén Juan por el odio que procesaba a su antiguo maestro, así como el desorden que produjo y las diferentes opiniones y reacciones entre los presentes; sobre Cándido Raponso, la corrección en su ejecución que causó murmullos y silencios, ante la moderación de Don Diego, que le examinó; y acerca del buen hacer de Ribelles. Las reacciones fueron dispares: a Raponso le aplaudieron los profesores; a Ribelles los ignorantes. Concluida la celebración, quedaban los opositores con los examinadores y el canónigo presidente para tratar del motete que debían poner en música en un espacio de veinticuatro a cuarenta y ocho horas, mientras se nos explica la repercusión de las oposiciones en la ciudad:

Entre tanto aquella noche y el día siguiente se habló por la ciudad de las oposiciones; los ignorantes alababan el canto, la voz y aún el garbo y la figura de Ribelles; no les había desagradado mosén Juan; sobre Raponso se remitían a los profesores; estos iban

⁵³³ *Ibid.*, vol. I, p. 197-242.

diciendo por las tiendas y corrillos: mosén Juan, buen muchacho; Ribelles, hojarasca, hojarasca; Raponso, fondo, fondo⁵³⁴.

Debemos poner énfasis sobre el dibujo que se hace de los catalanes y los aragoneses a través de una conversación entre Lazarillo y el Obispo, que era castellano. De los catalanes se dice que descubren talento para todo, que son dados a la industria y comercio, y también que es el teatro italiano de ópera bufa de Barcelona lo que ha abierto a los catalanes el sentido músico. Se habla asimismo acerca del gusto musical en Aragón, recalcando que no faltan personas que lo promuevan en Zaragoza, aunque por lo general se vive más de la contemplación de sus antiguos reyes y ejecutorias⁵³⁵.

En capítulo XIV se prueban las composiciones escritas por los opositores, en las que Mosén Juan obtiene éxito, salvo para Bartolomé Quijarro y Agapito que se asombran de la de Raponso. Se ensalza a continuación el estilo musical de Ribelles, que provoca sobrecogimiento en los oyentes, tanto que el narrador no sabe explicar precisamente en qué consistió esto, pero sí que la melodía era natural, suave, enérgica y fervorosa; y la armonía simple, agradable y fácil de comprender y sentir. Eximeno aprovecha este momento para argumentar que más allá de las reglas están el genio y el “buen gusto”, otorgado ello por la naturaleza. Y acude de nuevo a Horacio para hablar del buen poeta, del buen gusto, del buen arte y para dar de nuevo ejemplos de grandes artífices de varios ramos del arte:

Horacio, en su *Arte poética*, convencido de la insuficiencia de sus excelentes máximas generales para formar un buen poeta, recurre a la que las comprende todas:

*Voz exemplaria graeca
Noxturna vérsate manu, vérsate diurna*

Manejad día y noche los ejemplares griegos; que en ellos, si tenéis genio, aprenderéis el uso y aplicación de las reglas o máximas generales del buen gusto. Quien se saborea en estos ejemplares, señal es que la naturaleza le ha dado buen paladar, y le ha puesto en el alma las semillas del buen gusto, las cuales, si se cultivan con las máximas generales y con los ejemplos, darán de sí buenos frutos. Mas quien prefiera o iguale Lucano a Virgilio, Séneca a Cicerón, Juvenal a Horacio, Borromini a Palladio, Carracci a Rafael, Calderón a Molière, Cimarosa a Pergolese, y trabaje y sude por salir buen poeta, orador, arquitecto, pintor o músico, majará en hierro frío, porque, como dice Horacio, suda y trabaja invita Minerva⁵³⁶.

⁵³⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 207.

⁵³⁵ *Ibid.*, vol. I, pp. 208-210.

⁵³⁶ *Ibid.*, vol I, pp. 222-223.

Concluida la prueba de la composición de motetes se da paso a la de poner música a la letra de un villancico. Se dedican los dos últimos capítulos de esta segunda parte a poner de manifiesto lo absurdo de las letras de tales composiciones. Produce, además, tal confusión entre examinadores y Cabildo que este decreta suspender la prueba por carecer los textos de dichos villancicos de sentido poético y gramatical⁵³⁷.

Los temas musicales de esta segunda parte son: las clases de maestros de capilla que sirven para encasillar a los dos examinadores de la oposición; el modo de obrar y estructurar los salmos; la diferencia entre música vocal (y problemas técnicos del canto) e instrumental, unión de ambas y sus afectos; la música en la Iglesia; el buen o mal uso que se ha hecho de la unión en música teatral y eclesiástica; la división de la música teatral italiana en tres épocas durante el siglo XVIII y compositores representativos (Durante, Pergolese, Vinci, Leo, Jomelli, Hasse, Buranello, Sacchini, Gluck, Piccini, Sarti, Albertini, Anfossi...); la alabanza al modo de componer de Palestrina; las pruebas para exámenes de maestros de capilla siguiendo a Nassarre; la explicación de la famosa escuela de canto italiana.

Como apuntes históricos podemos hablar del que en el capítulo VIII se cuenta cómo por el abuso de los artificios del contrapunto la música eclesiástica concertada acabó siendo una música confusa, donde imperaba el desorden de voces y texto. Por ello el Concilio de Trento trató de desterrarla de la Iglesia y no permitir en ella sino el puro canto llano. Pero fue gracias a la *Misa del Papa Marcelo*, compuesta a mediados del siglo XVI y aprobada por el Concilio, cuando se decidió finalmente que en los divinos oficios pudiese emplearse música concertada de ese mismo estilo⁵³⁸.

Respecto a la comparación entre artes y a las referencias literarias, Eximeno recurre de nuevo a Horacio en las siguientes citas:

El *decies repetita placebunt*, de Horacio, [...] aplicado a la música quiere decir que una buena composición, aunque en diversos tiempos se oiga muchas veces, siempre agrada, como acontece con el *Stabat Mater* de Pergolese⁵³⁹.

⁵³⁷ En el capítulo XV Lazarillo y Juanito hacen mofa de los textos de los villancicos. Se habla de dos que posee Agapito, uno correspondiente a las oposiciones al magisterio de capilla de una iglesia de Cataluña en 1789 y otro al magisterio de una de Castilla, en 1791. En su análisis, nombra en un momento Eximeno a Garcilaso de la Vega y a Juan Meléndez Valdés, considerados modelos literarios. *Ibid.*, vol. I, pp. 226-236.

⁵³⁸ *Ibid.*, vol. I, pp. 174-177.

⁵³⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 125.

Nuestro autor, a través de Ribelles, y acerca de la famosa escuela de canto que floreció en Italia durante la primera y segunda época de la música teatral, notará un defecto, que resulta de no seguir el axioma de Horacio acerca de “esconder el arte y hacer oír la voz de la naturaleza, que es la máxima perfección con que los cómicos y los oradores consiguen el último y primario fin de sus respectivas artes”⁵⁴⁰. En este sentido, se habla de cómo las artes plásticas y la escultura están un paso por detrás de las artes de la representación, que se sirven de un discurso textual transmitido a través del lenguaje hablado —en la ópera, cantado— y del lenguaje corporal:

La naturaleza es la única señora y árbitra de nuestros afectos; el arte puesto al descubierto nos puede divertir, embelesar y deleitar los sentidos, mas no conmover los ánimos; y porque 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 siempre el ánimo libre y tranquilo. *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*: Si quieres hacerme llorar, le dice Horacio al cómico, has de llorar tú primero; entonces, dice, sentiré yo tus desgracias⁵⁴¹.

Pero Eximeno no solamente establece comparaciones con los poetas clásicos, sino que también pone de ejemplo a Molière y su modo de obrar, pues "cuando había acabado de componer una comedia, se la leía a su criada, y de lo que a esta agradaba tomaba luz para corregirla”⁵⁴². Asimismo, a lo largo de la obra se propondrá a menudo Metastasio como modelo poético⁵⁴³.

Tomará nuestro autor en esta segunda parte la escultura también como disciplina artística comparable a la música:

[...] 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 Médicis, ni un joven tan noble y gentil 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 [...] Los cuerpos no se mueven sino impelidos de otros cuerpos, ni las almas, sino tocadas y heridas de otras almas⁵⁴⁴.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, vol I., p. 151.

⁵⁴¹ *Ibid.*, vol. I, p. 146.

⁵⁴² *Ibid.*, vol. I, p. 126.

⁵⁴³ *Ibid.*, vol. I, p. 140.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, vol. I, pp. 128-129.

Y como ejemplo de comparación entre las tres artes de genio —poesía, música y pintura— tomemos el siguiente fragmento:

¿Y por qué los genios de la segunda época avivaron la orquesta para hermoear y reforzar el canto de los personajes, diremos que fueron los autores del depravado gusto de la tercera? La *Jerusalem liberata*, del Tasso, es el mejor o el más regular poema épico que se ha compuesto después de la *Eneida*; en él su autor aviva algunos versos y descripciones con expresiones brillantes y metafóricas, las cuales multiplicadas hasta el exceso y mal aplicadas forman un hinchado estilo y mal gusto de los poetas del siglo XVIII. A este modo se dice que Rafael de Urbino en el último cuadro que pintó, que fue el de la *Transfiguración*, el cual enarbolado a manera de estandarte se llegó en su entierro detrás del féretro, dio algunas pinceladas que dieron remota ocasión al mal gusto que los italianos llaman *manierato*, que consiste en la vivacidad de los colores, adornos superfluos y difíciles posturas de las figuras, sin curarse mucho de las bellas formas y expresión de cada figura; bellezas que en las pinturas de Rafael no dejan apartar de sí los ojos, porque cuando más se miran y consideran, más se halla que admirar. El culpar a Rafael y a Tasso de autores de mal gusto, este de la poesía, aquel de la pintura, sería una especie de blasfemia, como lo sería igualmente el condenar en las mejores óperas de la segunda época el uso que sus autores hicieron de la orquesta para animar el canto de la voz humana⁵⁴⁵.

De nuevo en esta parte se realizan críticas a ejecuciones musicales, como es el caso de la reflexión de Ribelles acerca de una composición perteneciente al difunto maestro de Mosén Juan:

Vi en Madrid, prosiguió Ribelles, el salmo *Confitebor tibi, Domine, in toto corde meo*, puesto en música por él a dos coros con orquesta; y atendido al infeliz estado de nuestra música, me sorprendió⁵⁴⁶.

Por otro lado, en ocasiones la lectura de un texto produce más emoción que su canto, pero también la perfección del cantante o la belleza de su voz hacen olvidar la letra, lo cual se explica a través de la descripción de una representación de *Dido abandonada* de Piccini⁵⁴⁷. Se trata, en fin, de un asunto de adecuación, de cómo hacer confluir texto, interpretación, ambientación, música, calidad del intérprete...

⁵⁴⁵ *Ibid.*, vol. I, pp. 135-136.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, vol I, pp. 122-124.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 141.

Tercera parte.

Comenzando nuevamente con la figura del narrador, destacaremos las siguientes intervenciones en las que se reflexiona sobre temas no musicales: el primer apartado del capítulo VI es empleado por el mismo para hablar sobre la disposición del hombre cuando este se halla ante la encrucijada de tener que elegir uno u otro camino:

El corazón del hombre no quiso su Hacedor que estuviese ocioso, y para atraerle hacia sí le puso en un continuo ejercicio de amor y odio [...] Verdad es que el hombre, abusando de su libre albedrío, no siempre sigue este recto y primitivo impulso, y lo tuerce a amar las cosas que de su Criador le apartan, y odiar las que a él le allegan; y llevado de esta innata propensión al amor y al odio, rara vez queda indiferente, aún en las cosas que para él lo son o lo debieran ser [...] Esta natural inclinación del hombre a querer bien o mal, se hace mucho más notable cuando en una ciudad se ha de conferir por votos de algún cuerpo un empleo público, una prebenda, una cátedra, o, como en nuestro caso, un magisterio de capilla⁵⁴⁸.

En relación con dicho tema, en el capítulo IX se introduce una nueva reflexión acerca de las diligencias practicadas:

Si se tratara de elegir un obispo o un prebendado, pudiera parecer cosa impropia que Lazarillo y otras personas del siglo tomaran tan a pechos el procurar votos a favor de este o de aquel; pero la música es un asunto, por lo tocante al gobierno eclesiástico, de ningún interés; en ella se interesan todos los aficionados de uno y otro sexo, y desean y procuran que el magisterio de capilla recaiga en quien promueva en la ciudad al que cada cual tiene por buen gusto de la música; los canónigos, que han de conferir la plaza, necesitan de ajenas luces, las cuales se hallan o se pueden hallar en todas las clases de personas⁵⁴⁹.

Asimismo, el narrador interviene para explicar la distribución de los votos tras la oposición tal y como los calculaba Lazarillo⁵⁵⁰. También para presentar el asunto de la pasión que Lazarillo siente hacia Doña Julia y los temores que también ello le produce⁵⁵¹.

En cuanto a los personajes, en el capítulo I se introduce al canónigo Penitenciario, confesor de don Eugenio, y buen conocedor de la historia musical: “Atónito escuchaba Ribelles al canónigo, oyendo correr de sus labios un tan copioso

⁵⁴⁸ *Ibid.*, vol. I, pp. 285-286.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 303.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 292.

⁵⁵¹ *Ibid.*, vol. I, p. 293.

raudal de erudición en materia música, de la cual él no tenía sino noticias vagas [...]”⁵⁵². Y a continuación añade: “Las luces que Vm. me acaba e enriquecer [...]”⁵⁵³. Por otra parte, en el capítulo V aparece el personaje de Manolo:

Un tonto malicioso y astuto, podenco de reposterías, de talento cuanto bastaba para hacer tráfico de su necesidad en pro de su glotonería. Iba de puerta en puerta con el platillo en la mano, pidiendo para sufragios de las almas del purgatorio y de su cuerpo; y de paso recogía noticias públicas y chismes domésticos, que llevaba de casa en casa en cambio de meriendas y jícaras de chocolate [...] Recibíanle por las casas con fiesta y algazara, especialmente las mujeres, así por la natural inclinación de este sexo a los chismes, como porque Manolo, con su engarbullada lengua, falta de medio alfabeto, las hacía reír, cantando, predicando, y con una pierna más larga que otra bailando⁵⁵⁴.

Esta figura sirve de nuevo para amenizar la lectura y añadir el humor necesario después de la anterior disertación musical. Además, con este tipo de sujetos Eximeno hace uso de otros registros del lenguaje adecuados a la condición del personaje:

[...] Los tíos Roco y Patojo están endemoniados, porque no pueden dar un salto al maestro Quitoles, y tomar su voto. Dicen que en las posiciones les miró de alto a bajo, más hueco que un archipámpano; y que habiendo después ido a su casa, aquel matachín de su sobrino les dijo que no le podrían ver, porque estaba tomando ciertas purgas. ¿Purgas? ah, ah, dije soltando la carcajada, ¿purgas en casa de la ama Engracia? Si no purga el alma. ¡Qué piña tan apretada! Por cuantas muecas les hice las dos veces que he ido a su casa, llamándola, como me dijo la mujer de mandados, *señora doña*, no le he podido chupar media jícara de chocolate. En fin, los tíos Roco y Patojo, desatinados por no poder espulgar al maestro Agapito, han ido poa aquí, por allá, pescando votos, y por remate les ha embocado lo que han de decir por las tiendas el estudiante de mosén Chicharro. Quijarro, tonto, Quijarro, le dijo Lazarillo. Quijaja... respondió el medio lengua; yo soy cristiano y no sé hablar morisco [...] Acaba y di lo que dijo el tío Roco del catalán. Dijo, prosiguió Manolo, que si los Nasales y los Cerotes levantaran la cabeza, y vieran la música tan desbarrigada por esos catalanes, caerían muertos de mal de corazón⁵⁵⁵.

Aparecen también los padres de Doña Julia⁵⁵⁶, Don Claudio y Doña Inés, y a partir del capítulo IX el resto de canónigos, como el Magistral, el canónigo Cabezas o los canónigos colegiales y los dos regañones. Estos últimos protagonizan igualmente escenas de humor:

⁵⁵² *Ibid.*, vol I, p. 252.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 280.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, vol. I, pp. 280-284.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, vol. I, pp. 293 y 305.

¿Y qué son esos trucos o trucados, esos cangrejos (que le muerdan los dedos cuando se siente al órgano)? Yo solo sé que me atolondraron; gritos por arriba, rebuznos por abajo; una algarabía, que hubiera hecho escapar a los santos de los altares si no fueran de mazonería⁵⁵⁷.

En relación con las diligencias practicadas, en el capítulo X surge el personaje de la condesa vieja Tomati.

A propósito del espacio en el que transcurre la acción, los cinco primeros capítulos contienen extensas conversaciones musicales que se producen en la casa de Lazarillo, así como reuniones “a la mesa de Don Eugenio”⁵⁵⁸ o “a la chimenea”⁵⁵⁹. También aparece la celda de Diego Quiñones⁵⁶⁰ como espacio en el que los examinadores discuten sobre la censura de los opositores al magisterio de capilla a partir del capítulo VI. Más adelante, en los capítulos VII, IX y XI, aparece un nuevo lugar, la casa de Don Claudio Martínez, rico comerciante de la ciudad y padre de Doña Julia⁵⁶¹, y la casa del canónigo Penitenciario⁵⁶².

Las marcas temporales son similares en toda la obra: “cerca del mediodía”, “hasta la tarde”⁵⁶³, “al otro día”⁵⁶⁴, “mañana”⁵⁶⁵, “la tarde del jueves”⁵⁶⁶, “aquella noche”⁵⁶⁷, “la tarde del lunes”⁵⁶⁸, “las siete de la noche”⁵⁶⁹, etc.

En relación con el argumento y la acción debemos señalar en primer lugar que la teoría musical expuesta en los cuatro primeros capítulos queda interrumpida por la entrada en escena de Manolo, personaje del que se sirve Eximeno para exponer todo aquello que se comenta en la ciudad acerca de las oposiciones y sus aspirantes. Otro tema tratado es el de las censuras de los examinadores, la discordia entre los mismos en relación con los opositores, lo cual produce otra en el Cabildo, por lo que la elección del candidato pasa finalmente a pleito ordinario ante la curia eclesiástica. Pero lo más interesante de esta parte es el conjunto de estrategias y diligencias practicadas por

⁵⁵⁷ *Ibid.*, vol. I, pp. 307-312.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 243. De nuevo debemos mencionar la importancia de las reuniones en las comidas y las conversaciones en torno al café. Véase vol. I, p. 305.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 261.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 286.

⁵⁶¹ *Ibid.*, vol. I, pp. 293, 303, 316.

⁵⁶² *Ibid.*, vol. I, pp. 294, 329.

⁵⁶³ *Ibid.*, vol. I, p. 243.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 244.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 285.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 286.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 291.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 326.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 334.

diversos personajes para conseguir votos a favor de uno u otro aspirante, cuya narración, además, agiliza el ritmo de la historia.

Por otra parte, se retoma el asunto de la atracción que Lazarillo siente hacia Doña Julia y de cómo la música había sido el lazo de unión entre la familia Vizcardi y la familia Martínez. Se plantea el tema del matrimonio, sobre lo cual el protagonista no piensa demasiado por prudencia y subordinación a la figura paterna, hasta que el canónigo Penitenciario lo resuelve ofreciéndose a hablar con Don Eugenio⁵⁷⁰. El capítulo IX parece acercarse a la novela sentimental en la manera en que se relata el estremecimiento que siente el protagonista ante la idea de encontrarse con Doña Julia, así como las emociones que surgen tras el cruce palabras, las confidencias, los pequeños gestos entre ambos o la zozobra que produce el no saber si un amor es correspondido. Esta relación continúa relatándose en el capítulo XI a propósito de la academia de canto que se organiza en la casa de la amada de Lazarillo, donde, curiosamente, la discreción de los jóvenes respecto a sus sentimientos es atribuida por el resto de los personajes a la vivacidad del ingenio⁵⁷¹. Nos interesa de la reunión académica tanto las emociones que resultan de la interpretación de las piezas musicales⁵⁷², como la conversación que mantiene Doña Julia con algunos canónigos, en la cual se aprecia cómo cualquier asunto, y en este caso se trata de elegir determinadas telas para un vestido, puede extenderse al campo musical. Igualmente interesante es el siguiente parlamento de Ribelles acerca de la condición del músico:

¿Cómo? exclamó admirado el Magistral; ¿qué, Vm. también es poeta? Debiéramos serlo, respondió Ribelles, todos los músicos compositores, como lo eran los músicos griegos; de este modo nuestros poetas no nos dieron para poner en música ciertas letras que se resisten al canto más que el hierro al clavo. Entre los estudios de letras humanas tomé afición a la poesía, y en ella me daba el naípe tal cual. Con esto y con las lecturas que jamás he abandonado de los buenos poetas, especialmente de los líricos italianos, cuando se me encarga alguna cantada en lengua vulgar, por no tener que lidiar con nuestros poetas, poco versados en el estilo lírico-musical, yo mismo me acompaño la letra cantándola⁵⁷³.

La tercera parte de la novela finaliza con la multa impuesta a Bartolomé Quijarro por su censura y la elección final de maestro de capilla, que se reduce a pleito ordinario

⁵⁷⁰ *Ibid.*, vol. I, pp. 336-338.

⁵⁷¹ *Ibid.*, vol. I, p. 327.

⁵⁷² *Ibid.*, vol. I, pp. 327-328.

⁵⁷³ *Ibid.*, vol. I, p. 322.

ante la curia eclesiástica. Se produce tal confrontación que dejan a la libertad de los opositores Ribelles y Raponso el pleito, para lo cual nombran abogados y procuradores.

Los temas musicales tratados son: la evolución del canto y la música de la Iglesia en sus antiguos siglos y evolución posterior; el “buen gusto” en la música eclesiástica; los oratorios como dramas músicos sagrados y el estilo lírico musical; la buena y la mala música; las academias musicales; el estado de la música en Madrid; el libro *Del origen y reglas de la música*.

Respecto a la crítica, en este caso musical, se produce en la academia de canto celebrada en la casa de Doña Julia, donde se explica el tema mitológico que trata la obra *Aquiles en Sciro* de N. Jommelli, con poesía de Metastasio⁵⁷⁴. Pero la crítica más interesante de la obra es la que se produce en relación con la propia obra del autor, *Del origen y reglas de la música*, que se desarrolla a partir del capítulo XII⁵⁷⁵. Muy significativa es la siguiente intervención del Magistral, que ponemos en relación con lo expuesto acerca del esfuerzo de los jesuitas expulsos por revalorizar la literatura española⁵⁷⁶:

Yo sabía que algunos de nuestros españoles habían reparado en Italia el honor de nuestra literatura, tenida en poco de los extranjeros (tal vez por ser poco común de la otra parte de los Pirineos la inteligencia de nuestro idioma), hasta haber dicho el sofista Voltaire que nosotros no tenemos sino un libro, que es el *Quijote*⁵⁷⁷.

Por último, como ejercicio de literatura comparada, habla Eximeno de los grandes poetas italianos y de aquellos españoles destacables, aun cuando para mejorar debieran fijarse en el estilo de Metastasio:

[...] Los italianos han entresacado del lenguaje poético otro puramente musical, con el cual a los buenos compositores de música se les vienen a la pluma las cantinelas. De este estilo no hay rastro en el príncipe de los poetas italianos, Dante, ni aún de Petrarca. Comenzaron a cultivarle los florentines en el siglo XVI; adelantó mucho en el, en el siglo XVII, Apóstolo Zeno; y en el siglo XVII lo ha llevado a la última perfección Metastasio, el cual, con sus dramas, oratorios y cantadas, ha sido el despertador de los grandes genios músicos de su tiempo. Nuestra lengua, después de la italiana, tiene bastantes materiales para entresacar de ella un estilo lírico-musical en este estilo está escrito el drama pastoral de la *Adoración de los Reyes*, de D. Juan Bautista Colomé; y

⁵⁷⁴ *Ibid.*, vol I, pp. 326-328.

⁵⁷⁵ A propósito de la crítica que Antonio Eximeno realiza sobre *Del origen y reglas de la música*, véase el apartado 8.3 de este trabajo.

⁵⁷⁶ Véase el apartado 3.2 del presente trabajo.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 334.

el incomparable lírico de D. Juan Meléndez pudiera hacer con nuestra lengua lo que Metastasio ha hecho en la suya⁵⁷⁸.

Cuarta parte.

“Breve digresión sobre las unidades de tiempo y de lugar de la comedia”.

El capítulo primero que abre el segundo tomo y la cuarta parte de la novela es sumamente interesante desde el punto de vista literario: “Breve digresión sobre las unidades de tiempo y de lugar de la comedia”. Esto da muestra de que la variedad de inquietudes de Antonio Eximeno era importante y que, en este caso, se extiende al teatro. Igualmente ejemplifica el interés que el autor manifiesta por el género al que se adscribe su obra: “Esta historia pudiera haberse intitulado *Comedia*, como Dante intituló *Comedia* la historia de su viaje a los infiernos”⁵⁷⁹. De esta forma inicia la escritura Eximeno para exponer en primer lugar los problemas que ocasionaría encasillar su obra como tal comedia: los que abogan por la ley de las unidades, cuyo mentor pudiera ser Aristóteles, ven la unidad de tiempo reducida a un día y la de lugar a que todo hecho debe acaecer en el mismo lugar o escena, si bien los poetas cómicos aunque den la razón a esto luego se valen de mutaciones de escena como las que permite el uso de la linterna mágica. Eximeno explica que tal cosa sucede, por ejemplo, en la obra que con anterioridad había mencionado, *Dido abandonada*.

En un segundo apartado nuestro autor explica que los unitarios se mofan de los poetas que en una misma comedia colocan los actores en dos emplazamientos distintos, lo cual lleva a Eximeno a cuestionarse lo siguiente: ¿Por qué si Metastasio empleó la linterna mágica dentro de Cartago en la *Dido abandonada* nosotros no podemos hacer lo mismo para establecer a los actores en dos ciudades distintas cuando la unidad de escena se fija en España? La respuesta de los unitarios sería que no puede ser verosímil que los actores en un corto espacio de veinticuatro horas se trasladen. Eximeno defiende, sin embargo, que sería más verosímil que todo lo que acaece en la citada obra de Metastasio:

Los unitarios, que no son de la rigurosa observancia, toleran la linterna mágica o mutaciones de escena en el drama heroico; pero la comedia quieren que en una misma escena comience y acabe; y los más relajados, aunque esta única escena de la comedia

⁵⁷⁸ *Ibid.*, vol. I, pp. 276-277.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 1.

se extienda a una gran campaña, que abrace dentro de sí s una ciudad con las casas de los actores, hacen la vista gorda y dejan correr⁵⁸⁰.

Cuestiona Eximeno la verosimilitud que propugnan los unitarios, aunque la idea a la que pretende llegar nuestro autor se presenta en el tercer apartado:

Hablemos seriamente (si se puede en una materia llena de quiméricas suposiciones). Las reglas sobre las unidades de lugar y tiempo de la comedia y las de nuestros viejos contrapuntistas son hijas de una misma madre [...] nacidas para cortar las alas al genio⁵⁸¹.

Podemos observar cómo el erudito valenciano trata de justificar la evolución necesaria en la música en otros términos, es decir, vinculando el asunto musical a lo que sucede con otras disciplinas artísticas. Los viejos preceptos anulan la creatividad, el genio. Lo que nos pretende hacer entender Eximeno es que el buen arte se consigue a través de la imitación de la naturaleza:

La perfección y belleza de una pieza dramática consisten en la natural y perfecta imitación de los intrincados sucesos, que la variedad y contrariedad de las pasiones y caracteres de los hombres ocasionan o pueden ocasionar en la vida civil. La invención de tales acontecimientos, nacidos unos de otros, y que natural e insensiblemente conduzcan a un suceso más notable, en el cual los personajes que han obrado hasta entonces, llevados cada cual de su pasión, reconozcan la verdad y lo justo, este es el ancho campo en que espaciarse debe el género dramático, sin tener ojo a otros límites que los que la varia e inagotable naturaleza le pone⁵⁸².

Así pues, el hecho de que el genio que crea una obra de teatro pueda verse increpado por un unitario persiguiéndole acerca de los detalles sobre distancias entre lugares, tiempos diversos, acciones de los caracteres etc., resulta igual que un contrapuntista obsesionado con reglas artificiosas (como la de quintas y octavas paralelas o la preparación y resolución de disonancias) y molestando con ellas al genio músico que contempla un objeto para sacar de él la expresión de un afecto. Los genios “fuertes y varoniles” apartarán al unitario y al contrapuntista y “seguirán el rumbo de la naturaleza les guía”⁵⁸³:

⁵⁸⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 3.

⁵⁸¹ *Ibid.*, vol. II, pp. 3-4.

⁵⁸² *Ibid.*, vol. II, p. 4.

⁵⁸³ *Ibid.*

Por esto, a imitación del precepto de Horacio: *Brevis esse laboro, obscurus fio*, daría yo a los poetas cómicos y a los compositores de música este otro: *Imprudeus praecepta scholae laboro/ Si siccus fio*.

A no haber cerrado los ojos y tapádose los oídos a las reglas de los unitarios, ni la Francia hubiera tenido un Corneille, un Racine, un Molière, ni la Italia un Metastasio, un Goldini, ni Inglaterra un Shakespeare, ni la España un Lope de Vega⁵⁸⁴.

El cuarto aspecto tratado por Eximeno tiene por objeto dar a entender que aunque la acción principal en que se resuelve un drama deba ser una, recalca el hecho de que puedan enlazarse a esta otros hechos secundarios. En este punto, nuestro autor nos remite a la siguiente nota a pie de página: “Véase la *Apología* de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el *Quijote*, en donde se trata el *Plan cronológico* de esta fábula (N. del A.)”⁵⁸⁵.

A continuación, y a propósito de la trágico-comedia francesa traducida al italiano *Las Víctimas*, se refiere Eximeno a cómo la inverosimilitud puede perdonarse por el efecto que de ella pueda obtenerse. Asimismo nos resume los defectos que él considera del teatro español:

Los defectos del teatro español no consisten en escenas dobles o triples, que de estos, mediante la linterna mágica o mutaciones de escena, las tienen todos los teatros del mundo. Consisten dichos defectos: 1º, en chocantes distancias de lugares y tiempos; 2º, en el frecuente uso de máquinas y apariciones sobrenaturales; 3º, en el monstruoso injerto de personajes heroicos y pedestres, de bufones y gente baja, que tienen parte en la trama juntamente con reyes, príncipes y santos; 4º, sobre todo en el estilo afectado, cadencioso, vacío de natural sentido y lleno de ideas platónicas y fantásticas. Pero este vicioso estilo no corrompió el teatro español hasta el reinado de Felipe IV, y fue su principal autor y maestro D. Pedro Calderón de la Barca, admirable por otra parte en la invención de tramas y enredos cómicos⁵⁸⁶.

Pero al margen de estos defectos, señala Eximeno en un sexto apartado que los poetas cómicos extranjeros también han destacado virtudes: el interés que desprenden los intrincados hechos, las cualidades de los caracteres de los personajes o la gracia en los chistes; hace mención, además, a la figura “mentiroso”, hablándonos sobre su naturaleza y sobre la alabanza que de ella hace Corneille. Luego se cita la biblioteca de Metastasio, ocupada por varios volúmenes de poetas cómicos españoles, a los que se debiera admirar y también aprender de ellos según el artífice italiano.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, vol. II, pp. 4-5.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 6.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, vol. II, pp. 6-7.

A propósito del estado de la comedia en España nuestro autor expresa definitivamente que:

Hoy en 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 de *Teatro Español*, con un arancel al principio de cada tomo de las prohibidas⁵⁸⁷.

Y más adelante añade:

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 confiesas los defectos de su antiguo teatro [...], van saliendo de día en día nuevas excelentes comedias. *El filósofo enamorado*, de Forner, la *Comedia nueva*, de Moratín, la *Mojigata* (manuscrita), del mismo, y algunas otras, pueden estar al par de las mejores de Molière. El argumento de la *Comedia Nueva* es ridiculizar una nueva comedia intitulada *El Cerco de Viena*, llena de extravagantes impropiedades; y de aquella dijo un unitario, que peca contra la unidad de escena, porque comienza en el café y en el café no acaba ni puede acabar⁵⁸⁸.

Después de esta interesante reflexión teatral regresa Eximeno a su relato, haciendo una breve recapitulación de los asuntos pendientes y estableciendo la siguiente relación con Cervantes y Lope de Vega. Queda así patente la consideración que el autor tiene sobre el género de su obra, que igual pretende tomar recursos de la mejor narrativa y de la más significativa comedia española:

Y sea esta historia o comedia, o comedia histórica, o historia cómica, hanse de recoger los cabos sueltos que dejamos pendientes [...] Dios ponga tiento en mi pluma y se dignen de regirla, por lo que esta comedia tiene de historia, el genio de Cervantes; y oír lo que esta historia tiene de comedia, el de Lope de Vega⁵⁸⁹.

Una vez se retoma la historia de la novela donde se había dejado, el narrador interviene de la misma forma en que lo había hecho en las tres partes anteriores de la novela y menciona, por segunda vez, al lector en el capítulo XXI:

⁵⁸⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 7.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, vol. II, pp. 7-8.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, vol. II, pp. 8-9.

No creo que al lector tan desmemoriado que haya echado en olvido el congreso que Agapito tuvo con el tío Roco en el retrete particular de los Canónigos, y el plan de operaciones allí concertado para salir a media noche a la montañuela de la ermita de San Roque a oír la armonía de los planetas⁵⁹⁰.

Respecto a los personajes, interesa el comportamiento de Engracia, que se siente facultativa cuando apenas había dejado de ser criada. También la actitud de Juanito, el cual se muestra como un Sancho Panza que sigue a su tío en las aventuras músicas que constituyen los episodios más divertidos de la novela, como el que acaece en el capítulo V⁵⁹¹. Además, la locura de Agapito sigue *in crescendo*. Por otra parte, los personajes del hermano Juan y su mujer intervendrán en los capítulos finales de esta parte a propósito del último lance de Agapito.

Los espacios en donde se desarrolla la acción son de nuevo la casa del protagonista en relación con los casamientos, luego la de Agapito en donde hace progresos con sus experimentos musicales, la plaza mayor en el episodio de los títeres, la iglesia de la ciudad, el aposento del Padre Quiñones y la montañuela de la ermita de San Roque donde se pretende escuchar la armonía de los planetas.

Interés aparte tiene la mención a la ribera del Manzanares a propósito del lugar del que provenía Ribelles, Madrid, así como también la referencia a la ribera del Turia, lo que constituye un dato más que permite reafirmarnos en la idea de que la acción se sitúa en Valencia⁵⁹².

Los apuntes temporales más precisos de la novela lo hallamos en esta cuarta parte: “El domingo 28 del corriente Enero se publicó la amonestación, una por tres, para el matrimonio de Engracia con el medicante Don Diego, y el martes 30 lo contrajeron”⁵⁹³. También, “el día 9 del mes que va a entrar, octava de la Purificación de la Virgen”⁵⁹⁴ es la fecha fijada para el matrimonio del protagonista con Doña Julia.

Otras marcas temporales son: “la mañana siguiente”⁵⁹⁵, “más de diez días”⁵⁹⁶, “por la tarde”⁵⁹⁷, “al anochecer”⁵⁹⁸, “misa de once”⁵⁹⁹, “esta noche”⁶⁰⁰, mañana entre once y doce”⁶⁰¹, “el día siguiente por la mañana temprano”⁶⁰², “ayer”⁶⁰³...

⁵⁹⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 162.

⁵⁹¹ *Ibid.*, vol. II, pp. 16-20.

⁵⁹² *Ibid.*, vol. II, p. 136.

⁵⁹³ *Ibid.*, vol. II, p. 9.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 15.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, vol. II, pp. 16 y 23.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 16.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 27.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 28.

Respecto al argumento y a la acción, tenemos por un lado el matrimonio de Engracia y Don Diego. En el capítulo II el acuerdo de matrimonio entre Lazarillo y Doña Julia, tras la intervención del canónigo Penitenciario que explica el comportamiento y la pasión del protagonista a Don Eugenio, el cual ya hacía más de dos años que tenía puestas miras en la joven. Tras la petición de mano, queda determinado el matrimonio para una fecha concreta.

La siguiente acción, en el capítulo III, está en relación con Agapito y su locura, que se agrava, y que le lleva a probar su canon enigmático y componer un lunario músico. Respecto al primero, se relata en un episodio lleno de humor con reminiscencias cervantinas, en donde junto con Juanito trata de reproducir el rebuzno del asno, entendido este como el más perfecto bajo fundamental de la naturaleza según la figura que indicaba el tratado de Cerone. Destaquemos el cometido de Juanito en estas escenas quijoteskas, el cual parece adquirir el papel de Sancho Panza, participando de las artimañas del loco en un intento por parte del autor de poner de manifiesto la falta de cordura:

[...] Cátate ahí el canto o rebuzno del asno. A..a..a..o ¡Qué invención tan ingeniosa! exclamó el fisgoncillo. Sin embargo, añadió, no se me enfade, Vm., señor tío, si digo que yo en esos compases en blanco, en vez de hacer rebuznar un asno, hubiera hecho gruñir un puerco, cuyo canto es mucho más bajo y fundamental que el del asno. ¡Ah, ah, ah! respondió Agapito con una carcajada. ¿El puerco canto? ¿no ves, mentecatillo, que el puerco gruñe sin levantar jamás la voz ni le hocico de tierra? [...] *Da capo*, pues, dijo Juanito; y volviendo a emprender el canon, cantaron y rebuznaron alternativamente. A Juanito, a cada rebuzno se le iban hinchado las ijadas de risa⁶⁰⁴.

Asimismo, tras la euforia que le producían a Agapito los resultados de sus experimentos se describen escenas como esta:

Yo, Juanito mío, acabo de hallar un secreto, que si se le hubiera ofrecido al mismo Pitágoras, se hubiera vuelto loco de contento. Te lo diré y enseñaré a su tiempo; por ahora, déjame desahogar la alegría; y, diciendo y haciendo, se puso a dar saltos y zapatetas bailando y cantando al aire del fandango: *hallelu, hallelu, hallelu, hallelu*. Dicen que a la sazón entró el ama a llamar a cena a los dos, y que Agapito viéndola entrar le convidó a bailar consigo, y que rehusándolo ella, él, puestas las manos y la

⁵⁹⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 35.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 70.

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² *Ibid.*, vol. II, p. 84.

⁶⁰³ *Ibid.*, vol. II, p. 126.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, vol. II, pp. 18-19.

cabeza en tierra, y levantando al aire las piernas, dio un tumbó, dando al caer tan fuerte porrazo (porque era hombre anciano y pesado), que le quitó las ganas de bailar⁶⁰⁵.

Más interesante resulta el episodio en el que Agapito se enfurece contra unos títeres, que tiene clara correspondencia con el capítulo referente al retablo de maese Pedro del *Quijote*:

Por la tarde le sacó a pasear, y por divertirle le llevó a la Plaza Mayor, en donde un titiritero estaba representando en su retablo la comedia nueva del *Cerco de Viena*, y por el fatal destino de este loco, que todos los remedios se los convertía en venenos, llegaron a tiempo que una procesión de títeres enlutados llevaban a enterrar a un general de los cristianos, muerto en batalla, ante cuyo ataúd seis títeres en hábito negro talar tocando las chirimías y el bajón. Cuando sale un títere vestido de capitán, y echando mano al sable, embiste a los músicos diciendo: Quitad esos chifletes, que sólo son buenos para bailar el fandango. Mientes, voto a tal, gritó Agapito desde su puesto, y no quieras que te haga volver al cuerpo la blasfemia que acabas de vomitar, que es el tono de los muertos, como lo has de confesar o reventar cuando salga a luz mi lunario. Todo el concurso se volvió a mirarle, diciéndose unos a otros: Este, sin duda, se ha escapado del hospital. Al pobre Juanito se le heló la sangre en las venas, y cogiendo por la mano a su tío, Vm., no ve, señor tío, le dijo, que esos son pedazos de palo vestidos de trapos. ¿Cómo quiere Vm. meterles juicio? Vámonos de aquí. Sí, vámonos, respondió Agapito, que si prosiguen a blasfemar del bajón y las chirimías que acompañan a los muertos, por vida de quien soy, que no ha de quedar títere con títere⁶⁰⁶.

Así como la aparición del fantasma del difunto maestro de capilla⁶⁰⁷ en el capítulo V.

A continuación, Agapito requiere a los tíos Roco y Patojo para una empresa. Les habla de su canon enigmático ya compuesto con la figura que dice lo que se ha de cantar en los compases en blanco y el lunario en el que trabaja para enseñar a levantar el horóscopo de los tonos del canto llano. Les pide una bocina aplicada a la oreja para salir en la noche a escuchar la armonía de los planetas y trazan el plan para llevar esto a cabo.

Tales aventuras de la fábula quedan interrumpidas por nuevas digresiones acerca de la obra *Del origen y reglas de la música*, cuyas reflexiones a lo largo de varios capítulos (desde el capítulo VI) se entremezclan con nuevos incidentes de la trama como conversaciones sobre el matrimonio de Lazarillo y Doña Julia, sobre cómo Bartolomé Quijarro ultraja a Raponso queriéndole imponer el coste la multa que él

⁶⁰⁵ *Ibid.*, vol. II, pp. 22-23.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, vol. II, pp. 27-28.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 33.

había recibido por su desacertada censura (capítulo XI), y las visitas de Lazarillo al Obispo y a su amada (capítulo XII).

Luego se narra el acercamiento de Lazarillo y Ribelles a Raponso y la reconversión de este (capítulo XV), que estaba educado musicalmente bajo los preceptos de la vieja escuela y adoptó finalmente los principios defendidos por los modernos. Se suceden a continuación, en el capítulo XVII, más extravagancias de Agapito en relación con su lunario músico y se cuenta la visita que este hizo al notario para consultar cómo debía atestiguar el hecho de escuchar la armonía de los planetas.

Nos interesa sobre todo el capítulo XIX, en donde se proyecta una academia de música teórica y práctica. Propone Lazarillo tal academia para ir desterrando la barbarie del vulgo músico en la ciudad, para lo cual se establece una planificación en torno a una serie de académicos de mérito y otros de honor, entre los que se podrá recibir a los mejores profesores de instrumentos y de canto cuya labor sería ejecutar composiciones. Se celebraría la academia un día al mes, y en él uno de los académicos de mérito, por turno, debiera llevar por escrito una disertación, comentando y aplicando a la música algunos de los preceptos del *Arte poética* de Horacio. Asimismo deben componerse una serie de piezas musicales que también se pretende premiar. Mientras que Lazarillo propone a Ribelles como presidente de la misma, este sin embargo propone a Doña Julia Martínez, poniendo como ejemplo la *Historia de los establecimientos ultramarinos de las naciones europeas* del Duque de Almodóvar, con pseudónimo Eduardo Melo, en donde aparece como presidente de la academia de ciencias de San Petersburgo en 1788 una dama de extraordinario talento, la princesa Duchskoff.

El capítulo XX sirve de nuevo para exponer un tema musical, en concreto el de la música eclesiástica concertada. Pero a continuación, en el capítulo XXI, se presentan de nuevo las aventuras de Agapito, el cual por fin sale de noche a escuchar la armonía de los planetas. Recordemos que de tal empresa toman parte también los tíos Roco y Patojo, pero también el hermano Juan y su mujer, cuya intención es la de chasquear a los tres anteriores: a Agapito haciéndole creer que era real lo que oía, la armonía de los planetas; a los otros dos aplicando a las bocinas que llevaban pólvora a una y licor a otra. Finalmente cayó enfermo Agapito y los tíos Roco y Patojo se agazaparon en su casa por miedo a la reprimenda de Don Eugenio.

En el capítulo XXI los tíos Roco y Patojo recibieron castigo. Por su parte, Juanito culpa a Cerone y Nassarre de la gravedad de su tío, mientras que Lazarillo se echa la culpa a sí mismo pues fue él quien le habló de las bocinas cuando regresaban de

la fiesta del lugar de Agapito. Don Eugenio trata de calmar a los anteriores, hablando de su propia culpa al aconsejar a Agapito privado estudio para distraerle del concurso al magisterio de capilla. Y parece que tampoco pecan de malicia los tíos Roco y Patojo, sino de tontería, y resultan encarcelados nos por castigarlos sino para corregirles.

El contenido musical de esta cuarta parte de la novela se resume en las reflexiones musicales sobre Nassarre y Juan Indáigne; en la crítica a los contenidos *Del origen y reglas de la música*; en el método de notar y escribir la música, el método de enseñar la música y sobre la elocuencia de la música; en la música eclesiástica concertada.

Hay ciertas referencias a autores y obras sobre pensamiento, filosofía y artes, como por ejemplo Juan Indáigne y su *Introductiones apotelesmaticae et elegantes in chiromanciam, physonomiam, astrologiam, etc.*⁶⁰⁸. También en el capítulo X, a propósito de las conversaciones en torno a la identidad de los tonos del habla con los del canto más su vinculación con los idiomas y acerca de las reglas de la prosodia y del canto, que eran las mismas en antiguas civilizaciones cultas, Lazarillo acude en un momento dado a Arístides Quintiliano y a Du Bos para explicar sus teorías al respecto⁶⁰⁹. Se citan asimismo al Padre Martini y su producción: *Storia della musica*⁶¹⁰ y a Diego Torres Villarroel en relación con la astrología⁶¹¹.

Como fenómeno de intertextualidad y crítica debemos mencionar las continuas alusiones a *Del origen y reglas de la música* (se desarrolla fundamentalmente en los capítulos VI, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, si bien se sigue mencionando en los siguientes). También se nombran el *Ensayo práctico fundamental del contrapunto* del Padre Martini (capítulos XIII y XIV) y la posterior *Duda* de Eximeno (capítulos XIII y XIV).

Como crítica de obras musicales podemos mencionar el caso del capítulo XX referente al *Laudate, pueri, Dominum* de David Pérez⁶¹², así como al *Magnificat* de Juan Bautista Casali⁶¹³ y el *Miserere* de Gregorio Allegri⁶¹⁴.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, vol. II, pp. 20-26.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 63.

⁶¹⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 89.

⁶¹¹ *Ibid.*, vol. II, p. 132.

⁶¹² *Ibid.*, vol. II, p. 154.

⁶¹³ *Ibid.*, vol. II, p. 155.

⁶¹⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 156.

En relación con las referencias literarias, de nuevo Eximeno recurre a los clásicos latinos, en este caso para dar cuenta de que el autor de *Del origen y reglas de la música* se sirve también de ellos en relación con el arte de la elocuencia:

Cicerón en su *Orador* y Horacio en su *Arte poética* nos dan los mejores preceptos para formar este, un buen poeta, aquel, un perfecto orador [...] En la imposibilidad de dar para la elocuencia de la música reglas individuales y fijas, cuales se dan para la gramática, el autor se acogió el precepto de Horacio, el cual precepto facilita la práctica y ejecución de todos los demás: *Vos exemplaria graeca / Nocturna vérsate mani, vérsate diurna*. Es decir, que para formar el gusto y cultivar el genio, quien lo tenga, no debe dejar de las manos los buenos ejemplares para embeberse de ellos, de modo que sus producciones se semejen tanto a aquellos ejemplares, que parezcan frutos de una misma semilla⁶¹⁵.

Se cita el texto *Elementos de la música* de D'Alembert en el capítulo XV, a propósito de las obras que fue encontrando Ribelles en su instrucción dentro de la vieja escuela. La de D'Alambert compendia e ilustra la teoría de Rameau, pero con una nueva forma de tratar la música que presenta además sus principios de forma más ordenada⁶¹⁶.

En cuanto al método de enseñar el arte de la composición, también se nos ofrecen modelos literarios. Así explica Ribelles la instrucción de un discípulo:

Habíale hecho estudiar, a más del italiano, el latín, hasta entender y gustar los poetas y oradores latinos; y al mismo tiempo le hacía leer cada día, ya una égloga de Garcilaso, ya una que otra oda de los Argensolas, ya alguna de las canciones de don Juan Meléndez. para probar su gusto y su genio, ya que entendía bien el latín, le hizo leer la peroración de la oración de Marco Tulio *por T. Annio Milone* [...] Hícele leer después en el libro cuarto de Virgilio las ansias y desesperación de Dido al verse abandonar de Eneas; luego una oda de Garcilaso, alguna letrilla de D. Juan Meléndez; y noté que, según mudaban de afecto los pasos que leía, así se enardecía, se entristecía, se alegraba y mudaba de semblante y de tono de voz; y con estas y algunas otras semejantes pruebas me aseguré de su buen gusto y genio⁶¹⁷.

Y a continuación se nos mencionan algunos modelos musicales: Corelli, Jommelli, Sacchini, Perez, Piccini, Anfossi, Pergolesi...⁶¹⁸ o Pleyel, Boccherini, Haydn⁶¹⁹. Así como la gramática latina a seguir, perteneciente a P. Álvarez⁶²⁰, el poeta

⁶¹⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 120.

⁶¹⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 111.

⁶¹⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 113.

⁶¹⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 115.

⁶¹⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 139.

⁶²⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 118.

italiano preferible, Metastasio⁶²¹, y la preferencia por el texto *La Música* de Tomás de Iriarte, “poema original en su género, así por las máximas de buen gusto que insinúa a los compositores, como por la propiedad con que hace hablar a la poesía el lenguaje de la música”⁶²². Asimismo se establecen las siguientes conexiones:

Y con esta ocasión le hice una muy importante advertencia, y fue que la poesía y la música, en el tratar algún determinado sujeto, llegan tal cual vez a un tal punto de perfección, que ni parece ser pueda mejorar, sino a lo más imitar y variar. Virgilio halló tan perfectas algunas pinturas de Homero, que no se atrevió sino a trasladarlas al latín. Nuestro español D. Javier Alegre, domiciliado en Italia, tradujo años pasados la *Iliada*, en verso heroico latino, copiando los pasos de Virgilio, en que este traduce a Homero. Y por lo tocante a la música, le mostré el aria de la *Olimpiade: Se cerca, se dice*, etc. puesta en música por Pergolese [...] Años más tarde Leo no quiso poner música a ese aria porque no sabía cómo apartarse de Pergolese. Piccini al hacerlo pisa sus huellas. Cimarosa quiso apartarse y la música poco agradó. Otra pieza de igual perfección le mostré en el *Stabat Mater* del mismo Pergolese, la cual letra solo Haydn, después de Pergolese, se ha atrevido a poner en música⁶²³.

Finalmente, Ribelles expone que su método lo ha diseñado sobre los que aportaron Rollin y Juvencio, entre otros, para estudiar la elocuencia del lenguaje, “y siendo un lenguaje la música, me parece que el estudio de su fuerza y elocuencia se debe hacer sobre un plan semejante⁶²⁴,”

Significativo resulta el final de la cuarta parte, que hace referencia nuevamente a la novela cervantina:

Habréis oído decir que los locos en una grave enfermedad suelen volver en sí y recobrar el juicio; y es que el mismo trastorno de la máquina les vuelve la fantasía a sus quicios, como por documentos irrefragables sabemos haber así acontecido al célebre D. Quijote de la Mancha⁶²⁵.

Quinta parte.

En esta quinta sección el narrador no tiene mayor relevancia respecto a las otras partes, esto es, asume el mismo papel de introducir parlamentos, situaciones y ciertos comentarios para dirigir la lectura del público.

⁶²¹ *Ibid.*, vol. II, p. 121. En este caso se hace referencia a Metastasio en relación con el texto sobre la elocuencia que había proyectado Eximeno.

⁶²² *Ibid.*, vol. II, p. 145.

⁶²³ *Ibid.*, vol. II, p. 147.

⁶²⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 149.

⁶²⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 174.

En relación con los personajes, debemos mencionar dos aspectos fundamentales: primero, la explicación ofrecida por Ribelles acerca de Doña Julia y de las cualidades del protagonista y el vínculo de su nombre con la historia:

La belleza y la discreción, respondió Ribelles, no la hubieran hecho digna de un tal esposo, sin el atavío de virtudes que adornan su alma. Mi maestro de retórica, para animarnos a aspirar a la gloria de que la fama corona a los grandes hacedores, nos contaba que Demóstenes fue hijo de un pobre herrero de Atenas, y que habiéndole dejado su padre huérfano de siete años, sus tutores le comieron lo poco que sus padres le habían dejado; mas que él, con la gloria que con su original elocuencia se granjeó, vengó la injuria que le había hecho la fortuna con hacerle nacer entre tan humildes pañales. Así nuestro Lazarillo ha nacido para vengar la injuria hecha a su nombre, nombre gentil, diminutivo del gran Lázaro, que tan noble y distinguido lugar ocupa en la historia evangélica, la que debía haber bastado para que no se le impusiera el nombre de Lazarillo a un bellacuelo, saco de mentiras y picardigüelas. Pero en futuros siglos, cuando nuestros venideros oigan el nombre de Lazarillo, se les representará la idea del más noble, del más virtuoso y culto, del más insigne bienhechor que desde Apolo hasta nuestros días ha tenido la música⁶²⁶.

Como podemos observar, no es hasta el final de la obra cuando Eximeno decide dar algunas pistas acerca del nombre el protagonista, relacionándolo, por una parte, con el personaje bíblico, y queriendo por otra parte contraponerlo al de *Lazarillo de Tormes*, según indica el propio autor en una nota a pie de página⁶²⁷. En segundo lugar, es significativa la evolución del personaje de Agapito, que recobra la cordura al final de la novela.

En relación con el espacio, la acción transcurre en los siguientes lugares: el cuarto de Lazarillo, el estudio del abogado de Raponso, la casa de Doña Julia, los aposentos del Padre Diego y el hogar de Agapito.

En cuanto a que la localización sea Valencia, hallamos una última referencia en la novela: el convento de Santo Domingo⁶²⁸.

El tiempo de esta parte está delimitado por las marcas que ya son habituales en la obra: “mañana en la tarde”⁶²⁹, “aquella tarde”⁶³⁰, “antes de anochecer” y “la tarde del sábado”⁶³¹, “la mañana del lunes”, “aquella noche”, “la tarde antes”⁶³², “las ocho de la

⁶²⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 247.

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 250.

⁶²⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 186.

⁶³⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 187.

⁶³¹ *Ibid.*, vol. II, p. 191.

⁶³² *Ibid.*, vol. II, p. 195.

mañana del lunes”⁶³³, “la mañana del martes” o “el día antes”⁶³⁴, “la mañana de Ceniza”⁶³⁵, “el día 9 de febrero”⁶³⁶, “13 de febrero”⁶³⁷, “tres y media de la tarde”⁶³⁸, “el jueves después de Pascua” y “el viernes 16 de febrero”⁶³⁹.

En cuanto al argumento y la acción, el primer capítulo trata del escrito del abogado de Raponso en relación con el magisterio de capilla. Lazarillo se muestra indignado por las insolencias que dice de Ribelles y la “indecente pintura”⁶⁴⁰ que hace de Raponso. De esta manera Eximeno denuncia este tipo de acciones por parte de la abogacía:

Lo que no puedo sufrir es que nuestros tribunales sufran esos sofismas, que para defender una causa, sea justo o injusta, echan mano de libelos infamatorios, denigran las costumbres del prójimo, que nada tienen que ver con la causa, desfiguran los hechos con falsos y malignos colores, exageran, y si eso no basta, mienten⁶⁴¹.

El capítulo II, tal como enuncia, recoge cabos sueltos. Por una parte nos informa de cómo los asuntos en torno a la avaricia de Quijarro, la locura de Agapito, la amistad de Ribelles y Raponso, la unión de los tres opositores gracias a Lazarillo, la prisión para los mentecatos, la burla del hermano Juan... tenían ocupados a los ociosos en los meridianos corrillos de las plazas y tiendas, y en las nocturnas conversaciones de toda la ciudad. Se explica igualmente la reacción del pueblo ante estos hechos.

Del capítulo III nos interesa el papel que asume Doña Julia, la cual interviene en las conversaciones sobre el concurso y la conversión de Raponso, dando opinión como ejercicio de la futura presidencia de la academia. Así se propone que Raponso haga testimonio de ello, cantando solo en la misa del día de Ceniza el *Adjuva nos Deus* (sucederá en el capítulo V).

Después de informarnos sobre el estado de Agapito, se nos relata en el mismo capítulo la visita de Ribelles y Lazarillo al Padre Diego Quiñones con la intención de revisar su biblioteca⁶⁴². A continuación el lego del Padre Diego informa de que Mosén Bartolomé Quijarro había fallecido en la noche tras la noticia que le propició su

⁶³³ *Ibid.*, vol. II, p. 196.

⁶³⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 206.

⁶³⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 225.

⁶³⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 244.

⁶³⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 259.

⁶³⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 262.

⁶³⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 269.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 186.

⁶⁴¹ *Ibid.*, vol. II, p. 185.

⁶⁴² A propósito de esta visita a la biblioteca de Diego Quiñones examínese el apartado 8.3.

estudiante: le contó que Raponso había renegado de la música de fondo y había estrechado amistad con Lazarillo y Ribelles.

En lo que mejora la salud de Agapito y se restablece su cordura, se concierta en el capítulo IV la academia instrumental en la casa de Doña Julia, donde se juntan Lazarillo, Ribelles, Raponso, Juanito, los tres Canónigos amigos de la casa, el Prefecto de la capilla, más tres profesores.

En el capítulo VI Lazarillo, los tres opositores y Juanito hacen un escrutinio de los libros y los varios documentos de Agapito, para posteriormente quemar aquellos cuya lectura no es adecuada para la evolución musical y, mucho menos, por agravar la locura de personajes como Agapito⁶⁴³. Salva Eximeno algunos libros de la hoguera, entre los que se encuentran los de autores como Salinas, Llorente, Guido Aretino o Kircher. De entre los documentos que Agapito posee hay una serie de villancicos de Bahamonde que también se decide conservar. Por otra parte, hallan nuestros personajes un conjunto de obras italianas del Siglo de Oro de la música: madrigales de Clari y el *Miserere* de Marcello; de Pergolesi el *Orfeo*, *La Serva Padrona*, el *Stabat Mater*, el *Salve Regina* y la *Olimpiada*; el *Artajérjes* tanto de Vinci como de Sacchini; de Jommelli su *Alejandro en la India*, el *Veni, Sancte Spiritus*, su oratorio de la *Pasion* y las obras *Cayo Mario* y *Aquíles en Sciro*; acerca de Piccini, *La hija buena*, *Dido abandonada* y *Olimpiada*; finalmente las obras *Demofonte* y *Jardinera* de Anfossi. De todo este conjunto de música cabe resaltar la opinión de Eximeno sobre Pergolesi, manifiesta a través de Ribelles: “Este *Stabat* hallábase junto á la *Serva padrona*; lo tomó Ribelles en las manos, lo besó, y dijo: Éste es el cuadro más bello de nuestro Rafael”⁶⁴⁴. Por el contrario son desechados obviamente los tratados de Cerone y Nassarre, así como el de Juan Indáguine, que fue el que avivó la locura de Agapito a la hora de componer su *Lunario músico*.

El capítulo VII cuenta la satisfacción de Lazarillo ante la escritura del abogado de Ribelles en la causa del magisterio de capilla. El capítulo VIII relata el matrimonio del protagonista con Doña Julia y su ausencia de la ciudad. El penúltimo capítulo cuenta la visita de Don Eugenio y Juanito a Agapito, el cual recobra el juicio.

En el décimo y último capítulo se solapan unos acontecimientos con otros. En verdad es el episodio que más acción presenta aunque sirve también de recapitulación. Es además donde Eximeno otorga un final feliz a todos los caracteres de la novela salvo,

⁶⁴³ Véase el apartado 6.1 del presente trabajo sobre los tratados que acepta y los que no Antonio Eximeno.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 230.

como ya vimos anteriormente, a Bartolomé Quijarro, fiel defensor de las antiguas y poco útiles reglas de la música. Trata este capítulo la sentencia del pleito del magisterio de capilla más algunos sucesos posteriores. Eugenio se halla eufórico por la mejora de Agapito y el matrimonio de su hijo; luego habla al alcalde sobre el restablecimiento de salud del anterior y le pide la puesta en libertad de los tíos Roco y Patojo. Engracia y su marido se mudan a casa de Agapito, el cual entabla una vida ejemplar. Cuando estos hubieron de irse a su lugar Don Eugenio retira a Agapito a su casa, el cual a los setenta años de edad dijo su primera misa. Los partícipes de la academia musical proyectada se reúnen y ultiman los detalles. Ribelles recomienda abrirla con al menos ocho académicos de mérito: tres de música vocal más Lazarillo de instrumental; se proponen para completar el número a Diego Quiñones, al primer violín del teatro, a un compañero de Mosén Juan y finalmente a Juanito. Entretanto llega la sentencia del pleito del magisterio de capilla donde se declara elegido Narciso Ribelles, pero este recibe una carta de Madrid, del Ministro de Gracia y Justicia, la cual explica que a la jubilación de Don Félix Acuña, maestro de la Real Capilla, se nombra sucesor a Ribelles. De este modo tal personaje finalmente renuncia a la plaza concedida tras la oposición a favor de Raponso; luego la plaza de organista vacante a la muerte de Bartolomé Quijarro se le concede a Mosén Juan Quintana. Por último, Ribelles solicita llevarse a Madrid a Juanito para hacerse cargo de su educación. Allí, su fama le hizo ser con veintidós años el primer violón de la Capilla Real.

Los contenidos musicales son: la música griega y su ideal de perfección; nombres relacionados con la música y su exposición teórica y práctica desde la antigüedad, pasando por la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, fundamentalmente franceses e italianos; la formación de una academia musical y la ejecución de obras en la misma: la sinfonía del *Orfeo* de Gluck, unos tríos de Boccherini, dos cuartetos de Haydn y otros dos de Pleyel; canta además Doña Julia un aria de *Demofonte* de Metastasio puesto en música por Anfossi.

Como crítica musical tenemos el ejemplo de la academia instrumental celebrada, en donde se habla de una representación de *El convidado de piedra* de Albertini y de la obra de Haydn *La creación del mundo*, bellísima composición según Ribelles, mientras que para Raponso el autor es desconocido.

Dentro de la literatura citada podemos mencionar a Pedro Calderón de la Barca, que se señala como pretexto para ensalzar a Doña Julia:

Yo solo quisiera que aquí otra vez D. Pedro Calderón de la Barca me prestase su pincel para pintar cuál se presentó doña Julia entre sus parientas, las cuales, como las estrellas al asomarse el sol por los balcones de Oriente, pareció haber desaparecido, porque nadie puso más los ojos en ellas, y todos los pusieron en doña Julia, a cuya vista el pastor Páris, en vez de la manzana, hubiera presentado a Venus una higa⁶⁴⁵.

Sobre *Don Quijote de la Mancha* existen dos claras referencias. Por un lado la mención que hace Ribelles en su visita a la biblioteca de Diego Quiñones:

A los autores griegos seguía un estante cargado de peso en gran parte inútil, pues contenía la caterva de autores que en los pasados siglos escribieron de los tonos del canto-llano y de las reglas del contrapunto artificioso, ordenados por el orden de los tiempos en que florecieron; a cuya vista dijo Ribelles: El erudito francés Dutens, aquel que, no sé si con razón, ha tratado a los filósofos modernos de plagiarios de los antiguos, viajaba años pasados buscando y juntando los libros que componían la librería del famoso D. Quijote de la Mancha. Entendió el P. Diego la pulla; mas no se atrevió a contradecirla [...] Sin embargo, Ribelles, para quitarle el escándalo que su comparación le hubiera podido ocasionar, añadió que en la librería de D. Quijote, entre muchos autores malos, había algunos muy buenos; y la colección, dijo, que tenemos a la vista es muy útil y precisa, porque entre esos autores hay algunos dignos de nuestro mayor aprecio⁶⁴⁶.

De otro lado, el capítulo VI está dedicado al escrutinio y quema de libros de la biblioteca de Agapito, tal y como sucede en el capítulo VI de la novela cervantina, titulado: “Del donoso escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”.

El último párrafo de la obra está dedicado nuevamente al género de la obra:

Y este fue el feliz éxito de las *Investigaciones músicas de D. Lazarillo Vizcardi*, cuya historia, si en tiempo tan fecundo de supresiones se llega a suprimir la orden de los Unitarios recoletos, de que hablamos en el capítulo primero de la cuarta parte, se podrá intitular *comedia*, como Dante intituló *comedia* la historia de su viaje a los infiernos, y ponerle por título: *El triunfo de la música*⁶⁴⁷.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 195.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 201.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 270.

Capítulo 8. Género literario.

8.1 Peculiaridades de la novela del siglo XVIII español.

Son las crisis sociales, económicas, culturales, las que impulsan a menudo la aparición de nuevas maneras de obrar con el arte y, en el caso particular que nos atañe, con la literatura. Del mismo modo que se sitúa con frecuencia el origen de la novela en una Grecia que pasaba por momentos de decadencia, entendiendo los relatos de viajeros más la producción lírico dramática como elementos que preceden al desarrollo de la prosa⁶⁴⁸, también cabe apuntar que a lo largo del tiempo se fueron escribiendo novelas en verso e, incluso, durante los siglos XVI, XVII y XVIII proliferaron formas híbridas que mezclaban verso y prosa. Este sería el paso previo a la conformación de la prosa tal y como hoy la entendemos⁶⁴⁹.

Durante el siglo ilustrado convivieron diversos tipos de novela —algunos de los cuales pervivieron hasta el Romanticismo—, lo cual posee directa correlación con la actitud principal que adoptaron los autores de la época y que, como indica Álvarez Barrientos, se resumiría en lo siguiente: unos escriben para educar, aleccionar y conservar la moral pública; otros, desde la sátira o lo cómico. De esa dualidad nacen los diferentes tipos de novela: cortesana, sentimental, epistolar, anticlerical, histórica, cómica, anticaballeresca⁶⁵⁰. Pero por encima de esta u otra clasificación, y parafraseando a Aguilar Piñal, lo más destacado del siglo XVIII literario español pudo ser que por primera vez se escribe, y por tanto se piensa, sobre la escritura de forma consciente, juiciosa y metódica⁶⁵¹.

Sin embargo, la forma novela de la España del siglo XVIII se desarrolló con ciertas dificultades que provenían de la censura, de los frenos impuestos por la Inquisición, de la prohibición del género en 1799 o de las complicaciones que ocasionó la Guerra de la Independencia. Estos factores supusieron una traba para la evolución natural de la novela así como para el conocimiento de lo que se escribía en otros países,

⁶⁴⁸ Véase C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Itsmo, 1972, pp. 23 y ss.

⁶⁴⁹ Sobre el desarrollo de la prosa en el siglo XVIII tómese el texto de J. Álvarez Barrientos, “Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España”, *Anales de la literatura española* 2 (1983), pp. 5-23.

⁶⁵⁰ *Ibid.* p. 7.

⁶⁵¹ F. Aguilar Piñal, “Anverso y reverso del “Quijotismo” en el siglo XVIII español”, *Anales de Literatura Española* 1 (1982) pp. 207-216.

si bien no impidieron el desarrollo del género novelístico, cuyo mayor mérito fue el de ir conformando “mentalidades nuevas, modernas y secularizadas”⁶⁵².

Y es que como indica Álvarez Barrientos⁶⁵³, existían escritores del siglo XIX⁶⁵⁴ que se refieren a la centuria anterior como un período carente de novelas, además de que los géneros por entonces prestigiados eran la poesía y el teatro, mientras que la prosa era solo aceptada en escritos históricos, oratorios, retóricos, morales o religiosos. También ciertos eruditos del XVIII consideraban la novela como un género ilegítimo, lleno de connotaciones negativas y al cual no debían acercarse quienes desearan alcanzar un lugar privilegiado en la República de las Letras. Es más, la historia literaria no incluía tal género como norma general⁶⁵⁵, con la salvedad de obras como *Don Quijote de la Mancha* o el *Lazarillo de Tormes*. El hecho de que la novela fuese entrando en la historia de la literatura se debe preferentemente a la aceptación mayoritaria del público, no por una buena consideración desde la estética o preceptiva.

Por otra parte, también el proceso de secularización de la cultura ayuda a explicar la caída en la producción novelesca a finales del siglo XVII y su difícil recuperación en el siglo XVIII. El cristianismo entendía la literatura como lectura devota, pero esta concepción empezó a tambalearse con la llegada de una novedosa percepción por la cual la literatura emerge como divertimento que aporta al lector un mundo repleto de nuevas experiencias. Aparece aquí una vez más el concepto de curiosidad, el lector inquieto que empieza a interesarse por sí mismo y que recibe con ansia las novedades de novelas que muestran la realidad “sin moralizarla o secularizando los términos de moral y virtud”⁶⁵⁶. Junto con la censura a la que se verá sometida la novela se aprecian dos dificultades añadidas: la idea de que no era un género español, sino de influencia extranjerizante, y por lo tanto rechazable, y el hecho de que la novela se alzaba como un medio de propagación de ideas que contribuían a la secularización de la sociedad y la cultura.

A diferencia de otros países europeos en los que existe un proceso de desarrollo, aquí se frenó la narrativa moderna que había sido inaugurada por el *Lazarillo de Tormes*

⁶⁵² J. Álvarez Barrientos, “Novela”, en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia Literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC - Trotta, 1996, p. 242.

⁶⁵³ Seguimos el texto J. Álvarez Barrientos, “¿Por qué se dijo que en el siglo XVIII no hubo novela?”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humana*, 546 (1992), pp. 11-13.

⁶⁵⁴ En concreto Ramón de Mesonero Romanos, Mariano José de Larra, Tomás Bretón, el duque de Rivas, entre otros.

⁶⁵⁵ La excepción a este caso se halla en el volumen del Padre Andrés *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1784), que habla del *Fray Gerundio de Campazas* del Padre Isla.

⁶⁵⁶ Tomamos el enunciado de J. Álvarez Barrientos, “Novela”, cit., p. 235.

y *Don Quijote de la Mancha*. Tal fue la magnitud de los acontecimientos, que en 1799 se prohibirá la novela, lo cual, lejos de desalentar al lector, lo estimuló para seguir buscando y examinando nuevas obras que contemplaban a un sujeto nuevo y distinto ante la sociedad, interesado por su entorno⁶⁵⁷. De esta manera encontramos una interesante dimensión sociocultural de la novela en cuanto a que se leían, se comentaban, se discutían en reuniones y tertulias.

Por lo tanto, y finalmente, a lo largo del siglo XVIII la prosa acabará reivindicándose como medio de expresión literaria. Así, será también el vehículo empleado por Antonio Eximeno el cual, con un marcado carácter didáctico, busca dirigir el buen gusto musical del receptor, ciudadano burgués del XVIII que escuchaba música tanto en conciertos públicos que tenían ya lugar en las grandes ciudades como en círculos pequeños de amistad o reuniones académicas. La obra es síntoma de los cambios que se produjeron en la vida política, social, cultural y musical. Es más:

El fenómeno de hacer público el arte contribuía decidida, aunque lentamente, a profesionalizar la actividad artística (más tarde llegarán también las lecturas poéticas) y a configurar la conciencia de clase, tanto por parte de los artífices como de los asistentes a esas manifestaciones de sociabilidad burguesa⁶⁵⁸.

Incluso debiendo tener muy presente al público receptor de la novela, tampoco podemos obviar la figura del escritor y las transformaciones que hubo en torno a la profesión en el siglo XVIII. En primera instancia, el campo de acción de este sujeto se amplía, en el sentido de que de ser humanistas y gramáticos se pasa al concepto de hombres de letras, pues incrementa el número de escritores y también las materias posibles que tratar. Asimismo crecen el mercado en torno al libro y los medios para su difusión, llegando a la idea de la escritura como profesión, esto es, se plantea el problema de la literatura como medio de vida. Pero además, el escritor debe justificar su papel en la sociedad, la utilidad de su actividad literaria dentro de la vida ilustrada, en

⁶⁵⁷ La novela fue un género mal considerado por la crítica por estos motivos, pero entre 1785 y 1799 –año en que se prohíbe la edición de novelas- “se publican tres “historias” del género novelístico en las que se pretende dotar al género de antigüedad, a base de citar textos y autores de diferente épocas, con el fin, en definitiva, de institucionalizar el género”. En J. Álvarez Barrientos, “Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España”, cit., p. 51.

⁶⁵⁸ Cita extraída de J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., pp. 263-264.

donde hay continuos procesos cambiantes de industrialización de la cultura a los que la literatura antes apenas había podido acceder⁶⁵⁹. En este sentido:

Habitualmente se conviene en que durante el siglo XVIII la palabra “Literatura” incluye en su significado todas aquellas manifestaciones que tienen que ver con las “letras”, y así literatura sería sinónimo de cuanto se refiere a ellas. Sin embargo, [...] es precisamente en este siglo, ya a finales, cuando la palabra literatura comienza a significar lo mismo que hoy: una actividad creativa [...] Este sería el motivo por el que las historias literarias se ciñeron casi exclusivamente a lo que hoy entendemos como literatura, pues, si exceptuamos la historia de Masdeu –historia de la cultura-, todos los demás tratan sólo de escritores que tienen que ver con el teatro, la poesía y la prosa. En este apartado se incluirían los pensadores y filósofos, aunque con tendencia a desaparecer de ellas⁶⁶⁰.

Cultura y literatura se empezarán a distanciar en este siglo a medida que se diferencien los distintos aspectos que integran la “civilización”, y aparezcan independientes nuevas disciplinas. Por otro lado, los escritos de los *novatores* y de los ilustrados habían comenzado a abrir un nuevo camino en la intelectualidad que puede traducirse en el *sapere aude*. Por citar algunos casos, Benito Jerónimo Feijoo, el Padre José Francisco de Isla, el propio Antonio Eximeno o Leandro Fernández de Moratín “son ejemplos de franca diatriba frente a la gazmoñería, el provincialismo, la hipocresía y la ignorancia y la ceguera intelectual”⁶⁶¹. Feijoo denunciaba los abusos que se cometían en algunas interpretaciones de la música religiosa; Isla criticaba los desfasados usos de la oratoria sagrada; Moratín los excesos de la comedia heroica; y Eximeno reflexionó sobre ciertos desatinos de la teoría y la práctica musical, fundamentalmente en el ámbito eclesiástico. Pero como señala Rodrigo Mancho, lo que parece ser un mero conflicto sobre el “buen gusto” se revela como una propuesta de nuevos principios estéticos y éticos para la sociedad española de la época. Así, *Don Lazarillo Vizcardi* se presenta como ejemplo de esa “intención de enriquecer los textos con elementos de modernidad para contrarrestar el lastre de la antigua axiología literaria”⁶⁶².

⁶⁵⁹ A propósito de la figura del escritor y la República de las Letras véase J. Álvarez Barrientos, F. López y I. Urzainqui, *La república de las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1995 y T. Munck, *op. cit.*, p. 18 y ss.

⁶⁶⁰ J. Álvarez Barrientos, “Sobre la institucionalización de la literatura: Cervantes y la novela en las historias literarias del siglo XVIII”, *Anales Cervantinos* 25 (1987), pp. 47-63.

⁶⁶¹ R. Rodrigo Mancho, “La visita al convento de la Magdalena de Massamagrell: un lance de *Don Lazarillo Vizcardi*, novela de Antonio Eximeno”, en J. E. Martínez Fernández y N. Álvarez Méndez (coords.), *El mundo del Padre Isla*, León, Universidad de León, 2005, p. 521.

⁶⁶² Y continúa, “aunque el avance casi no se aprecia porque las recomendaciones utilitarias de Luzán aún permanecían en los círculos de creación”. *Ibid.*

Y, teniendo presente la importancia que la Ilustración dio a la educación, a la necesidad de transmitir conocimientos, al interés por hacer del saber algo colectivo, se entiende también que en el siglo XVIII existiese claramente una forma narrativa que es la novela didáctica⁶⁶³ que claramente relacionamos con *Don Lazarillo Vizcardi*⁶⁶⁴. Un tipo de novela que también podría llamarse sátira doctrinal, pues busca el autor a través del humor y del sarcasmo poder realizar una crítica y con ello transmitir una enseñanza. Las preocupaciones de Eximeno y su modo de transmitirlas en la obra refuerzan, además, la actitud ilustrada.

Por lo tanto, en términos generales puede afirmarse que la novela didáctica que tanto proliferó en el siglo XVIII tuvo buena aceptación entre el público ilustrado⁶⁶⁵, si bien la novela costumbrista y la sentimental fueron igualmente desarrollándose a lo largo de las décadas de la centuria. En este sentido hemos de decir que la novela del siglo XVIII comúnmente se concibe como imitación o continuación de la del siglo XVII, sin apenas innovación en lo referente a la estructura novelesca. Pero que, sin embargo, hacia los años ochenta del siglo aparecen algunos títulos que rompen con lo anterior y que se acercan a una nueva visión del mundo más sensible, prerromántica⁶⁶⁶.

De esta corriente sentimental podemos advertir algunos rasgos en la novela de Eximeno: se da cabida a un protagonista con una nueva actitud respecto a sus sentimientos. El personaje de Lazarillo, que profesa un profundo amor hacia Doña Julia, se ofrece al lector como un sujeto que desarrolla un nuevo sentido de la intimidad que el género novelesco podía plasmar a la perfección. El individuo sufre al mantener su

⁶⁶³ Respecto al carácter utilitario de la narrativa dieciochesca, Álvarez Barrientos apunta algo esencial, y es que no siempre eran las novelas educativas y morales aquellas que potenciaban el propósito moral. Sino que estas ofrecían una realidad abreviada, poco natural y sí dogmática. Fijó, de este modo, una forma de hacer literatura y un tipo de receptor. Sin embargo, “se aprecia la clara intención de un autor que tiende a desaparecer de su propio texto, tomando el artificio o máscara necesaria”. Véase Álvarez Barrientos, J. “Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España”, *Anales de la literatura española* 2 (1983), p. 19.

⁶⁶⁴ Carnero señala que “el Neoclasicismo era hostil a la novela en su conjunto, salvo a la que se ha llamado *pedagógica* [...], con la dificultad añadida de ni poderla considerar, por falta de tradición teórica, un género propio”. Véase G. Carnero, “Introducción al siglo XVIII español”, en *Historia de la literatura española, siglo XVIII* (Vol. 6 de V. García de la Concha (ed.), *Historia de la literatura española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1995, vol. I, pp. XL-XLIV.

⁶⁶⁵ Algunos críticos como Carnero aseguran que la historia de la novela en España comienza con el *Eusebio* (1786-1788) de Pedro de Montegón, una novela pedagógica situada en lugares reales y época contemporánea. Surge en ella un protagonista no principesco, cuyo carácter viene definido por su experiencia por el mundo, con lo que se convierte en ejemplo del modelo narrativo que el XVIII aporta a la modernidad. *Ibid.*

⁶⁶⁶ Como Eximeno, escritores de la década de los setenta y de los ochenta fundamentalmente se sirvieron de la narrativa tanto de Cervantes como del Padre Isla para redactar sus propias obras, si bien lo característico de la producción de la segunda mitad del siglo XVIII, como decimos, era ya la novela sentimental y la costumbrista. Véase J. I. Ferreras, *La novela en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1987, p. 47.

secreto y en un primer momento antepone el respeto a su familia a su sentir; pero luego surge la necesidad de confesar sus deseos más ocultos y su pesar a las amistades o seres más allegados, se establece una relación de confianza que décadas antes no se hubiera podido concebir⁶⁶⁷.

En definitiva, en el siglo XVIII hallamos una vertiente cosmopolita que crea una sociabilidad determinada por una serie de ritos y expresiones, por la inclinación hacia el “buen gusto” de la estética neoclásica, por el afán de progreso, de mejora de la sociedad, pero también por el mantenimiento de las clases aristócratas y de los burgueses adinerados. En este sentido, el siglo de las luces crea una globalización que queda también reflejada en la producción cultural y literaria. Sin embargo nos hallamos ante un siglo que descubre también una serie de procesos de nacionalización que en literatura se presentan en la forma costumbrista, es decir, se produce en cambio en el concepto de imitación, que de fijarse en la naturaleza ideal pasa a centrarse en la sociedad burguesa como nuevo objeto de imitación moderna. Además, este tipo de producción:

Acababa con la preceptiva neoclásica, puesto que significaba que había literaturas, costumbres y culturas diferentes, todas ellas igualmente válidas, que eran modificadas por las circunstancias espaciotemporales, por la Historia, por la psicología del individuo, de las que la literatura, costumbrista, podía dar cuenta. Esta literatura, en sintonía con los procesos del siglo XVIII, era una literatura burguesa. Dirigida a los lectores de la ciudad, destacaba los cambios en las costumbres urbanas, aunque después integraría en su campo de observación el mundo rural, que era donde se encontraban, según el pensamiento castizo, los signos del carácter nacional⁶⁶⁸.

8.2 El género literario de *Don Lazarillo Vizcardi*.

Que sea este texto un compendio musical que abarca desde principios elementales de composición a digresiones sobre estética es lo que con frecuencia ha despertado el interés de los estudiosos. Sin embargo, a nosotros nos interesa destacar la combinación de recursos ficcionales para elaborar un texto literario sobre música, con

⁶⁶⁷ Véanse los capítulos XI y XII de la tercera parte de la novela de Antonio Eximeno. Por otra parte, el propio Álvarez Barrientos apunta una serie de rasgos que engloban a una parte mayoritaria de los novelistas del siglo XVIII, como el hecho de situar las narraciones en presente, de manera que favorezcan la dimensión crítica y la subjetividad como medio conocimiento, pues se subraya la relación del protagonista con la realidad. La individualidad, además de subrayarse con el uso de la sátira y el empleo de nombres referidos a personajes concretos en un ambiente social contemporáneo, se explicita con marcas espaciales y temporales relativas a la acción y las ideas propias de esta, logrando así el deseado efecto de la verosimilitud y la autenticidad. Álvarez Barrientos, “Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España”, cit., p. 16.

⁶⁶⁸ Véase el apartado “Cosmopolitismo neoclásico frente a costumbrismo casticista” del libro de J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., pp. 235-247. Nos introduce este autor al mundo de petimetres y majos.

un claro empeño reformador y didáctico, pero también como retrato de la sociedad del siglo XVIII decimonónico. Entonces, a pesar de entenderse como novela didáctica, hallamos en el texto una serie de elementos de diversa naturaleza que a veces parecen apelar a otras modalidades o géneros narrativos. Es decir, además de existir una fábula, un relato con varios hilos argumentales, encontramos también crítica e historiografía más teoría musical. Este planteamiento narrativo exige una mayor atención por parte del lector para discernir las diferentes formas y realizar una reflexión sobre el modo de presentar literariamente estos elementos. Ello confiere, en resumen, una peculiar originalidad que hace que *Don Lazarillo Vizcardi* destaque de entre toda la producción de su autor y confiera al texto interés dentro del corpus literario dieciochesco.

Siendo así, comencemos subrayando de nuevo la importancia que adquiere en el siglo XVIII la reflexión en torno a la ficción, la Historia y la crítica. Durante mucho tiempo la historiografía estuvo por encima de la novela, debía conciliar un acercamiento lo más fiel posible a la realidad con los códigos morales de la época. Pero de una historiografía que ofrecía todo tipo de datos, fechas, localizaciones y que seguía un método basado en la superstición y en las creencias populares, cuyo objetivo era retratar hechos políticos para consolidar la diferencia jerárquica entre nobleza y clero frente al pueblo llano, se evoluciona en el siglo ilustrado hacia una percepción completamente distinta de la Historia, pues del conocimiento sensorial se pasa a un conocimiento empírico del pasado, a través del escrutinio de fuentes y documentos, heredero de las filosofías de Descartes y Locke. Afirma Garnelo Merayo que:

El foco de atención se amplía a toda la sociedad; los hechos del pasado trascienden su finalidad intrínseca para ayudar en la comprensión de la evolución social. Se trata de conocer el pasado para entender el presente y afrontar el futuro⁶⁶⁹.

Sin embargo, creemos que en el caso de *Don Lazarillo Vizcardi*, aunque Eximeno recurra a fuentes de la Historia, hay un predominio claro de la ficción y de la crítica. A propósito de esta última, dice Álvarez Barrientos que:

cambiaba el panorama social, pues desbordaba los márgenes del mero ejercicio filológico de depuración de textos, tradiciones y documentos, actividad que gramáticos y humanistas venían desarrollando desde el Renacimiento con notable éxito y prestigio.

⁶⁶⁹ S. Garnelo Morayo, "Relaciones Historia / Ficción en el siglo XVIII: El *Fray Gerundio* como sátira historiográfica" en J. E. Martínez Fernández y N. Álvarez Méndez (coords.), *El mundo del Padre Isla*, León, Universidad de León, 2005, pp. 397-405.

La crítica en el siglo XVIII, sin abandonar estos campos de acción, se ocupó de todo o de casi todo, lo cual suponía cambiar la mirada que se tenía sobre el entorno y su consideración⁶⁷⁰.

Como ya se ha mencionado, la crítica se construye en *Don Lazarillo Vizcardi* sobre diferentes asuntos: en primer lugar en torno a temas musicales de diversa índole, que van desde la evolución de la teoría y práctica musical desde tiempos antiguos, a la crítica del método de enseñanza imperante, pasando por la denuncia del sistema de oposiciones a magisterio de capilla de la época. También hemos visto cómo se analizan algunas obras teóricas del Barroco, como los tratados de Cerone y Nassarre, y se realiza una interesante crítica de la propia obra del autor *Del origen y reglas de la música*, o se examinan determinadas ejecuciones musicales. Y por otro lado la novela ofrece una crítica constructiva del género teatral.

Resulta significativo que detrás del nacimiento de una nueva concepción historiográfica y de la crítica como ejercicio intelectual exista la reivindicación de un nuevo grupo social, el de la burguesía. La puesta en práctica de la crítica, además, despertaba numerosas suspicacias entre aquellos que manifestaban prejuicios ante cualquier expectativa de cambio, así como en relación con las creencias religiosas, las tradiciones locales, los privilegios de nobles, los asuntos políticos y también las materias científicas⁶⁷¹.

Otros conceptos sobre los que debemos hacer hincapié dentro de este apartado que trata el género literario son los de Historia y/o Novela. Antonio Eximeno se refería a su obra en el capítulo I de la cuarta parte como “historia”⁶⁷². Y es que dicho término será el más utilizado en el siglo XVIII por estar el de novela desprestigiado⁶⁷³. Además, la escritura prosística de la época buscará:

La claridad en el lenguaje, la expresión de ese lenguaje en prosa, una prosa con contenidos adecuados y un lector que fuera capaz, como el mismo autor, de captar con el sentimiento y con lo racional de su carácter las bellezas y los contenidos de la obra literaria eran los requisitos ideales de la “estética práctica” – no de la teórica del

⁶⁷⁰ J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., p. 152.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁷² A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, pp. 1-9.

⁶⁷³ Dice Álvarez Barrientos que “[...] la novela era un género desprestigiado, practicado en épocas históricas “nefastas” de las que las novelas bizantinas y picarescas posteriores del siglo XVII, que no tenían consideración, son testimonio [...] Novelas serán composiciones en prosa, de ficción, que relacionen al hombre con su entorno, que representen la complejidad de la experiencia humana y que, por consiguiente, la moralizan”. Véase “La novela del siglo XVIII”, en R. de la Fuente (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. 28, Madrid, Ediciones Júcar, 1991, pp. 26-29.

momento. Belleza y contenidos que se interrelacionan para ser captados por la sensibilidad del lector. Por sensibilidad no debemos entender sentimentalismo, sino la capacidad del hombre para percibir aquello que la naturaleza ofrece, en este caso, mediante su vehículo más adecuado: la prosa⁶⁷⁴

Hemos visto, además, cómo el concepto de imitación y expresión adopta en los años de la obra de Eximeno nuevos significados, puesto que la novela debía expresar verdad, debía ajustarse a la representación del hombre y de la sociedad. A principios del siglo XVIII se entendía la imitación, fundamentalmente en poesía, como el resultado de copiar un modelo literario antiguo avalado por la tradición. Tal concepto de imitación suponía la asimilación de la experiencia del autor imitado así como se ponía de manifiesto la capacidad del imitador en su capacidad de incorporarse a esa tradición. Sin embargo, el teatro y la novela, que dependen del favor del público, serán los que traigan consigo los cambios y la consideración de la literatura como expresión del entorno. Los personajes no serán héroes, sino reflejo del hombre real y cotidiano, y lo relatado pretende explicar o reproducir el presente, lo que sucede, es decir, los autores ejercen como cronistas de su época⁶⁷⁵.

Los destellos que *Don Lazarillo Vizcardi* desprende acerca de una fina percepción de la realidad acrecientan el interés del lector. Este hecho, el de la observación minuciosa de la realidad y el enriquecimiento del texto con todo tipo de detalles realistas sobre el mundo creado debe ponerse en directa conexión con lo que la filosofía de la Ilustración representaba y con la influencia que comenzaba a ejercer el grupo burgués en relación con sus criterios vitales y morales. Afirma Rodrigo Mancho que el perfil enciclopédico de Antonio Eximeno confirma esta técnica narrativa en su novela. Sin embargo:

Los novelistas españoles finiseculares tenían muy asumida su vocación reformista. Para que la lección moral fuese clara e inequívoca, el mundo referencial debía ser cercano, próximo y reconocible. Antonio Eximeno sigue este procedimiento cognoscitivo, pero tanto es el empeño educativo y apologético que involuntariamente lo ahoga, casi lo malogra con el mecanismo rígido de la moralización⁶⁷⁶.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁶⁷⁵ A propósito la evolución del concepto de imitación véase J. Álvarez Barrientos, "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38, 1 (1990), pp. 219-246.

⁶⁷⁶ R. Rodrigo Mancho, *op. cit.*, p. 532. Este autor nos remite a R. P. Sebold, el cual enuncia que la evolución narrativa y poética del siglo XVIII fue deudora de estímulos filosóficos, para lo cual establece vínculos entre literatos y filósofos como Isla-Bacon o Cadalso-Condillac y Locke. Para mayor información tómese el estudio preliminar de Sebold a J. F. de Isla, *Fray Gerundio de Campazas*, Madrid,

Por otro lado, el interés de Eximeno por el teatro no puede sorprender si tenemos en cuenta que en su juventud escribió algunos dramas y el hecho de que su preocupación era el estado de la música, la cual se hallaba en una relación de interdependencia y complementariedad con el teatro. Pero además, el segundo volumen de *Don Lazarillo Vizcardi* comienza con una declaración a favor de la reforma teatral ilustrada.

Antes debemos tener constancia de qué fue la comedia neoclásica. Se trata de una comedia de costumbres o de un teatro de carácter realista, escrito según las normas de la preceptiva: temas cotidianos, verosimilitud, compromiso con las reglas de acción, espacio y tiempo. Este género debía transmitir una enseñanza al público espectador, para lo cual la burla y la sátira serían elementos recurrentes, si bien se incluyen también mensajes de contenido moral⁶⁷⁷. El autor más destacado en este ámbito fue Leandro Fernández de Moratín, de cuyas estrategias literarias se sirvió Antonio Eximeno, como veremos más adelante. Sus comedias ponían en evidencia los vicios de la sociedad, mientras que la virtud se veía recompensada, de modo que queda patente la perspectiva didáctica del teatro y su compromiso con la realidad.

En *Don Lazarillo Vizcardi* las observaciones del erudito valenciano sobre el teatro aparecen sistematizadas: se posiciona desde un primer momento frente a las confrontaciones sobre la unidad y sus defensores, pero también trata de encontrar una posición intermedia y de compromiso entre los unitarios y los partidarios del teatro español antiguo⁶⁷⁸. Eximeno dice que hasta los más unitarios desatienden las reglas de lugar y tiempo, argumentando luego su defensa de la libertad del teatro únicamente determinada por la varia e inagotable naturaleza. Además, manifiesta que el fin de la obra dramática ha de ser educativo. En cuanto a la acción, está a favor de que sea esta única, aunque coincide con Ignacio de Luzán en que pueden originarse a partir de la acción principal otros hechos secundarios relacionados. Sugiere a continuación Eximeno que la escasa verosimilitud es una de las carencias del teatro español. También advierte sobre la corrupción que le rodea, fundamentalmente durante el reino de Felipe IV. Asimismo será Calderón de la Barca entendido como inspirador de las sucesivas generaciones de dramaturgos. Por último, Eximeno revela ciertas esperanzas en poder

Espasa Calpe, 1960-1964, 4 vols; o del mismo autor, *Cadalso, el primer romántico europeo de España*, Madrid, Gredos, 1974.

⁶⁷⁷ Véase a propósito de la comedia neoclásica J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., pp. 214-215.

⁶⁷⁸ Posición esta común a Vicente García de la Huerta, Pedro Montegón y Tomás de Iriarte tal y como señala M. Fabbri, *op. cit.*, p. 58.

poner remedio a la decadencia del teatro español, señalando en este sentido la acción de la junta de “hombres de purgado gusto cómico”⁶⁷⁹ que había creado el gobierno, así como la existencia de un numeroso conjunto de obras que combatían el “mal gusto” y la extravagancia⁶⁸⁰.

Pero más allá de la digresión que Eximeno escribe acerca de la comedia, hallamos elementos del género a lo largo de toda la obra. Ya desde el prólogo, en donde el autor se sirve del sistema del *dramatis personae* para presentar a los personajes, y también desde el punto de vista de la forma en que ordena su historia, claramente influida por las estructuras teatrales. Asimismo, la forma de presentar los hechos de la trama tiene en cuenta una consideración teatral referida a la acción:

La perfección y belleza de una pieza dramática consisten en la natural y perfecta imitación de los intrincados sucesos, que la variedad y contrariedad de las pasiones y caracteres de los hombres ocasionan o pueden ocasionar en la vida civil⁶⁸¹.

En relación con el hecho de incluir el diálogo en el texto —pues es de esta forma de la que se sirve Eximeno para exponer sus teorías musicales—, logrando fundir la conversación con el arte, es un logro contemporáneo, tal y como advierte Rodrigo Mancho⁶⁸². La exigencia reformista de la época hizo entonces que Eximeno organizara sus contenidos musicales alrededor del coloquio. En el *Lazarillo Vizcardi* podemos hallar diálogos contruidos de muy diversos modos: diálogos a la manera socrática en que un maestro rige las preguntas del auditorio; diálogos ciceronianos en que cada personaje sostiene unos principios; pero, además, la auténtica teatralidad de la obra se desprende de los diálogos participativos en donde los sujetos se transforman en contacto unos con otros, mediante la palabra. Asimismo, los personajes que narran historias aportan experiencias ajenas al desarrollo principal, prácticas que abren el mundo cercano a otros mundos. Es decir, perspectivismo.

Por otro lado, resulta sumamente interesante que en el discurso se aprecie también algo que ocurrirá en la novela del siglo XIX, que es la inclusión del habla popular en textos literarios. Los personajes populares de la obra de Eximeno son esenciales para el discurrir de la trama y se manifiestan, además, en un registro adecuado a su condición: “palabras justas, repletas de gracia y expresividad y salpicadas

⁶⁷⁹ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 7.

⁶⁸⁰ Véase el comienzo de la cuarta parte de la novela.

⁶⁸¹ *Ibid.*, vol. II, p. 4.

⁶⁸² R. Rodrigo Mancho, *op. cit.*, pp. 531-532.

de modismos”⁶⁸³. Este elemento, el de individuos que adoptan el argot de las clases populares es uno de los que pudo atrapar al lector en la época de su publicación, pero es también uno de los alicientes para el lector actual, que valora la frescura de la conversación en una creación literaria demasiado extensa en sus propuestas teóricas.

De otro lado, la atmósfera creada en torno al humor y a las cualidades de los personajes —ligereza, credibilidad, gracia, frescura— acercan la obra a la comedia francesa e italiana. En concreto Fabbri nos habla de Molière, Metastasio⁶⁸⁴ y, por supuesto, Moratín hijo⁶⁸⁵.

¿Por qué podemos hablar, entonces, de una técnica compositiva dramática? Porque además de la presentación previa de los personajes en el “Prólogo” y puesta al corriente de lo que ocurre al lector, existe una movilidad y discurrir en la acción que está subdividida en actos y en una sucesión de escenas de significado completo. Escenas pensadas, además, como esbozos autónomos pero que siempre adquieren una unión lógica en el transcurrir narrativo. La trama se multiplica sin perder esta unidad, con el añadido de que la vivacidad de los episodios se acentúa con el diálogo, que prevalece sobre lo descriptivo o los monólogos en torno a la exposición musical. Y el final de la historia termina como lo hace por regla general la comedia, con un final feliz: la cordura de Agapito, el matrimonio del protagonista y Doña Julia, y otros buenos acontecimientos para los personajes relevantes y la consolación para el resto de caracteres⁶⁸⁶.

8.3 Realidad y ficción.

Fruto de las experiencias vitales y culturales de Antonio Eximeno hallaremos acontecimientos en la novela que tienen un sustento real, al tiempo que ciertos personajes pueden identificarse con algunos de los del entorno de nuestro autor. Tales sucesos e individuos afirman la perspectiva de veracidad que pretende adoptar el

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ Sánchez-Blanco señala que Metastasio “se entendió más como educador del corazón y evocador de sentimientos que como predicador de moral o profesor de conocimientos generales. Poesía y música se unen para una educación sentimental, cuya meta es aprender a sentir con el otro, a introducirse en el alma ajena. Su teatro no es, por tanto, un teatro narrativo en el que predominen los hechos o las acciones. La peripecia queda reducida a un mínimo. El drama tiene lugar en el interior de los personajes, los cuales se detienen en verbalizar sus emociones, su mundo interno, en el que luchan sentimientos encontrados”. En “La música y el pensamiento de la Ilustración”, cit., p. 305.

⁶⁸⁵ M. Fabbri, *op. cit.*, pp. 53-55.

⁶⁸⁶ Rodríguez Suso explica que aquellos personajes que no comprenden el mensaje de Lazarillo y Ribelles “recibirán a lo largo de la obra el correctivo clásico en las sociedades preindustriales, el ridículo”. En *op. cit.*, p. 133.

discurso narrativo de Eximeno, en consonancia con la autenticidad que se reclamaba en los textos decimonónicos.

La literatura dieciochesca, en consonancia con el espíritu burgués que se caracteriza por vincular sensibilidad y representatividad, se sirve de tal verosimilitud para, además, adscribirse a unas coordenadas históricas determinadas con la intención de conmover y aleccionar al espectador de la misma manera que lo hace la vida misma. El texto ha de convencer al público de que, aun realizando una abstracción figurativa, constituye un trasunto poético de sus modos de vida y preocupaciones diarias⁶⁸⁷.

Las oposiciones de 1789.

En el primer caso hablamos, por ejemplo, de las oposiciones que se desarrollan en la novela, que son réplica de las que tuvieron lugar en Salamanca el 12 de agosto de 1789, tras el fallecimiento de Juan Martín, y por las cuales fue Manuel José Doyagüe (1755-1842) elegido Maestro de Capilla de la Catedral de la ciudad mencionada. Entre los contrincantes del salmantino Doyagüe se hallaban José Pons, “músico de Madrid”; Bruno Molina, “cantor y acólito de la Catedral de Cuenca”; Raimundo Luis Forné, “Maestro de capilla de la catedral de Santo Domingo de la Calzada”; y don Pablo Santander, “Maestro de Capilla y organista de Santa María de Ledesma”⁶⁸⁸. Doyagüe, además del magisterio de la capilla de la catedral de Salamanca, ocupó también plaza en la Universidad como catedrático de música en 1793, siendo su labor muy alabada en todo el país. Pero fue el último catedrático en ocupar tal cargo, pues la reforma universitaria de principios del siglo XIX eliminó la música de la Universidad española.

Por su parte, Artero explica concienzudamente el procedimiento de la oposición⁶⁸⁹, como también había intentado reproducir Antonio Eximeno en su novela con el propósito de dar muestra de la lucha estética entre antiguos y modernos⁶⁹⁰.

⁶⁸⁷ M. J. Rodríguez Sánchez de León, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁸⁸ Información tomada de A. Martín Moreno, *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, cit., pp. 108-109.

⁶⁸⁹ J. Artero, “Oposiciones al Magisterio de Capilla en España durante el siglo XVIII”, *Anuario Musical*, 2 (1947), pp. 191-202.

⁶⁹⁰ Ya en el “Prólogo” de la novela Antonio Eximeno nos da a entender cómo las oposiciones son el telón de fondo para tratar luego el tema que más le interesa, su defensa sobre la esencia de la música: “Para amenizar este argumento, y porque el principal objeto de esta obra es dar á conocer los vicios, con que primero el abuso del contrapunto corrompió la música eclesiástica, y después la instrumental y la teatral la han profanado, se ha contraído la acción al concurso de un magisterio de capilla vacante de una Iglesia, cuyo Cabildo ha de conferir por votos el tal magisterio; y del concurso y de la elección resulta un tal contraste de los varios y opuestos modos de pensar de los personajes, que la elección de maestro de capilla se reduce á pleito ordinario ante la curia eclesiástica, en cuya sentencia estriba la resolución de la fábula” (pp. 3-4).

Recordemos que nuestro autor redujo el prototipo de las oposiciones del siglo XVIII a cuatro ejercicios⁶⁹¹. Y precisamente sobre el contenido del villancico que aparece en la última prueba, y que se propuso a los aspirantes en Salamanca, coincide con el que el erudito valenciano ofrece en su novela para demostrar lo absurdo de los exámenes⁶⁹². Habla este del trance por el que pasan los opositores y su sentir acerca del mismo, del “proceso psicológico de las oposiciones, hábilmente planteado de manera que cada una de las partes del villancico refleja un estado de ánimo distinto que el opositor debía saber traducir acertadamente en música”⁶⁹³:

¡Qué congojas! ¡Qué sustos!
¡Qué fúnebre concepto
hace aquel que se opone
a cualquier magisterio!
Más al de esta ciudad,
que pone tanto miedo,
toda el alma se asusta
en un concurso tan serio⁶⁹⁴.

Pero como hemos señalado a propósito del relato en 7.5, finalmente el cabildo eclesiástico decretó que no se realizase la prueba del villancico por ser este un género ridículo: “¿Qué necesidad tiene la Iglesia de estas canturías, las cuales solo sirven de profanarla y convertirla en corral de comedias?”⁶⁹⁵.

José Pons y el Padre Martini.

Respecto al vínculo que puede establecer entre los personajes de ficción y los sujetos reales, en primer lugar cabe destacar que presumiblemente Antonio Eximeno tuviese noticia de los acontecimientos de las oposiciones salmantinas por su amigo y asesor José Pons, quien se presentó a las mismas. Este músico nacido en Girona en 1768 fue maestro de capilla de su ciudad, y luego de Valencia, desde 1793, justo en los años en los que allí residió Eximeno a la vuelta de su exilio. Se trata también de uno de los

⁶⁹¹ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, pp. 177-181. La puesta en práctica de las pruebas se produce a partir de la p. 197 y ss. Véanse también los apartados 6.1 y 7.5 de este trabajo.

⁶⁹² *Ibid.*, vol. I, pp.226-236.

⁶⁹³ A. Martín Moreno, *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, cit., p. 110.

⁶⁹⁴ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 232. Solo reproducimos aquí la introducción del villancico, en la cual Eximeno cambió respecto al original de la oposición salamantina el verso “Más al de Salamanca” por el de “Más al de esta ciudad”.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 241.

compositores más importantes de la segunda mitad del siglo⁶⁹⁶. Curiosamente, como señalan Rodríguez Suso y Martín Moreno, a la hora de presentar su candidatura para las plazas de magisterio a las que optó, José Pons se presentaba a sí mismo como “músico de Madrid”⁶⁹⁷. Y es que nuestro autor presenta en *Don Lazarillo Vizcardi* al personaje Narciso Ribelles también como músico de Madrid; además aporta el dato de que cuenta con unos 34 años de edad. Teniendo en cuenta que la redacción del texto y su ubicación temporal puede situarse en torno a 1802, tal figura literaria habría nacido en 1768, como José Pons. Otros detalles que nos ayudarían a identificar al personaje literario con el músico gerundense los explica Rodríguez Suso de la siguiente manera:

Ya hemos visto, además, que Eximeno lo califica de “catalán” [...]; además, su nombre de ficción, Narciso, coincide con el del patrón de Girona. En la novela, Ribelles se define a sí mismo como músico que tira “por la iglesia”, por lo que en Madrid se le reprocha el ser “aficionado en demasía a la música instrumental”. Y, efectivamente, entre la producción conservada en archivos eclesiásticos de José Pons, se cuenta una importante serie de obras instrumentales; en la edición moderna se las reconoce como sinfonías y se las considera escritas para interpretar en la iglesia [...]⁶⁹⁸.

Pero además de poder considerar a José Pons como el trasunto real de Narciso Ribelles, también hay otros personajes en los que apreciamos similitudes con personas reales. Hablamos, por ejemplo, de la figura ficcional del Padre Diego Quiñones en relación con el Padre Martini, ambos franciscanos⁶⁹⁹. Rodríguez Suso, que destaca la siguiente afirmación de *Don Lazarillo Vizcardi* refiriéndose a esta figura: “eruditísimo en la historia de nuestra arte, más a quien no ha dado alas el genio”⁷⁰⁰, continúa además con el siguiente planteamiento:

⁶⁹⁶ Destacan de la producción de José Pons los responsorios de Navidad, sus villancicos y la pieza titulada *Batalla entre Miguel y Luzbel*. Véase A. Martín Moreno, *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, cit., pp. 172-173.

⁶⁹⁷ Véanse C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, p. 139 y A. Martín Moreno, *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, cit., p. 108.

⁶⁹⁸ C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁹⁹ El capítulo XIV de la cuarta parte de *Don Lazarillo Vizcardi* (vol. II, pp. 91-106) dice en su título: “Prosigue la antecedente conferencia, en la cual responde Ribelles al *Ensayo de contrapunto* del Padre Martini, cuya persona representa el Padre Diego”. En tal capítulo Narciso Ribelles explica por qué cada estilo tiene sus modificaciones y particulares reglas. El Padre Martini y sus predecesores querían hacer pasar como reglas generales de armonía las particulares relativas al canto llano y al estilo de capilla. Se habla de las reglas fundamentales de todo buen contrapunto según Martini en su *Ensayo práctico fundamental de contrapunto*, pero demuestra Eximeno a través de Ribelles cómo hasta los grandes músicos las han quebrantado. Se nos informa acerca de cuándo o no traspasarlas (como la famosa norma sobre las quintas y octavas paralelas) y por qué: “tales prohibiciones no han de ser reglas sino limitaciones o advertencias relativa a la agradable variedad de intervalos [...] y que se debe quebrantar cada y cuando esa variedad no favorece o perjudica a la expresión”.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 122.

En la trama, Quiñones-Martini acaba reconociendo la superioridad de Ribelles-Pons sobre los otros candidatos y sobre sus propias opiniones. El opositor le rinde visita de cortesía para agradecersele, y le encuentra ¡leyendo atentamente la traducción española de *Dell'origine!* (II, p. 84). Mediante este artificio literario, el viejo y aún resentido Eximeno ajusta cuentas con su antiguo rival, fallecido unos veinte años atrás (en 1784): la conversación que se establece entre los dos personajes acaba con una apología de la obra teórica del jesuita valenciano por parte del compositor gironés y con el humilde reconocimiento por parte del franciscano de su error anterior. La polémica sobre *Dell'origine*, efectivamente, no había quedado cerrada⁷⁰¹.

Las bibliotecas de Don Quijote y del Padre Martini.

Igualmente interesante nos parece la visita que en un momento dado hacen Narciso Ribelles y Lazarillo Vizcardi a Don Diego Quiñones, encuentro del que se sirve nuestro autor, como sabemos, para revisar la biblioteca del franciscano⁷⁰²: tras una atractiva conversación acerca de la música griega y su grado de perfección, Don Diego Quiñones muestra los volúmenes correspondientes a los autores griegos del arte músico, seguidos de “un estante cargado de peso en gran parte inútil, pues contenía la caterva de autores que en los pasados siglos escribieron de los tonos del canto-llano y de las reglas del contrapunto artificioso, ordenados por el orden de los tiempos en que florecieron”⁷⁰³. Aprovecha Narciso Ribelles esta apreciación para establecer un interesante parangón con la biblioteca de Don Quijote:

El erudito francés Dutens, aquel que, no sé si con razón, ha tratado a los filósofos modernos de plagarios de los antiguos, viajaba años pasados buscando y juntando los libros que componían la librería del famoso D. Quijote de la Mancha. Entendió el P. Diego la pulla; mas no se atrevió a contradecirla [...] Sin embargo, Ribelles, para quitarle el escándalo que su comparación le hubiera podido ocasionar, añadió que en la librería de D. Quijote, entre muchos autores malos, había algunos muy buenos; y la colección, dijo, que tenemos a la vista es muy útil y precisa, porque entre esos autores hay algunos dignos de nuestro mayor aprecio⁷⁰⁴.

Se mencionan a continuación autores como Severino Boecio, que llevó a Italia reliquias de la música griega; Hucbald, del siglo X, el cual corrigió los defectos de la escritura musical; más Guido Aretino, Francon, Marchetto de Pasua, Gaffurio y otros, que desde el siglo XI hasta principios del XV dieron las bases del contrapunto; Glarean, que opina sobre las composiciones de su tiempo que tienen más de ingenio que de

⁷⁰¹ C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, p. 139.

⁷⁰² Lo mencionamos en la sección 7.5.

⁷⁰³ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 201.

⁷⁰⁴ *Ibid.*

gusto y deleite para el oído; Zarlino y Antimo Liberati, juiciosos ambos; y Doni, de gran erudición acerca de la música griega.

Posteriormente aparecen los modelos franceses: Rameau, D'Alembert, Bertezen, que “han escrito con mejor método que los italianos y mayor filosofía, y han creído hallar en ciertos fenómenos físicos el origen o el modelo que de la armonía simultanea nos presenta la naturaleza”⁷⁰⁵. Y por supuesto se menciona a Newton, acerca del cual se dice que “todos los filósofos que se tienen por profundos y eruditos son newtonianos”⁷⁰⁶. Añade entonces Narciso Ribelles, en un acto de picardía por parte de Eximeno: “y V. P. juzgará por sí mismo si los jornalistas de Milán tuvieron razón que decir que el autor de *Del origen y reglas de la música* era el Newton en la teoría de nuestra arte”⁷⁰⁷.

Más adelante se habla de los maestros de los siglos XVI y XVII: Palestrina, Nanini, Morales, Victoria, Allegri, Pitoni, Josquin Després (el más ingenioso de los contrapuntistas, también el más peligroso porque sacrificó la melodía a los artificios). Sobre los grandes compositores del siglo XVIII se cita a Scarlatti, Pergolesi, Vinci, Durante, Leo, Perez, Hasse, Jommelli, Gluck, Sacchini, Piccini, Anfossi. Y finalmente se hace mención al poeta Metastasio, “el despertador del genio músico dramático”⁷⁰⁸.

Esta descripción de la literatura musical que poseía Don Diego Quiñones nos lleva a pensar en la importante colección de volúmenes de la biblioteca del Padre Martini⁷⁰⁹, pues los detalles que Eximeno aporta coinciden con los que ofrece el historiador Charles Burney acerca de la citada biblioteca, que visitó en 1770⁷¹⁰.

También en relación con el Padre Martini, por la proximidad a su medio intelectual, se halla también la figura de Gesbert, que Eximeno cita a lo largo de su obra en más de una ocasión⁷¹¹. Rodríguez Suso lo interpreta como la adhesión de nuestro

⁷⁰⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 202.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 203.

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 204.

⁷⁰⁹ Según Pollin, la famosa biblioteca del Padre Martini formó la base de la biblioteca del Liceo Musical de Bolonia. En *op. cit.*, pp. 568-575.

⁷¹⁰ C. Burney, *The present state of music in France and Italy, or the Journal of a tour of those countries, undertaken to collect materials for a general history of music*, London, T. Becket & Co, 1771, pp. 202-203. Rodríguez Suso, por su parte, explica la actitud de Eximeno ante la inalcanzable erudición del Padre Martini: “La codicia intelectual de un saber que se le negaba al brillante orador y matemático, por su falta de formación técnica en música y por su carencia de instrumentos de trabajo, los 17000 volúmenes de la citada biblioteca. Lo que describe Eximeno no es sólo aquello de lo que el franciscano disponía en el limitado espacio de su convento, sino lo que él, con su orgulloso saber de pretensiones universales y su libertad de religioso secularizado, no podría alcanzar nunca”. En *op. cit.*, p. 140.

⁷¹¹ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol I, p. 274. Según la información proporcionada, Gerbert afirmarí que G. Carissimi fue quien inventó el recitado y el aria aplicándolos a la música sagrada.

autor valenciano a una concepción historicista “basada en el conocimiento de las fuentes documentales antes que en la aceptación de la tradición escrituraria”⁷¹².

La visita al convento de la Magdalena y otros lances.

Otros asuntos que merecen ser señalados en este capítulo son los episodios que narran la visita al convento de la Magdalena y otros lances. Narciso Ribelles relata en un momento de la novela que en su primer viaje de Barcelona a Madrid se detuvo unos días en Valencia, y recorriendo los campos y poblados de los alrededores de la ciudad dio con el convento capuchino de la Magdalena⁷¹³. Explica el opositor que los claustros y viales de estos centros religiosos estaban adornados de pinturas que reflejaban hechos significativos del fundador y de otros santos de la orden. Dichas pinturas tenían al pie escrita una copla explicativa del asunto. Ribelles expone dos de estas, cuya autoría se debía al Padre Rafael Buñol, “capuchino del mismo convento, fraile de buen humor y natural coplista”⁷¹⁴. Sobre tal anécdota Rodrigo Mancho expone que efectivamente a unos pocos kilómetros de la ciudad levantina se halla el convento de Santa María Magdalena, de los padres Franciscanos Capuchinos. Respecto al nombre de Rafael Buñol al que se refiere Eximeno, encontramos su trasunto real en el Padre José de Rafelbunyol (1728-1809), “capuchino nacido en una localidad vecina, que ejerció el cargo de maestro de novicios y que fue muy dado a expresar la piedad religiosa mediante coplas y décimas”⁷¹⁵. Efectivamente, en el convento existen infinidad de pinturas y coplas de tema religioso, que “responden a una vía de religiosidad sencilla y popular”⁷¹⁶. Pero curiosamente, Rodrigo Mancho nos descubre que en unas piezas de cerámica del lugar poseen la misma inscripción a la que se refiere Narciso Ribelles en la novela:

Todos llaman a una voz
A este siglo ilustrado
En todo se ha adelantado
Menos en servir a Dios⁷¹⁷.

⁷¹² C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, p. 142.

⁷¹³ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, pp. 57-58.

⁷¹⁴ *Ibid.*

⁷¹⁵ R. Rodrigo Mancho, *op. cit.*, p. 528.

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ Solo existe una mínima diferencia, que es que Eximeno escribe “iluminado” en lugar de “ilustrado”.

El mismo estudioso ofrece dos interpretaciones sobre esta referencia eximeniana: bien como un ataque al Padre Martini, franciscano conventual, aunque lo considera poco probable debido a que sus diferencias tras las duras polémicas ya habían pasado y Martini ya había fallecido en las fechas de la escritura de *Don Lazarillo Vizcardi*; bien como denuncia de la decadencia intelectual de las órdenes religiosas españolas: “la sátira en este caso es directa y contundente, pues señala la ingenuidad filológica de los capuchinos representados por el Padre José de Rafelbunyol y el convento de la Magdalena”⁷¹⁸.

Asimismo existen otros episodios en la novela que pretenden acercarse a la perspectiva de veracidad propia del discurso decimonónico: la historia de la monja franciscana que cantaba las lamentaciones de Semana Santa llenando así la iglesia de petimetres⁷¹⁹ o el relato en torno al ermitaño de San Roque, cuya historia se enriquece con elementos de la tradición popular⁷²⁰.

Eximeno también realiza referencias explícitas a personajes como “El organista de Gandullas”, que interviene en la polémica sobre Eximeno en el *Diario de Madrid* defendiendo al exjesuita (pudiera ser el pseudónimo de Francisco Antonio Gutiérrez⁷²¹). Asimismo se cita al maestro “Panduro”, que impugnaba los libros que no había leído, y que tendría su correspondencia con Agustín Iranzo Herrero, quien intervino en el mismo *Diario de Madrid* criticando la obra del ex jesuita pero reconociendo que no había podido leer su tratado musical.

Por otra parte, las opiniones del Canónigo penitenciario coinciden con las de Feijoo, quien pudo haber servido de inspiración en la construcción de este personaje ficticio. Además, el citado canónigo comenta la representación de un drama sacro a la que habría asistido en Valencia⁷²². Y es que en una misiva dirigida por el clérigo Francisco Moreno Sánchez a Lorenzo Hervás (discípulo de Eximeno), fechada en enero de 1800, se explica lo siguiente:

⁷¹⁸ R. Rodrigo Mancho, *op. cit.*, p. 529.

⁷¹⁹ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 77.

⁷²⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 162.

⁷²¹ También aparecen referencias directas a Francisco Antonio Gutiérrez, traductor de *Dell'origine e delle regole della musica*, a quien Eximeno califica de “culto y sabio”. En A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 233.

⁷²² *Ibid.*, vol. I, p. 257.

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 [...] ⁷²³.

Esta referencia coincide con la descripción de la representación que hace Eximeno, quien sitúa la escena en un ámbito privado. Además, hace alusión al “drama pastoral” de la *Adoración de los Reyes*, de Juan Bautista Colomé ⁷²⁴, quien, como el propio Eximeno, era jesuita expulsado y procedía de Valencia, donde coincidirían entre 1798 y 1801.

Realidad y ficción se entremezclan en una obra en la que paralelamente se van citando composiciones y obras teórico-musicales, así como textos literarios que hemos ido mencionando en el capítulo 7 del trabajo; igualmente se hace referencia a la lectura de los almanaques y pronósticos ⁷²⁵ o a los últimos descubrimientos astronómicos como el del planeta Urano por William Herschel, Ceres por el astrónomo Piazzi o el astro Palas por Olbers ⁷²⁶.

Los tratadistas Pedro Cerone y Pablo Nassarre.

Más allá de los acontecimientos y de los personajes, Antonio Eximeno vuelca en la novela su percepción del estado musical en España. Como hemos señalado, son los tratados de Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro* (1613), y de Fray Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna* (1723-1724), sobre los que Eximeno cimienta la postura conservadora de la música, aunque no aparezcan en su tratado de 1774, debido quizás a que en aquel entonces los desconocía. Una vez ubicado en Valencia se nutre de la realidad musical y cultural de España y construye una novela dirigida a un público español, basada además, no solo en sus experiencias en Roma, sino también en el estado en que encontró el arte músico después del exilio. Más importancia adquiere cuando la exposición que Eximeno hace de estos tratadistas españoles se nos ofrece siempre en clave de humor:

⁷²³ L. Hervás, *Cartas*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22996, folios 372-373.

⁷²⁴ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 277.

⁷²⁵ “Ya sabes que tenemos en la ciudad al almanaqueiro Sancho Ciruelo, discípulo que fue de D. Diego de Torres Villarroel, aquel tan famoso astrólogo, que por el profundo conocimiento que tenía de los influjos de los astros, nos avisaba de un año para otro cuándo y en qué día nos debíamos de purgar”. *Ibid.*, vol. II, 132. Véase también vol. I, p. 114.

⁷²⁶ *Ibid.*, vol. I, pp. 111-112.

Estaban los dos oyentes para reventar de la risa, cuando entró Juanito cargado con tres tomos en folio, dos de Nassarre y uno de Cerone, diciendo: ¡Válame Dios qué plomos! ha estado en un tris que no los he echado en el albañal de la plaza⁷²⁷.

Otro ejemplo sería el modo en que Eximeno relata la sorpresa que Narciso Ribelles se lleva al ver tales tratados en los aposentos de Lazarillo:

Al nombrar Ribelles a Cerone y a Nasarre, Lazarillo, sonriendo, se los señaló con el dedo sobre la mesa en que habían quedado desde que dos noches antes los había hecho traer Agapito. Y Ribelles, al verlos, ¡cómo! exclamó amedrentado, como si hubiera visto dos vestiglos o fantasmas, y tirándose dos pasos atrás: ¿ahí están, dijo, esos dos basiliscos acechando a la juventud entre las flores del Parnaso músico? Voyme, no sea que su vista me maleficie el sentido común. Soltó Lazarillo la risa, y deteniéndole, le contó en pocas palabras el motivo por que estaban allí, y como con su lectura y la creencia de aquellas fábulas se le había vuelto el juicio al maestro Agapito⁷²⁸.

Además, el autor valenciano centra su denuncia en teorías como aquella sobre la armonía de las esferas desarrollada por los anteriores, y lo hace a través de la locura del personaje Agapito Quitoles, el cual se muestra obsesionado por la ordenación de las notas de la escala musical en correspondencia con la disposición de los planetas:

Mas no fue el canon enigmático el que más desconcertó la fantasía de este loco. Le había deparado el diablo el libro de aquel fanático monje, Juan Indáigne, intitulado: *Introductiones apotelesmaticae et elegantes in chiromanciam, physionomiam, astrologiam*, etc., de cuya página 130 copió Nassarre, como ciego que era, a tientas lo que en él había aprendido Agapito, y nosotros nos referimos en el capítulo XIII de nuestra primera parte, acerca de los influjos de los planetas y signos del Zodiaco en los humores y partes de nuestro cuerpo; y como Nassarre extiende estos influjos a los tonos del canto-llano, Agapito con los presupuestos de estos dos autores, Juan Indáigne y Nassarre, se formó un embolismo de disparatados raciocinios, en fuerza de los cuales se persuadió poder componer un *Lunario músico*, para determinar los días en que, según el aspecto de los planetas, se debía componer en cada tono del canto-llano, a fin de que los planetas y los signos del Zodiaco derramaran sobre el compositor y su composición los más poderosos influjos⁷²⁹.

⁷²⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 48.

⁷²⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 152.

⁷²⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 20. Acerca de las divagaciones y extravagancias de Agapito Quitoles sobre la armonía de las esferas y la composición de un canon enigmático y un lunario músico, siempre relatado en clave de humor, tórnense de la segunda parte de la novela el capítulo VI (vol. I, p. 154) y de la cuarta parte los capítulos III, IV y V (vol. II, pp. 16-41), XVII (vol. II, pp. 126-133), XXI y XXII (vol. II, p. 161-174). A propósito de Juan Indáigne (antes de 1467-1537), fue este uno de los representantes de la síntesis del ocultismo hermético de la Alemania antes de la Reforma, y entre sus obras sobre astrología, fisiognomía y quiromancia, que tuvieron gran difusión, se halla *Introductiones apotelesmaticae elegantes in chiromanciam, physiognomiam, astrologiam naturalem, complexiones hominum, naturas planetarum*, etc., de 1552.

Sobre Nassarre en particular, recordemos que en el capítulo VIII de la segunda parte Eximeno critica fervientemente la propuesta que este tratadista hizo respecto a los exámenes a maestro de capilla, pues es sobre la que se basaban las oposiciones aún medio siglo después. Tras explicar brevemente el contenido de las pruebas según el tratadista aragonés⁷³⁰, se elogia el procedimiento de algunas iglesias de Madrid, Toledo y Valencia en las que se eligen maestros por bagaje, experiencia, composiciones que se mandan hacer por encargo, etc. y no por oposición pública⁷³¹.

Del origen y reglas de la música según Don Lazarillo Vizcardi.

Por último, y no menos destacable, debemos señalar la percepción que la novela eximeniana ofrece del volumen presente *Del origen y reglas de la música. Don Lazarillo Vizcardi* da muestra de la postura que adopta el autor acerca de su propia escritura en *Dell'origine e delle regole della musica* y la posterior traducción española, por lo que puede entenderse también la novela como prolongación y evolución lógica del tratado anterior. Es decir, hace una revisión de la obra añadiendo correcciones, notas, apuntes, etc. Aparece esto por vez primera en el capítulo XII de la tercera parte, titulado “Noticia de la obra *Origen de la música [...]*”:

¿Un español, dijo el Penitenciario, ha escrito de música en Italia, y los italianos no le dieron en los hocicos con el *Sus Minervam*? Según me escribió mi corresponsal, respondió Ribelles, hubo de todo⁷³².

Resulta muy interesante la manera en que el erudito valenciano va introduciendo matices sobre aspectos culturales y apuntes sobre su propia producción. Tomemos el caso del personaje del Magistral, que en un momento dado nos informa acerca de la labor de los exiliados por devolver a la cultura española su prestigio, además de dar noticia sobre otra obra eximeniana y la traducción de sus trabajos de música:

⁷³⁰ *Ibid.*, vol. I, pp. 177-182.

⁷³¹ *Ibid.*, vol. I, p. 182.

⁷³² *Ibid.*, vol. I, pp. 330-335. Explica el valenciano cómo unos lo desacreditaron por su obra, mientras que otros músicos tales como Sarti, Albertini, Basili, Zingarelli y, sobre todo, Jommelli, lo trataron con cortesía. Los textos publicados en Florencia, según expone, decían que el tratado “disipaba las sombras en que estaba envuelto el contrapunto”; en Milán le señalaron como el Newton de la teoría de la música; en Inglaterra se destacó su originalidad. Luego se hallaban también las duras críticas de las *Effemérides* en Roma. Se suman a esto los ataques del Padre Martini (publica su *Ensayo práctico fundamental de contrapunto* al que Eximeno contesta con la *Duda*). Véase a propósito el apartado 3.3 del presente trabajo.

Yo sabía que algunos de nuestros españoles habían reparado en Italia el honor de nuestra literatura, tenida en poco de los extranjeros (tal vez por ser poco común de la otra parte de los Pirineos la inteligencia de nuestro idioma), hasta haber dicho el sofista Voltaire que nosotros no tenemos sino un libro, que es el *Quijote*; y es que él no había visto ni leído otro, y aún ese más traducido. Del autor del *Origen de la música* he leído las *Instituciones filosóficas*, escritas en buen latín y en estilo tal vez demasiado conciso, bien que apto por esto mismo para hacer pensar y reflexionar a los maestros y á los discípulos. Y á la verdad hubiera querido conferenciar con el autor, para que me resolviese algunas dificultades, y explicase algunas proposiciones que no entendí [...] Pero de sus obras de música, como de asunto que poco me interesa, no tenía sino una noticia vaga y confusa; y según lo que Vm. ha dicho, juzgo que convendría traducirlas á nuestro idioma. Este trabajo, respondió Ribelles, está ya hecho por D. Francisco Antonio Gutiérrez, 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 española⁷³³.

En el capítulo XIV de esta tercera parte Narciso Ribelles recibe una carta del primer violín de la Capilla Real en la cual se da noticia del revuelo que había originado entre los profesores la traducción de *Del origen y reglas de la música*:

Unos, le decía, tienen por una afrenta de la profesión que un autor de fuera de ella les eche en cara los que por falta de práctica tiene por errores; otros la defienden a pie y a caballo, confesando haber aprendido en ella muchas cosas que ignoraban, y lo descarriados que hemos ido en el estudio y enseñanza del contrapunto⁷³⁴.

Los personajes de Lazarillo Vizcardi y Narciso Ribelles con sus diálogos aportan también datos sobre los contenidos del tratado, pero también sobre sus defectos⁷³⁵. Por ejemplo, asegura el “músico de Madrid”:

Os diré, no obstante, que no pude menos de tratar al autor de temerario, viéndole en el centro de Italia acometer con tanto desenfado a contrapuntistas y cantollanistas, cuya grey en Italia es mucho más numerosa que la de los maestros de genio; se me figuró D. Quijote cuando con la lanza en el ristre arremetió con las manadas de carneros⁷³⁶.

⁷³³ *Ibid.*

⁷³⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 351.

⁷³⁵ Algunos de estos defectos: en el capítulo que trata del instinto, el autor se alejaría demasiado del asunto, y “no parece sino que quiso hacer ostentación de su filosofía”. Respecto a los compositores italianos Palestrina, Nanini y Clari, Eximeno observa atentamente su escritura del bajo fundamental y la concatenación de armonías simultáneas sin hablar de si la música exprime bien el sentido de la letra. Se apartaría también, dice Ribelles, del asunto, indagando en el origen de las lenguas. *Ibid.*, vol. I, pp. 352-353.

⁷³⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 352.

Debemos subrayar el hecho de que Ribelles nos informe sobre la intención que Eximeno había manifestado en la “Respuesta” —a la carta que un amigo le había enviado— de escribir posteriormente una novela, de la cual ya se ha hablado anteriormente, en la que muestra la clara tentación:

[...] De ridiculizar los vicios radicales en nuestra escuela de contrapunto en una novela del maestro Pandolfo, porque, como nos enseña la experiencia, los vicios autorizados de la costumbre y de la educación, y que a las persuasiones de los hombres sacios no dan oídos, hechos ridículos, avergonzados se esconden y desaparecen. Y yo creo que le hizo venir esta tentación algún maestro Pandolfo italiano [...] Mas si el autor vuelve a España, le interrumpió Lazarillo, y se detiene algún tiempo en esta ciudad, mía fe que le vuelva aquella tentación [...] ⁷³⁷.

En los capítulos VI, VII, VIII y X de la cuarta parte ⁷³⁸ se prosigue con el análisis de *Del origen y reglas de la música*: tras la lectura que Lazarillo realiza del prólogo e introducción del tratado, critica la alabanza que el autor hace de sí mismo, que es común a otros muchos escritores, y le reprocha lo aventurado de ofrecer detalles de su vida personal para explicar cómo ha llegado al planteamiento de desdecir lo escrito desde Pitágoras sobre libros de música y dar a entender que propone nuevas reglas:

Y he aquí cómo estos autores, afectando mucha modestia y pidiendo al fin de sus prólogos al lector benigno que disimule los yerros, descaradamente se alaban, imitando á los charlatanes, los cuales antes que nadie pruebe la virtud de sus unguentos, embaucan con sus elogios al pueblo y los despachan ⁷³⁹.

A continuación Lazarillo y Ribelles hablan sobre la introducción, aplaudiendo cómo el autor aclara en pocas palabras el vocabulario músico. Critican por otra parte los exhaustivos y farragosos artículos sobre vocablos matemáticos, el procedimiento en base a tetracordios y los sistemas músicos griegos en general. Desechando las explicaciones matemáticas, Eximeno muestra así su preferencia por una teoría musical más ligera, en base a su teoría que vincula la música con el lenguaje.

El capítulo VII iría encaminado hacia la propuesta de un nuevo modo de escribir música más simplificado, ajeno a las denominaciones de los bárbaros relativos al sistema hexacordal. Lazarillo no gusta del sistema que escribe bemoles y sostenidos,

⁷³⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 353.

⁷³⁸ En el capítulo IX de esta cuarta parte se hace un paréntesis al análisis de *Del origen y reglas de la música* para seguir desarrollando la trama de la novela, en este caso se habla sobre el matrimonio entre Lazarillo Vizcardi y su enamorada, Doña Julia.

⁷³⁹ *Ibid.*, vol. II, pp. 42-44.

porque induciría a la confusión, así que propone pintar de rojo las notas enarmónicas, siguiendo en parte el modo de Guido Aretino por el cual se incluirían colores en las notas alteradas⁷⁴⁰.

La opinión, en definitiva, sobre *Del origen y reglas de la música* se centra en el rechazo a la tesis del origen matemático y de las proporciones astrales de la música, defendiendo por el contrario su carácter instintivo:

La Naturaleza ha dotado al hombre de la facultad de manifestar sus sentimientos y afectos con palabras moduladas con un cierto giro de tonos de la voz correspondientes al afecto o sentimiento que quiere manifestar; y estos tonos de la pura habla, juzga el autor ser los mismos de que usa la música para expresar los mismos sentimientos y afectos⁷⁴¹.

Asimismo se establece una distinción entre dos objetos del lenguaje, que son mente y ánimo, concluyendo que “la sola modulación de los tonos de la voz, en la cual consiste la música, mueve los afectos y excita las ideas correspondientes a ellos; luego puede llamarse verdadero lenguaje”⁷⁴². Y se habla acerca de la identidad de los tonos del habla con los del canto y su vinculación con los idiomas, sobre el hecho de que las reglas de la prosodia y del canto eran las mismas en antiguas civilizaciones cultas, y sobre la técnica del canto⁷⁴³.

Pero siguiendo a Jacobs, encontraríamos algunas diferencias de contenido entre los dos textos sobre música, por ejemplo, en lo referente a la teoría de las artes y su jerarquización:

La teoría de las artes que Eximeno expone en *Del origen y reglas de la música* se corresponde con la teoría fundamental de Charles Batteaux (1713-1780) en su obra *Les Beaux Arts réduits à un même principe* de 1746. Eximeno establece una diferencia entre tres clases de “artes humanas” según las funciones que desempeñan para los hombres. La primera clase está constituida por las Artes que tienden hacia la comodidad y las necesidades básicas de las personas, como la maquinaria, la botánica y la medicina. La segunda clase está formada por las “artes de ingenio” (1978: 182 y 184) que Eximeno también califica como “artes de gusto” (1978: 59, 237, 285): la poesía la música y la pintura. La tercera clase está compuesta por las *artes mixtas*, es decir, la arquitectura y las *artes mecánicas*, cuya función consiste en adornar con el *buen gusto* las obras destinadas a la comodidad de las personas.

⁷⁴⁰ Véase C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, p. 142, en donde se pone en relación este sistema con las teorías José Elías o el Padre Soler y su *Llave de la modulación*, de 1762.

⁷⁴¹ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 54.

⁷⁴² *Ibid.*, vol. II, p. 60.

⁷⁴³ *Ibid.*, vol. II, pp. 61-67.

A diferencia de *Del origen y reglas de la música*, Eximeno usa en *Don Lazarillo Vizcardi* la expresión “artes de genio” (vol. 1, 1872: 3, 11, 12, 126, 22 y *passim*) para referirse a la música, la poesía y las artes plásticas; resultando la jerarquía de las artes del efecto específico de cada una de ellas. Son la poesía y la música, por consiguiente, las dos artes más elevadas, ya que se dirigen en igual medida al cuerpo y al alma. Según Eximeno, las artes plásticas ejercen menos efecto ya que sólo actúan sobre el cuerpo. Eximeno justifica este hecho afirmando que el arte solo tiene efecto sobre el cuerpo, mientras que la naturaleza lo tiene tanto sobre el cuerpo como sobre el alma⁷⁴⁴.

Fabbri señala también la novedad que Eximeno introduce en cuanto al sistema que ideó para enseñar música y composición a los jóvenes:

L'Eximeno, che per sua ammissione aveva costruito il suo sistema sulla falsariga di quello formulato dal Rollin per l'insegnamento delle “belle lettere” [...] ritiene necessari cinque anni, divisi in un bienio di tirocinio ed in un trienio di perfezionamento [...]⁷⁴⁵.

Por último, una diferencia más entre *Del origen y reglas de la música* y *Don Lazarillo Vizcardi* se correspondería con el asunto historiográfico: Antonio Eximeno ofrece en sus dos obras musicales un esquema de la historia musical que valora la importancia de la música en la cultura clásica, señala la decadencia de la misma en los tiempos posteriores a esta para un posterior resurgimiento desde el siglo XVI hasta sus días, en el que la música presenta una constante evolución hacia su mejora. En el tratado de 1774 el ex jesuita relaciona la historia musical con una teoría sobre la misma; sin embargo, en la traducción española de 1796 separa los capítulos que comprenden una y otra área, pues entiende que ya que existe una importante separación entre ambas. *Don*

⁷⁴⁴ H. C. Jacobs, “Antonio Eximeno y Pujades (1729-1808) y su novella *Don Lazarillo Vizcardi* en el contexto de sus teorías musicales”, cit. p. 405.

⁷⁴⁵ M. Fabbri, *op. cit.*, p. 47. El método de enseñar el arte músico y sobre su composición lo explica Eximeno en la cuarta parte de la novela, entre los capítulos XVI y XX (vol. II, pp. 112-122; pp. 134-148; pp. 152-160). El primer año de la formación debe servir para enseñar la gramática musical, para aprender a tocar de oído un instrumento de cuerda, preferiblemente el violín, además de para introducir al pupilo en el estudio de la lengua latina e italiana. Se debe perfeccionar el vocabulario musical, realizar ejercicios de música vocal y solfeo y profundizar en la cultura literaria (señala Eximeno a Meléndez Valdés como el poeta español contemporáneo más destacado). En el segundo año se debe introducir al alumno en el asunto de las diferentes cuerdas y acordes correspondientes a cada uno de los veinticuatro tonos, en las cadencias y su resolución, en el bajo fundamental y su movimiento. También habría que realizar ejercicios escritos de composición y ejecutar piezas musicales de autores de diversa nacionalidad. El tercer año sirve para mejorar la composición a dos, tres y cuatro partes, además de para adentrarse en el arte de la fuga y del contrapunto. El estudiante debe aprender a escribir cantinelas y debe ser ilustrado sobre el estilo de capilla. El cuarto año está dedicado a la elocuencia de la música. Se debe distinguir y dominar sentimientos y emociones en las diversas composiciones. El alumno también ha de componer sobre temas obligados y cantinelas a una o dos voces que expresen los más diversos estados de ánimo. Finalmente, en el quinto año se ejercita la composición a cuatro o más voces teniendo muy en cuenta la correspondencia entre música y lenguaje poético.

Lazarillo Vizcardi, como evolución de la obra anterior, elimina la teoría musical para confeccionar un método basado en el conocimiento histórico y no en leyes inmutables, las cuales sí aparecen en tratados de erudición de años anteriores. Es más, la historia en *Don Lazarillo Vizcardi* está completamente integrada en el texto de la novela, a excepción de algunos datos que se encuentran en el apéndice. Muy acertadamente Rodríguez Suso expone que:

Así, si al comenzar el último tercio del siglo XVIII el problema de la música para Eximeno era un problema general cuya solución intentaba dilucidar científicamente en la teoría, en los albores del siglo XIX el problema era una situación local, que requería simplemente una nueva pedagogía basada en la comprensión del papel de la historia como superación progresiva de la ignorancia primitiva, y una reorganización laboral de la profesión adaptada a la estructura social del momento⁷⁴⁶.

⁷⁴⁶ C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, p. 146.

Capítulo 9. La escritura de Antonio Eximeno. Estímulos literarios.

Porque en aquel sitio el mesmo silencio guardaba silencio a sí mismo, se mostraba blando y amoroso.

Quijote [II-69]

De la literatura que crea el ex jesuita queremos a continuación resaltar la confluencia de elementos de géneros diversos. Respecto al componente novelístico Eximeno toma como referentes principales a Miguel de Cervantes y al Padre Isla –y como modelo de ficción musical consideramos que Eximeno se sirvió del poema *La Música* de Tomás de Iriarte. Sobre el primero es posible observar una admiración tal que lleva al autor no solo a emplear algunos de sus recursos ficcionales y a nombrarlo en varias ocasiones a lo largo del texto, sino a escribir incluso una *Apología* en defensa de la escritura de *Don Quijote de la Mancha*. Es decir, tanto *Don Lazarillo Vizcardi* como la *Apología* se alzan como dos formas de entender el Cervantismo y el Quijotismo en el siglo XVIII. La narración destaca asimismo por el empleo de la sátira, el humor mordaz en la escritura y el recurso de incorporar datos de la realidad al relato para dar mayor veracidad al discurso y de este modo cumplir con las expectativas del público lector. En cuanto al teatro hay que distinguir el interés que nuestro autor profesa por el género de la comedia en el capítulo que dedica al mismo; de igual modo se sirve del diálogo tanto para transmitir sus conocimientos y agilizarlos dentro del transcurso de la trama como para dar voz a la sociedad retratada; además, la subdivisión de la fábula en una especie de actos y sucesión de escenas más la movilidad que hay entre las mismas nos recuerda a dicho género teatral. Y por lo que tiene la obra de comedia debe establecerse un vínculo con Leandro Fernández de Moratín. Pero también la novela posee componentes historiográficos en la exposición musical, hace numerosas referencias literarias, establece comparaciones entre disciplinas artísticas y hace uso de la crítica aplicada sobre todo a la música y a la literatura.

9.1 *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes en el siglo XVIII.

El siglo XVIII es un momento de transición para lograr formas narrativas propias que, sin embargo, ya habían sido concebidas por autores como Miguel de Cervantes (1547-1616) o el anónimo de *Lazarillo de Tormes*⁷⁴⁷. En un yermo

⁷⁴⁷ Sígase aquí lo expuesto por J. Álvarez Barrientos, “La novela del siglo XVIII”, cit., pp. 11-15.

pensamiento literario español de muchos decenios del siglo XVII, no se tiene constancia de que el *Quijote* suscitase ningún comentario ni estudio de una mínima importancia. La obra y el autor recibieron ciertos elogios pero también desmerecimientos; hubo unas cuantas alusiones a personajes y situaciones de la novela e imitaciones triviales de ciertos episodios. Pero ningún texto que desarrollase un juicio crítico ningún sentido, más allá de las obviedades.

Fue a finales del siglo XVII y principios del XVIII cuando una serie de escritores ingleses vieron en la obra de Cervantes el germen de una renovación narrativa, mientras que España tardó más en alcanzar esta percepción, pues de forma general, hasta los años 80, se conformó con entender el *Quijote* como sátira de un género literario obsoleto, de la literatura caballeresca y de las costumbres⁷⁴⁸. Esto hizo que los escritores nacionales los tomaran como ejemplo para criticar y satirizar aspectos tanto modernos como antiguos de la cultura, literatura y vida nacionales⁷⁴⁹. Aunque en principio no se captó, Cervantes aportaba mucho más que eso⁷⁵⁰: un innovador manejo del tiempo de la narración, una significativa distinción entre lo real y lo ideal y la presentación de unos caracteres con una condición subjetiva, interior muy destacada, cuya actitud cambiaba según las circunstancias:

En la Francia y en la Inglaterra de esos años, el libro tuvo en cambio una vivaz presencia en el horizonte intelectual y operó como poderoso fermento de la creación. Son multitud, incomparablemente mayor que en España, las menciones que suponen una afectuosa familiaridad con el *Quijote* y la aplican con tino a los más varios propósitos y en las más varias circunstancias. La huella cervantina se aprecia

⁷⁴⁸ A propósito de la recepción del *Quijote* en el siglo ilustrado véase J. Álvarez Barrientos, “Cervantes en el siglo XVIII. Imitadores y continuadores del *Quijote*”, *Cuadernos Cervantes de la lengua española* 10 54 (2004), pp. 47-52.

⁷⁴⁹ F. Rico expone que: “En 1750, la exaltación del *Quijote* en el extranjero se había contemplado como un desdoro en la medida en que la obra se prestaba a «ridiculizar la nación» y porque implicaba el reverso negativo que Cadalso tomaría luego de Montesquieu: que el único libro español bueno era el que se reía de todos los demás. Por el contrario, cuando tras el proceso de Olavide arreciaron las críticas transpirenaicas de la cultura y la vida españolas, la mejor baza para rebatir los «Que doit-on à l’Espagne?» era (como se escribe en los preliminares académicos) el «aplausos y estimación» del *Quijote* «entre las naciones cultas». En 1780, el *Quijote* de la Academia, que venía a sancionar el dictamen de un público español vastísimo y de los mejores «apasionados» y estudiosos del resto de Europa, era también una apología «por la España y su mérito literario». En *Quijotismos*, Aldeamayor de San Martín, Papeles de la Biblioteca Municipal 1, 2005, pp. 17-18.

⁷⁵⁰ Señala T. Barjau Condimines que “una de las posibles causas que pudo contribuir mayormente a la mala lectura de la obra de Cervantes fue la dictadura, aunque inestable, de las poéticas neoclásicas en la segunda mitad de siglo. Llevados de este espíritu, los eruditos clasificaron de forma muy heterogénea un género que desde Cervantes escapaba a toda valoración preceptista. Sin embargo, la aplicación de criterios neoclásicos [...] se debilita hasta perderse, en un lapso de tiempo muy corto, a medida que el Romanticismo gana adeptos. En análisis de las historias de la novela que se publican entre 1785 y 1799 revela un cambio de mentalidad [...]”. En “Introducción a un estudio de la novela en España (1750-1808)”, *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII* 10-11 (1983), p. 114.

inconfundible en todo el camino que desemboca en la novela de los nuevos tiempos, de Scarron a Fielding, de Sorel a Sterne. Pero el *Quijote* no actuaba sólo como estímulo de la práctica literaria: era tema central y punto de referencia en la teoría.

La calidad de tal se echa de ver de modo especialmente significativo en la inacabable, serpenteante «Querelle des Anciens et des Modernes». Que el *Quijote* y Cervantes salieran tantas veces a relucir en ella quiere decir que había opiniones a favor y en contra, pero también que suscitaban reflexión y estudio, que no era posible orillarlos y forzaban a tomar partido⁷⁵¹.

Sería más tarde cuando los escritores peninsulares entendieron que con materiales viejos y partiendo de las convenciones del género y de sus propias limitaciones, Cervantes había creado la novela moderna⁷⁵². Esto es, la nueva consideración del personaje como estereotipo universal y de la novela como algo adelantado llega cuando críticos e imitadores perciben que la ambigüedad de la obra, la causa precisamente de su universalidad, como apunta Álvarez Barrientos, se centra en un mundo en decadencia más que en un tipo de literatura, en este caso caballesc⁷⁵³. Además, a medida que fue avanzando el siglo los escritores de prosa comprendieron que la novela, lejos de un mundo referencial irreal, era el mejor vehículo para mostrar lo que acontecía en su entorno. Porque Cervantes “al hacer que la novela expresara el mundo real [...] desdeñando lo fantástico y caballesc como ajeno al nuevo mundo que nacía, dotaba a su vez a la novela de un objetivo concreto, le dio utilidad al género”⁷⁵⁴.

Por otra parte, Cervantes aportó una serie de recursos narrativos que serían el punto de arranque de diversas líneas novelísticas del XVIII: el humor, la técnica contrastiva, la referencia a la novela misma, la técnica de aludir de forma satírica a documentos o manuscritos encontrados para vincularse con la Historia real como marco narrativo y referente paródico, lo cual ayudó a desarrollar y consolidar el género, así como a generar una mirada escéptica⁷⁵⁵.

⁷⁵¹ Continúa la cita: “Dos de los hermanos Perrault ilustran ambos bandos del debate. Pierre dedica al Quijote todo un libro, tan bien pensado como cicatero, para denunciar, por más que no deje de apreciarle virtudes, sus obvios pecados contra la verosimilitud y la «bienséance», el decoro estamental y moral. El más célebre Charles sentencia que frente al Quijote la Antigüedad «no tiene nada de la misma naturaleza que pueda oponerle». He aquí un Quijote que desafía y vence a los antiguos: he aquí ya, pues, un clásico”. En F. Rico, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁷⁵² En este sentido podemos tomar las palabras de José Cadalso: “En esta nación hay un libro muy aplaudido por todas las demás. Lo he leído, y me ha gustado sin duda; pero no deja de mortificarme la sospecha de que el sentido literal es uno, y el verdadero es otro muy diferente [...] lo que hay debajo de la apariencia es, en mi concepto, un conjunto de materias profundas e importantes”. J. Cadalso, “Carta LXI”, *Cartas Marruecas*, 1774-1789.

⁷⁵³ J. Álvarez Barrientos, “La Novela del siglo XVIII”, cit. p. 27.

⁷⁵⁴ J. Álvarez Barrientos, “Cervantes en el siglo XVIII”, cit., p. 21.

⁷⁵⁵ Nuevamente seguimos aquí las aportaciones señaladas por J. Álvarez Barrientos, “La Novela del siglo XVIII”, cit., p. 23-24.

Pero aparte del hecho decisivo de que la novela de Cervantes permitiese regenerar la narrativa de la época, existió una fuerte corriente de estudio, crítica y reedición de sus propias novelas. De una u otra manera, su presencia fue constante en el XVIII⁷⁵⁶, de manera que incluso el afán de estimar la obra de Cervantes hizo que algunos comentaristas intentasen establecer símiles con autores reconocidos o prestigiosos clásicos, en especial con Homero, cuya *Ilíada* se ve puesta en parangón con el *Quijote* en repetidas ocasiones⁷⁵⁷, pero también con Cicerón, Boileau⁷⁵⁸, Horacio, Virgilio... Así, por ejemplo, Pellicer en 1778 dice que:

Dotó la naturaleza a Cervantes de ingenio vivo, de invención rara, de atinado juicio, y de una afición tan vehemente a los libros que se paraba a leer los papeles rotos que encontraba en la calle, como dice él mismo. Era de natural sumamente gracioso, y de finísimo gusto, prendas que ponderó Horacio en el poeta Lucilio⁷⁵⁹.

Por su parte, Juan Andrés en su *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* asevera que:

[...] La fecundidad y gentileza de imaginación, la naturalidad y verdad de las narraciones y de las descripciones, la elegancia y amenidad del estilo, y el fino gusto y sabio juicio de Cervantes han sabido formar de un complejo de extravagantes necedades un libro noble y deleitable, que ha sido recibido con aplauso tan universal de todas las naciones que *Don Quijote* se ve representado por todas partes en prosa y en

⁷⁵⁶ F. Rico explica: “Fueron, en efecto, los románticos alemanes quienes imaginaron la concepción desde entonces más pertinaz del *Quijote*, y fue Federico Guillermo Schelling, entre 1802 y 1805, quien le dio la versión más lacónica, decidida e influyente: el tema de la obra es la lucha de lo real con lo ideal, «das Reale im Kampf mit den Idealen». O traducido a personajes y episodios: don Quijote es la encarnación de los más elevados valores y Sancho el portavoz de la grosera realidad [...] Pero la Alemania romántica operó una transustanciación: los comentarios en clave costumbrista o anecdótica (si Cervantes ridiculiza las manías caballerescas o alude al Duque de Lerma, por ejemplo) quedaron desplazados por una exégesis que afirmaba la identidad profunda del personaje y el libro con el ser mismo de España”. En *op. cit.*, pp. 19- 21.

El autor indica también que “en una medida superior a la de cualquier otro clásico, el *Quijote* no se deja leer sino a la luz de cuanto en la literatura y en la historia ha venido después, y en especial no sin el filtro de las interpretaciones que en los dos últimos siglos lo han flanqueado más tenazmente. De ahí la paradoja que el libro de Cervantes ilustra, insisto, en medida suprema: la perspectiva moderna traiciona en mayor o menor grado el sentido original; la perspectiva antigua le resta parte del valor y la vigencia que de mil amores seguimos reconociéndole; y no es fácil situarse en el punto justo entre uno y otro extremo del camino”. En *op. cit.*, p. 9.

⁷⁵⁷ Señala Aguilar Piñal: “Acaso no sea ajena a este deseo la intención de definir el nuevo género novelesco que lleva a Lampillas a comparar a cervantes con Ariosto. Hay que señalar que en esta obra aparece por primera vez la noción del doble plano cervantino (realidad-idealidad), de la que hace Pellicer derivar la fuerza cómica del *Quijote*”. En F. Aguilar Piñal, “Un comentario inédito del “Quijote” en el siglo XVIII”, *Anales Cervantinos*, 8 (1959), p. 308.

⁷⁵⁸ Esto puede apreciarse en T. de Iriarte, *Los literatos de cuaresma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

⁷⁵⁹ J. A. Pellicer y Saforcada, *Ensayo de una Biblioteca de Traductores Españoles*, Madrid, Antonio Sancha, 1778.

verso, en estampas, en cuadros, en telas, en tapices y de todos modos, llegando a ser más conocido un pobre hidalgo de la Mancha enloquecido por la lectura de los libros de caballerías que los capitanes griegos y troyanos, ilustres por tantas batallas y celebrados en los inmortales cantos de Homero y de Virgilio⁷⁶⁰.

Y Juan Pablo Forner afirma lo siguiente:

Para mí, entre el *Quijote* de Cervantes y el *Mundo* de Descartes, o el Optimismo de Leibniz no hay más diferencia que la de reconocer en la novela del español infinitamente mayor mérito que en las fábulas filosóficas del francés y del alemán; porque siendo todas las ficciones diversas sólo por la materia, la cual no constituye el mérito de las fábulas, en el *Quijote* logró el mundo el desengaño de muchas preocupaciones que mantenía con perjuicio suyo; pero las fábulas filosóficas han sido siempre el escándalo de la razón [...] ⁷⁶¹.

9.1.1 Quijotismo y Cervantismo.

El siglo XVIII reeditó obras del siglo anterior, de entre las que destaca el *Quijote*, que se reimprime entre 1700 y 1808 cuarenta y cuatro veces⁷⁶², lo cual por una

⁷⁶⁰ J. Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, Antonio de Sancha, 1784-1806.

⁷⁶¹ J. P. Forner, *Oración Apologética por la España y su mérito literario*, Madrid, Imprenta Real, 1786. Se trata, la *Oración apologética*, de una contestación a Nicolás Masson de Morvilliers. Dicho autor redactó el artículo “España” que apareció publicado en el tomo primero de geografía de la *Enciclopedia metódica* y que pretendía continuar la labor realizada en la *Enciclopedia* por parte de Diderot y D’Alembert. En este artículo Masson, mal conocedor de asuntos hispánicos, realizaba un examen de la historia de España y de su literatura, dirigía ataques contra los españoles, tildados de débiles, ignorantes, incultos, intolerantes, contra las instituciones del país, e incluía la pregunta: “¿Qué se debe a España? Después de dos siglos, después de cuatro, después de diez, ¿qué ha aportado a Europa?”. El texto de Forner incluye dos elementos principales. Cañas Murillo lo explica así: “Hallamos una historia de la cultura española desde la antigüedad y de las aportaciones españolas, de todos los tiempos, al mundo occidental. Detectamos un análisis de la situación en que se encuentra su país en su época y de las causas que explican el estado, para él, actual, a la vez que una constatación de los cambios que las reformas introducidas por los monarcas de su siglo, especialmente Carlos III, entonces reinante, —cambios, evidentemente, según él, para mejorar—, van consiguiendo introducir hasta situar su patria en el camino de superar la postración en la que los últimos años del siglo XVII, y la obra de los últimos reyes de la casa de Austria, habían llegado a sumirla [...] En su redacción Forner se muestra más como un orador que como un historiador. Deambula por ella un exacerbado patriotismo, un ataque desmedido contra los ilustrados franceses, un desmesurado tono de defensa apasionada de España y lo español, que, a veces, resta validez a sus argumentaciones. Pese a todo, la erudición que exhibe, destacando figuras españolas del pasado que realizaron aportaciones memorables a la cultura occidental, es apreciable, y es un rasgo digno de ser tomado en consideración”. En J. Cañas Murillo, “Introducción”, en J. P. Forner, *Oración apologética por la España y su mérito literario*, Badajoz, Diputación Provincial, 1997, pp. 26-27.

El tono laudatorio también es visible en las *Exequias de la lengua castellana* (1784-1788). Y en otros autores como Leandro Fernández de Moratín con *La derrota de los pedantes*, de 1789.

⁷⁶² Dato aportado por Álvarez Barrientos, quien añade: Se concluye que la novela cortesano-costumbrista es la que más aceptación tuvo en el siglo XVIII, que el *Quijote* fue la más veces impresa y que es entre 1720 y 1740 cuando más reediciones se hacen. En la segunda mitad del siglo, el número de estas reimpressiones descenderá, aumentando el de las traducciones. La presencia de la novela del Siglo de Oro es por tanto constante en el XVIII, sirviendo sus diferentes modelos narrativos para informar la producción original, principalmente los relatos de tono bizantino y los centrados en las costumbres”. En “Novela”, cit., p. 247.

parte significó la vigencia de la mejor producción narrativa en nuestra lengua, y por otra el origen de una tendencia crítica más otra imitadora o continuadora muy características de la centuria⁷⁶³. Es decir, aunque como hemos señalado la modernidad narrativa de Cervantes tardó en ser entendida, el entusiasmo que despertó entre los ilustrados fue evidente por los conceptos que manejaba de utilidad y didactismo, esenciales en el Neoclasicismo, y por el componente satírico.

Se ha señalado a menudo la existencia en el período ilustrado del Cervantismo como actividad investigadora y del Quijotismo como forma de crítica, las cuales se tomarán como actitudes opuestas a la herencia de los modos de vida barrocos y como medio de expresión de las nuevas tendencias, si bien también se criticaban⁷⁶⁴. No es de extrañar que estas manifestaciones tuvieran cabida si tenemos presente que cada generación histórica se ha valido de Cervantes y de su obra como imagen de sus propios ideales estéticos, morales y sociales. Acerca del Cervantismo debemos indicar que una vez considerada la producción del autor como una de las más importantes, si no la más importante, de la historia literaria española, hizo que los eruditos se interesasen por su vida y obra, realizando un considerable número de trabajos de investigación. Por ejemplo, Gregorio Mayans y Siscar, autor de la primera biografía —*Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, 1737*—, o Martín Sarmiento, Isidoro Bosarte, etc. Las diversas interpretaciones del *Quijote* dieron también lugar a estudios como el de Vicente de los Ríos, que luego es el que principalmente criticará Eximeno en su *Apología*, un ejemplo más de Cervantismo:

Puede decirse que el cervantismo constituye ya de por sí un auténtico género literario, expresado a través de trifulcas, polémicas, extravagancias y también aportaciones, sobre todo las de base documental y las que han tenido relación con la biografía de Cervantes [...] Y siempre puede considerarse que el cervantismo ha definido el modo peculiar de

Como curiosidad, añadiríamos que fue el Duque de Anjou —más tarde convertido en Felipe V— el rey español que más entusiasmo mostró por la novela cervantina. Tanto es así que en 1693 escribió en su lengua materna una continuación, un Tome V de *Dom Quichote de la Manche*.

Por su parte, F. Rico señala: “Con todo, de producto que era para aficionados de alguna holgura económica, el *Quijote* no se vuelve verdaderamente popular en España hasta que el barcelonés Juan Jolís importa en 1755 otra fórmula de más allá de los Pirineos: la edición de bolsillo, en cuatro tomitos, para que pudiera llevarse siempre uno «en el paseo o en el campo». La iniciativa fue seguida en Madrid y tuvo un éxito ahora sí arrollador: en una u otra de las versiones paperback, en los treinta años siguientes el *Quijote* se consagra al fin como el más querido y más vendido de los libros españoles. Editores y lectores lo han impuesto como un *clásico* de hecho”. En F. Rico, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁶³ Véase J. I. Ferreras, *La novela en el siglo XVIII*, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁶⁴ Véanse los textos de J. Álvarez Barrientos, “La Novela del siglo XVIII”, *cit.*, pp. 179-180, y de F. López, “Los Quijotes de la Ilustración”, *Dieciocho* 2 (1999), pp. 247-269.

la filología de la época, con interpretaciones siempre curiosas [...] Constituye en muchos casos un género paralelo a la obra del propio Cervantes⁷⁶⁵.

El Quijotismo, sin embargo, consistió en escribir y criticar lo que se le ofreciera al autor empleando el mundo referencial del *Quijote*. El referente sirvió para cuestionar tanto lo nuevo que se veía peligroso como lo viejo que se creía peso excesivo para la evolución de las costumbres. Así, dentro de esta vertiente nos hallamos a su vez ante dos líneas de producción, la de los continuadores y la de los imitadores⁷⁶⁶.

Por su parte, Aguilar Piñal habla de un Quijotismo positivo, “en tanto que moralizador y corrector social”⁷⁶⁷, pues los más importantes intelectuales del siglo ilustrado consideran a Cervantes como un gran escritor satírico que trata de borrar de la sociedad algo tan nocivo como las fantasiosas novelas de caballerías. El pensamiento dieciochesco, desde la razón, lucha contra la fantasía inverosímil y los residuos barrocos: “El escritor del XVIII que se siente animado por el espíritu de la sátira se cree un Cervantes redivivo, dispuesto a enderezar todos los entuertos de la sociedad que le rodea”⁷⁶⁸. Como ejemplos, mencionaremos los que más influyen en la obra de Eximeno:

El Padre Isla hace de su *Fray Gerundio* el Quijote de los predicadores (1758), pero en realidad es él mismo quien se siente Don Quijote, como afirma en carta a su hermana. [...] Tomás de Iriarte, quien introduce a Cervantes en *Los literatos en cuaresma* (1773) con el objeto de censurar las comedias del día, “espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia” [...] Moratín, en *La derrota de los pedantes* (1789) toma por modelo el *Viaje del Parnaso* para satirizar a los malos poetas⁷⁶⁹.

Pero junto al lado positivo de la sátira de Cervantes que explica Aguilar Piñal, ha de coexistir una facción negativa de dicho componente crítico y burlesco que se centra en la vanidad quijotesca. Cuando en algún asunto concreto el *Quijote* no alcanza las aspiraciones satíricas de los dieciochescos, surgen imitaciones y continuaciones del texto, siempre en la línea de las tendencias ideológicas del siglo XVIII. Por ejemplo, se

⁷⁶⁵ D. Martínez Torrón, “El Quijote y Cervantismo español en los siglos XVIII, XIX y XX”, en *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC), Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005* / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, 2008, 373-374.

⁷⁶⁶ Tomamos aquí referencias de J. Álvarez Barrientos, “Cervantes en el siglo XVIII. Imitadores y continuadores del Quijote”, *Cuadernos Cervantes de la lengua española* 10, 54 (2004), pp. 47-52.

⁷⁶⁷ F. Aguilar Piñal, “Anverso y reverso del “Quijotismo” en el siglo XVIII español”, *Anales de Literatura Española* 1 (1982), p. 209.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 210.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 161. Debemos también destacar el texto de Cándido María Trigueros, *Teatro Español Burlesco o Quijote de los teatros* (1802). El autor construye una fina sátira para revelar a través de ella sus convicciones dramáticas, ligadas a las reglas neoclásicas.

criticará la “pretensión nobiliaria o de enriquecimiento burgués del estamento llano”⁷⁷⁰.

En este sentido, Álvarez de Miranda precisa:

René Andioc, que ha dedicado a la cuestión palabras luminosas, expone que “se califica de quijotismo toda actitud que testimonie un deseo de promoción social, y que lleve consigo, *como consecuencia* –en virtud de la incompatibilidad de la nobleza y de las “artes mecánicas”–, el abandono de un trabajo productivo por regla general”. Pero podemos acudir incluso a definiciones de época, pues hubo escritores que nos dejaron algunas estupendas⁷⁷¹.

Al final, lo que demuestran estos argumentos es que el siglo XVIII estuvo colmado de fieles lectores del *Quijote*, obra en la que cada individuo, según su ideología, lograba encontrar alguna resonancia que le era propia. En resumen, el *Quijote* de Cervantes será principalmente para el sujeto ilustrado un ejemplo de sátira moralizante, útil para la sociedad ilustrada, la cual, en su idea de perseguir el *utile dulci* horaciano, deja de lado tanto la agudeza de la ficción novelesca como las implicaciones sociológicas de las figuras que lo conforman. Si bien tampoco debemos olvidar que, si algo caracteriza al conjunto de imitaciones y continuaciones del *Quijote* en el XVIII, es la falta de uniformidad ideológica.

Quisiéramos, por otra parte, detenernos en el posible debate en torno a la polisemia del término “quijotismo”: estamos empleando la palabra en el sentido de utilización literaria del modelo del *Quijote* (con fines satíricos); sin embargo, se trata de un concepto que ocasiona cierta confusión:

Al margen de otros significados que también tiene, y que también pueden interferírseles, como el más genérico de “afición o admiración por el *Quijote*” o el muy común de “actitud vital quijotesca, similar a la de don Quijote” y nótese cómo se enredan el personaje y el título de la obra, el don Quijote en redonda y el *Quijote* en cursiva, dicha palabra (*quijotismo*) se ha empleado con saltos demasiado arriesgados de uno al otro de aquellos dos sentidos, difícilmente compatibles entre sí⁷⁷².

⁷⁷⁰ La cita de Aguilar Piñal sigue más adelante: “Hay, pues, un quijotismo de Cervantes como el gran novelista satírico, que entusiasma a los intelectuales ilustrados, empeñados en una tarea de reforma literaria y social. Pero hay también, en el reverso del concepto, un quijotismo de Don Quijote y Sancho, residuo censurable de pasadas hueras hidalguías que, a toda costa, se quiere eliminar de la nueva sociedad. Este quijotismo, con un significado muy diverso del que le dará un siglo más tarde Mesonero Romanos”. *Ibid.*, pp. 211-215.

⁷⁷¹ P. Álvarez de Miranda, “Sobre el “Quijotismo” dieciochesco y las imitaciones reaccionarias del *Quijote* en el primer siglo XIX”, *Dieciocho* 27.1 (Spring 2004), p. 32.

⁷⁷² P. Álvarez de Miranda, *Ibid.*, pp. 34-45.

Aguilar Piñal lo define como “una actitud beligerante que se propone abatir los residuos barrocos de la vida y las costumbres, en nombre de la razón y del buen gusto”⁷⁷³. También habla el estudioso de “la pretensión nobiliaria o de enriquecimiento burgués del estamento llano”⁷⁷⁴, definición que ya existía en la centuria dieciochesca. Otras definiciones de la época se las debemos a autores como don Ignacio de Merás Queipo de Llano: “Hablo del Quixotismo, / o vanidad infame / de no vivir contento / con su destino nadie”⁷⁷⁵. Otra, de Andrés Piquer:

Muchos hay que se jactan de nobles y descendientes de familias muy ilustres. Esta especie de jactancia se puede llamar *quixotismo*, tomando la denominación del fingido Cavallero Don Quixote, que, según le pintó Cervantes, siempre estaba haciendo alarde de la hidalguía y valentía cavalleresca⁷⁷⁶

Dando por sentado que “quijotismo” es un término polisémico, Álvarez Miranda observa que resulta confuso o peligroso emplear dichas definiciones con proximidad, pues:

La novela de Alonso Bernardo Ribero y Larrea, por ejemplo, o sea la *Historia fabulosa del distinguido caballero don Pelayo Infanzón de la Vega, Quixote de la Cantabria* (1792-1800), es (y no se trata de de un caso único), por un lado, una muestra de la utilización admirativa e imitativa del modelo cervantino; pero también, por otro, una sátira de las ínfulas nobiliarias. De modo que podemos decir de ella con toda seriedad que es una muestra de quijotismo destinada a combatir el quijotismo. En casa uno de los dos empleos de esa frase la voz *quijotismo* tendría, naturalmente, sentidos diferentes. Pero se estará de acuerdo en que resulta preferible evitar tales galimatías. Y en que, salvo advertencia en contrario, conviene reservar el empleo de la palabra *quijotismo* para designar aquello que en la época misma se tuvo como tal⁷⁷⁷.

Y sigue más adelante:

En lo que no estoy de acuerdo con Aguilar Piñal es en el hecho de que oriente el quijotismo digamos “literario” (no el “sociológico”) en una dirección manifiestamente ilustrada —a veces la llama “neoclásica”, lo que complica aún más las cosas—. Me parece más certera la postura de óscar Barrero, para quien si algo caracteriza al conjunto

⁷⁷³ F. Aguilar Piñal, “Anverso y reverso del “Quijotismo” en el siglo XVIII español”, cit., p. 210.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁷⁷⁵ El poema al que pertenece la cita, “El Quixotismo”, de 1786.

⁷⁷⁶ De la obra *Filosofía moral de la juventud española*, de Andrés Piquer, p. 321

⁷⁷⁷ P. Álvarez de Miranda, “Sobre el “Quijotismo” dieciochesco y las imitaciones reaccionarias del *Quijote* en el pimer siglo XIX”, cit., p. 33.

de imitaciones y continuaciones del *Quijote* en el XVIII es la “falta de uniformidad ideológica”⁷⁷⁸.

9.1.2 La novela de Antonio Eximeno frente al genio cervantino.

Fray Gerundio de Campazas y *Don Lazarillo Vizcardi* son dos obras que toman como modelo narrativo a *Don Quijote de la Mancha*. Se sirven de la sátira ya empleada en Cervantes, “con fuerte contenido y un punto de vista intelectual”⁷⁷⁹, así como de las técnicas del contraste y del perspectivismo para diferenciar dos mundos o formas de entender la vida y la cultura:

Era además un recurso para que el lector comprendiera las novedades literarias ofrecidas y para captar las capacidades del autor para darle esa impresión de realidad que se demandaba en la literatura moderna del siglo XVIII⁷⁸⁰.

Además, los autores de esta novela presentan al final de sus historias la corrección de los personajes de Don Quijote, Fray Gerundio y Agapito. Asimismo hacen un uso metaliterario de la propia novela dentro de la novela.

Antonio Eximeno sigue los pasos de Cervantes ya desde las primeras páginas: ambos en sus prólogos —al “Desocupado lector” en el *Quijote* y al “Lector benévolo o malévol” en *Don Lazarillo Vizcardi*— transmiten la incomodidad que les produce el ser o no capaces de escribirlos.

En lo referente al parentesco que pueda apreciarse entre figuras novelescas, como Don Quijote y Agapito, no deja de ofrecerse esto como un vínculo “formal y superficial”⁷⁸¹. El personaje de Juanito, por su parte, puede entenderse como alusión al conjunto de los caracteres de la sobrina, el cura y el bachiller pero, sobre todo, de Sancho Panza. En Juanito, además, vemos el claro contraste entre la capacidad innata del joven sobre la materia musical y su sentido común frente a la locura y poco entender de su tío. Por otro lado, el acto de robar comida que lleva a cabo el personaje de Engracia es relatado por Eximeno como un motivo cómico que también le acerca a Cervantes y a la picaresca.

⁷⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁷⁹ Tomamos aquí referencias de J. Álvarez Barrientos, “Cervantes en el siglo XVIII. Imitadores y continuadores del *Quijote*”, cit., pp. 47-52.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ De esta manera lo concibe M. A. Pollin en “Don Quijote en las obras del Padre Eximeno”, cit., p. 571.

Pero detengámonos brevemente en cómo fue el hidalgo castellano del que se sirvió Cervantes para criticar los libros de caballería de finales de la Edad Media, con cuya lectura había caído en la locura

Se enfrascaba tanto en su *lectura* que se le pasaban las noches *leyendo* de claro en claro y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y *del mucho leer*, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio⁷⁸².

Del mismo modo la fantasía de Agapito Quitoles queda trastocada en su obsesión por la armonía de los planetas y su influjo sobre los tonos del canto llano, por los cánones enigmáticos y los artificios del contrapunto. De esto se valdrá Eximeno para ridiculizar la tradición musical de la vieja escuela. El final de la novela traerá consigo, sin embargo, la vuelta a la realidad de Agapito, quien recobra el juicio y consigue ordenarse sacerdote con setenta años.

La locura manifiesta en literatura ha sido un asunto recurrente sobre el cual se ha discutido en diferentes épocas. Veamos por caso, un ejemplo de *El Censor*⁷⁸³:

Cañuelo hace una profunda defensa de la locura de la locura quijotesca, con la que se identifica plenamente, porque Don Quijote, dice es “un loco, pero al fin un hombre veraz, íntegro, lleno de probidad y de honradez, incapaz de decir ni de hacer cosa que en su concepto fuese una vileza: amante de la gloria, sobrio en la abundancia, liberal en la pobreza, valiente en todas ocasiones, compasivo, misericordioso, agradecido con

⁷⁸² M. de Cervantes, *op. cit.*, vol. I, p.1.

⁷⁸³ *El censor*, de Luis García Cañuelo, aparece en 1781, inaugurando una nueva era —quizás la más ilustrada y crítica de las publicaciones periódicas— dentro de la prensa española. Estuvo concebido a imitación de *The Spectator* (Londres, 1711-1714), de Addison y Steele, y de su émulo español Clavijo y Fajardo, autor de *El Pensador* (Madrid, 1762-1767). En la publicación colaboraron algunos de los más destacados escritores de la época, aunque la mayor parte nos son desconocidos en virtud del anonimato. Aun así, sabemos que aparecieron las dos Sátiras a Ernesto de Jovellanos, seguramente también autor de los artículos de crítica literaria firmados por “El Conde de las Claras”, así como un romance de Meléndez Valdés y algún trabajo literario de Samaniego, bajo el pseudónimo de “Cosme Damián”. Por otra parte, a causa de su íntegra mirada crítica, *El Censor* fue objeto de varias prohibiciones, pese a su corta vida (1781-1787). De este modo se amplía el número y la variedad de opiniones. Asimismo, *El Censor* no dirige sus críticas a una obra o a un individuo particular sino que procura reflejar o combatir la opinión de un grupo o de un sujeto anónimo (aunque generalmente los lectores conocían la identidad de la persona aludida). Respecto al público lector, se trata de un destinatario: “que no posee un perfil intelectual uniforme sino unos rasgos variados según las lecturas y fuentes contemporáneas de las que se alimenta. Este “público” constituye una instancia propia porque existe fuera de las instituciones. No es una escuela filosófica dentro de la escolástica, ni la opinión de una academia, ni el órgano de expresión de un miembro de la alta jerarquía. Sin embargo, cuenta como punto de referencia y como tribunal ante el que se juzga las causas”. Además: “*El censor* es una publicación de difícil lectura tanto por las diferentes plumas que intervienen como por la clave satírica de la mayoría de sus artículos, pero, sobre todo, por la ambigüedad de su posición. En muchos puntos adopta una opinión intermedia y conciliatoria, falta de lógica y consecuencia, que presenta como si fuera una síntesis original de lo moderno con lo antiguo. García Cañuelo, el principal responsable del periódico, no destaca precisamente por la claridad de sus planteamientos [...]”. Véase A. Rey Hazas y J. R. Muñoz Sánchez (eds.), *op. cit.*, pp. 74-75 y 365.

todos; en una palabra, un hombre cabal y perfecto. Por esa noble razón, llega a identificar su propósito con el del hidalgo cervantino: “Sí, señores, el *Censor* es, y lo tiene a mucha honra, muy semejante a un Don Quijote del mundo filosófico, que corre por todos sus países en demanda de las aventuras, procurando desfacer errores de todo género, y enderezar tuerzos y sinrazones de toda especie, pertenezcan unos y otros a la materia que pertenecieren”⁷⁸⁴.

Por otra parte, la crítica coincide en las mismas ideas: la locura, objeto de interés artístico y literario, se perfila como una forma enmascarada de denuncia y de deseo de cambio en las relaciones humanas⁷⁸⁵; en el caso de Cervantes, es un medio del que el autor se sirve para comunicar sus mensajes sociales:

La risa procede, en primer lugar, de la locura del personaje. Una locura que no es episódica, sino funcional. Cervantes da con la solución “mágica” de su escritura al presentar a un personaje “ingenioso”, es decir, en el que predomina el ingenio o la imaginación (potencia intelectual distinta del entendimiento en las teorías de la época), y que se desborda hasta la locura. La locura de Don Quijote es el pasaporte de la verosimilitud que obtiene la narración para autorizar su paso por la fantasía desbordada; y la guía del lector en el viaje por los mundos de la imaginación⁷⁸⁶.

El mismo Cervantes señala en *El viaje del Parnaso*: “Yo he abierto en mis novelas un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino”⁷⁸⁷. Y vuelve a experimentar con la locura en *El licenciado vidriera*. Muchos críticos afirman que Cervantes recibió el influjo de Erasmo de Rotterdam, quien utilizó la locura como medio liberalizador en su obra el *Elogio de la locura*. Pero ya el personaje del loco surge, por ejemplo, en Ariosto y su *Orlando furioso* se ha señalado como referencia de Cervantes; incluso Lope de Vega recrea la figura cómica del loco sus comedias *Los locos de Valencia* y *El bobo del colegio*.

Pero la locura que se muestra en el *Quijote*, con grandes dosis de lucidez también, se perfila como elemento estructural y esencialmente narrativo, pues permite crear un mundo de perspectivas y de transformación de la realidad:

⁷⁸⁴ En A. Rey Hazas y J. R. Muñoz Sánchez (eds.), *op. cit.*, pp. 74-75.

⁷⁸⁵ Véase el texto M. Soler, “La lúcida locura de Don Quijote: una máscara para la crítica social”, *Lemir* 12 (2008) pp. 309-324

⁷⁸⁶ J. San José Lera, “Vitalidad del Quijote en el siglo XXI. Historia y Modernidad” *Bulletin of the Institute for Humanities Research* 39 - Universidad de Kanagawa, Japón- (March, 2006), pp. 126-137.

⁷⁸⁷ M. de Cervantes. *El viaje del Parnaso*, Palencia, Simancas Ediciones, 2002, IV, pp. 25-27.

Don Quijote actúa como un auténtico inventor de mundos; la realidad resulta transformada por su imaginación y la locura justifica —de cara al principio aristotélico de la verosimilitud— la alteración mágica del estado real de las cosas⁷⁸⁸.

San José Lera explica que:

La locura de Don Quijote tiene un origen intelectual y literario, que seguramente Cervantes conoció en el anónimo *Entremés de los romances*, donde el personaje Bartolo enloquece de leer romances y se cree un personaje del Romancero; allí, según parece, intervino también un modelo de parodia contra Lope de Vega, en el contexto de las guerras literarias de comienzos del siglo XVII. Pero Cervantes va mucho más allá que su modelo; y lo hace de la mano de otra obra a la que admira y de la que aprende que los códigos literarios idealizados se desmoronan al ser confrontados con la cruda realidad. Me refiero a *La Celestina*, “libro en mi opinión divino / si encubriera más lo humano” dicen los versos de cabo roto del comienzo del *Quijote*⁷⁸⁹.

En lo referente a los episodios de *Don Lazarillo Vizcardi* que nos conducen a otros semejantes en la novela de Cervantes, y que hemos reflejado en el apartado 7.5 de este trabajo, quedan resumidos en los siguientes: en la cuarta parte de la novela la escena de los títeres que protagoniza Agapito Quitoles la ponemos en relación con la del retablo de maese Pedro del *Quijote*. Aquí Juanito ejerce como sombra de Sancho Panza⁷⁹⁰, mientras que el vocabulario, la actitud, y el tono en que se pronuncia Agapito recuerdan al Don Quijote manchego. Más adelante, el mismo Agapito manifiesta la manía de que un fantasma le persigue, lo cual evidencia una locura que se acrecienta por su aislamiento, como sucede con Don Quijote. En la quinta parte de la novela debemos mencionar la visita a la biblioteca del Padre Diego Quiñones, en donde se hace referencia a la del Quijote, y también el escrutinio que se realiza de los libros de Agapito y su posterior quema.

Respecto al ya mencionado final correctivo y educativo planteado para este personaje de Agapito, como lo fue para Don Quijote, resulta significativo que Eximeno acuda también a Cervantes para explicarlo:

Habréis oído decir que los locos en una grave enfermedad suelen volver en sí y recobrar el juicio; y es que el mismo trastorno de la máquina les vuelve la fantasía a sus quicios,

⁷⁸⁸ J. San José Lera, *op. cit.*, p. 130.

⁷⁸⁹ *Ibid.*

⁷⁹⁰ Enunciados pronunciados por Juanito tales como “¿Vm. no ve... que esos son pedazos de palo vestidos de trapos?” nos recuerdan en ciertos momentos a la forma de dirigirse Sancho Panza a Don Quijote. Véase A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 28.

como por documentos irrefragables sabemos haber así acontecido al célebre D. Quijote de la Mancha⁷⁹¹.

Sobre este asunto señala Pollin lo siguiente:

Era completamente lógico en el siglo XVII que, para Don Quijote, en el momento de lucidez en el que reconoció la verdad fuese precisa y necesariamente el momento de aproximarse la muerte. Igualmente lógico para el siglo XVIII racionalista y optimista era que el momento lúcido fuese, para Agapito, precisamente el momento de restablecerse físicamente y, a pesar de su edad ya avanzada, de volver a vivir de manera que más le convenía⁷⁹².

Por otro lado, el interesante capítulo de Eximeno dedicado al teatro de su época y a la cuestión de las unidades dramáticas también recuerda al discurso sobre el teatro planteado en el *Quijote*, si bien Eximeno no integra la discusión dentro del sentido de la novela como sí lo hiciera en su momento Cervantes. Tengamos aquí cuenta que en un caso se trata de novela didáctica en el siglo XVIII, en otro de novela poética en el siglo XVII⁷⁹³.

Además de estos episodios expuestos, Eximeno cita en su texto al *Quijote* en relación con *El Melopeo y Maestro* de Cerone por una mera cuestión de coincidencia de fechas, pues en 1613 “se imprimió en Madrid la segunda parte del *Melopeo* o maestro de la caballería andante, y en Nápoles el *Don Quijote* de la música”⁷⁹⁴. Del mismo modo se menciona a Cervantes, en un gesto de admiración, cuando Eximeno tras su reflexión teatral se dispone a continuar con el relato: “Dios ponga tiento en mi pluma y se dignen de regirla, por lo que esta comedia tiene de historia, el genio de Cervantes”⁷⁹⁵.

Debemos concluir que no pueden compararse las obras de Eximeno o el Padre Isla a la de Cervantes por su calidad literaria. Aunque sí hay que destacar la contribución de Eximeno a la hora de aumentar el corpus de obras que ejemplifican la admiración por el genio cervantino. Lógicamente todo el interés manifestado en el siglo XVIII por Cervantes condujo paulatinamente a un mejor entendimiento del *Quijote*, es decir:

⁷⁹¹ *Ibid.*, vol. II, p. 174.

⁷⁹² M. A. Pollin, “Don Quijote en las obras del Padre Eximeno”, cit, p. 574.

⁷⁹³ Pollin explica que “si Eximeno no integra esa discusión, como lo hizo Cervantes, dentro del sentido de la novela, es que Eximeno no era ni pensaba ser un Cervantes, y la novela didáctica del siglo XVIII no era la novela poética del XVII”. *Ibid.*, p. 575.

⁷⁹⁴ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 48.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, vol. II, pp. 8-9.

Sin dejar de ser tenido por una sátira, se comienza a penetrar que esa sátira no es sólo de un tipo de literatura, sino que va más allá de sus intenciones. Al mismo tiempo, y por aquí conectaríamos con el quijotismo, en el personaje, en toda la obra, se percibe un contenido ético, laico, que da mayor alcance a la novela, desde el punto de vista de su utilización literaria⁷⁹⁶.

De igual modo, tal ejercicio literario permitió abrir el debate sobre la naturaleza del género novelesco: a partir de los años ochenta existen voces que separan la novela de la épica, siendo además un género que si acaso tendría más relación con el teatro. He aquí los ejemplos de Tomás de Iriarte o Antonio Eximeno. Por último, nos interesa señalar una apreciación de Álvarez Barrientos que conecta con lo obra de Eximeno representa desde un punto de vista sociológico, esto es, el auge de una clase burguesa con claras aspiraciones políticas y socioculturales:

Algunos textos quijotescos se hacen eco de los intereses de la naciente clase media, de las aspiraciones económicas y de bienestar que persiguen los comerciantes, y de este modo el perfil del quijotismo dieciochesco se vuelve menos conservador de lo que es habitual⁷⁹⁷.

9.1.3 Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quixote.

En el ámbito europeo, y a lo largo del siglo XVIII, el *Quijote* contó con alrededor de unas cincuenta ediciones en Francia y cerca de cuarenta y cinco en Inglaterra. De entre ellas, cabe citar, por el enorme alcance que tuvo, la que emprendió Lord John, barón Carteret como regalo para la reina Carolina de Inglaterra, publicada en 1738⁷⁹⁸. En la misma se incluyó la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* de Gregorio Mayans y Siscar⁷⁹⁹, catedrático valenciano que se había sumado a la Corte, como el “valor más sólido del humanismo crítico en el XVIII español”⁸⁰⁰, para trabajar en la Biblioteca Real junto con Blas Antonio Nasarre. Este texto de Mayans y Siscar, estudio

⁷⁹⁶ J. Álvarez Barrientos, “La Novela del siglo XVIII”, cit., p. 182.

⁷⁹⁷ J. Álvarez Barrientos, “Cervantes en el siglo XVIII. Imitadores y continuadores del *Quijote*”, cit., p. 50.

⁷⁹⁸ “Infinitamente enamorado del *Quijote*, Carteret llevaba años planeando una edición que en rigor y prestancia eclipsara todas las anteriores, y para ella mandó revisar el texto escrupulosamente, ornarlo con excelentes grabados y enriquecerlo con una biografía del autor, la confiada a don Gregorio. El resultado fue el más solvente y suntuoso *Quijote* que hasta entonces se había visto, en cuatro soberbios tomos impecablemente impresos en Londres «por J. y R. Tonson», con pie de 1738”. En F. Rico, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁷⁹⁹ Acerca del tratamiento del *Quijote* en el siglo ilustrado y los textos más significativos que se crearon en torno a la obra y su autor véase A. Rey Hazas y J. R. Muñoz Sánchez (eds.), *op. cit.*

⁸⁰⁰ Véase F. Aguilar Piñal, “Anverso y reverso del “Quijotismo” en el siglo XVIII español”, cit., p. 208.

riguroso, se convierte en el punto de arranque de muchos comentaristas del *Quijote* de su época tanto por la metodología crítica científicista seguida como por sus apreciaciones sobre el texto⁸⁰¹. Si bien el valenciano alcanzó renombre por el análisis que propone sobre las incoherencias narrativas que comete el autor de *Don Quijote* (una serie de anacronismos e inverosimilitudes como dice el propio valenciano)⁸⁰². Más tarde aparece el *Juicio crítico o Análisis del Quijote* del cordobés Vicente de los Ríos, que sirve de prólogo a la edición del texto llevada a cabo por la Real Academia de la Lengua en Madrid en 1780⁸⁰³. Sus observaciones se sitúan, como señala Martínez Torrón, en la búsqueda de un análisis exacto que parte de una posición racionalista, típica de la Ilustración, “con una visión objetiva en la que se compara a Cervantes con los grandes escritores griegos como Aristóteles y Homero”⁸⁰⁴. El mismo estudioso apunta que el hecho de que tal *Análisis* se volviese a reeditar en el *Quijote* de la Imprenta Real de 1819 y en el ya plenamente romántico de la Viuda de Gorchs en 1833-1835 constituye una prueba indiscutible de la convivencia del Neoclasicismo teórico y el Romanticismo. Por otro lado:

Aunque De los Ríos supera la concepción de un Quijote burlesco, mantiene cierta huella de esta idea, basándose en la concepción del héroe que se presenta en la *Poética* de Luzán [...] El texto de Ríos constituye una especulación de estética casi filosófica sobre la obra cervantina, con una singular profundidad de sus planteamientos, que considera la obra cervantina como texto paradigmático y perfecto emblema de belleza y calado ideológico⁸⁰⁵.

⁸⁰¹ *Ibid.* Entre las aportaciones de Mayans y Siscar se hallan la partida de bautismo de Cervantes (1748), la de su fallecimiento (1749), la de su matrimonio (1755) y el acta de redención del cautiverio de Argel, inserta en la biografía que escribió D. Vicente de los Ríos para la edición de la Real Academia Española (1780).

⁸⁰² Debiéramos apuntar que respecto a las incoherencias de la obra insigne de este, los primeros en notarlas fueron los lectores, tal y como relata la Segunda Parte del *Quijote*. Los supuestos errores son transformados por Cervantes en material de ficción, en nueva literatura. Véase a este respecto A. Rey Hazas y J. R. Sánchez Muñoz (eds.), *op. cit.*, p. 76.

⁸⁰³ Esta edición académica fue, como dice con cierta tristeza un comentarista, “el primer tributo de admiración de carácter oficial que rindió su patria al Príncipe de los ingenios españoles, cuando ya su nombre era famoso y su libro admirado en toda Europa”. En F. Aguilar Piñal, “Anverso y reverso del “Quijotismo” en el siglo XVIII español”, *cit.*, p. 208

⁸⁰⁴ D. Martínez Torrón, “El Quijote y Cervantismo español en los siglos XVIII, XIX y XX”, en F. B. Pedraza Jiménez y Rafael González Caña (coords), *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC), Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005 / 2008*, p. 377.

⁸⁰⁵ El mismo analista destaca el estudio que De los Ríos hace de la estructura de la obra cervantina, así como del aspecto de la ironía burlesca cervantina y el empleo del recurso a la locura que aparece en la obra. D. Martínez Torrón, *op. cit.*, pp. 378-379.

Después de que Vicente de los Ríos rebatiese en su *Análisis del Quijote* cada una de las imperfecciones notadas por Mayans, si bien contribuyó con algunas censuras al texto, posteriormente Antonio Eximeno en su *Apología de Miguel de Cervantes* también criticó a Mayans, pero sobre todo arremetió mordazmente contra De los Ríos. De este modo, la *Vida de Miguel de Cervantes y Saavedra*, el *Análisis del Quijote* y la *Apología* constituyen “un bloque homogéneo por lo que respecta al asunto de los desaliños compositivos del *Quijote*”⁸⁰⁶.

La *Apología* de 1806 es una defensa de la narrativa de Cervantes ante los descuidos expresados por los analistas anteriores. Se estructura en tres partes: un prólogo en el cual se marcan las directrices que se seguirán en el texto; los primeros veintisiete párrafos tratan sobre los desaciertos observados por los dos estudios anteriores; desde el párrafo veintiocho hasta el final (cincuenta y ocho) Eximeno rebate los errores cronológicos derivados de Vicente de los Ríos en su *Plan*.

El ex jesuita valenciano rinde homenaje a Cervantes nos solo defendiéndole de sus detractores, sino también imitándole en el tono y la forma del prólogo, del que debemos destacar el tono irónico y el sarcasmo que también sea precia en *Don Lazarillo Vizcardi*. Eximeno, exasperado por los defectos atribuidos a Cervantes, afirma que:

Se le cayó el corazón a los pies, diciendo entre sí: si a un Cervantes, cuya pluma había hecho callos en escribir novelas, en una fábula tan original se le ha cogido en tantos falsos latines, ¡pobre de mí que por la primera vez me presento al público con la máscara de novelista!⁸⁰⁷.

Será entonces un falso amigo, como en el Prólogo de la novela de Cervantes, el que le anime a redactar y publicar el texto:

Pues ni más ni menos, replicó el amigo: si Cervantes al componer su fábula hubiera tomado el compás en la mano, y puéstose delante un calendario para medir escrupulosamente la distancia de lugares y tiempos, hubiera engendrado un hijo más seco, macilento y avellanado que el mismo D. Quixote. Esta reflexión fue un rayo de luz que le disipó al autor los escrúpulos en que le había metido la sobredicha Análisis; y siendo, como suele ser, el mal ageno consuelo de necios, pensó excusar sus yerros con los de Cervantes. Mas esto, reflexionó, será dar a Cervantes por reo convencido de los suyos, quando de los más de los que se le acusa, se puede absolver. En fuerza de esta

⁸⁰⁶ A. Rey Hazas y J. R. Muñoz Sánchez (eds.), *op. cit.*, p. 76.

⁸⁰⁷ A. Eximeno, *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quijote*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real, 1806, p. 3.

reflexión determinó hacer la siguiente Apología de Cervantes, reservando el responder a las objeciones que se le hagan a su Lazarillo, quando se las hagan⁸⁰⁸.

Acerca de la actitud laudatoria de Eximeno ante el insigne autor del Siglo de Oro y su continua postura humorística e irónica, señala Pollin que: “Eximeno tiene, quizás, desde el destierro, una perspectiva más clara y justa que disipa la “niebla” que encubre para sus contemporáneos españoles la perfección de Cervantes. Para Eximeno, Cervantes está fuera del alcance de cualquier crítica negativa”⁸⁰⁹.

En los primeros veintisiete párrafos de *Apología* Eximeno se refiere –en un tono afrentoso- a las composiciones de los dos cervantistas a los que rebate, si bien no menciona directamente sus nombres; y a continuación refuta los errores temporales y las inverosimilitudes descritas por Mayans y Siscar y Vicente de los Ríos, principalmente en lo que se refiere a la ubicación temporal. De este modo, Rey Hazas y Sánchez Muñoz hacen notar la reacción eximeniana ante la elección por parte de Mayans de situar la acción de la novela en los primeros tiempos del cristianismo y de Vicente de los Ríos en torno a 1604⁸¹⁰:

¿Este silencio sobre aquella contrariedad será por ventura otro descuido? Lejos de esto me parece ser ésta una ingeniosa treta para darnos a entender, que él no quería hacer a D. Quijote ni antiguo ni moderno, sino hacerle andar por este mundo en un siglo o tiempo de la misma naturaleza de su fábula, esto es, en un tiempo imaginario; y representándonos a D. Quijote por sus conjeturas modernísimo, y por aquellos cartapacios antiquísimo, sin desatar ni cortar este nudo, parece que previó y despreció las combinaciones cronológicas, y cálculos que sobre su fábula se habían de hacer en lo sucesivo⁸¹¹.

Por otro lado, nuestro autor realiza un fabuloso ejercicio creativo al tratar de impugnar ciertos errores que señala con perspicacia Vicente de los Ríos. El hecho, por ejemplo, de que Sancho diga que sabe firmar y luego lo desmienta, lo explica el ex jesuita como parte de la inventiva de Sancho y no como despistes del autor. No obstante:

⁸⁰⁸ *Ibid.*, pp. 4-5. Nótese la referencia a *Don Lazarillo Vizcardi*, sobre el cual suponía Eximeno que se escribirían réplicas como las que recibió *Del origen y reglas de la música*, de haber sido publicado en su tiempo.

⁸⁰⁹ A. M. Pollin, “Don Quijote en las obras del Padre Eximeno”, *Publications of the Modern Language Association of America* (journal of the Modern Language Association of America) 74, 5 (Dec., 1959), p. 569.

⁸¹⁰ A. Rey Hazas y J. R. Muñoz Sánchez (eds.), *op. cit.*, p. 79.

⁸¹¹ A. Eximeno, *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quixote*, cit., p. 19.

[...] En estos casos el autor *Del origen y reglas de la música* aún recurre a elementos de preceptiva literaria en sus intentos de desacreditar los descuidos notados por De los Ríos, como lo es que se ponga en boca de un personaje no se ha de confundir con lo que diga el autor, ya que en otras ocasiones los refuta echando mano de ideas extraliterarias, y aun peregrinas, que otorgan muy poco valor a sus contrarréplicas⁸¹².

Respecto a los principios poéticos, y contrariamente a lo que dictaminan sus predecesores, Eximeno opina que: “lo posible, aunque en la común vida civil no sea del todo verosímil, se sufre, y se debe sufrir, con tal que de ello se saquen ventajas para la bella trama, conducta y resolución de la acción”⁸¹³.

De igual modo debiéramos resaltar el hecho de que Eximeno considera “fábula puramente histórica” al *Quijote* (y no “fábula histórico-cómica”), porque no narra las acciones de un héroe fabuloso sin que las aventuras se estructuren bajo el esquema final de causa-efecto, sino que resultan independientes entre sí. Esta diferencia establecida entre los dos tipos de fábula choca con el *Plan cronológico* de Vicente de los Ríos, tema principal de la tercera parte:

El tiempo imaginario de una fábula consiste en la sucesión de ideas que presenta la misma fábula, y es un error el quererle determinar y medir con la medida del tiempo verdadero; sino medirse debe por la sucesión de los objetos de que se compone la acción de la fábula⁸¹⁴.

Esta observación de Eximeno, que le adhiere a la corriente empirista de Locke, viene seguida de su apreciación sobre el tiempo atendiendo a la épica clásica, en concreto a la *Eneida* de Virgilio, obra en donde acciones que transcurren en tiempos diferentes se convierten en análogas⁸¹⁵. Para el erudito valenciano, sin embargo, el *Quijote* presenta una estructura episódica o serial, de acuerdo a su condición de fábula histórica:

El *Quijote* es una pura historia de las aventuras caballerescas de un loco; y aunque algunas de ellas tomadas por sí se componen de partes entre sí conexas, como la de la Princesa Micomicona, la de la Trifaldi, y alguna otra, ninguna tiene parte en el recobro del juicio y muerte del héroe, en que la acción se resuelve, y cualquiera de ellas se

⁸¹² A. Rey Hazas y J. R. Muñoz Sánchez (eds.), *op. cit.*, p. 79.

⁸¹³ A. Eximeno, *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quixote*, cit., p. 29.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 62.

suprimiera, no se echaría de menos, ni dejaría vacío alguno en la estructura de la fábula⁸¹⁶.

Así pues, Eximeno reniega de un análisis riguroso y cronológico de la temporalidad de la novela, ya que Cervantes no sitúa la acción en ningún tiempo concreto, porque debido a su estructura episódica el tiempo no se halla en función de la longitud de la acción sino de cada lance o acontecimiento en particular, y porque la narración se desarrolla en el momento idóneo:

Cervantes en toda la serie de los viajes y aventuras de D. Quijote no guarda ningún orden cronológico de días y meses; sólo nos da a entender que hace viajar a D. Quijote y Sancho en el tiempo menos importuno para tan peligrosas y disparatadas empresas. Con esta mira pone a D. Quijote en campaña por la primera vez en un día indeterminado de Julio; y en el segundo viaje, por la fecha de los pollinos, se ve que le supone en Sierra Morena el mes de Agosto. El Bachiller Carrasco pone la tercera salida pocos días antes de S. Jorge, y Cervantes la aventura de los Farsantes en la Octava del Corpus, la llegada a la playa de Barcelona la vigilia de S. Juan, y las fechas de las cartas de Sancho y del Duque en los meses de Julio y Agosto; de todo lo cual se colige que Cervantes quiere hacer viajar a D. Quijote y Sancho por La Mancha, por Aragón y Cataluña en tiempo de verano⁸¹⁷.

En resumen, la música se presenta al mismo tiempo como sujeto y objeto de la novela, y la palabra es el vehículo que se emplea para revalorizarla como arte. Pero esta palabra es siempre sinónimo debate y crítica. Así lo demuestra Eximeno en su *Apología*, texto que se suma a su producción literaria y que resulta fundamental a la hora de defender la libertad del genio creador frente a quienes la coartan, lo cual choca con el racionalismo de muchos eruditos dieciochescos. De todas formas, la *Apología* de Eximeno, como indican Rey Hazas y Sánchez Muñoz, no presenta el mismo rigor metodológico que otros estudios cervantinos de la época si bien ciertas apreciaciones sobre el tiempo y la estructura de la novela son de sumo interés⁸¹⁸.

9.1.4 Comentarios.

Todo aquel estudioso que se haya acercado a *Don Lazarillo Vizcardi* ha tenido que mencionar necesariamente las obras de Cervantes e Isla, si bien siempre ha sido

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁸¹⁷ *Ibid.*, pp. 87-88.

⁸¹⁸ A. Rey Hazas y J. R. Muñoz Sánchez (eds.), *op. cit.*, p. 82.

para dejar constancia de su inferior calidad. Aquí queremos comentar tres de las críticas que ha recibido:

Menéndez Pelayo rápidamente se adelantó a decir que Eximeno tuvo la “temeridad de imitar (a Cervantes) aspirando a hacer un *Don Quijote de la Música*”⁸¹⁹, sobre lo cual creemos que es exagerada afirmación, pues si bien es cierto que siguió el molde narrativo del *Quijote* tal y como se entendió en el siglo XVIII, la lectura de *Don Lazarillo Vizcardi* deja clara la idea de que el propósito didáctico acerca de la música es el objetivo primero de Eximeno, el cual creyó útil emplear como medio la novela. Esto no quiere decir que su intención fuese construir una obra literaria de máxima calidad estilística, porque Eximeno no era principalmente literato.

Pedrell, por su parte, consideró que frente al resultado magnífico del *Quijote* el erudito valenciano erró al ridiculizar la teoría y práctica musical de su momento, así como Isla en su propósito de condenar a los malos predicadores, pues:

La novela del *Don Quijote* es una historia tristemente dolorosa de toda la humanidad, una humanidad mínima, que digamos que, en fin de cuentas, se prestaba más que a la ironía a la compasión. Todo ese pequeño mundo de locos de atar, más tristemente obcecados porque alcanzaron tiempos que no pudieron corregir sus monomanías por medio del estudio y la meditación⁸²⁰.

Sobre esta afirmación, consideramos certera la percepción de que el alcance del *Quijote* es mayúsculo, no comparable al de las otras dos obras, si bien, como anteriormente indicamos, la crítica realizada por los jesuitas no se limita a la música o a la oratoria sagrada como una primera lectura pudiera hacernos pensar, sino que se trata de una denuncia que va más allá, esto es, la crítica de los ilustrados se amplía a todo tipo de conservadurismo sociocultural en su época. Por tanto, no es la universalidad de Cervantes, pero sí es una preocupación generalizada por la situación de su país en el siglo XVIII.

Respecto a Pollin, en su artículo sobre Eximeno explica lo siguiente:

In accord with the taste and fashion of his time, Eximeno has written a didactic novel in which the dialogue form is used as a vehicle for the conveying of all this tenets and for passing in review several of his earlier works. Totally different from the 19th century novel of ideas, *Don Lazarillo* is an interesting example of how the passion for ideas in the Age of Enlightenment created art forms suitable for their expression. In the 17th

⁸¹⁹ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 638-640.

⁸²⁰ F. Pedrell, *op. cit.*, p. 71.

century, the infinitely creative pen of Cervantes had found a unique art form in which to set forth his principles. If Eximeno, the philosopher, mathematician, an theorist, chose, two centuries later, to use certain segments of the framework an selected portions of the (anecdotal) materials for creation of a palatable exposition of his musical ideas, he need scarcely be accused of writing a bad novel or possessing the temerity to try imitating one of the best ones ever written. Eximeno gives every evidence of knowing *Don Quijote* intimately and of perceiving clearly some of the novel's fundamental proportions and purpose. He himself declared that such a work is inimitable and pointed out that bad attempts had been made at imitating it (*Apología... Dedicatoria*). One can imagine with what delight Eximeno, always interested first in a theory and then in its application, must have taken certain characters, episodes, humorous incidents, and even types of verbal humor from his beloved *Don Quijote* and recast them in the form of music lessons”⁸²¹.

Nos interesa más esta apreciación porque valora el escrito de Eximeno dentro del marco que suponen el gusto y la moda de una época, la ilustrada, la cual hizo uso de las formas discursivas que se creían apropiadas para la propagación de ideas. La novela de Eximeno, aunque tenga carencias como su excesiva repetición, también pone de manifiesto su escritura la admiración de su autor por Cervantes, considerado este como figura inimitable.

En definitiva, el sumo interés que despertó Cervantes entre los ilustrados puede explicarse en casos como el de Antonio Eximeno, el cual adoptó dos modalidades distintas para acercarse a él⁸²²: *Don Lazarillo Vizcardi* toma *Don Quijote de la Mancha*

⁸²¹ A. M. Pollin, “Toward an Understanding of Antonio Eximeno”, cit., p. 94.

⁸²² Sería muy interesante realizar un acercamiento a la música que se ha compuesto siguiendo la estela cervantina. En el siglo XVII hallamos un tipo de obras de pequeño formato que toman dicha referencia para la composición musical. La centuria posterior no aportó grandes obras en este mismo sentido; la recepción musical de la obra cervantina en España fue limitada a pesar de los buenos augurios que supuso el nombramiento de Felipe V y su familiaridad con *El Quijote* (el duque de Anjou entró en contacto con la novela cervantina en 1693, cuando contaba con tan solo diez años; se trataba esta de una tradición asentada en Versalles, considerada signo de distinción y conocimiento). Estando Felipe V en España, y siguiendo los pasos de su abuelo Luis XIV, propició en la corte española el cultivo de la obra de Cervantes, hecho del que nos queda constancia en diversos aspectos del arte, como una serie de tapices de los años 1730-1740. Pero en la música, la influencia de Cervantes no fue significativa en la primera mitad del siglo XVIII, época en la que sí encontramos la primera obra musical, anónima, con temática cervantina, cuyo título es “Dulce esperanza mía...”, y que está basada en el capítulo XLIII de la segunda parte del *Quijote*. Más adelante, en la década de los 70 surge una obra de cierta importancia, *El loco vano y valiente*, zarzuela *pasticcio* en dos actos con libreto de autor desconocido y cuya música fue escrita por más de un compositor. Sin embargo, fue en 1784 la comedia *Las bodas de Camacho* la que nos permite hablar de una obra de mayor calidad o importancia, con texto de Meléndez Valdés y música de Pablo Esteve. Con ello y con todo las obras de temática o inspiración cervantina que se compusieron a lo largo del siglo XVIII en España fueron poco relevantes: “Se ha pasado del formato de la música incidental, casi intrascendente, que caracterizó la recepción en el siglo precedente, a su utilización en géneros importantes y tan diversos como la zarzuela o el villancico, sin olvidar el ballet, que presagian ya una forma de acercamiento a la obra cervantina múltiple, que será característico del siglo XIX y especialmente del XX. La ductibilidad de la temática cervantina para acomodarse a tipologías y estructuras formales diversas y en ocasiones antagónicas, auguran ese carácter polivalente y universal que se le adjudicará a la novela del Quijote posteriormente”. En B. Lolo, *Cervantes y el Quijote en la música española (siglos XVII-XIX) Una*

como modelo literario en cuanto a la utilización de ciertos recursos narrativos que anteriormente hemos señalado y la imitación en actitudes de los personajes, y referencias a episodios de la novela de Cervantes; la *Apología* es un estudio crítico, una investigación más que añadir a las que se desarrollaron en el siglo XVIII con el fin de averiguar las estrategias de una novela tan moderna en el Siglo de Oro.

9.2 *Fray Gerundio de Campazas* de José Francisco de Isla.

Como hemos comentado anteriormente, aunque prosperaban la novela costumbrista y la sentimental, la novela didáctica del siglo XVIII tuvo buena aceptación entre el público ilustrado. Mientras esto sucedía, el *Quijote* seguía reimprimiéndose y traducándose a otras lenguas, lo cual significa que la novela del Siglo de Oro estaba muy presente en el pensamiento y la escritura del siglo de las luces, del mismo modo que los hombres dieciochescos tomaban como modelo la novela cervantina para sus producciones⁸²³, uno de cuyos exponentes sería *Fray Gerundio de Campazas* de José Francisco de Isla (1703-1781)⁸²⁴.

El primer tomo de esta obra del Padre Isla aparece en Madrid en 1758 como una novela también en la línea de la narrativa didáctica propia de la centuria. Se trata, como decimos, de un texto que toma ciertos elementos del *Quijote*, y que con acentuado carácter irónico y satírico realiza una crítica sobre la educación impartida a los jóvenes, aparte de denunciar el barroquismo que había heredado la práctica de la oratoria sagrada en la época. Sin embargo, este *Fray Gerundio* que tuvo un sonado éxito editorial⁸²⁵, resulta excesivo en el componente pedagógico que construye.

difícil recepción”, en B. Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 117-150.

⁸²³ Fundamentalmente se produjo entre los años 70 y 80 del siglo XVIII.

⁸²⁴ Nació en Vidanes (León) de padres hidalgos. A los 16 años ingresó en el noviciado de la Compañía de Jesús (Villagarcía de Campos) y estudió después filosofía y teología en Salamanca, bajo la dirección del jesuita Luis de Losada, que lo inició en la filosofía moderna. Hasta 1754 desempeñó diversas cátedras de estas materias en colegios de la Compañía, dedicándose al mismo tiempo a la predicación y a la traducción de obras francesas, como el *Compendio de historia de España* del P. Duchesne y el *Año Cristiano* del P. Croiset, en varios volúmenes (Madrid, 1753, 1767). Al llegar la expulsión de los jesuitas residía en Pontevedra, donde pasó a Córcega primero y a Bolonia, después, donde falleció. Aparte de sus obras menores, entre las que destacan sus *Cartas familiares*, la obra que le ha dado fama es su novela satírica *Fray Gerundio de Campazas*, editada a nombre de “Francisco Lobón de Salazar” (Madrid, 1758). Información tomada de F. Aguilar Piñal, F., *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, cit., p. 172.

⁸²⁵ La edición primera de la novela se agotó rápidamente y si bien la Inquisición la prohibió en 1770, el segundo tomo de la misma, aunque inédito, sí se distribuyó de forma clandestina desde Bayona en el año 1768. Por su parte, Russell P. Sebold añade a la lista de causas de la expulsión española de la Compañía de Jesús (en dicho caso, como causa indirecta) la publicación de este texto, “interpretado por algunos como una proclamación casi oficial de la superioridad jesuítica”. Sebold, Russell P. “Introducción”, en

Si analizamos algunos de los elementos que vinculan la narrativa de Eximeno con esta novela, debemos hablar, por ejemplo, de la construcción de los personajes: junto a la figura principal de *Fray Gerundio* se hallan otros que ofrecen planteamientos contrapuestos. Por una parte Fray Blas, maestro del protagonista, movido por el gusto por lo grotesco y el lenguaje culterano, y por otro lado el predicador Fray Prudencio, hombre sabio y juicioso que trata de guiar a Fray Gerundio en la oratoria. Como podemos observar, un esquema similar al de *Don Lazarillo Vizcardi*, una caracterización de los personajes subordinada a una doctrina de “buenos y malos” que representan las dos partes presentes en el problema que se cuestiona y de las que se sirve el autor para resolverlo y transmitir su enseñanza⁸²⁶.

Por su parte, Fray Gerundio sufre crisis internas que le permiten evolucionar a lo largo de la obra⁸²⁷. Nos recuerda al personaje de Raponso en el sentido de que ambos son herederos del sistema tradicional, uno de la música, otro de la oratoria, pero sufren una quiebra en su sistema de valores que les lleva a plantearse un nuevo orden de las cosas: en el caso de Fray Gerundio la razón y la cultura serán sus guías, si bien los seguidores de la manera de obrar barroca siempre tratan de neutralizar sus intenciones; en el caso de Raponso los guías serán Ribelles y Lazarillo, los cuales consiguen su propósito de convertir musicalmente al aspirante al puesto vacante de magisterio de capilla. Pero también podemos relacionar al protagonista de la novela de Isla con el personaje de Agapito Quitoles eximeniano por un episodio concreto de *Don Lazarillo Vizcardi*, el que protagoniza este personaje con sus extravagancias musicales en la fiesta de su lugar de nacimiento, que nos recuerda al sermón que Fray Gerundio predica en Campazas⁸²⁸.

Por otro lado, Eximeno dedica también un capítulo de su novela a la oratoria sagrada. Se trata de la misa del día de Ceniza, en donde aparte del canto del *Adjuva nos* que protagoniza la figura de Cándido Raponso, aparece la intervención de un predicador que nuestro autor caricaturiza:

Isla, José Francisco de, *Fray Gerundio de Campazas*, edición en cuatro tomos de Rusell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe-Clásicos Castellanos, 1960-1964, pp. XL-XLI y LXXXIX y ss.

⁸²⁶ Sobre el planteamiento de los personajes en la obra de Isla véase E. de Miguel Martínez “Estructura funcional de los personajes en “*Fray Gerundio De Campazas*”, *Studia Philologica Salmanticensis*, 4 (1980), pp. 169-180.

⁸²⁷ Uno de los problemas de la misma, sin embargo, reside en que la evolución de dicho protagonista no es demasiado clara y se halla siempre al servicio de la intencionalidad didáctica. Véase J. Álvarez Barrientos, “Novela”, cit., p. 249.

⁸²⁸ Comparación de episodios que también establece R. Rodrigo Mancho en *op. cit.*, p. 523.

Era este un reverendo de buen talle, agilísimo en el manoteo, muy satisfecho de su persona y de lo que decía, y que hablaba al auditorio con aquella vulgar franqueza y familiaridad con que pudiera contar consejas a un corrillo de viejas; sobre todo hacía particular estudio de paliar con textos de la Escritura paradojas y herejías, con lo que tenía abobado al pueblo, el cual oía de su boca cosas, que de ningún predicador sensato había oído jamás⁸²⁹.

Del sermón de este predicador se sirve Eximeno para criticar el ejercicio de erudición ridículo y vacío de cierta práctica de la oratoria. Este hecho ya lo reflejó Fabbri de la siguiente manera:

Il sermone poi, legato alla ricorrenza delle Ceneri, è un concentrato di luoghi comuni, di concenttuosità ridicole, di ampollosità pretenziosa e sciocca, di boriosa erudizione, di vuota facondia: appunto i difetti e i vizi, polemicamente deformati ed ingraditi nel romanzo, che veniamo di solito attribuiti all'oratoria sacra⁸³⁰.

Del elenco de personajes y de los episodios que protagonizan los mismos descubrimos en la novela de Isla minuciosos detalles en torno a una serie de tipos y costumbres populares que conforman un cuadro social como el que dibuja Eximeno, pero en su caso en torno a la clase burguesa. Otro dato que se debe tener en cuenta en estas novelas es el recurso empleado por ambos autores de ofrecer detalles de la realidad que dan al relato la veracidad que el público del siglo demandaba.

En cuanto al papel que ejerce el narrador, tanto en Isla como en Eximeno, consiste en poner de manifiesto la intención didáctica de la obra introduciendo opiniones y críticas, así como en defender el género literario empleado para este propósito. El narrador, omnipresente y con actitud irónica, se encarga además de señalar la condición ficticia del relato, de poner de manifiesto la existencia de un yo-emisor y un tú-receptor al que va dirigido el discurso⁸³¹. Sin embargo, mientras que el de *Fray Gerundio* juega con el lector en relación con su responsabilidad y actitud respecto a la historia, en *Don Lazarillo Vizcardi* el lector va perfectamente dirigido desde un primer

⁸²⁹ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 216.

⁸³⁰ M. Fabbri, *op. cit.*, p. 48.

⁸³¹ El acercamiento al lector da a la narración un sentido empírico. El receptor se entiende de forma más clara en Isla porque se explica como elemento necesario para dar sentido último a la novela. Véase la "Introducción" de J. Álvarez Barrientos a J. F. de Isla, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, Barcelona, Planeta, 2001, pp. XXIV-XXVIII.

momento hacia lo que Eximeno pretende dar a entender y sobre lo que procura instruir, esto es, el “buen gusto” musical⁸³².

De otro lado, la novela de Eximeno y la de Isla presentan una concepción determinada de la historiografía, si bien el *Fray Gerundio* interesa en mayor medida por la crítica que su autor hace de la misma. En este sentido Garnelo Merayo le ha definido como escritor avanzado por reclamar la autonomía de la ficción despojada de la Historia⁸³³.

En la literatura de Isla y Eximeno pueden apreciarse ciertos destellos de talante innovador perceptibles sobre todo en la crítica mordaz sobre los métodos de enseñanza. Recordemos cómo Eximeno construye y explica con detalle en la novela su método de composición para los alumnos interesados en música y acerca de la enseñanza de la elocuencia⁸³⁴. Pero esta y otras críticas en las novelas van en perjuicio de la acción, muy escasa, que sirve en un caso para hacer una divertida burla contra la mala predicación, en el otro para denunciar la trasnochada teoría y práctica musical heredada de siglos anteriores. Las prolijas reflexiones y digresiones didácticas intercaladas en la narración de estos dos textos merman a menudo la intensidad del relato y su intencionalidad cómica⁸³⁵, lo cual desemboca en que las obras tengan más de texto satírico-didáctico que de relato. Pozuelo Yvancos, por ejemplo, dice que *Fray Gerundio*:

Es una sátira intelectual a una práctica concreta, la oratoria sagrada posbarroca pero que adopta una muy leve estructura novelesca y la levedad de esa estructura, que apenas recoge unas cuantas anécdotas de la vida de Fray Gerundio, no bastan para sostener un aliento novelístico que a este libro le falta de continuo⁸³⁶.

⁸³² Sobre la figura del narrador en la novela del Padre Isla tómense J. H. R. Polt, “La ironía narrativa del padre Isla”, en J. M. Caso González (coord.), *Ilustración y Neoclasicismo* (vol. 4 de F. Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 304-311 y J. Senís Fernández, “El papel del narrador en *Fray Gerundio de Campazas*”, en F. Martínez Fernández y N. Álvarez Méndez (coords.), *El Mundo del Padre Isla*, León, Universidad de León, 2005, pp. 535-542.

⁸³³ Véase S. Garnelo Merayo, *op. cit.*, pp. 347-405.

⁸³⁴ A propósito del fin educador en *Fray Gerundio de Campazas* véase P. Celada Perandones, “Pensamiento pedagógico y crítica educadora en los escritos de un leonés dieciochista: José Francisco de Isla y Rojo”, en F. Martínez Fernández y N. Álvarez Méndez (coords.), *El Mundo del Padre Isla*, León, Universidad de León, 2005, pp. 65-81.

⁸³⁵ Álvarez Barrientos, por ejemplo, habla de *Fray Gerundio* como una novela moderna pero de lectura poco cómoda por la reiteración de elementos que se introducen con el propósito didáctico. Véase J. F. de Isla, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, Barcelona, Planeta, 2001, p. XXXIX.

⁸³⁶ J. M. Pozuelo Yvancos, “La parodia como sátira: el Padre Isla”, en F. Martínez Fernández y N. Álvarez Méndez (coords.), *El Mundo del Padre Isla*, León, Universidad de León, 2005, p. 504.

A esto se añade el hecho de que el final de *Fray Gerundio* no es resuelto de manera ágil por su autor. El propósito didáctico y ciertas constricciones narrativas en la escritura del Padre Isla y en la consideración que se tenía del género en la época impidieron que el texto se resolviese de mejor modo y no resultase una novela fallida o frustrada como indican ciertos estudiosos⁸³⁷.

Como anteriormente hemos visto, la existencia de tal carácter didáctico en el siglo XVIII se explica en gran parte porque esta centuria es también educadora, en cuanto a que el viejo sistema de enseñanza acaba con el Antiguo Régimen y la nueva educación se construye con la Ilustración y la Revolución que se inicia con textos como el *Discours de la Méthode* (1637) de Descartes para luego alzarse Rousseau como modelo pedagógico en casos como la *Encyclopédie* (1770), sin olvidar tampoco a Kant. En nuestro país, el Estado intervendrá en la enseñanza, la cual sigue el camino hacia la laicización de la misma, y en donde además se otorga a la razón un papel preponderante. En este sentido, “no ha de sorprender [...] que aquella se haga natural en su concepción y utilitaria en la práctica”⁸³⁸.

La sátira, que además de emplearse como recurso didáctico también puede entenderse como precursora del realismo⁸³⁹, es el elemento del que se sirven los dos jesuitas para ejemplificar la conducta social y ética de los personajes. De igual modo pone de manifiesto el predominio del componente intelectual sobre el de la creación artística.

Fray Gerundio de Campazas y *Don Lazarillo Vizcardi* son buenos ejemplos de parodia satírica en la narrativa de su época, y aunque uno se dedique a la oratoria sagrada y otro al sistema musical de la época, ambos amplían su denuncia a la pobreza intelectual que origina las carencias y los excesos de la educación y prácticas o ejercicios anquilosados, desfasados. Es decir, pueden contemplarse como obras que van más allá en cuanto a que pueden tratarse como textos que hacen una sátira sobre “la incultura de una época, sobre los métodos de educación y sobre los vicios de una profesión”⁸⁴⁰. Los textos de estos jesuitas deben considerarse en el contexto de una España ilustrada y de lucha de unos pocos renovadores que, empujados por un

⁸³⁷ Por ejemplo, R. Rodrigo Mancho o G. Carnero.

⁸³⁸ P. Celada Perandones, *op. cit.*, p. 69.

⁸³⁹ Así lo afirma también Álvarez Barrientos en sus notas introductorias a la novela de Isla: “La sátira permite al escritor acercarse a la realidad de forma realista, para expresar el conocimiento de la naturaleza humana”. Véase J. F. de Isla, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, Barcelona, Planeta, 2001, pp. XXIV-XXV.

⁸⁴⁰ J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 504.

sentimiento de autovaloración, decidieron denunciar las carencias de una sociedad a menudo regida por la incultura. A propósito de esta denuncia generalizada, Pozuelo Yvancos afirma sobre *Fray Gerundio* que:

La significación de esta obra no es fundamentalmente literaria, puesto que no es sólo parodia de una práctica, la oratoria, que en todo caso es subsecuente de un contexto mayor: el de la educación, la pedagogía y a ese centro de gravedad apunta la flecha lanzada por el P. Isla, lo cual lleva a su obra a un grado de mayor universalidad y la dota de no poca actualidad, si logramos percibir lo que su parodia tiene de sátira intelectual y no de mero gesto repetitivo. El hipotexto de su parodia sería entonces no la oratoria sacra en cuanto tal, como objeto, sino la España bárbara que la utilizaba como instrumento de poder. El hipertexto *Fray Gerundio* cobra así el espacio de una nueva significación⁸⁴¹.

Esta reflexión aplicada a la novela de Eximeno, vería a *Don Lazarillo Vizcardi* como hipertexto, como espacio de un hipotexto que sería la sátira de una situación musical concreta que se amplía al estado cultural de la España anquilosada en antiguos preceptos musicales, culturales, educativos. Sin embargo, y aun valorando este punto de vista renovador y avanzado de ciertos jesuitas expulsos e ilustrados, la universalidad de los textos, de su significación, no consideramos que alcancen la magnitud de un *Don Quijote de la Mancha* que revolucionó no solo la narrativa, sino la concepción de un hombre moderno y su universalidad como ningún otro texto literario lo había hecho. Y teniendo también en cuenta que tanto Isla como Eximeno tuvieron muy presente a Cervantes, no debemos olvidar una vez más que la lectura que ellos hicieron de *Don Quijote* se centraba en el componente satírico del texto y no en las dimensiones profundas que luego ha ido adquiriendo en su planteamiento antropológico, histórico y en el modo de concebir al héroe y el género novelístico⁸⁴².

De todas formas, en su conjunto, debemos considerar *Fray Gerundio de Campazas* como obra importante por suponer un punto de inflexión en la historia de la novela: aunque con muchas carencias, el texto de Isla presenta sin afán moralizador

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 505.

⁸⁴² Pozuelo Yvancos en el artículo ya señalado y Rodríguez Cepeda en su introducción a una edición de la novela de Isla señalan incluso que el quijotismo de Isla se acerca más a Avellaneda que a Cervantes: “lo que imitaba Isla no era a Cervantes sino el tipo de imitación a que había podido acudir Avellaneda, esto es, una imitación formal del texto verbal e ideal nacido en Cervantes pero ligeramente elaborado por sus imitadores”. J. F. de Isla, *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 29.

aunque sí didáctico un enfoque directo de la realidad en la que un sujeto debe salvar los obstáculos que se le presentan por sus propios medios⁸⁴³.

Por último, y para concluir este apartado, creemos necesario referirnos a la presencia de elementos musicales en el texto del Padre Isla. Las numerosas menciones musicales que se hallan a lo largo del discurso satírico revelan asimismo las ideas que sobre dicho Arte Liberal se transmitían en los círculos educativos jesuíticos, los más avanzados en la centuria de las Luces. Podemos encontrar citas musicales acerca de la antigüedad clásica grecorromana, sobre la Biblia; acerca de la transmisión de las ideas clásicas a la Europa medieval y su permanencia en la era moderna; y posibles vínculos entre el arte de la oratoria y el mundo sonoro. La elección de las múltiples imágenes musicales que emplea el Padre Isla no es de ninguna manera arbitraria. Gallego señala que:

Puede que obedezcan a un plan, el de hacer más gratas las argumentaciones, y son consecuencia de otro plan, el de los años de formación en aquellos colegios jesuíticos dieciochescos donde los vientos de la modernidad no estaban reñidos con el cultivo de las artes antiguas⁸⁴⁴.

Efectivamente, en el *Fray Gerundio* aparecen cordófonos, aerófonos, membráfonos, pero también suena el universo (la música mundana, o la de las esferas), y en especial los siete astros músicos (Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter, Saturno, el cielo estrellado, cada uno con su escala correspondiente y rigiendo los elementos y temperamentos del hombre). Además, aparecen oficios musicales y una serie de léxico vinculado al arte de los sonidos, en el siguiente ejemplo, verbos: bailar, danzar, campanear, cantar, compasar, concertar, desentonar, disonar, tañer, templar, tocar, sonar... Pero lo que resulta más interesante a nuestro entender es el hecho de que, no tratándose dicha novela de una obra musical, nos permita entender mejor el concepto que de la música podía tener un hombre culto español antes de la inmersión italiana de los jesuitas expulsos⁸⁴⁵.

⁸⁴³ Seguimos aquí a Álvarez Barrientos, el cual señala que “por primera vez en el siglo se asumía, aunque con muchas deficiencias, la lección cervantina del *Quijote*” en cuanto a transmitir una enseñanza sin moralizar. En “Novela”, *cit.*, p. 248.

⁸⁴⁴ A. Gallego, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁴⁵ Opinión que compartimos también con A. Gallego, *op. cit.*, pp. 10-11.

9.3 La comedia nueva y *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín.

Leandro Fernández de Moratín (1760-1828)⁸⁴⁶ fue uno de los representantes de la literatura que manifiesta el resurgir del gusto clásico, lo cual coincide, en su etapa de mayor apogeo, con el preludio del romanticismo. Pero como indica Arce, lo propio del Neoclasicismo no era exactamente un retorno a las formas clásicas sino “una idealización de la misma como marco o ámbito propicio para la expresión de los sentimientos actuales y personales”⁸⁴⁷.

Respecto al Neoclasicismo teatral y su reforma -el más apremiante problema estético en la segunda mitad del siglo XVIII- puede afirmarse que fue implantado desde el gobierno por el Conde de Aranda más un grupo de ilustrados entre los que se encontraban Nasarre, Montiano y Moratín. Estos, que arremetieron contra la dramaturgia del Siglo de Oro español y contra los discípulos de Calderón de la Barca, pusieron en la práctica de la escritura teatral la restauración rígida de la regla de las tres unidades. Moratín, con sus dos principales obras, *La comedia nueva o el café* y *El sí de las niñas*, hizo frente al “teatro chabacano”⁸⁴⁸ que imperaba en la escena española y a la llamada comedia heroica, y se propuso transmitir “la más pura belleza formal”⁸⁴⁹ a través de esta aceptación de las reglas y con una dominada técnica en la construcción del drama. Asimismo desarrolla en el texto una ideología progresista que entronca con las características del espíritu ilustrado⁸⁵⁰.

⁸⁴⁶ Madrileño, hijo del poeta don Nicolás, consiguió a los 19 años un accésit otorgado por la Real Academia Española a su poema *La toma de Granada* (1779). Tres años más tarde renovó el galardón por su *Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana* (1782), presentada con el pseudónimo “Melitón Fernández”. Recomendado por Jovellanos, vivió en París (1786) como secretario de Cabarrús. A su vuelta, publicó otra sátira, *La derrota de los pedantes* (1789), que tuvo gran éxito. Gracias a la protección de Godoy pudo estrenar en Madrid sus comedias *El viejo y la niña* (1780) y *La comedia nueva* (1792). Viajó por Europa después, consiguiendo, al regresar, el cargo de Secretario de la Interpretación de lenguas (1797). Estrenó en los primeros años del nuevo siglo sus comedias *El barón* (1803), *La Mogigata* (1804) y *El sí de las niñas* (1806), la más famosa, en las que respeta escrupulosamente las normas neoclásicas. Adaptó al castellano *La escuela de los maridos* (1812) y *El médico a palos*, de Molière, y tradujo el *Hamlet* de Shakespeare (1798). Debido a su colaboración con José Bonaparte, hubo de marchar al exilio, viviendo en Burdeos y París, donde falleció. Como prosista, su obra quedó ignorada hasta la publicación de los tres volúmenes de *Obras póstumas* (1867). Información aportada por F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, cit., p. 138.

⁸⁴⁷ J. Arce, “La lírica de Moratín y el ideal neoclásico”, en J. M. Caso González (coord.), *Ilustración y Neoclasicismo* (vol. 4 de F. Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 546-554.

⁸⁴⁸ J. Dowling, “La comedia nueva” en J. M. Caso González (coord.), *Ilustración y Neoclasicismo* (vol. 4 de F. Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 562-567.

⁸⁴⁹ V. León Sanz, *op. cit.*, p. 67.

⁸⁵⁰ R. Frolid señala: “La crítica reconoce la formación «ilustrada» de Moratín y su fundamental clasicismo literario. Es necesario advertir desde ahora, que esta última tendencia no significó de por sí una negación total de los valores de la fantasía y del sentimiento; además, la crítica ha superado ya algunas creencias

Entonces, *La comedia nueva*, estrenada en 1792, era principalmente un acto de protesta contra los dramaturgos de su época y la situación en los teatros de la corte. Esta obra de argumento sencillísimo fue el vehículo que Moratín consideró apropiado para una firme exposición acerca de su teoría y crítica del teatro, sobre la cual se muestra tenaz y persistente. De hecho, sometió en tal medida la acción, el tiempo y el lugar, que el interés de *La comedia nueva* se halla, además de en la crítica literaria sobre el drama, en la hábil descripción de caracteres⁸⁵¹. Si bien dicha temática eminentemente literaria y polémica de *La comedia nueva* parecería menos apropiada a concesiones de titubeos sentimentales, también en esta comedia:

Entre la lúcida exposición de ideas y el garboso alternarse de las situaciones cómicas, hay un final donde no sólo se afirma la compleja integridad del hombre-autor, que hay también una situación típicamente sentimental y humanitaria conexas con el final feliz⁸⁵².

Respecto a *El sí de las niñas*, cuyo estreno data de 1806, destaca la exposición del asunto y la precisión con que se dibujan física y moralmente los personajes:

El hombre que se hace a sí mismo, alcanza una posición y lucha por mantenerla, necesita una sociedad estable y equilibrada; para ello adopta formas de vida diametralmente opuestas a las de la opulencia y despilfarro de la nobleza. La nueva burguesía crea un modo de vivir y un arte nuevos; con ellos suplanta los que tradicionalmente le ha impuesto la clase dominante [...] La burguesía ostenta arrogante y provocativamente el dinero ante la nobleza. La riqueza proviene del trabajo, que «ennoblece» al hombre. Son nuevos «valores», a los que se añaden los principios centrados en la familia, la esposa-madre y los hijos, que mantienen e incrementan el nuevo «sistema». Paradójicamente, la misma burguesía que ha introducido en el mundo algunos principios esenciales de potente y siempre virtual fuerza revolucionaria en todos los tiempos -tales como el libre juicio o el principio de libertad y

difundidas durante cierto tiempo, que caracterizaban a la cultura ilustrada como culto absoluto de la razón. Por medio de estas creencias hasta se pretendía que esa cultura fuera «naturalmente» incapaz de expresión poética. Con base en estas ideas preestablecidas nos explicamos por qué no se ha advertido en la obra de Moratín la presencia del sentimiento”.

Y, como ya sabemos, “lo cierto es que la Ilustración en España como en Europa conoció y apreció las facultades sensibles del hombre; es más, puede decirse que las fue descubriendo con creciente interés a medida que, partiendo del empirismo que había superado la abstracción racionalista, el sensismo se iba imponiendo en el campo gnoseológico y renovaba la sicología y la estética”. En R. Frolidi, “El sentimiento como motivo literario en Moratín”, *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín: Bolonia 27-29 de Octubre 1978*, Abano Terme, Piovan, 1980, p. 140.

⁸⁵¹ Véase J. Dowling, *op. cit.*, p. 564.

⁸⁵² Y continua: “Teatro por lo tanto que tiene que basarse en la investigación psicológica, en el estudio de la naturaleza humana, para atraer la participación de un público que tenía que ser educado, tal como dice el mismo Moratín: en beneficio de la Ilustración y la moral”. En R. Frolidi, “El sentimiento como motivo literario en Moratín”, *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín: Bolonia 27-29 de Octubre 1978*, Abano Terme, Piovan, 1980, pp.135-146.

autodeterminación- impone una forma de vida de signo rigurosamente conservador. Ambas tendencias se dan la mano igualmente en *El sí de las niñas*⁸⁵³.

La trama de la comedia, que sigue dos cursos, uno cómico y otro dramático-sentimental⁸⁵⁴, avanza y se desenvuelve gracias a un ágil diálogo que transmite movimiento, gracia, naturalidad, pero también prudencia, o sentimientos que alcanzan el dolor, el patetismo, la amistad y el amor. Diálogo el de esta obra teatral que varía según la edad, el estado social y el sexo, tal y como refleja Casaldueiro⁸⁵⁵. Asimismo interesa subrayar la proyección ideológica ilustrada en la crítica que Moratín hace a una educación que fomenta la hipocresía en la sociedad: “el autor ensalza los nobles sentimientos de la juventud y la generosidad, prudencia y sabiduría de la madurez, cualidades que rozan con la utopía filantrópica”⁸⁵⁶.

Tanto *La comedia nueva* como *El sí de las niñas* ponen de manifiesto la preeminencia del carácter didáctico de la comedia que Moratín quiso transmitir bajo el clasicismo de las reglas formales del teatro⁸⁵⁷. La otra aportación esencial de dicho autor reside en la calidad de su lenguaje, pues eleva la prosa dramática a un punto que servirá luego de modelo para los dramaturgos españoles del siglo XIX.

Sí queremos mencionar aquí que aun existiendo en la época la ley sobre las tres unidades, el decoro y ciertas consideraciones sobre los caracteres que protagonizan la comedia, la obra teatral o la obra de arte en general debe concebirse como reflejo de una situación sociocultural de finales del siglo XVIII, es decir, la obra es más que un reflejo o una consecuencias de las teorías estéticas de una época.

Tratemos ahora las similitudes halladas entre la comedia de Moratín y la novela de Antonio Eximeno. Hemos querido dejar constancia de que el erudito valenciano tenía

⁸⁵³ En L. Busquets, “Iluminismo e ideal burgués en *El sí de las niñas*”, *Segismundo*, núm. 37-38 (1983), pp. 61-88. Véase también J. M. González Herran, “La teatralidad de *El sí de las niñas*”, *Segismundo* 39-40 (1984), pp. 145-171.

⁸⁵⁴ Si bien los personajes de *El sí de las niñas* son estables y obran en base a su condición, la sociedad puede ser considerada desde uno u otro punto de vista.

⁸⁵⁵ J. Casaldueiro, “Forma y sentido de *El sí de las niñas*”, en J. M. Caso González (coord.), *Ilustración y Neoclasicismo* (vol. 4 de F. Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 573-579. Afirma este estudioso que *El sí de las niñas* se construye en torno a conceptos como el de claridad, orden en la exposición y precisión en el trazado de las figuras.

⁸⁵⁶ V. León Sanz, *op. cit.*, p. 167.

⁸⁵⁷ “Como el poeta cómico se propone por objeto la instrucción común, ofreciendo a vista del público pinturas verosímiles de lo que sucede ordinariamente en la vida civil, para apoyar con el ejemplo la doctrina y máximas que trata de imprimir en el ánimo de los oyentes, debe apartarse de todos los extremos de sublimidad, de horror, de maravilla y de bajeza. Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debe expresarlas”. L. Fernández de Moratín, «Discurso preliminar», en *Obras de don Nicolás y don Leandro fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra, 1846, pp. 321-322.

muy presente el género teatral, tanto en la composición de su texto como en la digresión que planteó sobre la comedia en la cuarta parte de la novela. Así, hallaremos en su texto y en la lectura de Moratín elementos comunes como: la división entre personajes instruidos y de “buen gusto” y personajes extravagantes o grotescos, la clara supremacía de los ilustrados, los episodios argumentales y de instrucción, los debates, discusiones y observaciones o lecciones ofrecidas a lo largo del texto, más la conversión final de los personajes de Raponso y Agapito en *Don Lazarillo Vizcardi* que recuerda a la actitud presentada por caracteres de *La comedia nueva*⁸⁵⁸. El ámbito ilustrado en el que se analizan las incongruencias sobre la materia musical y se transmite una enseñanza, una educación acorde con los principios de los hombres avanzados del XVIII, más el hecho de habilitar un espacio, el de la casa de Don Eugenio y Lazarillo como lugar de mediación en el que se juntan todo tipo de personajes —eclesiásticos, ilustrados, populares— y en donde “se imponen las luces y el buen juicio”⁸⁵⁹, resulta también afín a la situación planteada en la comedia de Moratín. Además, el cierre de las obras de Moratín y Eximeno benefician u otorgan un final feliz a los “buenos”, es decir, a aquellos personajes que demostraron un comportamiento acorde con los valores ilustrados o un interés por la enseñanza que el hombre de “luces” y de “buen gusto” procura transmitir. Y aunque *El sí de las niñas* fuese posterior a la anterior comedia, pues se compuso en torno a las fechas de *Don Lazarillo Vizcardi*, muestra de igual manera una finalidad didáctica clara. También el episodio amoroso de la comedia y la “libertad vigilada en la elección del cónyuge”, como señala Rodrigo Mancho, son elementos comunes a los textos de los dos autores⁸⁶⁰.

En definitiva, en los planteamientos ilustrados de Moratín o del propio la imitación de la realidad es la solución de todo trabajo literario, teatral o artístico: “El autor escoge, combina y embellece los elementos que más le interesan [...] La naturaleza “presenta los originales”; el artífice los elige y los combina”⁸⁶¹. La

⁸⁵⁸ Mientras que Eximeno resulta más cercano a una valoración positiva de la mujer ilustrada, en lo referente al trato que recibe el género femenino en Moratín, en concreto en *La comedia nueva*, debemos señalar que dicho autor no era partidario de que las mujeres tuviesen la misma educación ni de que ocupasen los mismos puestos que los hombres. Véase respecto a este asunto J. Álvarez Barrientos, “El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII”, *Hispanic Review* 1 (1991), pp. 1-18.

⁸⁵⁹ R. Rodrigo Mancho, *op. cit.*, p. 523. Este texto analiza de igual modo las similitudes entre la actitud de Moratín en su teatro y el planteamiento ilustrado de *Don Lazarillo Vizcardi*.

⁸⁶⁰ *Ibid.*

⁸⁶¹ Véase J. C. Rodríguez, “La Ilustración y la Invención de la naturaleza humana (Moratín en el laberinto de las luces)”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 19 (2013), pp. 51-52.

combinación de dichos elementos más las tramas se presentan en forma de diálogo. Por otra parte:

Mover los afectos es por supuesto una imagen que nos retrotrae a los oradores y a los dramaturgos barrocos, pero que ahora se torna más sinuosa, puesto que sí implica una huella iluminista clarísima. Es decir (y de nuevo retornamos a la analogía con Hume y con Locke, con Condorcet, Condillac o Helvetius) ahora la psicología, más o menos sensista lo es todo en el ámbito civil y teatral y los rasgos psicológicos de una persona / personaje son los que constituyen su *carácter*. Unos rasgos psicológicos que hay que delimitar muy bien en la construcción de cada personaje escénico. Los rasgos *exteriores* que señalaba Lope en su *Arte nuevo*, ahora se han interiorizado con esta aparición de la psicología como explicación última de todo. Y si la unidad de acción es necesaria para conseguir el valor de estos caracteres y de estos afectos, también es lógico que esa unidad de acción vaya acompañada de las unidades de tiempo y de lugar.

Es verdad que a estas unidades Moratín las admite sobre todo como *convenciones* tácitas (p. XXV). Pero son convenciones de arte y, por tanto, si alguien no las emplea bien será un defecto del autor, no del arte teatral [...]⁸⁶².

Para conseguir esto resulta imprescindible saber construir la fábula, se necesita la teatralidad. Además, se han de buscar los argumentos y los caracteres comunes y reconocibles en la clase media de la sociedad, en la burguesía, siempre respetando lo que caracteriza y hace singular a cada personaje. Sólo así se manifestarán los vicios y errores cotidianos de la sociedad. El teatro, por último, no sólo debe censurar los vicios sino enseñar la verdad y la virtud. La verdad sustentada en la filosofía que preside a las ciencias, en la historia, en la crítica y el buen gusto de la literatura y las artes. Erigir una nueva moral del yo laico es el punto esencial del teatro ilustrado y del resto de los discursos de la época.

9.4 La música de Tomás de Iriarte.

Tomás de Iriarte (1750-1791)⁸⁶³ pudo perfeccionar sus conocimientos en el ramo musical con las lecciones de su amigo y maestro don Antonio Rodríguez de Hita⁸⁶⁴,

⁸⁶² *Ibid.* p. 53.

⁸⁶³ Natural del Puerto de la Cruz (Tenerife) se trasladó a Madrid a los 14 años, protegido por su tío Juan de Iriarte, humanista bien instalado en la corte. Cuatro años después comenzó a traducir obras francesas para los teatros de los Reales Sitios y compuso una comedia original, *Hacer que hacemos*. En 1771 fue nombrado oficial traductor en la Secretaría de Estado y en 1776 archivero del Consejo Supremo de la Guerra. Convirtióse pronto en el prototipo de cortesano dieciochesco, elegante, culto y buen conversador. Comenzó a adquirir fama literaria con su sátira *Los literatos en cuaresma* (1773) y con la traducción en verso del *Arte poética* de Horacio (1777). Además de cultivar con acierto sus cualidades musicales (escribió un poema didáctico titulado *La Música*, en 1779) se entregó de lleno a la poesía y al teatro. Publicó una colección de *Fábulas Literarias* (1782) con intención satírica y moralizante. Por ellas fue vejado y atacado en su tiempo, pero permanecen como uno de los grandes éxitos del siglo XVIII,

quien seguramente le pudo aconsejar acerca de cómo abordar la composición de *La Música*⁸⁶⁵. Pero no fueron únicamente éste y otros maestros españoles los que pudieron ilustrarle en el arte de los sonidos, sino que también, y de manera autodidacta se formó Iriarte con la lectura y audición de importantes obras y las novedades que provenían de Europa⁸⁶⁶. De este modo, el autor mostraba devoción por Gluck, por Rousseau y, especialmente, por Haydn, que aparece ya no solo en el poema *La Música*⁸⁶⁷, sino que también surge su nombre en variadas poesías⁸⁶⁸. Por ejemplo, la *Epístola escrita en 20 de mayo de 1776. A una Dama que preguntó al Autor qué amigos tenía*⁸⁶⁹:

En esta suposición,
El mayor Amigo mío
Murió bien lejos de aquí,
Habrá unos diez y ocho siglos.
Dábanle por nombre Horacio,
Y conservó á un tiempo mismo,
Siendo Filósofo, ingenio,
Y siendo Poeta, juicio.

[...]

Mas, si este amigo murió,
Otro tengo, que, aunque vivo,

habiéndose traducido a cinco idiomas. Aparte otro corto número de poemas, escribió para el teatro las comedias neoclásicas *El señorito mimado* (1783), *La señorita mal criada* (1788) y *El don de gentes* (1790). Antes de morir (Madrid, 1791) vio publicada una *Colección de obras en verso y prosa* (1787). Información tomada de F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, cit., p. 169.

⁸⁶⁴ No se conoce documento que sustente tal afirmación, aunque tampoco se puede desmentir. Cronológicamente es posible: Rodríguez de Hita fue MC de la Encarnación desde 1757 a 1787 y su origen está en las noticias de Carlos Pignatelli que Cotarelo desconocía cuando publicó su monografía. Véase Sanhuesa Fonseca, M., "Iriarte, Tomás de", en E. Casares Rodicio, E. (dir. y coord.), *op. cit.*, pp. 471-477

⁸⁶⁵ Véase José Subirá. *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo del melólogo (melodrama)*, Barcelona, CSIC, 1949, pp. 58-59.

⁸⁶⁶ Sobre el pensamiento ilustrado de Tomás de Iriarte tómesese el texto de E. Martínez Mata y J. Pérez Magallón, "Tomás de Iriarte, un ilustrado ejemplar", en T. de Iriarte, *Los literatos en cuaresma*, Madrid, Biblioteca Nueva Oviedo-Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 9-91. Además: "Sul piano estetico vengono affermati principi che meglio si definiscono come illuministici piuttosto che, come per lo più si è fatto, neoclassici, assai vicini a quelli dell'Eximeno e che sembrano anticipare idee dell'Arteaga". En R. Frolidi, "Tomás de Iriarte, musico e poeta della Spagna Illuministica", *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, Modena, Mucci, 1989, p. 110.

⁸⁶⁷ T. de Iriarte, *op. cit.*, pp. 109-11.

⁸⁶⁸ Acerca de la poesía de Iriarte véase el artículo de R. P. Sebold, "Tomás de Iriarte: poeta de "raptó racional"", *Cuadernos de la Cátedra Feijoo* 11 (1961).

⁸⁶⁹ De igual modo en un fragmento de la carta en verso que mandó a su hermano Domingo, que iba a visitar Viena, con fecha 10 de marzo de 1777: "Todo el poder y efecto prodigiosos / que cuentan de la música divina / no te parecerán ya fabulosos / cuando de cerca aplaudas la arrogancia, / la expresión e ingeniosa consonancia / con que hace hablar sus varias sinfonías / el músico mayor de nuestros días / Haydn, aquel grande hombre / a quien te pido abrazes en mi nombre"

Está ausente; y le conozco
Tan solo por el oído.
Hayden, músico alemán,
Compositor peregrino,
Con dulces ecos se lleva
Gran parte de mi cariño.
Su Música, aunque le falte
De voz humana el auxilio,
Habla, expresa las pasiones,
Mueve el ánimo a su arbitrio.
Es Pantomima sin gestos,
Pintura sin colorido,
Poesía sin palabras
Y Retórica con ritmo;
Que el instrumento a quien Hayden
Comunica su artificio,
Declama, recita, pinta,
Tiene alma, idea y sentido.
Si las diferentes voces,
Corren por tonos distintos,
Si se alternan, si se imitan,
Si a un tiempo cantan lo mismo,
Si callan de golpe todas,
Si entran todas de improviso,
Si débiles van muriendo,
Si resucitan con brío,
Solas, juntas, prontas, tardas,
Todas por varios caminos
Llevan un mismo designio,
O expresan gritos de furia,
O de amor tierno suspiros,
O el canto de la tristeza,
O el clamor del regocijo.
Su poderosa armonía
Ya llama al sueño tranquilo,
Ya alienta el valor marcial,
Ya incita al baile festivo.
No afecta su melodía
Estudiados gorgoritos,
Difíciles menudencias,
Todos adornos postizos
Con que se finge grandioso
El canto pobre y mezquino,
Que olvidar llega al alma
Por engañar al oído.
El canto de Hayden es noble
Es verdadero y sencillo,
Es juicioso, es perceptible,

Siempre vario, siempre rico.
En él nunca el auditorio
Se alabará de adivino;
Que en vez del paso esperado
Suele hallar el imprevisto...
Hayden Amigo, perdona,
Lo que de tu ingenio he dicho;
Para conocerte es poco,
Nada para quién no te ha oído.

[...]

Si Hayden conociera a Mengs,
Pronto se hicieran amigos;
Y Horacio lo fuera de ambos
Más que los tres lo son míos.
Pintor, Músico y Poeta
Observan en sus estilos
La misma buena elección,
El primor y arreglo mismo.

Respecto a los contactos de Haydn con España, Nicolás Solar-Quintes, en sus estudios acerca de *Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente*, da a conocer valiosos documentos del Archivo de Osuna:

Allí muestra la relación directa, por así decirlo, de Iriarte y Haydn. Comisionado por tan ilustre Casa nuestro vate se dirigió a don Carlos Alejandro de Lelis o Lellis, que era la persona encargada por la Condesa Duquesa de Benavente y de Osuna para entrevistarse con Haydn y adquirir, con destino a la orquesta privada de aquella mansión próspera, diversas obras a medida que las compusiese tan insigne sinfonista. Haydn parecía desorientado y vencido en el terreno mercantil, por no haber comprendido el peso de la carga que le había impuesto un contrato, según el cual se comprometía a enviar anualmente una copia de toda la música que hubiera compuesto para el aristócrata, a cuyo servicio estaba en Austria. Lelis, en carta de 24 de marzo de 1785, reproduce un párrafo de la carta que le dirigiera a Iriarte, el 30 de junio del año anterior: “Mucho celebraríamos esta señora (se refiere a la Condesa Duquesa de Benavente) pueda Vm. facilitar la remesa de la ópera anual de Haydn, y cualquiera que Vm. envíe de los años pasados será aquí muy estimada”. En la misma carta Iriarte había manifestado a Lelis: “Desde luego, encargue Vm. a Haydn componga para uso privado de S. E. un juego de Cuartetos para violín, oboe, trompa y violonchelo”, y Haydn cumplió tal encargo, aunque el envío resultó incompleto entonces, pues faltaban los instrumentos de viento. A la vista de estos datos se comprende que don Tomás de Iriarte sería en España uno de los primeros en saborear esa música, remitida expresamente a Madrid por su ídolo Haydn, y muy presumiblemente el mismo poeta complacería en tañer la parte de violín o de viola al ser ejecutadas esas obras novísimas.

El 22 de abril de 1789 dirige Lelis a Iriarte otra carta, y le presenta una cuenta de los gastos hechos a cargo de la Duquesa de Osuna en relación con música enviada a Madrid, que había sido compuesta por José Haydn (a quien los papeles administrativos de la casa ducal denominan “José de Ainden”) y por su hermano Miguel.

Lo expuesto demuestra cuán eficaz y desinteresadamente contribuyó don Tomás de Iriarte a la penetración de la música haydniana en Madrid⁸⁷⁰.

Por otro lado, en la *Epístola VII, escrita en 8 de enero de 1776. Describe el poeta a un amigo su vida semifilosófica* se dan numerosos datos autobiográficos. Los relativos a la actividad musical son los siguientes:

No cifro en ella [la poesía] mi deleite solo,
porque frecuentemente
me recrea la música, su hermana.
Noches hay en que se hallan congregados
veinte y acaso más aficionados,
que su parte ejecutan de repente.
Mi manejo ni es mucho ni muy poco,
y entre ellos logra así lugar decente,
pues, cuando no violín, la viola toco:
la viola que algún día
en nuestras academias de armonía
tú solías tocar por instituto,
de la cual yo quedé por sustituto.
Gozamos un depósito abundante
de la moderna música alemana,
que en la parte sinfónica es constante
arrebato la palma a la italiana.
Si alguno al contrapunto se dedica,
y cualquier obra suya manifiesta,
la aficionada orquesta,
se la prueba, examina y califica;
y aún con benignidad los circunstantes
oyen mis sinfonías concertantes.

No se conserva ninguna de estas sinfonías, pero el fragmento posee valor dada la información ofrecida ya no sólo de las academias musicales dieciochescas, tema siempre interesante en el estudio de la música española, sino también de los instrumentos que conocía: violín y viola, en los que tenía la suficiencia de interpretar obras a primera vista con el resto de los músicos de la academia. Iriarte frecuentaba las academias musicales que organizaba el marqués de Manca en su casa madrileña carrera

⁸⁷⁰ J. Subirá, *op. cit.*, pp. 60-61. Tómese también el texto de S. Klauk, “Dos cuartetos de Joseph Haydn para el Duque de Alba”, *Anuario musical* 66 (enero-diciembre 2011), pp. 159-164.

de San Francisco; y en la correspondencia que mantenía con el mismo, se llamaban afectuosamente con los siguientes mote filarmónicos: el duque era “Ronquido” por el sonido que emitía en los pasos difíciles que tenía el violín en la música de Haydn, e Iriarte era “Camafeo” por el semblante que ponía durante la ejecución. Parece ser que Iriarte también sabía tocar el órgano⁸⁷¹.

Respecto al surgimiento de la idea de componer el poema cabe decir que:

La intención doctrinal, única musa inspiradora de D. Tomás de Iriarte, sugirióle el pensamiento de componer un poema didáctico sobre el arte musical, después que se hubo convencido de que semejante obra no existía en el Parnaso castellano. Era entonces corriente la opinión de que cualquiera de las artes podía ser objeto de reglamentación poética, y conceptuábase por esfuerzo insigne de inteligencia y compendio de belleza el exponer los preceptos artísticos en fórmulas elegantes, o al menos rimadas.

El mismo Iriarte lo declara al decir que le movió á emprender su obra la consideración de que entre las artes y ciencias, asunto de antiguos y modernos poemas didácticos, era de extrañar el desaire y olvido injusto en que la Música estaba, cuando su hermana la Poesía había merecido que Horacio, Vida, Boileau y otros hubiesen declarado en verso su doctrina. Y tan en el alma tenía el fondo docente que debía entrañar esta clase de obras, que censura en su paisano Bartolomé Cairasco de Gigueroa, quien en su *Templo militante* insertó una *canción* en elogio de la Música, haber hablado en aquel lugar “más como poeta que como músico, mereciendo disculpa, pero no alabanza”. Con esto, dicho está que él se propuso lo contrario⁸⁷².

El poema *La Música* es producto de la pluma de un hombre de vastísima ilustración y que, además, recibía con pánico la crítica de los polémicos contemporáneos. Dicha ilustración, de la que hacía gala en la mayoría de sus escritos, se refleja en *La Música* de varias formas: a través de una estructuración clara y una articulación diáfana de los asuntos tratados, con un amplio número de referencias que denotan el conocimiento de las fuentes clásicas y del tratadismo musical anterior; incluso la aparición de una noticia musical reciente (la descripción de las oposiciones para la Real Capilla en el Canto III) y otros tipos de información más directa como noticias sobre las academias filarmónicas a las que asistía. Asimismo hallamos reflexiones como aquella que le lleva a asegurar que el castellano es un idioma privilegiado para recibir música (en las Advertencias sobre el Canto V). En este punto punto cabría incluir las reivindicaciones que hace de una academia, “o cuerpo científico

⁸⁷¹ Véase Sanhuesa Fonseca, “Iriarte, Tomás de”, cit., p. 473.

⁸⁷² E. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Ryvadeneyra, 1897, p. 195.

de música”, a la manera de la Real Academia Matritense de las Nobles Artes (Canto V, IX)⁸⁷³.

Entre los adeptos al texto, que recibe claras influencias de Rousseau, Du Bos o Batteaux, figuraban el boloñés P. Martini, el poeta y compositor Estanisla Matteo, el tratadista Planelli, nuestro erudito valenciano Antonio Eximeno y el no menos insigne erudito catalán Javier Lampillas⁸⁷⁴. Sin embargo, cabe destacar la carta que recibió, con cumplido elogio, del libretista Pietro Metastasio:

La suma atención que respira la favorecida carta a usted, que me ha entregado su dignísimo hermano, juntamente con el tomo, magnífico por su elegante edición, y precioso por la selecta sustancia que contiene, del admirable poema de V. sobre la Música, es una amable prenda que su hermana perfectamente con las otras muchas envidiables que han concurrido a formar en V. uno de aquellos rarísimos mortales *quos aequus amavit Jupiter*. La armoniosa, viva y noble facilidad de su estilo, que concilia maravillosamente con los atractivos del Parnaso la ordenada y rígida exactitud de la cátedra, y el precioso tesoro de peregrinas noticias de que ha sabido hallarse ya provisto en la flor de sus años, deben exigir de justicia la admiración del público; pero aquel *sapere* de Horacio, esto es, el sano juicio, que tan a menudo se echa de menos en los más venerados escritores, y que constantemente reina en los raciocinios de usted, me descubre todo el vigor de su ingenio y lo que ya da me manifiesta todo lo que promete. Me congratulo con V. y con la república literaria, y mucho más conmigo mismo, conociendo de cuanto valor es la adquisición que he hecho de un apasionado como V. Sería más largo, y aún le suplicaría que me sufriese en una correspondencia epistolar seguida, si la edad que me va privando de las facultades físicas, y particularmente del escribir, no se opusiese a mi deseo. Pero esté V. seguro de que le admiro sinceramente, y de que nunca dejaré de ser con el más obsequioso rendimiento de su más afecto obligado servidor,

Pedro Metastasio⁸⁷⁵.

La reputación de esta obra en el extranjero fue grande y duradera, tanto que se hicieron de ella diversas traducciones en inglés, en francés, en alemán y en toscano. Sin embargo, las principales censuras que contra *La Música* corrieron por España⁸⁷⁶, en

⁸⁷³ Véase Sanhuesa Fonseca, “Iriarte, Tomás de”, cit., pp. 474-475.

⁸⁷⁴ José Subirá, *op. cit.*, p. 79.

⁸⁷⁵ Carta impresa por Iriarte en su folleto *Para casos tales*.

⁸⁷⁶ R. Lamas explica: “El gobierno de Floridablanca financió la publicación de *La Música* en una edición de lujo. Sin embargo, el poema no tuvo una particular repercusión. Fue bien recibido en Italia, donde Metastasio lo consideró una obra maestra. Pero en España el poema de Iriarte pasó pronto a ser ignorado, quizá por su temática extraña (que no tiene precedente en las letras españolas) o por promover un estilo musical que ya no tenía vigencia en el presente. Iriarte, en su deseo de no mudar de paradigma estético, presenta un caso típico de alejamiento de los intelectuales ilustrados respecto a los procesos culturales que estaban llevándose a cabo en la sociedad española de la época. En vez de favorecer audiencias alternativas y de nuevos valores musicales, Iriarte pidió la prohibición de la música teatral de su tiempo” En *op. cit.*, p. 93.

concreto en Madrid, eran acerca de la inutilidad de la obra, mencionando, además, que Iriarte no tenía autoridad para tratar el arte músico. Entre las personas, músicos y literatos a quienes reunió Iriarte en su casa para oír la lectura de su poema, fue uno de ellos Vicente García de la Huerta, quien tenía buena relación con Iriarte y su hermano Don Bernardo y había traducido alguno de sus poemas latinos. Sin embargo, cuando el literato oyó el primer verso de la obra “Las maravillas de aquel arte canto”, que pidió le repitiesen hasta dos veces, lo tachó de inarmónico; y como Iriarte le manifestó que él no lo entendía así y que no estaba dispuesto á corregirle, Vicente de la Huerta, sin querer oír una palabra más salió de la casa⁸⁷⁷.

Regresando a Antonio Eximeno y su *Don Lazarillo Vizcardi*, toma éste recursos de la escritura de géneros de ficción que presentan ideas sobre música, aunque en el siglo tratado era más común valerse del ensayo, de la forma epistolar o del tratado propiamente dicho para alcanzar estos fines⁸⁷⁸. Pero uno de los casos más representativos que sirvió el ex jesuita para tomar ideas y redactar su obra fue el de otra forma literaria, el poema didáctico *La música*. Nuestro valenciano se refiere al mismo en *Don Lazarillo Vizcardi* de la siguiente manera:

Para facilitar a mi discípulo este comento músico del arte poética de Horacio, le puse en las manos el *Poema de la Música* de nuestro D. Tomás de Iriarte, poema original en su género, así por las máximas de buen gusto que insinúa a los compositores, como por la propiedad con que hace hablar a la poesía el lenguaje de la música⁸⁷⁹.

Antonio Eximeno y Tomás de Iriarte presentan elementos comunes como el hecho de que sus textos fuesen dirigido a un público no especializado, el ofrecer una visión ilustrada acerca de la necesidad de procurar a los jóvenes un acercamiento a la práctica musical que los enriqueciese al tiempo que los pusiese alejar de otros vicios, su dura crítica al sistema de oposiciones de música del momento, la propuesta de crear

⁸⁷⁷ Noticia desarrollada por E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 207-209.

⁸⁷⁸ C. Rodríguez Suso nos ofrece dos ejemplos significativos: el tratado *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux (1660-1741), construido sobre una ficción dialogada, y la ficción epistolar, que fue muy recurrente en casos en los que los conceptos musicales se debatían en polémicas desde varios puntos de vista. Así, en 1695 Juan Bonet Paredes levanta una polémica contra un texto de Sebastián Durón con un escrito que se inicia así: *Responde Juan Bonet de Paredes, capellán de Su Majestad y maestro de la Real Capilla de las Señoras Descalzas, a una carta de un amigo suyo de Zaragoza, que le pregunta sui se puede, sin faltar a las reglas del arte de la música, glosar la prevención de la ligadura*. Por otra parte la estudiosa menciona a Pedro de Montegón y Paret, discípulo de Eximeno, y su novela *Eusebio* (1786-1788). El autor alicantino sería el representante más destacado de la novela rousseauiana española (la obra citada deriva de *Emilio*, texto publicado por Rousseau en 1762). En *op. cit.*, p. 130.

⁸⁷⁹ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 145.

academias musicales, etc.⁸⁸⁰ Asimismo, ambos aprecian a los mismos compositores, como Niccolò Jommelli. Pero sobre todo llama la atención la organización similar que las obras de sendos eruditos ofrecen, esto es, en cinco partes más apéndices⁸⁸¹. Rodríguez Suso explica tal semejanza:

En el canto I de su poema, Iriarte presenta los elementos esenciales del arte musical; según su propia indicación, este primer canto es el más áspero, pues “aunque instruye más que los otros, da menos placer”. En la parte I de su novela, Eximeno describe el estado de la música en el momento inmediatamente anterior al inicio de la acción, sin desarrollo temporal, y con carácter estacionario. Los cantos II y III del poema de Iriarte se destinan a la expresión de los varios afectos y los diferentes usos de la música. En las partes II y III del la novela de Eximeno se desarrollan las oposiciones citadas y se explican los diferentes estilos musicales al alcance de los compositores, a medida que se van desarrollando los diferentes ejercicios. El canto IV de Iriarte trata por menor de la música teatral. La parte IV de la novela de Eximeno, aunque continua desarrollando la intriga e las oposiciones, presenta añadido un primer capítulo sobre el teatro, incongruente con la línea narrativa general, y con carácter de *excursus*; el propio autor lo titula “digresión”. Su carácter adventicio quedaría inexplicado si no consideráramos la estructura del poema de Iriarte. Finalmente, en el canto V, éste destaca el interés y deleite de la música “en soledad”, para acabar proponiendo la creación de una academia⁸⁸², proposición que también realiza Eximeno en su parte V⁸⁸³.

⁸⁸⁰ Respecto al recurso de la sátira, Iriarte sí muestra adhesión al mismo, si bien: “En mi Poema Musical hay estilo que no es satírico, porque a veces toca algo en heroico, a veces en pastoril, y en lo general es didáctico y panegírico; pero debo advertir a Vm. que esto sucede principalmente en los tres Cantos que trabajé cuando estaba aquí mi S^a la Duquesa de Villahermosa, cuyo apacible trato me suaviza la musa; pero después que me faltó tan buena amansadora, me volví a mi quedo natural y empecé a censurar los abusos de la Música que es cosa de taparse los oídos. Ya lo verá Vm. y me dirá si tengo razón”. En la carta titulada *Varios apuntamientos sobre mi traducción del arte poético de Horacio* (B. N., Mss. 7922), existe la copia de una carta escrita en Madrid el 11 de mayo de 1779, y dirigida a don Henrique Ramos, que era un familiar de los Duques de Villahermosa. Allí dio Iriarte extensas noticias sobre su Poema *La Música*.

⁸⁸¹ La organización pentapartita de los textos tiene una importancia que va más allá de estas dos creaciones. Dicha estructura goza de una gran tradición en la literatura neoclásica de cuño rousseauiano. Sin embargo, el origen se encuentra en el *Arte Poética* de Horacio, admirado tanto por Eximeno como por Iriarte, y cuya influencia sobre la estética literaria neoclásica en España es crucial. Resulta necesario indicar también que el *Quijote* constaba de cinco partes.

⁸⁸² Cabe mencionar las palabras de R. Lamas en relación con la música y la Academia en el pensamiento de Iriarte: “Para Iriarte la música debía representar los sentimientos arquetípicos definidos por los géneros poéticos tradicionales, en vez de expresar la subjetividad individual y las aspiraciones de las clases sociales emergentes. Probablemente por esta razón Iriarte quiso que la Academia protegiera a la música de toda influencia popular. El final del último canto de *La Música* consiste precisamente en una larga sección laudatoria en la que se resumen los méritos de Música para ser admitida en la Academia. En trama aparece un personaje llamado Buen-gusto que presenta a Música a sus hermanas las otras Artes e intenta convencerlas de su admisión en la Academia. Buen-gusto exhorta a Música de manera imperativa [...] Al elevar el estatus de Música haciéndola parte de la Academia, Buen-gusto la salvaba de las innovaciones, contaminaciones e influencias perniciosas de las masas, que según el autor ilustrado tenían una tozuda tendencia hacia el mal gusto. En el poema, las Artes acuerdan seguir la recomendación de Buen-gusto y la narración concluye con los famosos versos: “Así con amistosa competencia / Música y Poesía /en una misma lira tocaremos”. En R. Lamas, *Música e Identidad. El teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 91-93.

⁸⁸³ C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, p. 131.

A nuestro entender, el texto que dedica Antonio Eximeno al teatro al comienzo del segundo volumen no es tan fortuito o extraño como nos hace entender Rodríguez Suso. De recursos teatrales también se sirve nuestro autor, por lo que un breve análisis del estado de este género a modo de paréntesis no nos es “adventicio”, sino que resulta una agradable sorpresa por parte del erudito, que demuestra una vez más que su inquietud intelectual no se reduce a unos pocos campos.

Capítulo 10. La sociedad en *Don Lazarillo Vizcardi*.

10.1 El hombre del siglo XVIII decimonónico: sujeto lector y sujeto novelesco.

De manera general, el “buen gusto” que se proclamaba en la estética neoclásica del siglo de las luces —en base a principios como el de imitación, verosimilitud o belleza— evoluciona en consonancia con las variaciones que se iban produciendo en el pensamiento y en la vida social y cultural de la época. Pero sobre todo en las décadas finales del siglo, debido a la influencia de la filosofía sensista, se produjeron cambios sustanciales en torno a estos conceptos, los cuales, además, estaban determinados por un público que reclamaba cierto tipo de literatura y definía de igual modo el tipo de individuo que se retrataba en la literatura:

El público estaba interesado en ser objeto literario, en verse representado y, a la vez, quería de los escritores que le explicaran su cambiante realidad. De este modo el entorno cotidiano se convirtió en materia literaria y fue así como el concepto de imitación de la naturaleza se convirtió en imitación de lo cotidiano y de lo particular. Se abandonaba poco a poco, al menos en la práctica literaria, la idea de que la literatura y la preceptiva eran unas y únicas e invariables. Este giro en el concepto de imitación y en lo que era verosimilitud dio un carácter burgués y cercano a la literatura⁸⁸⁴.

El hombre, ahora situado en el centro del mundo por influencia del empirismo, se manifiesta como ser curioso que se interesa por las cosas que le rodean y posee además la capacidad de observar y opinar. Un hombre que conjuga razón y emoción para conocer la realidad y ejercer sobre ella las modificaciones que considerase oportunas. El sujeto lector y el sujeto representado en el texto es el mismo, es decir, un individuo “frugal y moderado”⁸⁸⁵, un hombre perteneciente a la clase burguesa que busca la verdadera felicidad en el dominio de sus pasiones y en la búsqueda interior de la virtud, que en el siglo XVIII es también sinónimo de utilidad. Además de estar constantemente modificado por el entorno y estar sujeto a cambios de humor, se

⁸⁸⁴ J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., p. 196.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 113. Álvarez Barrientos afirma que este sujeto dieciochesco “no tenía nada que ver, aunque fuera católico, con el modelo religioso tradicional en el que tales características podían entenderse como una forma de sacrificio”.

manifiesta como ser social⁸⁸⁶ que valora la amistad y que en su relación con los demás hace uso de la ironía, del sarcasmo y del humor en definitiva.

No cabe duda de que Eximeno aspira a un público lector burgués interesado en el arte músico cuya formación del “buen gusto” quiere promover y cultivar. Con este propósito presenta en la novela caracteres que no son planos, a Eximeno le interesa destacar su evolución. Por una parte, en relación con aquellos cuya curiosidad innata y buen juicio les hace interesarse por el camino del “buen gusto”, como sería el caso de Lazarrillo. Pero también muestra interés nuestro autor por aquellos personajes que, educados en los antiguos preceptos y reglas musicales, abandonan ese camino para optar por una teoría y práctica musical modernas bajo ese mismo prisma del “buen gusto”. Este sería el caso de Cándido Raponso, en quien podría decirse que se produce una quiebra tanto en el sistema de valores del sujeto así como en la consideración que tiene de sí mismo. La solución que adopta Eximeno es la de proporcionar un guía que promueva la estética musical pensada por el propio autor, y que en la novela está representado por Narciso Ribelles. Es decir, la novela muestra a sujetos deseosos de cambiar y mejorar la sociedad, pues así son los individuos ilustrados, que luchan por sacarla de la oscuridad barroca. El ilustrado se asienta en la tensión entre pasado y futuro, y para aceptarse ha de percibirse como progreso, que consiste en la buena combinación de razón y sentimiento como forma de conocimiento y relación con el entorno. De todas formas, la acción de los personajes tendrá sus limitaciones, porque su evolución siempre estará determinada por la intencionalidad didáctica de la novela.

En síntesis, la novedad en el hombre del dieciocho se resume en el interés que manifiesta por el entorno, considerado como materia literaria; en la demanda de realidad en la literatura y, por tanto, de credibilidad; en el interés por el hombre como individuo con criterio propio para conducirse por el mundo; en la influencia de la filosofía sensualista que llevará a la consideración de la realidad y de la obra de arte como creación del individuo, es decir, como objeto cultural que existe en tanto que creación

⁸⁸⁶ Parafraseando al poeta Meléndez Valdés, A. Molina y J. Vega aseguran que: “Entre [los] defensores ilustrados, imbuidos del nuevo espíritu del siglo, la sociabilidad se consideraba “un impulso del corazón humano hacia sus semejantes, constante, irresistible, que nace con nosotros, se anticipa a la misma razón y nos sigue y encierra en el sepulcro”, como comentaba sentimentalmente Meléndez Valdés en sus *Discursos forenses*, publicados póstumamente en 1821”. En A. Molina y J. Vega, *Vestir la identidad, construir la apariencia: la cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2005, p. 74

del hombre; el género novelístico será el portador de nuevas corrientes de pensamiento⁸⁸⁷.

10.2 Estructura social.

La estructura social del siglo XVIII seguía manteniendo los estamentos y los privilegios de sangre, aunque ya asomaban con fuerza los de dinero y, con ello, la clase burguesa que se va fortaleciendo en esta época, sobre todo la de origen mercantil, con el progreso económico alcanzado por las reformas ilustradas. Es más, esta es la burguesía que domina la acción de la novela, si bien la Iglesia, cuya autoridad se sigue respetando, ocupará un papel importante. El resto de personajes pertenecen a ese pueblo llano dividido en petimetres, abates, médicos, abogados, estudiantes, criados... Todos estos grupos sociales aparecen reflejados en la novela, por lo que resulta interesante establecer una clasificación en relación con sus rasgos definitorios y las valoraciones que reciben por parte de Eximeno. De esta manera podremos sacar conclusiones sobre cuál fue la sociedad que el autor quiso transmitirnos con su descripción novelesca. Para ello seguiremos muy de cerca la relación de grupos que establece Rodríguez Suso en su estudio sobre *Don Lazarillo Vizcardi*⁸⁸⁸.

Esta autora habla primeramente de grupos de edad, en donde existiría un subgrupo de jóvenes generalmente cultos, dotados de talento musical y con una insaciable curiosidad, representados por Lazarillo, Narciso Ribelles, Mosén Juan Quintana y Juanito; luego, entre los adultos cabría diferenciar los que siguen las propuestas de los modernos, como Don Diego Quiñones, Don Eugenio Vizcardi y la mayor parte del Cabildo, de los que se aferran a la tradición como Don Bartolomé Quijarro, Agapito Quitoles o Cándido Raponso -que al final de la novela se reconvertirá-, más los viejos como los dos canónigos “chochos” o la “Condesa vieja Tomati” que reciben una dura crítica por parte del autor. Otro grupo mencionado por Rodríguez Suso es el de estado, en donde los eclesiásticos y los laicos reciben valoraciones diversas aunque Eximeno hace que la intriga sea dominada por los segundos. Respecto a los grupos de género, el papel predominante en la novela se lo lleva el hombre, lo cual tampoco sorprende atendiendo a los años en los que se produce la novela. La mujer adquiere dos significados: por una parte hallamos al ama Engracia, cuya única pretensión es acechar al hombre para conseguir el matrimonio, pero por otro

⁸⁸⁷ Véase J. Álvarez Barrientos, “Novela”, cit., pp. 235-283

⁸⁸⁸ C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, pp. 134-137.

lado tenemos la importante figura de Doña Julia, aficionada a la música de “buen gusto” y con una valoración bastante más positiva que la anterior. Pero esto lo trataremos más adelante. El grupo de nación que menciona Rodríguez Suso sería quizás el menos significativo teniendo en cuenta que salvo el capón Longinos y Lazarillo, cuyo origen es italiano, el resto son españoles. Pero dentro de esta nación sí se distingue el carácter del catalán, del aragonés o del madrileño. Acerca del primero se dirá en un pasaje de la novela:

Fácil cosa es figurarse la vistosa pintura que Lazarillo le hizo de las nobles y amables prendas, de la erudición, habilidad y buen gusto del catalán Ribelles. No me maravillo, respondió el Obispo. Yo tengo en gran concepto a los catalanes, y si su industria fuera común a las demás provincias de España, otro pelo se nos luciera en las fábricas y manufacturas y en el comercio. Cuando llegan a descostrarse (lo que costarles suele algún trabajo), descubren talento para todo, y animados de la industria, que es el alma del país, salen de sus hogares y van a acechar la fortuna por todas partes. Mas no entiendo, dijo Lazarillo, por qué los catalanes, tan dados a las manufacturas y al comercio, cultivan también la música. ¿No veis, amigo, le respondió el Obispo, que ese es un ramo de industria; e industria la más gustosa, porque se va con ella de fiesta en fiesta y de bureo en bureo?⁸⁸⁹.

Respecto a los aragoneses, Eximeno manifiesta lo siguiente:

¿Y en Zaragoza, preguntó Lazarillo, florece el buen gusto de la música? No faltan, respondió el Obispo, personas cultas que lo promuevan; pero, generalmente hablando, los ciudadanos de aquella noble capital tienen más gusto de contemplar los sahumados retratos de sus antiguos reyes y sus antiguallas y ejecutorias [...] Yo no soy de la corona de Aragón, prosiguió el Obispo; mas no dejo de conocer que entre sus tres provincias del continente ha repartido Dios tales dotes de espíritu, que si se hallaran juntos en uno, sería ese, después de Adán, el primer hombre del mundo; y si Dios me diera las facultades necesarias para formar un alma, como se la amasaba Platón, tomando un polvillo de cada elemento, mezclaría el juicio de los aragoneses con el ingenio de los valencianos, y animaría este amasijo con la industria de los catalanes⁸⁹⁰.

Por lo que respecta a la urbe de Madrid, a lo largo de la obra será contemplada por los tradicionalistas como una ciudad que tiene la música corrompida y llena de vicios.

Sigamos con la clasificación por grupos: si se tiene en cuenta la profesión, obviamente es la de músico la que más interesa a nuestro autor, el cual denuncia la

⁸⁸⁹ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, pp. 208-209.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, vol. I, pp. 209-210.

crisis en la que se halla debido a la muy generalizada opinión conservadora que es reacia a cualquier tipo de renovación. Pero no debemos dejar de mencionar a los comerciantes representados por las familias Vizcardi y Martínez, cuyo poder de decisión y maniobra a lo largo de la obra es esencial, al tiempo que hacen uso de su posición social para impulsar la difusión de la buena música. Además, como apoyo a “los silenciados renovadores profesionales”⁸⁹¹ aparecen los músicos aficionados, muy positivamente valorados por parte de nuestro autor. Hablamos de Lazarillo, Doña Julia, Juanito, que sin estar instruidos en el contrapunto y sus artificios, lo sustituyen por una nueva práctica musical en la que predomina el oído⁸⁹². Y es que recordemos que Antonio Eximeno tampoco era un profesional. Tomemos en cuenta la siguiente observación:

Las virtudes y excelencias que adornan al personaje del músico Ribelles parecerían requerir que ocupara el papel protagonista de la novela, ya que, al fin y al cabo, hasta el propio Lazarillo tiene mucho que aprender de él, y es además, el verdadero eje en torno al que gira toda la acción. En esto, Eximeno se muestra como un viejo ilustrado, pues, al otorgar el protagonismo a Lazarillo, demuestra concebir la vida musical como un atributo de esa nueva pequeña nobleza local que representa la familia Vizcardi. Es por esto que el autor no puede concebir un músico como ente socialmente autónomo, y por lo que ubica a Ribelles en un lugar, aunque distinguido, siempre subordinado⁸⁹³.

Pero junto con los músicos de profesión o afición, existen también los músicos populares, los cuales son condenados por Eximeno. Por ejemplo, el hermano Juan, que es un estafador, limosnea “con linterna mágica a la grupa y el organillo a la panza”⁸⁹⁴; el capón Longinos, “gran tunante”⁸⁹⁵, enseña “sainetes y tonadillas” a las comediantas y a

⁸⁹¹ C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, p. 137.

⁸⁹² Rafael Lamas explica que el personaje de Lazarillo: “[...] es un nuevo burgués y el compromiso con su educación y su amada Julia Martínez, joven amatísima de la música, lo convierten en un digno representante de su clase. La música cumple con la educación sentimental de la pareja que dará como fruto, es de suponer, un matrimonio feliz. En este sentido, la novela de Eximeno sigue de cerca el *Emilio* de Rousseau, aunque aquí la música cuenta con la exclusiva en la formación de la juventud. Así pues, la nueva clase burguesa encuentra en la música un instrumento para constituirse y marcar las diferencias con los otros grupos sociales. No ya la herencia de sangre (como Agapito, que es cristiano viejo), sino el gusto musical va a determinar el valor en la sociedad. La obra de Eximeno parece confirmar la funcionalidad social de la estética en el siglo XVIII, que como explica Pierre Bourdieu, disfraza las diferencias del gusto estético [se refiere el autor al texto: Pierre Bourdieu, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2000]”. En R. Lamas, *Escuchar e interpretar. Ostracismos musicales en los albores de la conciencia moderna española*, Madrid, Alianza, 2014, pp. 61-63.

⁸⁹³ C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, p. 137.

⁸⁹⁴ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 162.

⁸⁹⁵ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 6. Respecto a la figura del capón véase el apartado 6.1 del presente trabajo y el texto de A. Medina, *op.cit.*

otras mujeres “seguidillas y boleros”⁸⁹⁶; o el barbero guitarrista que con sus jotas, seguidillas y el romance de los Doce pares de Francia, aburre al auditorio⁸⁹⁷.

De todo ello concluye Rodríguez Suso que, con respecto a la música, nuestro autor agradecía el surgimiento de una nueva generación de músicos jóvenes, que se dedicaban a la música por oficio y por gusto bajo el patrocinio y la dirección de la burguesía comerciante y, en medida de lo posible, en compañía de sus familias, que comparten con ellos ese placer. Añade la autora que dicha generación está formada por laicos y su estilo desciende de la música italiana.

10.3 La mujer en el siglo XVIII.

Uno de los aspectos más criticados de la nueva sociabilidad dieciochesca fue el relajamiento de las costumbres y de los valores morales tradicionales, en concreto los colectivos que formaban parte del nuevo escenario de relaciones sociales⁸⁹⁸. Por una parte, el cambio de actitudes se explica por la nueva cultura del bienestar. La búsqueda de la felicidad, la consideración de una vida donde el placer se estimaba por encima de la pesadumbre fueron importantes razones para provocar un revelador cambio en los modos de establecer vínculos personales. Se pretendía el cambio definitivo entre las formas de vida antigua y la moderna, hábitos en los que las mujeres no querían someterse a una cultura del encierro, como lo habían hecho sus antepasadas. De esta manera se fue definiendo una nueva conciencia sobre la consideración de lo correcto, quedando los nuevos modos de vida asimilados por los sujetos protagonistas.

En este contexto, donde se percibe un cambio sustancial en el modo de tratarse los hombres y las mujeres —lo cual conlleva unos modelos de conducta distintos de los hasta los entonces conocidos, como decíamos—, la mujer, que asume valores positivos a favor de la vida y la felicidad, coopera en la construcción de la nueva sociedad española. En su discurso se espera, además, una aportación tal como la de la figura masculina. Sin embargo, y respecto la educación de la época —diferenciada según el sexo—, las clases y las labores que se desempeñaban en la sociedad, obviamente, fue este un asunto que afectó directamente al género femenino. Hasta el punto de que, por ejemplo, el propio Feijoo escribe sobre la mujer situándola al mismo nivel que el

⁸⁹⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 72.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 76.

⁸⁹⁸ En A. Molina y J. Vega, *op. cit.*, p. 79.

hombre pero añadiendo que existía una diferencia clara que derivaba de la educación recibida⁸⁹⁹. Y es que el tema de la educación era, efectivamente, un asunto candente:

Carlos III, desde el principio de su reinado, trató de poner los cimientos para una enseñanza más racional y adecuada en los que a las mujeres se refería. Hacia 1773, durante el ministerio del conde de Aranda, el duque de Medinasidonia se hacía eco de esta preocupación del gobierno, en una carta donde daba al marqués de Villahermosa, residente en el extranjero, noticias de Madrid: “Se trata de empezar la educación de las mujeres”, le decía.

Pero ya antes, en la primera mitad del siglo, eran frecuentes las polémicas en torno al tema de las mujeres: unos se declaraban los paladines de sus virtudes y posibilidades, otros sus furibundos detractores⁹⁰⁰.

Aun así, en la España ilustrada la figura femenina cobró mayor protagonismo social y literario⁹⁰¹, mientras que el hombre suavizó ciertos comportamientos para adoptar actitudes sensibles que se le suponían impropias⁹⁰². La mujer se introdujo en salones y academias, en donde, además, se planeó parte de la actividad y política cultural del momento. Respecto a las tertulias, si bien se entiende que las más interesantes solían estar dirigidas por mujeres⁹⁰³, Martín Gaité opina muy distinto:

En realidad, las tertulias dieciochescas presididas por mujeres no tenían contenido intelectual alguno. En contraste con las que habían dado tanta ocasión de brillo y auge a la cultura francesa en el siglo anterior, estos precarios y tardíos remedos de los mismos se quedaban en mera forma sin contenido, puro signo exterior de prestigio, igual que los amigos que pudieran frecuentarla, pretexto para el propio lucimiento⁹⁰⁴. Y cuantas menos mujeres vinieran a las tertulias, mejor. No es que se sacara más partido de la conversación masculina; no se trata de una avidez por mejor conocer y tratar a los hombres directamente, a solas. Era que la ausencia de otras mujeres suprimía la temida

⁸⁹⁹ Véase J. Álvarez Barrientos, “El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII”, cit., pp. 1-18. En la educación que recibieron las mujeres existía, al igual que en la educación general del siglo XVIII, “una enseñanza diferenciada según la clase a la que perteneciera la joven y en función de la actividad que hubiera de desempeñar, una formación siempre escasa, a lo que hay que añadir toda la polémica sobre la conveniencia o no de que la recibiera, pues educar, dar información, era lo mismo que otorgar poder y facilitar, por tanto, la posibilidad, remota en la época, de alcanzar cargos y puestos”. En J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., p. 123.

⁹⁰⁰ En C. Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 256.

⁹⁰¹ Un ejemplo de este protagonismo alcanzado por el género femenino en la centuria ilustrada es *La Pensatriz Salmantina*, una publicación periódica para mujeres editada en Salamanca por Escolástica Hurtado Girón y Silva del Pico, a partir del 16 de marzo de 1777. Véase también respecto a esta y otras cuestiones sociales el texto de F. Rodríguez de la Flor, *Semanario erudito y curioso de Salamanca*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1988.

⁹⁰² Véase J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., p. 116.

⁹⁰³ Lo afirma por ejemplo Álvarez Barrientos en *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., p. 117.

⁹⁰⁴ Inserta aquí Martín Gaité una nota en la que habla de ciertas excepciones, como la tertulia dirigida por la condesa-duquesa de Benavente, que siempre fue alabada por su ilustración y cultura. En *op. cit.*, p. 236.

comparación, la competencia. Es que en soledad se lucía más: se hacía irreversible – como una condena— aquel fulgor aislado y estéril de piedra preciosa⁹⁰⁵.

En la literatura, la mujer generalmente ejercía papeles pasivos, si bien ya empezaban a redactarse obras donde desempeñan comportamientos novedosos que respondían mejor a las expectativas del lector, influenciado por las más novedosas corrientes de pensamiento y por los cambios en las formas de relación y de sociabilidad que se estaban produciendo en el país. Hemos de tener en cuenta, además, que la mayor parte de la producción literaria se debía a los hombres, lo cual pone en evidencia que ellos también consideraban que el lugar que ocupaba la mujer en sociedad debía ser más relevante. De este modo la novela se convertía en un instrumento poderoso de reivindicación social⁹⁰⁶.

La narrativa refleja un modelo de mujer burguesa que es “sensible, voluntariosa, práctica, amante de su esposo cuando lo tiene, [y que] ejerce con libertad sus ideas y su voluntad”⁹⁰⁷. Apunta Álvarez Barrientos que este modelo posee en la ficción una cultura y educación superiores a las que en la vida real habitualmente habían recibido hasta esos años y que generalmente pertenecía a un sector de la población bien posicionado⁹⁰⁸. Del otro lado se halla un hombre también sensible y útil, que además se ayuda de su esposa, con la que colabora, tal y como sucede en la pareja Lazarillo-Doña Julia en *Don Lazarillo Vizcardi*.

La mujer en *Don Lazarillo Vizcardi*: Doña Julia y el ama Engracia.

Respecto a los grupos de género en *Don Lazarillo Vizcardi*, el papel predominante lo desempeña el hombre, lo cual tampoco sorprende atendiendo a la época en que se crea la novela. La mujer adquiere dos significados: por una parte hallamos al ama Engracia, cuya única pretensión es acechar al hombre para conseguir el matrimonio, dejar así su posición y poder adoptar el estatus de facultativa. Señala Martín Gaité sobre este género que “el tipo de la criada discreta y paciente, ejemplo de

⁹⁰⁵ *Ibid.*

⁹⁰⁶ Aunque con muchas restricciones, hay constancia de que a favor de la dignidad de la mujer ya existían voces desde el Renacimiento. G. Carnero, por su parte, indica que 15% de las mujeres españolas del XVIII estaban alfabetizadas, hecho que hay que tener en cuenta para explicar la situación de la demanda cultural y literaria del momento, así como la tardía aparición de la novela. Véase G. Carnero, “Introducción al siglo XVIII español”, en *Historia de la literatura española, siglo XVIII* (vol. 6 de V. García de la Concha (ed.), *Historia de la literatura española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. XXV-XXVI.

⁹⁰⁷ J. Álvarez Barrientos, “El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII”, cit., p. 12.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 12-13.

fidelidad a ultranza [...] empezaba a escasear y alternaba su vigencia con el tipo en gestación de la criada rebelde e inconforme, dotada de opinión y de conciencia”⁹⁰⁹. Pero por otro lado tenemos la importante figura de Doña Julia, aficionada a la música de “buen gusto” y con una valoración bastante más positiva que la anterior por parte de la representación masculina. Veamos en la novela los casos más significativos que ejemplifican esta condición.

En la tercera parte de la novela, en una conversación que mantiene Doña Julia con algunos canónigos, previa a la celebración de una academia de canto, se aprecia la audacia del personaje femenino y su buena capacidad de conversación sobre cualquier asunto, pues vemos aquí cómo el diálogo, que en un principio trata sobre la elección de determinadas telas para un vestido⁹¹⁰, puede extenderse al campo musical y los dos bandos opuestos que existían en torno a la concepción del arte músico:

Y mientras los recién llegados hacían sus cumplidos y tomaban asiento, doña Julia entró en una recámara vecina, y luego volvió a salir con una criada que traía dos piezas de tela; y habiéndolas hecho dejar sobre una mesa: Una tía mía, dijo, monja en las dominicanas de Valladolid, me encarga le escoja un corte de mi gusto para casulla y dalmáticas para los días festivos; y como yo no me entiendo de cosas de Iglesia, me he hecho traer estas dos piezas, para que Vms. me digan cuál será más del caso para el intento. Así diciendo las desplegó; era la una de un raso liso finísimo, de color de perla, con un ligero bordadillo de oro en las orillas, de diseño graciosísimo, y la otra de terciopelo blanco, cubierto la mayor parte de un bordado de flores de oro amontonadas casi sin diseño y de medio dedo de relieve. El Magistral, ¿Es posible, dijo, que siendo Vm. una señorita de tan buen gusto pueda dudar cuál de estas dos piezas es más a propósito para un terno de día festivo? ¿Cuál es, pues, más del caso? preguntó doña Julia. Ésta, que es de tan buen gusto, respondió el Magistral, señalando la de raso liso; esa otra, añadió, es de gusto gótico, y tan pesada, que haría sudar a los pobres celebrantes la misma noche de Navidad [...] Como nosotros, dijo, nos servimos de esta que Vms. llaman de buen gusto, para nuestras profanas galas, dudaba si podría desdecir de la Iglesia. El Penitenciario comprendió a qué blanco tiraba doña Julia, y le dijo: Vuestra merced, señorita, puede leer en cátedra de estratagema [...] doña Julia decía: Sin embargo, yo pienso enviarle a mi tía los dos cortes; este de buen gusto para una fiesta en que se cante una misa de Ribelles; este otro de gusto gótico para cuando se cante una misa de Raponso⁹¹¹.

⁹⁰⁹ En C. Martín Gaité, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁹¹⁰ Acudimos de nuevo a Martín Gaité para señalar que: “La construcción de la apariencia y la imagen pública no era otra cosa que el procedimiento por el cual hombres y mujeres se acomodaban a los nuevos usos y costumbres. El valor del traje, los adornos, la casa, el coche e incluso las amistades..., no tenían valor en sí: era su aureola de modernidad lo que se lo confería y los integraba dentro del marco de las relaciones sociales”. *Ibid.*, p. 43.

⁹¹¹ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, pp. 318-319.

La cuestión de los trajes y las telas en el siglo XVIII se refiere en igual medida “a algo tan externo como la apariencia y tan profundo como la identidad en España, expresiones de una nueva y moderna sociedad que será asumida plenamente en el siglo XIX”⁹¹², centuria en la que surgirá un nuevo concepto de cultura popular y se dará forma al concepto de tradición. Y es que el espacio de todo este proceso es el de la “civilización”. Desde los primeros decenios del siglo XVIII la modernización y progreso de las ciudades españolas trajo consigo el refinamiento de las costumbres a un ritmo creciente. Es en los centros urbanos donde a lo largo de toda la centuria se desarrollaron los nuevos procesos de sociabilidad.

Si continuamos con la misma academia musical descrita en *Don Lazarillo Vizcardi* más adelante vemos cómo impera la supremacía de los progenitores sobre la hija. En el siguiente pasaje apreciamos la actitud del hombre progenitor, de cuya ignorancia salen las siguientes palabras:

¿Y esta música, volvió a preguntar doña Julia, es de raso liso con un ligero bordadillo, o de terciopelo con flores de oro? Se echó a reír el Penitenciario, a quien el Magistral le dijo al oído: ¡Qué picarilla es esa doña Julia! Yo, señorita, respondió Ribelles, no entiendo su pregunta. ¿Qué tiene que ver la música con el raso liso ni con el terciopelo? Me entiende el Sr. Magistral, respondió doña Julia, a quien la madre dijo: Muchacha, calla; déjanos oír cómo San Pedro hizo Penitencia en el romance; y D. Claudio a Ribelles: Señor maestro, a preguntas necias de mujer, oídos de mercader⁹¹³.

En la cuarta parte, ya en el capítulo XX, se nos ofrece una imagen muy representativa de la diferencia entre sexos y la posición del hombre con respecto de aquellas labores que supone propias del género femenino o que quedaban relegadas a la mujer. Eximeno no duda en manifestar la indiferencia del protagonista masculino:

Halló Lazarillo a doña Julia y a su madre, que le esperaban para consultar su gusto sobre el corete que debían escoger de entre los que tenían sobre una mesa, para el traje de boda. Vos, cara doña Julia, respondió Lazarillo, en ese y demás atavíos habéis de complacer a las de vuestro sexo, no a mí, que los miro con suma indiferencia; solo me agrada en ellos la simplicidad y la modestia⁹¹⁴.

En la quinta parte, habiendo sido ya elegida Doña Julia presidenta de la academia musical que se proyecta en la novela, y fruto de su inteligencia y capacidad de

⁹¹² A. Molina y J. Vega, *op. cit.*, p. 10.

⁹¹³ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 323.

⁹¹⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 160.

decisión, comienza a intervenir en asuntos que antes solo manejaban los hombres⁹¹⁵, y así manifiesta su posición en temas musicales. En el siguiente caso lo hace sobre la conversión que el personaje de Raponso sufre en la novela, y expresa que:

Sería muy del caso, se interpuso doña Julia, que Raponso con algún nuevo rasgo músico cantara la palinodia, y diera público testimonio de su conversión. Vos, cara doña Julia, dijo Lazarillo, queréis comenzar desde luego a ejercitar aquella presidencia que sabéis⁹¹⁶.

Más adelante, en el último capítulo de la obra, la supremacía de Doña Julia en la academia queda patente:

Habiendo quedado solos los cinco fundadores de la academia, doña Julia dijo: En un día en que el cielo llueve gracias tan a manos llenas, ¿podré yo obtener una de D. Cándido Raponso y otra de D. Narciso Ribelles? ¿Y qué nos puede mandar nuestra presidente, respondiendo los dos, que no la obedezcamos pecho por tierra⁹¹⁷.

Respecto al personaje del ama Engracia, y a propósito de su matrimonio con el medicinante Don Diego, destaca en la cuarta parte de la novela el tratamiento que Eximeno hace de la figura femenina en los dos siguientes supuestos. Primero en el consejo de Don Eugenio a Don Diego sobre qué haría feliz al matrimonio:

Que tomara la delantera a Engracia, la cual, acostumbrada a tener a la estaca a Agapito, tiraría desde luego a poner la coyunda al marido, y hacerle arar a su gusto. Más que, por otra parte, habiendo ella mostrado ser de natural sensible, su desde el primer día tomaba la rienda y sabía bien manejarla, con el tira y afloja haría de ella lo que quisiera⁹¹⁸.

Y acerca del cambio de actitud del ama Engracia respecto de las criadas, pues considera que su posición ya es la de facultativa, a lo cual su marido la reprende:

⁹¹⁵ A propósito de la actitud de la mujer en el siglo XVIII, M. Cantos Casenave refiere que: “Curiosamente, son muy abundantes los testimonios literarios que nos evidencian la lucha de la mujer por conquistar un tiempo y un espacio más amplios. Y quizás uno de los más significativos son los textos de aquellas pocas mujeres que pudieron contar con una tribuna pública para expresarse. Es el caso de Josefa de Amar y Borbón, quien primero -y más decididamente- en su *Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres* (1786), y luego, en su famoso *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790) reclama la necesidad que tiene la mujer de disponer de un tiempo para sí, sin dejar de cumplir por ello -eso sí- con los deberes familiares”. Véase “Sociabilidad doméstica y sociabilidad pública a través de la literatura dieciochesca”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 8 (2000), pp. 29-39.

⁹¹⁶ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. II, p. 192.

⁹¹⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 268.

⁹¹⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 10.

Ella [...] quejándose de que aquella descortés y mal nacida mujercilla la hubiese tuteado y tratado de mujer; Mujer y mil veces mujer, le respondió don Diego, ¿aún no asamos y ya pringamos? Yo soy un pobre estudiante, tú ayer eras una pobre criada, ¿y hoy te levantas ya a mayores y te pones en zancos de señoría? ¿Y qué ridícula sandez es esa de ofenderte porque te llaman mujer? ¿Te avergüenzas por ventura de tu sexo? ¿Qué quieres? ¿Qué te den el tratamiento de Usía?⁹¹⁹.

Como vemos, de manera muy distinta se presentan estas dos figuras femeninas en la novela. Mientras que los hombres de gusto, los que apuestan por el progreso, alaban las virtudes y las capacidades de Doña Julia, otorgándole además la presidencia de la academia musical, el comportamiento de Engracia, que no pertenece a la clase burguesa, sino que se trata de una criada de actitud dudosa, es duramente recriminado por parte de la figura masculina, que refuerza además su posición predominante.

Por último, quisiéramos referirnos también en este apartado a la aparición de otra figura femenina en la producción de Antonio Eximeno. En concreto, Ramos ha hablado de perspectiva feminista en el tratado musical de nuestro autor, en cuya edición italiana de 1774 propone una obra de Maria Antonia Walpurgis como modelo de composición. Sin embargo, esta perspectiva prácticamente desaparece en la edición española de 1796, para lo cual la estudiosa ofrece dos posibles motivos: que Eximeno con sus halagos hubiese buscado un patronazgo que ya no necesitaba veintidós años después, en el momento de la edición española, o bien que Eximeno estimó que el proponer la composición de una mujer como modelo podría restarle credibilidad a su obra en nuestro país⁹²⁰.

10.4 Sociedad, cultura y religión.

La novela *Don Lazarillo Vizcardi* nace entonces en los últimos años de la era ilustrada⁹²¹, aquella en la que tuvieron lugar una serie de cambios importantes en la producción, práctica y recepción musical, la mayoría en relación con el grupo burgués que ejecuta obras en círculos pequeños y en relación con una aristocracia de aficionados. El ascenso social de dicho “aficionado” desestructuraba las relaciones de autoridad tradicionales a la hora de emitir juicios estéticos. Como sabemos, la música

⁹¹⁹ *Ibid.*

⁹²⁰ P. Ramos, “Antonio Eximeno y la historiografía feminista de la música”, en B. Lolo (ed.), *Campos Interdisciplinares de Musicología* vol. II, Madrid, Sociedad española de musicología, 2001, pp. 1061-1076.

⁹²¹ Recordemos que la redacción de *Don Lazarillo Vizcardi* se produjo principalmente entre los años 1798 y 1802, esto es, durante la estancia de Eximeno en Valencia, aunque la finaliza durante su segundo exilio en Roma, remitiendo el manuscrito para su publicación ya en 1806.

dejó de ser un conocimiento único y absoluto derivado de las matemáticas; de este hecho se pasó a la consideración de un arte abierto a la escucha y a la interpretación subjetiva. Los melómanos estaban al corriente de los compositores del momento y tenemos constancia, además, de la apego de los españoles a la música. El sujeto lector de las novelas dieciochescas es el mismo que escuchaba música en conciertos públicos, fenómeno este que contribuía a profesionalizar la actividad artística —el músico se convierte en un profesional autónomo que vende sus productos y técnicas con independencia en el mercado capitalista—, al tiempo que favorecía la configuración de una conciencia de clase burguesa. Sin embargo Rafael Lamas advierte que:

La supuesta libertad que se instauró con la emancipación del juicio estético, lejos de generar diferencias de criterio, como cabría esperar, fomentó asimismo la cohesión ideológica y las políticas de dominación. Por una parte, el gasto en cultura legitimaba la posición de la clase burguesa que ocultaba su poder bajo el disfraz de la superioridad artística. Por otra, el alineamiento estético constituía un imperativo político que coaccionaba al sujeto obligándolo a mantener fidelidad de clase. La socialización moderna de la estética no sólo justificaba la estratificación social, sino también constituía un método de control sobre los miembros que conforman sus estamentos. El sujeto se sentía constreñido a consumir celebrados por el grupo al que pertenecía, independientemente de criterios de propio gusto. Con el tiempo la música terminó convertida en fetiche que certificaba la permanencia del sujeto a un conjunto social determinado. Esta contrapartida inesperada de la emancipación estética constituye una de las características más notorias de la cultura musical moderna. Los músicos se independizaron de sus patronos aristocráticos y eclesiásticos incorporándose, sin embargo, a un proceso consumista que convertía sus productos artísticos en objetos estratégicos y carentes de aura. La cosificación de la música en las sociedades contemporáneas tiene su origen en la nueva función política y social de la estética durante la época que aquí se estudia. Los actos de escuchar e interpretar, entendidos como respuestas del sujeto a su caída en la negatividad existencial, ofrecen un hilo conductor para revisar los cambios ideológicos introducidos por la modernidad cultural⁹²².

Antonio Eximeno, en este contexto, y partiendo del hecho de que no era músico profesional, escribe un texto que aparentemente no va dirigido a los entendidos, sino que en un intento de aproximar la temática musical a otros públicos, emplea el género novelístico para impartir doctrina y formar en el “buen gusto” musical al lector.

⁹²² R. Lamas, *Escuchar e interpretar. Ostracismos musicales en los albores de la conciencia moderna española*, Madrid, Alianza, 2014, pp. 31-33.

Por otra parte, y en relación con el escenario de la fábula, Valencia ha sido para muchos musicólogos, un centro de conservadurismo musical⁹²³. Así Pedrell decía que allí Eximeno tras su exilio:

Pudo oír los grotescos villancicos que se cantaban en algunas iglesias, y pudo observar que la generalidad de los músicos, hasta los tenidos por más sabios, no se guiaban por otros consejos que los que dan los abigarrados centones de las obras del fatal Cerone y del no menos fatal Nassarre, llenas de absurdos y ridiculeces, mas que, sin embargo, eran considerados como la Biblia de los compositores de la música española⁹²⁴.

La elección de la misma puede deberse a varios motivos: por una parte se trata de la ciudad oriunda de Antonio Eximeno, en donde la antigua práctica musical estaba bien arraigada⁹²⁵; y, por otro lado, la sociedad burguesa retratada en la novela —la burguesía mercantil—, que se fue fortaleciendo gracias al progreso económico propiciado por las reformas ilustradas, se instalaba fundamentalmente en el litoral en relación con el comercio marítimo⁹²⁶. A ello se debe la expansión de ciudades como Valencia, en donde se organizaron también consulados de comercio (el de Valencia, 1758-1682)⁹²⁷.

Veremos, además, que desde un punto de vista sociocultural la aparición de la tertulia dieciochesca se da igualmente en el ámbito valenciano, pues como nos informa Aguilar Piñal, la existencia de las mismas está documentada desde 1702 con la que se creó en la casa valenciana del conde de Cervellón, a la que asistían también intelectuales⁹²⁸.

Tengamos en cuenta, por otra parte, que Valencia era un núcleo urbano fuertemente religioso que en parte chocaba con la postura laica de la Ilustración. Pero no se trata de extremos, porque también es cierto que la Ilustración se produjo sin una actitud anticlerical extrema. Como apunta Munck, “debe destacarse que la religión y la

⁹²³ Véase M. N. Hamilton, *Music in Eighteenth-Century Spain*, Urbana, University of Illinois, 1937.

⁹²⁴ F. Pedrell, *op. cit.*, p. 65.

⁹²⁵ En relación con la sociedad de la ciudad de Valencia en el siglo XVIII cabe mencionar también el texto *Calaix de Sastre* de Rafel d' Amat i de Cortada, Baró de Maldá (Barcelona, 1746-1818): su famoso y extenso dietario (sesenta volúmenes), escrito entre 1769 y 1816, describe con un catalán coloquial y pintoresco todo tipo de acontecimientos locales barceloneses, costumbres, personajes, funciones religiosas, hechos de carácter político y económico, etc. así como sus viajes por Cataluña. Constituye una fuente de información inexorable para conocer la vida en Barcelona desde la segunda mitad del siglo XVIII.

⁹²⁶ Tanto en el “Prólogo” como en el primer capítulo de la novela *Lazarillo* es presentado como hijo único de Don Eugenio Vizcardi, un rico comerciante de una ciudad marítima española.

⁹²⁷ Aguilar Piñal, “Introducción al siglo XVIII”, en R. de la Fuente (ed.) *Historia de la literatura española*, Madrid, Júcar, 1991, vol. 25, p. 61 y ss.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 95.

ilustración no se excluyen necesariamente; tampoco las diferentes iglesias fueron forzosamente anti-ilustradas”⁹²⁹. Aun así, el impacto de la Iglesia y la Inquisición sobre la ciudad levantina fue importante, tal y como explica Picó Pascual:

El clero postridentino español, preocupado por defender a toda costa el catolicismo tradicionalista, la moral, la decencia y el respeto, impuso un control firme sobre la vida cotidiana e intelectual del momento, extirpando todo aquello que se salía de los cauces convencionales. Era difícil escapar a los tentáculos del Santo Oficio, nadie, absolutamente nadie, podía estar seguro de no caer en sus redes. El estrecho sistema de control se efectuó a todos los niveles, siendo perceptible incluso en el mundo de la producción artística. La Inquisición ejerció su actividad censora sobre la producción intelectual, no escapando la música a su control⁹³⁰.

Por otra parte, y del mismo modo en que hemos notado la forma en que se integró Eximeno en los círculos intelectuales de Roma durante su estancia en Italia, lo cual le permitió enriquecerse ampliamente de las diferentes posturas y corrientes del momento, la Valencia previa al exilio, y fundamentalmente la cultura y sociedad que halló a su regreso a finales del siglo XVIII, fue decisiva en la creación de *Don Lazarillo Vizcardi*:

Los rasgos de la vida intelectual de la Valencia de principios de siglo -espíritu crítico, abandono de la tradición literaria, empirismo, afán de cambio- y la influencia de personalidades locales destacables como Gregorio Mayans (1699-1781) o Andrés Piquer (1711-1772) pueden detectarse también en la obra y en el pensamiento de Antonio Eximeno: su espíritu científico, su defensa de la experimentación y su intransigente crítica de los textos⁹³¹.

Aparte de Mayans y Piquer, Rodríguez Suso incluso establece un vínculo entre Antonio Eximeno y Javier María de Munibe e Idiáquez, VIII Conde de Peñafloreda, que aunque no mantuvieran contacto directo sí recibieron una educación en centros jesuitas,

⁹²⁹ T. Munck, *op. cit.*, p. 24.

⁹³⁰ M. A. Picó Pascual, “Música, músicos e inquisición en la Valencia postridentina e ilustrada”, *Revista de Inquisición* 8 (1999), pp.193-213.

⁹³¹ C. Rodríguez Suso, *op. cit.*, pp. 38-42.

Gregorio Mayans y Siscar, al que hemos aludido en el capítulo 9 por su contribución al cervantismo, fue un importante erudito, historiador, lingüista y polígrafo valenciano, destacando además en su aportación a la jurisprudencia. Fue significativa su labor en la recuperación de la tradición de los humanistas españoles del siglo XVI, así como su propuesta de una reforma cultural que tenía en cuenta la gramática castellana y latina, la retórica, la filosofía, el derecho y la historia. Su pensamiento se halla alejado de las doctrinas escolásticas y del aristotelismo, lo cual le situaba en el círculo de los modernos. Su actitud queda asociada al movimiento pre-ilustrado español. Andrés Piquer Arrufat fue un médico y erudito aragonés afincado en Valencia, y uno de los principales exponentes de los novatores en España. Su pensamiento se inclina hacia el eclecticismo, dentro del cual se adscriben sus obras científicas y filosóficas.

lo cual explicaría también su inclinación hacia el empleo del espectáculo musical y escénico como medio para expresar su pensamiento⁹³².

Por su parte, Asenjo Barbieri expone lo siguiente acerca de la Valencia que Eximeno encontró a su llegada:

Allí, donde continuamente oíría ejecutar las preciosas composiciones del gran maestro valenciano Juan Bautista Comes, amigo que fue de Lope de Vega, y uno de los compositores primeros de Europa en atender en sus obras a la filosofía y prosodia de la letra; allí, donde al propio tiempo oía los grotescos villancicos que se cantaban en las iglesias, y podía observar de cerca que la generalidad de los músicos (hasta los más sabios) no se guiaba por otros consejos que los que dan las abigarradas y voluminosas obras de Cerone y de Nassarre, llenas de absurdos y ridiculeces, mas que, sin embargo, eran consideradas como la Biblia de los compositores de música españoles; allí es de creer que le vinieran con frecuencia a la memoria sus antiguos planes de escribir un tratado de la elocuencia de la música, y también la novela del maestro Pandolfo, por el estilo del *Quijote*; allí, en fin, acudirían a su mente los recuerdos de las críticas que de su obra *Del origen de la música* habían hecho el abate Pezzuti, con el capón su ayudante, y el P. Martini en Italia, y luego en España el maestro Iranzo y los otros autores de los artículos del *Diario de Madrid* y del *Memorial literario*. Todo esto, y quizás también la existencia real de algún maestro de capilla que llegara a encontrar en Valencia, parecido al maestro *Agapito Quitoles* pintado en su novela (cuya existencia se da a sospechar en la novela misma), eran elementos más que suficientes para que un ingenio tan fecundo como el de Eximeno diera vida a *Don Lazarillo Vizcardi*⁹³³.

10.5 Tertulias, academias y conciertos.

Como hemos descrito anteriormente, en el aspecto de las relaciones sociales, los españoles dan un gran paso a lo largo del siglo. Sin embargo:

Los viajeros que llegaron a España a primeros de él muestran su disgusto por el poco trato que existe entre la gente y por las escasas invitaciones a comer que se verifican, además de lo engoladas y rígidas que eran las recepciones. Cuando el padre Labat, en 1704, visitó a unas señoras, éstas permanecieron durante toda su estancia en el estrado adonde no podían subir los hombres. Al desaparecer esta barrera, el estrado quedó como referencia del lugar de recepción de las damas. A últimos de la centuria, en cambio, Cadalso se asombra de lo contrario: “A las visitas espaciadas y reverencias graves ha sucedido un torbellino de visitas diarias, continuas reverencias, estrechos abrazos y continuas expresiones amistosas⁹³⁴.”

⁹³² *Ibid.*, pp. 123-124. Rodríguez Suso explica el modo en que el Conde de Peñaflorida se sirvió del teatro musical y la ópera para difundir sus ideales ilustrados. Paralelamente Eximeno, durante su actividad docente en el Seminario de Nobles de San Ignacio en Valencia, se encargaba de las actividades escénicas en relación con el teatro didáctico tan avalado por la filosofía jesuítica.

⁹³³ F. Asenjo Barbieri, “Preliminar”, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I., p. XLIII.

⁹³⁴ F. Díaz-Plaja, *La vida cotidiana en la España de la Ilustración*, Madrid, Edaf, 1997, p. 216.

La más importante expresión de este trato social es la tertulia. Su nombre procede del lugar que en los teatros se reservaba a varones graves, a menudo sacerdotes, que en en la época comentaban mucho a Tertuliano, y de ahí pasó ya a cualquier otro tipo de reunión, fuera o no de carácter literario. Cadalso, por ejemplo, describe una de esas tertulias:

Una señorita se iba a poner al clave, dos señoritas de poca edad leían con mucho misterio un papel en el balcón, otra dama estaba haciendo una escarapela, un joven estaba vuelto de espaldas a la chimenea, un viejo empezaba a roncar sentado en un sillón a la lumbre, un abate miraba al jardín y al mismo tiempo leía algo en un libro negro y dorado, y otras gentes hablaban⁹³⁵.

Entonces, la tertulia se configura como lugar de encuentro y discusión, el lugar predilecto de sociabilidad y comunicación para el hombre del XVIII⁹³⁶. Se trata de una de las instituciones con más arraigo en la vida social del siglo de la Ilustración. El sentido que aquí nos interesa de la tertulia es el de aquella que supone un interés común para los integrantes, que acuden a la misma con una cierta periodicidad y en donde se reconoce, además, una cierta posición social, y como señala Aguilar Piñal, “lo que presupone una casa bastante amplia y un anfitrión con holgura económica para agasajar sin estrecheces a sus invitados”⁹³⁷. La existencia de este tipo de reuniones está documentada durante todo el siglo ilustrado, como la que señalamos del conde de Cervellón (1702), en Valencia. De otro lado, una de las más importantes por su interés literario fue la *Academia del Buen Gusto* (1749-1751), que tuvo lugar entre los años 1749 y 1751 en el domicilio madrileño de doña Josefa de Zúñiga, marquesa de Sarria; a la misma acudían escritores, y allí se leían y discutían obras poéticas⁹³⁸. Otras interesantes fueron las de los duques Villahermosa y las de los duques de Osuna:

⁹³⁵ J. Cadalso, “Carta LVI”, en *Cartas Marruecas*, Madrid, en la Imprenta de Sancha, 1793.

⁹³⁶ “[...] La casa, que durante el siglo XVII se había mantenido como ámbito privado, tuvo que abrir sus puertas a la dimensión pública. Este espacio será el que acompañe la apariencia e imagen de su dueño y de su familia (posición social, condición económica, etc.) y le permita ingresar en una élite en la corte, en las grandes ciudades o en las capitales de provincia. Los nuevos modos de vida determinaron nuevos espacios en el hogar: salones para la celebración de tertulias, bailes, cenas o fiestas, así como otras estancias privadas o semipúblicas para el hombre y para la mujer, como el estudio, el tocador o el gabinete”. En A. Molina y J. Vega, *op. cit.*, p. 85.

⁹³⁷ F. Aguilar Piñal, *Introducción al siglo XVIII*, cit., p. 94. Observemos cómo esta descripción coincide con el cuadro dibujado en la novela, en donde era en la casa de Lazarillo, generalmente en torno a los placeres de la mesa y teniendo a Don Eugenio como anfitrión, donde se debatían los temas que más interesan a Eximeno.

⁹³⁸ Véase J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., p. 136. Tengamos en cuenta que el hábito de la lectura fue adquiriendo mayor importancia a lo largo del siglo XVIII, pues aumentó el número de lectores, de librerías (por ejemplo, se hace referencia en *Don*

Donde se discutía de arte, de toros, de reformas sociales, con asistencia de Moratín, Iriarte, Ramón de la Cruz y del marqués de Bondad Real, cortejo de la duquesa Allí se organizaban conciertos de música y se escenificaban piezas teatrales, costumbre frecuente en las grandes casas, cuyo ejemplo más conocido es el estreno de la tragedia *Raquel* de Vicente de la Huerta en el palacio de los duques de Alba⁹³⁹.

Pero del mismo modo que el gusto por este tipo de reuniones proliferó en la España ilustrada, también existían detractores que veían en dichas manifestaciones socioculturales “el peligro desestabilizador”⁹⁴⁰ de desarrollar la capacidad intelectual así como la creación de espacios de debate y opinión ajenos a los discursos oficiales de la Corte. De igual modo se temía el contacto entre hombres y mujeres en estos lugares, visto como una amenaza real⁹⁴¹. Pero grandes eruditos como Feijoo nos dejaron apreciaciones como la que sigue, perteneciente a “Impunidad de la mentira” (1734):

El comercio; más precioso que hay entre los hombres es el de las almas; éste se hace por medio de la conversación en que recíprocamente se comunican los géneros mentales de las tres potencias⁹⁴².

Por otra parte, las tertulias para conversar y compartir siguen existiendo tanto en la el anónimo *La disputa en la tertulia* (1753), *La pradera de San Isidro* (1766) *La botillería* (1766), *El fandango del candil* (1768), *El teatro por dentro* (1768), *El mqjo de repente* (1775) -en una tahona-, *El calderero y vecindad* (1777) -en una fragua-, de Ramón de la Cruz, *La librería* (h. 1780) de Iriarte, o *El café de Cádiz* del gaditano Juan Ignacio González del Castillo, en los que además de los usos del cortejo, las tertulias con las amistades del mismo o diferente sexo y las representaciones dramáticas caseras,

Lazarillo Vizcardi al librero Bernat, vol. II, p. 41), la reimpresión de obras del Siglo de Oro, la publicación de otras nuevas, las bibliotecas... Además, el público se reunía porque estaba interesado por la opinión respecto a la literatura.

⁹³⁹ F. Aguilar Piñal, *Introducción al siglo XVIII*, cit., p. 96.

⁹⁴⁰ J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, cit., pp. 135-136.

⁹⁴¹ A propósito de las relaciones privadas en la Ilustración tómesese el texto de E. Martínez Mata y J. Pérez Magallón, “Tomás de Iriarte, un ilustrado ejemplar”, en T. de Iriarte, *Los literatos en cuaresma*, Madrid, Biblioteca Nueva Oviedo-Universidad de Oviedo, 2005, pp. 9-91: “A pesar de que la amistad ha ocupado desde siempre un lugar señalado en la reflexión de filósofos, humanistas y poetas, la nueva posición que se le otorga en las relaciones privadas durante la Ilustración es el resultado de una serie de factores confluyentes: la cada vez mayor importancia que la sensibilidad y la compasión tienen en la construcción de una personalidad modélica; las nuevas formas de sociabilidad, en donde la conversabilidad es elemento crucial y, para ella, el compartir información, preocupaciones y actitudes ante el mundo; la capacidad autónoma del individuo y, por tanto, su libertad para juzgar y opinar sobre las circunstancias que le rodean; por último, la ética secular que, liberando privada e ideológicamente al sujeto de la posición hegemónica que ocupaba la Iglesia, le empuja necesariamente a un nuevo tipo de relación con sus semejantes. La significación de la conversación y la conversabilidad en el nuevo modelo humano se formula en 1686 en *El hombre práctico*”.

⁹⁴² B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal*, Tomo sexto, Madrid, Joachin Ibarra, 1773.

nos encontramos con referencias a otros lugares de encuentro menos privados como el teatro o el café⁹⁴³.

Asimismo, Martínez Mata y Pérez Magallón explican que:

Basta ver las alusiones de don Pedro en *La comedia nueva* o del propio Iriarte en otros lugares, *Los literatos* entre ellos. Perfectamente representativo de los nuevos espacios de relación social —y de la pervivencia de los antiguos— es la descripción que hace de sus costumbres don Gonzalo en *La señorita malcriada*. En efecto, aparte de asistir a comedias, predicadores, óperas, gigantes, volatines o sombras chinas, el rico ocioso tiene silla en el Prado —lugar de paseos, encuentros y charlas—, «esquina arrendada» en la Puerta del Sol, donde circulan todos los chismorreos de la capital; frecuenta tertulias, fiestas de campo, academias, juegos de cartas, bailes y saraos, además de recurrir cuando lo precisa a las prostitutas madrileñas. El carácter del personaje no permite suponer todas esas actividades como algo positivo para la voz autorial —aunque son los mismos entretenimientos de ilustrados como Cadalso, Iriarte o Moratín—, pero éstas revelan la ampliación que los ámbitos públicos de relación han sufrido desde el siglo anterior⁹⁴⁴.

Y la prensa también se hacía eco de las nuevas formas de sociabilidad:

Tengo en mi casa una tertulia que se compone de seis u ocho sujetos de instrucción y buen gusto, que vienen a ser una especie de Academia, pero Academia libre y sin formalidad. El asunto que la casualidad trae a la conversación aquí es el que se trata con seriedad unas veces, otras jocosamente según es su naturaleza y el humor de que nos hallamos⁹⁴⁵.

Respecto al empleo del término “academia” como sinónimo de “tertulia” fue usual durante todo el siglo. Sinonimia que, como indica Aguilar Piñal, ha generado cierta confusión, que sin embargo desaparece si a la primera le añadimos el adjetivo “informal”⁹⁴⁶.

⁹⁴³ Véase M. Cantos Casenave, *op. cit.*, p. 31, donde también puede leerse: “Las diversiones públicas más refinadas —como la ópera— formaban parte sólo del ocio de la aristocracia más exquisita, y sólo es en el reinado de Carlos III, especialmente durante el ministerio de Aranda, cuando el gobierno se preocupa verdaderamente por procurar el saludable esparcimiento de sus súbditos. Ya hacia 1773 muchas ciudades de España están casi a la par —otras incluso mejor— que varias capitales europeas respecto a la hermosura de calles, paseos y jardines, así como cafés y botillerías, entre otros lugares de ocio público”.

⁹⁴⁴ E. Martínez Mata y J. Pérez Magallón, *op. cit.*, pp. 9-91. Por otro lado, Es interesante notar la existencia de tertulias formadas por personas de poco rango intelectual. Así adquiere connotaciones negativas en las obras dramáticas de Iriarte por ser simplemente reuniones para bailar, fumar y jugar. Véase T. de Iriarte, *Los literatos en cuaresma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 108

⁹⁴⁵ *El Censor*, Discurso LXXX, de 1785.

⁹⁴⁶ F. Aguilar Piñal, *Introducción al siglo XVIII*, cit., p. 96.

Por otro lado, las Academias dieciochescas como tal, como instituciones científicas dedicadas a la investigación histórica, artística o literaria, nacen generalmente por evolución de una simple tertulia amistosa a una entidad pública que es ratificada por la autoridad real⁹⁴⁷. Estas, aprobadas y protegidas por los primeros Borbones⁹⁴⁸, trabajaban con una metodología similar, que consistía en organizar reuniones periódicas donde se presentaban los trabajos personales que luego eran sometidos a debate por los demás miembros de la academia. Recordemos que es este mismo sistema es el que se propone en la academia final de *Don Lazarillo Vizcardi*. La importancia de estas academias residía en la educación y cultura que promovieron, en consonancia con el carácter ilustrado y utilitario de investigación colectiva.

Recordemos que el mismo hombre ilustrado que participaba en las tertulias y en las academias era también el que escuchaba música en conciertos públicos, los cuales comenzaron a darse durante la Cuaresma, en lugar de las óperas, y se verificaban en los teatros. El primero fue en el de los Caños del Peral, al que siguieron otros en los mismos años (finales de los ochenta, comienzos de los noventa) en que la Academia de Bellas Artes abrió al público sus salas de exposición. Y es que “La musique donne l’idée de l’espace”⁹⁴⁹. Una idea que remite al hecho de la concreción de la música como fenómeno sonoro en un lugar y contexto determinado, así como a una concepción de la relación entre sujeto, espacio y tiempo que señala justamente el punto en que las temáticas suscitadas en torno a la relación histórica entre música y ciudad confluyen con otras perspectivas propias de la etnomusicología o la antropología musical⁹⁵⁰.

Además, el fenómeno de hacer público el arte abrió el camino hacia la profesionalización de la actividad artística y con ello a configurar la conciencia de clase. En esta línea Jacobs opina que Eximeno incluye en la novela una moderna percepción de la música al entenderla también como un lucrativo ramo de la economía⁹⁵¹. Es el caso de la explicación que el Obispo le da a Lazarillo en la novela cuando este dice no entender cómo los catalanes, tan dados a las manufacturas y al comercio, cultivaban también la música:

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁹⁴⁸ La primera fue la Real Academia Española, fundada en 1712 por Juan Manuel Fernández Pacheco, Marqués de Villena, y cuya constitución aprobó Felipe V en 1714.

⁹⁴⁹ C. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1962, p. 532.

⁹⁵⁰ A. Bombi, J. J. Carreras y M. A. Marín (coords.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universitat de València, 2005, p. 17.

⁹⁵¹ H. C. Jacobs, *Belleza y buen gusto: las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, cit., p. 257.

No veis, amigo, le respondió el Obispo, que ése es un ramo de industria; e industria la más gustosa, porque se va con ella de fiesta en fiesta y de bureo en bureo? Siendo yo canónigo en Zaragoza, pasó por allí un capón italiano, que iba al servicio de la corte de Portugal, y hablando, en una casa que yo frecuentaba, de sus viajes y andanzas musicales, dijo que no trocaría su estado y su buena vida con la de un rey de corona (expresión familiar a los italianos). E teatro italiano de ópera bufa de Barcelona ha abierto a los catalanes el sentido músico, y con el ejemplo de esas compañías volantes de operistas o tunantes, que vienen de tan luengas tierras a embaucar a los españoles con los desechos de la música italiana, han abierto también el ojo a este ramo de la industria; y así vemos que apenas vaca en nuestras iglesias una plaza lucrosa de música, que no la sitien músicos catalanes⁹⁵².

10.6 Otros factores. Gastronomía.

Como se ha mencionado anteriormente, la mayor parte de los debates y reuniones sociales que aparecen en la novela suceden en la casa de Lazarillo, a menudo con la figura de Don Eugenio como anfitrión, y alrededor de una mesa con manjares — haciendo incluso referencias a la repostería y el licor malagueño— o tomando el café junto a la chimenea. La actividad culinaria sería un elemento más dentro de las relaciones amistosas que se establecen en la sociedad ilustrada. Pero a lo largo de la obra encontramos otras referencias gastronómicas descritas de manera carnavalesca. Por ejemplo, cuando Juanito sufre dolores de vientre causados por su afición a merendar caracoles; o en el episodio en que Agapito pretende oír la armonía de los planetas desde la ermita de San Roque y el ermitaño le confunde haciendo creer a Agapito que oía el sonido del bajo fundamental cuando en realidad se trataba del ruido originado por una empacho de alubias. O cuando las conversaciones y tertulias en casa de Don Eugenio se celebran en torno a la mesa, incluso con referencias a la repostería y el licor malagueño⁹⁵³.

Podemos extraer de todo lo expuesto que *Don Lazarillo Vizcardi* interesa no sólo por su divulgación musical y por el vehículo literario que emplea para ello, sino que también resulta significativo el cuadro social que extraemos a través de los

⁹⁵² A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 209.

⁹⁵³ Véase R. Rodrigo Mancho, *op. cit.*, pp. 530-531. De otro lado: “Chocolate, café y té, incorporadas en diferentes épocas, el chocolate antes, a partir del siglo XVI, más tarde, ya en el siglo XVIII, cuando el chocolate había llegado a su máximo esplendor, el café y el té, y aceptadas en diferentes grados, más el chocolate, progresivamente el café, mucho menos el té, fueron las tres bebidas calientes, no alcohólicas, que marcaron las costumbres alimentaria y sociales de la España del Siglo de las Luces. Completaron con su sabor los momentos de encuentro y trato social y generaron y favorecieron esas situaciones, creando en ocasiones la oportunidad propicia, sus propios tiempos y sus propios espacios. Cada una a su manera, chocolate, té y café fueron, frente al vino de las clases populares, las grandes bebidas de sociabilidad de las clases acomodadas de la España del Setecientos”. Véase M. A. Pérez Samper, “La alimentación cotidiana en la España del siglo XVII”, en M. R. García Hurtado (ed). *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*, Madrid, Sílex, 2009, pp. 11-56.

episodios que relata Eximeno. A grandes rasgos, aparecen, por una parte, diferentes grupos sociales que hemos ido clasificando en consonancia con las peculiaridades de los personajes; se ofrece además un interesante retrato de la mujer del siglo XVIII; se nos acerca a una de las actividades socioculturales propias del siglo, como es la academia musical; y además, podemos extraer muy diversos temas que, como señala Fabbri, son de gran actualidad:

Gli argomenti più diversi, alcuni dei quali allora di grande attualità, quali il tema dell'educazione dei figli, dei matrimoni combinati, dei rapporti fra le categorie social, della posizione della donna in seno alla società, dello stato delle scienze e della tecnica, dell'amministrazione della giustizia, del progresso delle lettere. I vari fatti tendono infine a ricomporsi nella conclusione che, perdendo d'intensità polemica, segna il trionfo della tolezanza e della fraterna solidarietà umana⁹⁵⁴.

⁹⁵⁴ M. Fabbri, *op. cit.*, p. 56.

Capítulo 11. Palabra y Sonido. Complementariedad y límite entre las artes.

¿Sería aventurado concebir el oído como el eje del ser humano?

R. Andrés

La escritura de *Don Lazarillo Vizcardi* nos deja numerosos ejemplos comparativos entre obras artísticas de diversa índole: música, poesía, pintura, escultura. Pero Eximeno no es el único que establece vínculos entre las artes, de manera recurrente sucedió en varios textos del siglo XVIII, en lo que podría ser indicio de un posible acercamiento a la obra de arte total. Obviamente la ópera, el teatro músico, se eleva en el siglo ilustrado como el espectáculo artístico más cercano a esta conjunción de disciplinas, pues aún como ninguna otra manifestación humana un sinfín de mecanismos emotivos y simbólicos: se trataría entonces de una especie de “utopía de la obra de arte total”⁹⁵⁵. Si bien este interés por las posibilidades combinatorias de música y poesía en un solo discurso o forma de expresión cultural ya se reveló en el Barroco: *La selva sin amor* es el título de la primera ópera estrenada en España, cuya música estuvo a cargo de Alessandro Piccinini y de la que no se conserva la partitura pero sí el texto que pertenece a Lope de Vega. Esta égloga cantada, que se estrenó en el Alcázar de Madrid en 1627, supone un hito en la historia del arte por ser la primera vez que en el ámbito hispano música y poesía se unían en un espectáculo escénico⁹⁵⁶. Más adelante, la Ilustración vivió la ópera⁹⁵⁷ y entendió la reflexión teórica sobre las artes y sus relaciones como un proceso educativo y civilizador que encajaba con el sistema de valores de “las luces”. Porque en la Ilustración tuvo cabida un nuevo ciudadano, el hombre moderno.

⁹⁵⁵ Seguimos aquí a F. Rodríguez de la Flor, quien explica el fenómeno como “una manifestación artística superior a cuantas le han precedido”, la cual, además, supone una verdadera “operación de Estado” por cuanto tiene de propuesta simbólica, ideológica y política, así como por su alcance social y educativo. Véase “El canto catártico: el teatro músico como utopía de la obra de arte total en la ilustración española”, en R. Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, *Actas del Simposio Internacional, Salamanca 1994*, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 15-47.

⁹⁵⁶ Nos interesa especialmente la reflexión teórica que Lope de Vega redacta a propósito del estreno de la ópera de Piccinini por la descripción que ofrece del espectáculo. Lope de Vega, “Dedicatoria al Excmo. Almirante de Castilla de la *Égloga pastoral*, que se cantó a S. M. (Q. D. G.), en fiestas de su salud”, cit. por la edición de *Obras de Lope de Vega*, Madrid, B. A. E., 1965, t. 13, p. 187.

⁹⁵⁷ Rodríguez de la Flor explica “[...] la ópera cumple ese papel político que le está reservado a toda utopía: en torno a ella se rearticula el viejo sueño de conseguir una forma total de acceso al arte y a la cultura”. En “El canto catártico: el teatro músico como utopía de la obra de arte total en la ilustración española”, cit., p. 18.

Palabra y sonido se complementan, pero también se enfrentan en cuanto a elementos que pertenecen a dominios no excluyentes pero sí de naturaleza diversa, pues mientras que la palabra parece apelar a la esfera de lo racional la música a menudo se ha vinculado a una dimensión irracional. Aunque esta distinción dentro del discurso musical, como explica Eximeno, ha ido variando a lo largo de la historia, ya que en unas épocas se ha dado primacía absoluta al texto y sin embargo en otros momentos y culturas se ha sacrificado todo elemento al placer del oído, produjese esto o no inverosimilitudes⁹⁵⁸. No olvidemos, por otro lado, que es la naturaleza humana y su voz las que permiten emitir palabras con el canto, que aviva la expresión de las primeras, lo cual evidencia el poder emotivo y afectivo de la música. Este hecho, junto con las posibilidades expresivas de la música instrumental que se desarrollaron en el siglo XVIII, es el que plantea también la discusión de la supremacía de un arte sobre otro: ¿palabra o música?⁹⁵⁹ Así como la perfección alcanzada en una y otra —asunto que el autor valenciano expone también en la novela—, lo referente a cuánto de natural o de artificio tiene un acto de representación, o cuál es el límite que puede alcanzar una disciplina artística para no anular aquella con la que coopera, esto es, un asunto de adecuación⁹⁶⁰.

Lo que aquí queremos dar a entender es que la ópera ha sido el ejemplo más claro de espectáculo integrador, pero que también los textos reflexivos y las obras literario-musicales como *Don Lazarillo Vizcardi* profundizan en este aspecto y de igual

⁹⁵⁸ Recordemos que en el iluminismo dieciochesco se habla de una música dirigida a los oídos. Además se genera un apoyo importante al fenómeno de la inspiración frente a la creación artificiosa del Barroco en donde el primer receptor del sonido era el entendimiento que percibía a través de los ojos.

⁹⁵⁹ R. Louzao Pardo escribe un interesante artículo sobre los elementos comunes a la Música y a la Literatura, como pueden ser el sonido, el ritmo, la armonía, los temas; así como el empleo de técnicas similares. Véase “Pertinencia de elementos musicales en literatura”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, III (1980), pp 97-104.

Por otra parte, quisiéramos aquí exponer lo que Dahlhaus comenta sobre el texto de Theodor W. Adorno, *Fragment über Musik und Sprache* (Fragmento sobre música y lenguaje), en *Quasi una fantasia*. Frankfurt am Main, 1963, p. 16: “Para abrir el camino a un entendimiento filosófico de la música absoluta, que entendía como un lenguaje superior al lenguaje, en palabras menos metafísicas, Adorno, por una parte, se apoyó en la trascendencia de lo musical aislado, y por otra en las intenciones intermitentes de la música. Todo fenómeno musical se muestra así más allá de sí, de lo que alude, de lo que se separa, de la espera que despierta. La esencia de tal trascendencia de lo musical aislado es el contenido: lo que ocurre en la música”. En C. Dahlhaus, *La Idea de la Música Absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999, p. 114.

⁹⁶⁰ Aludamos nuevamente al ideal griego de perfección que Eximeno analiza teniendo en cuenta la existencia de ejemplos artísticos de diversa índole que proceden de la antigüedad salvo de música. Asimismo la novela plantea el problema de adecuación, por ejemplo en lo referente a qué ocurre cuando ciertas manifestaciones, como el canto, llegan a su perfección. De igual manera se trata el concepto de belleza ideal.

modo en el concepto de recepción, hasta el punto de configurar un público moderno e, incluso, contemporáneo:

[...] Prefigura y modela [...] a ese sujeto puesto frente al abismo de una representación estereoscópica, frente al vértigo del espectáculo total y continuo, que forma parte de la condición moderna del espectador⁹⁶¹

Lector y espectador que se acerca a una narración de *Don Lazarillo Vizcardi* que, recordemos una vez más, comienza con aquel:

Si el arte de hilar y tejer la lana hubiese sido tratado por los hombres industriosos como lo ha sido por los filósofos la música, iríamos aún vestidos de hoja de higuera, como se vistió nuestro buen padre Adán cuando se avergonzó de verse desnudo⁹⁶².

Hemos visto cómo Antonio Eximeno, aunque exponga que todo hombre se siente naturalmente atraído por la música (entendida como necesidad vital), muestra también gran preocupación por el limitado ejercicio reflexivo y teórico que se ha realizado a lo largo de la historia hacia el arte músico, a menudo desplazado a un segundo lugar:

¡Es posible que las artes del diseño hayan, ha más de tres siglos, sacudido el yugo de la barbarie, y que la música se vea aún por muchas partes arrastrar la cadena de aquella esclavitud!⁹⁶³.

Esta preocupación, sin embargo, se ha extendido hasta llegar a un siglo XXI que, si bien ya aporta ciertos estudios serios sobre la naturaleza musical, aún ofrece lagunas en el ámbito hispano, pues la ausencia de una firme tradición teórica en nuestro país origina carencias tales como la escasa reflexión acerca de la semiótica musical⁹⁶⁴. Es más, del mismo modo que Eximeno denunciaba el retraso del estudio musical respecto al de otras artes, también en nuestra era podemos afirmar que la investigación semiótica general, verbal, literaria, plástica, tienen un alto grado de desarrollo no alcanzado aún

⁹⁶¹ F. Rodríguez de la Flor, "El canto catártico: el teatro músico como utopía de la obra de arte total en la ilustración española", cit., p. 47.

⁹⁶² A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 9.

⁹⁶³ A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi*, cit., vol. I, p. 37.

⁹⁶⁴ Vamos a seguir aquí ciertas propuestas del texto de J. M. González Martínez, *El sentido de la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*, Universidad de Murcia, 1999. Se alza dicho volumen como el inicio de los estudios de semiótica musical en España, que en los años 90 aún se encontraba desprovista de una investigación consistente, mientras que el resto de Europa y Norteamérica llevaba ya 40 años de adelanto en la materia de su estudio.

por la música. Aun así, contamos con textos tan esclarecedores como el siguiente, de Ramón Andrés:

Aunque lejano en el tiempo, debe considerarse [la música] un arte joven, si por joven entendemos unos cuantos milenios. Contrariamente a lo ocurrido en otras disciplinas, tuvo su primer cometido como elemento de comunicación, instrumento imitativo de la naturaleza y a la vez generador de un lenguaje que revela la idea de un más allá. No obstante, lo que incidió primeramente en el ser humano y en su constitución del entendimiento fue el sonido, y no así la organización del mismo, que obedece a un proceso tardío. Por tal razón, el oído—el sentido enteramente desarrollado en el nacimiento y también el que más datos ha facilitado sobre la vida intrauterina—se considera un elemento sensorial determinante en la formación de la conciencia, un sistema que contribuye a construir un ser perceptivo, que existe en tanto que es capaz de escuchar, no importa si el viento o el desgajarse de una rama. Oír, escuchar, es presentir, y presentir conduce a pensar⁹⁶⁵.

Por otra parte, y acercándonos de nuevo a los discursos que integran música y palabra, se advierte que están constituidos por diversas dimensiones que poseen una intencionalidad comunicativa común, lo que implica entonces una concepción unitaria. No se trata de intertextualidad o influencia entre discursos, sino de consustancialidad constitutiva entre los diversos niveles de una unidad de la enunciación. Por ello, este fenómeno exige un método de investigación que integre en un único discurso los diferentes sistemas semióticos que lo conforman, cuya naturaleza es múltiple. Lo interesante de tal combinación de elementos en un discurso es el carácter plural que adquiere el mismo. En este punto cabe hablar de texto heterosemiótico, entendido como

⁹⁶⁵ Más adelante continua: “En un libro ya clásico, Marius Schneider ponía de relieve que en las culturas de cierto desarrollo la percepción auditiva disminuía en beneficio de lo visual, mientras que en las más primitivas el poder acústico—muy ligado a la evolución de los rituales—fue predominante. Así, el vocabulario estaba estrechamente hermanado con el valor sonoro de cada palabra [se refiere Andrés al volumen *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, 1958]. Pero mientras el lenguaje era el encargado de fijar el concepto, fueron la evocación y la trascendencia las que seguían perteneciendo y originándose en un plano considerado superior, el de la sonoridad. Este estudioso subraya que para el cazador primitivo el oído era el sentido más importante, ya que le proporcionaba un mayor radio de acción en sus maniobras de búsqueda, y se ha preguntado por qué la escucha con los ojos cerrados no sólo agudiza la percepción auditiva, sino que la hace más honda, más inteligible y nítida en nuestro interior; de ahí la larga tradición que observa un sinnúmero de músicos ciegos, tan frecuentes ya, como así encontraremos, en las culturas musicales de Egipto y Oriente. Hay mucho de verdad y acierto en este aforismo de Elias Canetti: «El oído, no el cerebro, como sede del espíritu » [*La provincia del hombre*, Barcelona, 1982, p. 233]”. En R. Andrés, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona, Acantilado 2013, pp. 13-16.

un tipo de manifestación integrada por varios sistemas semióticos pero que forman una unidad íntegra e inherente⁹⁶⁶.

A propósito de *Don Lazarillo Vizcardi*, puede emprenderse también un estudio semiótico en donde quepa la posibilidad de plantearse de qué manera las estructuras lingüístico-literarias se ven influenciadas por las musicales y viceversa, porque cada una de ellas bien puede transmitir mensajes perfectamente diferenciables que confluyen en una síntesis de los mismos, bien pueden transmitir un solo mensaje complejo y pluridimensional. Con el añadido de que también aparece en este proceso el fenómeno de la recepción: cómo se percibe este mensaje, qué elementos se seleccionan, hacia donde va dirigida la atención del público destinatario. Es decir, surge el nivel hermenéutico. En consecuencia se debe entender el fenómeno semiótico también como interpretación de los fenómenos culturales y de la producción de unidades comunicativas.

Además, si bien se ha dicho que la música vocal es la que mejor ejemplifica la posibilidad de articular diversos sistemas de manera unificada como forma específica de expresión⁹⁶⁷, también un texto literario sobre música aúna dos códigos comunicativos y de referencia: aunque sean estos dos sistemas mucho más diferenciables, la dificultad de integrarlos en el texto escrito resulta importante por la naturaleza esencialmente diversa de ambos géneros, musical y literario.

No trataremos, sin embargo, de comprender los conceptos de unidad y diversidad como opuestos, sino como complementarios:

No debemos comparar unidades y significados aislados y concretos, sino estrategias y sentidos textuales globales. Partiendo de aquí se puede ver de qué manera cada unidad significativa se constituye como elemento coadyuvante en el desarrollo del proceso que tiene como meta la consecución de dicho sentido textual, si bien cada una lo hará en distintos niveles y de maneras asimismo bien distintas⁹⁶⁸.

⁹⁶⁶ González Martínez entiende el texto heterosemiótico como discurso con entidad y características propias y específicas que supone la creación de un nuevo espacio semántico, diferente al propio de aquellos registros semióticos que se integran en él. J. M. González Martínez, *op. cit.*

⁹⁶⁷ González Martínez señala que “parece evidente que el sentido que obtiene un receptor ante una canción o una ópera, cuando está cualificado para comprender los diversos códigos que utilizan los lenguajes puestos en funcionamiento, es sensiblemente diferente al que obtiene cuando hace una lectura autónoma del libreto y de la partitura”. *Ibid.*, p. 27.

En este sentido queremos hablar también de la importancia del intérprete de la música como mediador que existe en la ejecución musical y no en la lectura autónoma.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 26.

Recapitulemos —en relación con el significado de la música— y recordemos que el siglo XVII trajo consigo una visión de la música como lenguaje de las pasiones, que desarrolló en consecuencia la teoría de los afectos y dio lugar a una verdadera retórica del lenguaje musical. A medida que se fueron sucediendo las décadas hubo un intento de acercar sentidos y razón, al tiempo que se seguía investigando el plano matemático-físico de la música y el efecto que producía el arte de los sonidos sobre el oyente. Por su parte, sabemos que el racionalismo ilustrado del XVIII debatió acerca de la compleja relación entre música y pasiones como base de la inteligibilidad de la música. En otra vertiente, los filósofos como Du Bos iniciaron un camino sobre el poder de emoción que posee la música, asunto sobre el cual el Romanticismo desarrollaría la idea de considerar este arte como privilegiado por su función emotiva y los recursos de los que se sirve para lograrlo. Fue de la mano de autores como Rousseau o Quantz cuando en el siglo ilustrado se empezó entonces a hablar de una ruptura entre razón y sentimiento que desembocaría asimismo en el sentimentalismo romántico.

Teniendo dichos elementos en cuenta, entendemos que la crisis musical que impulsó al erudito valenciano a reinventarse como espectador, tal y como indica Rafael Lamas, significó también que:

Eximeno renunció a identificarse con el Yo del *cogito* cartesiano para convertirse en “intérprete”, lector, oyente o receptor desplazado que se enfrenta a la experiencia desde la distancia de la hermenéutica [...] La mera escucha irracional [se refiere el autor al pasaje en que Eximeno predica el texto que comienza de la manera siguiente: “Hallábame la mañana de Pentecostés en la Basílica de San Pedro mientras se canta el *Veni, Sancte Spiritus*, puesto divinamente en música por el señor Nicolás Jommelli”] permite que algo “oscuro” guíe la voz; y es precisamente en la imitación, en la repetición musical, donde se esconde el verdadero conocimiento, que no en la deducción cartesiana, como pretendían los matemáticos barrocos. Eximeno se convirtió, así, en un oyente que interpreta, para adoptar la postura del observador crítico frente al fenómeno musical y concluir seguidamente que la música no es más que “una prosodia para dar al lenguaje gracia y expresión”⁹⁶⁹.

Desde una perspectiva actual, el reconocimiento de los valores emotivos y cognitivos del arte resulta esencial, aunque no debiera reducirse todo el contenido semántico de la música a las emociones. Dicho contenido —y su potencial— abarca

⁹⁶⁹ Más adelante Lamas añade: “Eximeno se afirmó como espectador musical, y puso el oído y la escucha desinteresada por encima de la reflexión filosófica y la técnica compositiva [...] El diletantismo recién descubierto terminó convertido en la actitud dominante del romanticismo frente a la experiencia musical y [...] jugó un papel fundamental en la construcción de la “interioridad” del sujeto moderno”. En R. Lamas, *Escuchar e interpretar. Ostracismos musicales en los albores de la conciencia moderna española*, cit., p. 48-51.

muchos estados mentales aparte de la emoción, también dominios relacionados con la percepción auditiva, las estructuras generales del conocimiento y la percepción de la realidad, pautas de comportamiento, modelos de cultura, estructuras discursivas, etc. Todo ello sin olvidar el elemento originario de la escucha como cualidad humana:

El hombre que escucha es un ser que se precede en su idea histórica, un ser que no se siente desvinculado de la naturaleza, porque es ésta precisamente su fundamento. Escuchar hace que los humanos tengan un sentido de lo profético, dado que el sonido permite una elaboración mental que nos sitúa en el devenir: el fragor de un salto de agua, la resonancia que se produce en las cavidades orográficas o el crujido de un ramaje han despertado un sentimiento que trasciende el presente. Puede decirse que en el conducto auditivo se generó una forma de conocimiento⁹⁷⁰.

La valoración semántica del objeto artístico-musical, señala con acierto González Martínez, resultaría más apropiado considerarla en función del carácter polisémico del signo musical y entonces explicar la indeterminación semántica que siempre lo ha acompañado. Es más:

No debe haber ningún inconveniente en considerar la indeterminación del sentido musical como una manifestación más del carácter esencialmente ambiguo y plurisignificante que caracteriza a cualquier manifestación artística⁹⁷¹.

En este sentido consideramos sumamente interesante el planteamiento de Eco respecto a la “opera aperta”, esto es, la abertura de la obra implica la consideración del mensaje ambiguo, del significante al que van asociados múltiples significados⁹⁷². Moreiras, por su parte, incide en la idea de que no se puede pretender una comprensión íntegra del elemento artístico, pues la interpretación cuenta con un elemento de indeterminación que tiene mucho que ver con el valor estético del objeto artístico⁹⁷³.

Por lo tanto, el discurso artístico integra en *Don Lazarillo Vizcardi* una serie de códigos musicales y literarios muy diversos entre sí y con diferentes niveles de complejidad que exigen a su vez en el receptor diversos grados de capacitación dentro de una competencia esencialmente literario-musical; así como la obra de arte ha de

⁹⁷⁰ R. Andrés, *op. cit.*, p. 36. El estudioso señalada, además, lo siguiente: “Oír, escuchar. Nos hallamos ante dos procesos distintos. Marco Terencio Varrón (116-28 a. C.) memora en su obra la sentencia de Ennio (239-169 a.C.): “oigo, pero no escucho” (*Audio, haud ausculto*), y apunta que *auris*, oreja, viene de *aveo*, esto es, desear ardientemente, y de ahí *aviditas*, avidez. Quizás la música sea la respuesta a esa ansia, el afán de conciliar y armonizar los elementos que recorren discordantes el Caos”. *Ibid.*, p. 24.

⁹⁷¹ J. M. González Martínez, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁷² Nos referimos al texto de U. Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985.

⁹⁷³ Tómesese la obra de A. Moreiras, *Interpretación y diferencia*, Madrid, Visor, 1991, p. 18.

interpretarse bajo unos procesos de codificación sociocultural dados por la tradición en la que se origina. Esto significa que en la relación significante/significado y en la emisión y captación del mensaje del texto existe un proceso de codificación complejo y heterogéneo. Entonces el texto de Antonio Eximeno, como discurso heterosemiótico y complejo, alcanza sentido completo por la cooperación satisfactoria de los efectos y significados de sus elementos más la adecuada recepción del lector competente:

El fenómeno artístico en realidad representa la unidad dialéctica entre un artefacto material y un objeto estético ideal; y el paso de uno a otro se produce a través del sujeto [...] responsable, por su papel activo, del proceso mediador que reconstruye el objeto ideal desde el material y en el cual se genera de manera efectiva el sentido textual⁹⁷⁴.

Aquí entra en juego la hermenéutica con una relación de preguntas que origina el discurso y sobre las que se articulan posibles respuestas⁹⁷⁵. Pero la obra que se le ofrece al receptor nunca se le presenta como novedad absoluta, porque este se haya predispuesto hacia un tipo determinado de recepción y porque es la misma obra la que condiciona también dicha predisposición.

A través de diversos mecanismos asociativos se establece una relación entre los elementos músico-literarios de la obra y un determinado valor de sentido. Aunque Eximeno quisiese dejar constancia en *Don Lazarillo Vizcardi* de que su obra no iba dirigida a entendidos, en la competencia del sujeto lector ocupa un lugar primordial su experiencia lectora y auditiva, así como los esquemas perceptivos y hermenéuticos que haya desarrollado sobre dicha experiencia. Es decir, tanto el lector del siglo XIX como

⁹⁷⁴ En J. M. González Martínez, *op. cit.*, p. 235, quien cita a su vez a J. Jiránek, “On the nature of musical signs”, en E. Tarasti, *Basics concepts of studies in musical signification: a report on a new internet. Research project in semiotics of music*, (“*The Semiotic Web, 1986*”), Berlín – Nueva York – Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987, p. 577.

⁹⁷⁵ Véase el texto de R. Barthes, *S/Z*, México, Siglo XXI, 1991. De otro lado, cabe aquí mencionar la figura de Giambattista Vico, quien fundó la hermenéutica filosófica moderna con *Nueva Ciencia*, de 1725, texto cuya tesis se basa en la idea de que la ciencia no debía seguir el camino de la deducción y el silogismo, sino en la búsqueda inductiva del origen a través del estudio genealógico de las fuentes, que remontan al observador a las causas de los fenómenos. Las ciencias que responden al enigma de los orígenes y producen verdadero conocimiento serían la filología y la historia, y no la matemática y la física. La verdad se esconde tras la habilidad del lector de recordar; por lo que el conocimiento no puede ser nunca absoluto, sino sólo relativo y circunscrito al arte de la “interpretación”. La hermenéutica de Vico, que siguió más tarde “Friedrich Schleiermacher a principios del siglo XIX y Hans Gadamer y Paul Ricoeur en el siglo XX, se desplazó por los territorios de la estética, la ética y la política. La revolución viqueana supuso la ruptura de la seguridad epistemológica barroca e impuso una crisis de conciencia más profunda que la estudiada por Walter Benjamin. Las consecuencias de la caída gnoseológica no fueron asumidas, sin embargo, en el siglo XVIII. Sólo con la edad romántica el concepto de “interpretación” adquirió la dimensión que anunciaba la *Nueva Ciencia* del filósofo italiano. La Ilustración se aferró a la razón deductiva para superar la angustia de la muerte y apartar el relativismo y la melancolía”. En R. Lamas, *Escuchar e interpretar. Ostracismos musicales en los albores de la conciencia moderna española*, cit., pp. 39-42.

el del año 2015 debe estar provisto de una serie de conocimientos previos sobre el arte músico y literario junto con una serie pautas de histórico-culturales para captar la esencia del discurso escrito por el erudito valenciano.

Precisamente el autor crea su obra de manera personal y libre, aunque en su ejercicio se vea condicionado por diversas circunstancias entre las que destaca principalmente la consideración del receptor, pues “la obra no es nada sin su efecto”⁹⁷⁶. El receptor es un co-creador, ya que el autor de la misma obliga al lector atento a adoptar una posición activa respecto al texto: es este quien lo convierte en discurso con valor semiótico y lleno de sentido. González Martínez da un paso más allá y señala lo siguiente:

Capacidad, pues, creadora y hermenéutica, no entendida como aptitudes innatas o cultura musical adquirida por individuos determinados, o no sólo eso, sino más bien como capacidad supraindividual que, sobre la base de una serie de rasgos esenciales, resulta en cierta medida común a todos los miembros de una comunidad cultural determinada⁹⁷⁷.

Acerca de la formación musical y literaria del lector de *Don Lazarillo Vizcardi*, no se trata solo de contemplar la educación recibida en estos dos aspectos⁹⁷⁸, es decir, en el dominio de la teoría y técnicas de ejecución y recepción de las obras artísticas, sino también en la experiencia que supone la percepción de la música y de la literatura como elementos constituyentes del entorno en el que se desenvuelve el individuo. Sin embargo, frente al objeto literario, el discurso musical requiere de una especialización mayor por parte del receptor, pues el arte de los sonidos posee unos elementos constituyentes que requieren de una formación específica. Por ello, aunque Antonio Eximeno no quisiese dirigirse a un público profesional y especializado en música, tras la lectura de *Don Lazarillo Vizcardi* se puede concluir que al menos en el público actual sí se requieren unos conocimientos básicos sobre el lenguaje músico. Tanto es así que la novela de Eximeno se menciona a menudo en los estudios de historia y teoría musical

⁹⁷⁶ H. R. Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, p. 73. Jauss afirma además que “la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras”. Véase “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, pp. 163-164.

⁹⁷⁷ J. M. González Martínez, *op. cit.*, p. 245.

⁹⁷⁸ “La educación en ningún caso anula un modelo perceptivo sino que le añade los elementos necesarios para permitir al sujeto progresar hacia procesos hermenéuticos más complejos” J. M. González Martínez, *op. cit.*, p. 255.

por ser en cierta medida continuación de su tratado anterior *Del origen y reglas de la música*, mientras que en las historias de la literatura apenas se cita, o si se hace, no se profundiza en su forma, contenido y significación.

Dentro de esta complejidad, el discurso sigue estando configurado como una experiencia estética que entendemos según la visión de Jauss cuando afirma lo siguiente:

El primer acercamiento fenomenológico a lo que puede significar experiencia estética nos ha llevado, una y otra vez, al límite, en que la actitud estética se aparta del área del sentido de la experiencia religiosa. No importa la manera –antropológica, histórico-filosófica o sociológica— en que se quiera entender este paso, porque hay que presuponer siempre una peculiaridad de la experiencia estética [...]: la voluntariedad de la comprensión estética del sentido. Su función, eminentemente social, radica en el hecho de que el arte no puede reclamar ningún tipo de validez por obligación, y en que su verdad ni puede rebatirse con dogmas ni “falsificarse” por lógica. Su voluntariedad demuestra la capacidad emancipatoria de su rebeldía, y explica el interés de las instancias dominantes por someter su fuerza esclarecedora y su seductora violencia. Según Yuri M. Lotman, el arte ha podido sobrevivir, en todos los tiempos, a sus perseguidores, no porque su existencia haya aportado algo a la satisfacción de las necesidades materiales, sino porque responde a una necesidad que llena el carácter lúdico de la experiencia estética: “El ritual es obligatorio, la danza voluntaria” (Lotman, 1972)⁹⁷⁹.

Tal experiencia estética, en relación con la especificidad del discurso literario-musical y su recepción, será cronológicamente variable: la recepción de la música en la época del Neoclasicismo es totalmente diferente a la de hoy. La música clásica era escrita e interpretada por y para los individuos de un momento histórico determinado y con una conciencia cultural muy específica. En este sentido explica Harmoncourt que el oyente asimilaba, por ejemplo, la ejecución de las piezas barrocas de manera completamente distinta a como nosotros lo hacemos hoy, en primer lugar porque ellos

⁹⁷⁹ Sobre el placer estético, Jauss, explica: “La conducta estéticamente placentera (que es al mismo tiempo liberación *de* y *para* algo) se logra de tres maneras: 1) por la consciencia productiva, que crea un mundo como su propia obra (poiesis); 2) por la consciencia receptiva, que aprovecha la oportunidad de renovar su percepción interna y externa de la realidad (aisthesis), y 3) finalmente –y con esto la experiencia subjetiva se abre a la intersubjetiva-, aceptando un juicio impuesto por la obra o identificándose con normas de conducta prescritas que, sin embargo, siguen siendo determinantes [...] La poiesis, la aisthesis y la catarsis, consideradas como las tres categorías básicas de la experiencia estética, no deben ser entendidas, jerárquicamente, como una articulación de planos, sino como una relación de funciones independientes: nosotros no podemos retrotraer las unas a las otras, pero ellas sí pueden establecer entre sí una relación de causas [...] La comunicación literaria mantiene, en todas sus dependencias funcionales, el carácter de experiencia estética, siempre y cuando la afectividad poética, aisthética o catártica no deje de producir un comportamiento placentero”. En H. R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 74-76.

no conocían la música posterior y nosotros sí tenemos referencias de toda la producción musical barroca, clásica, romántica... hasta nuestros días. Obviamente el sujeto actual posee un conocimiento más difuso de la música antigua con el añadido de que su cultura musical posterior sí interfiere en la captación de la anterior⁹⁸⁰.

De igual modo, la recepción de *Don Lazarillo Vizcardi* en el siglo XIX debió ser muy distinta de la actual por los mismos motivos. Así como la interpretación del *Quijote* que realiza Eximeno es muy distinta a la que hoy podamos tener, como se explicó en el capítulo 9 del presente trabajo.

González Martínez señala que no sólo es una cuestión de falta de coincidencia entre los códigos del emisor y el receptor, sino también de la actitud que reclama la obra a la hora de percibirla:

Los oyentes de otros tiempos tenían una concepción de la experiencia musical totalmente diferente. Hace siglos la persona que asistía a un concierto lo hacía con la previsión de escuchar algo nuevo. La vida pública de una obra se agotaba a las pocas ejecuciones y la demanda del público exigía la constante creación de obras nuevas. Resulta evidente que una situación como esta implica unos condicionantes perceptivos totalmente distintos a los de hoy. Actualmente, por ejemplo, a causa de la constante escucha de las mismas obras, el centro de atención se ha visto desplazado hacia la ejecución en detrimento de la consideración de la propia obra. Rara vez la obra supone una verdadera sorpresa para el oyente [...] Las expectativas, los prejuicios, con los que se enfrenta a la obra condicionan su labor receptiva⁹⁸¹.

Todo ello nos lleva a la idea de que cualquier tipo de discurso se emite para que alguien —el receptor— lo actualice, puesto que la actuación del mismo presupone siempre cierta colaboración⁹⁸².

La competencia musical y literaria que posee el lector de *Don Lazarillo Vizcardi* ha de entenderse como la información previa a la lectura que posee el receptor, la cual orienta su actividad hermenéutica, esto es, su capacidad interpretativa. Todos estos conocimientos, que se traducen en significados y valores procedentes de experiencias previas, se funden con las aportaciones de la nueva creación, dejando así de resultar un objeto extraño y adquiriendo un valor para el receptor⁹⁸³. Pero aunque la obra deba configurarse dentro del patrimonio cognoscitivo del oyente para ser entendida, es

⁹⁸⁰ Sígase el texto de N. Harnoncourt, *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Barcelona, Acantilado, 2006.

⁹⁸¹ J. M. González Martínez, *op. cit.*, p. 250.

⁹⁸² Tómese aquí el texto de U. Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 77.

⁹⁸³ Véase U. Eco, *Obra abierta*, cit., p. 109.

también necesario para el receptor que sea esta novedosa en alguno de sus aspectos, pues es aquí donde reside el interés mismo del objeto creado⁹⁸⁴.

Concluimos esta sección aludiendo de nuevo a la especificidad del discurso literario-musical. La dificultad que trae consigo el número de elementos de naturaleza diversa que incluye el mismo lo convierte en un interesante texto heterosemiótico en donde se da cabida a dos lenguajes que han de entenderse en su unión y no como suma de percepciones diversificadas⁹⁸⁵. La literatura de *Don Lazarillo Vizcardi* es una “narración razonada”⁹⁸⁶ sobre música. De esta interacción resulta una obra tan apetecible como compleja.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 171-172.

⁹⁸⁵ Según Moritz (Karl Philipp Moritz, *Sobre la imitación plástica de lo bello -Über die bildende Nachahmung des Schönen-* 1788) una obra de arte, en tanto no cumpla un objetivo ajeno a ella misma – práctico, moral o sentimental—, sino que exista por sí misma, es “un todo completo en sí” y permanece la “sublime indiferencia de lo bello”. Pero propiamente lo único “completo en sí” es la naturaleza en su conjunto: el universo. Y para alcanzar esa totalidad, el arte debe aparecer como reproducción y análogo de ese todo que es la naturaleza. Véase a este respecto el texto de C. Dahlhaus, *La Idea de la Música Absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999, p. 31.

Dalhaus, asimismo, añade: “La autonomía del arte, la independencia de las funciones fueron así, por medición de la idea de lo completo en sí mismo, conectadas por Moritz con la interpretación de la obra de arte como metáfora del universo”. *Ibid.*

⁹⁸⁶ También el siglo XXI trae consigo brillantes obras que literaturizan la música. Es el caso, por ejemplo, de E. Triás, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, en donde se novela la aportación de grandes músicos de la cultura occidental desde el Barroco hasta el siglo XX. El mismo autor, en su “Prólogo”, afirma que: “No es esta una partitura musical sino una narración razonada, de clara incidencia en intersticio fronterizo entre música y filosofía. Se trata, creo, de un acto creador: el que urde y combina la trama de textos diferentes que, en progresión, forma este relato aquí expuesto” (p. 23).

Conclusiones.

Antonio Eximeno publicó en 1774 un tratado musical cuyas ideas, acordes con las corrientes filosóficas más avanzadas de su tiempo, tuvieron una importante repercusión en el ámbito teórico-musical italiano y español. Unos treinta años después el autor valenciano, que observaba el estado de la música en España, aún anclada en antiguos preceptos, decidió reescribir esos mismos principios que aparecían en *Del origen y reglas de la música* pero de una forma mucho más sugerente: hizo uso de la ficción en torno a unos personajes movidos por el interés musical para transmitir su ideario e impartir doctrina sobre el “buen gusto” en la música. *Don Lazarillo Vizcardi* es entonces el resultado de novelar la música tal y como su autor la entendía, lo cual supone, además, una aportación más de entre las muchas “luces” u opiniones que se desarrollaron en la Ilustración.

Vivió Eximeno en un siglo que valoró positivamente la divulgación de ideas, la educación, el uso de la crítica y la utilidad del hombre en sociedad. Era, además, la observación atenta de la realidad por parte del sujeto y su análisis lo que posibilitaba en la centuria una evolución política, social y cultural. El texto de nuestro autor se construye en consonancia con los principios ilustrados de un hombre que toma conciencia de su tiempo y que busca un discurso directo que a priori se opone al juego retórico y artificioso del Barroco. *Don Lazarillo Vizcardi* es un ejemplo de la claridad y la luz que pretenden acabar con la oscuridad del periodo anterior, síntoma también de la independencia de criterio de los sujetos ilustrados y de la emancipación generalizada que define al siglo XVIII, incluso ejemplo de todos y cada uno de los principios que avalan la categoría de Modernidad.

Pero este período de las luces también dio cabida a actitudes o sistemas de pensamiento que no siempre se correspondían con la filosofía ilustrada o la preceptiva neoclásica con la que se la relaciona. Así pues, la novela —el vehículo apropiado para la transmisión de conocimientos— es elemento constituyente de la cultura en la Ilustración, entendida esta como cultura que engloba categorías diversas y que se escapan de una única clasificación neoclásica. La realidad del estilo del siglo ilustrado es la de la convivencia de modelos que desde el Barroco fueron evolucionando hasta llegar al Romanticismo. Es decir, el Neoclasicismo, en su intento por frenar el mal gusto de la estética anterior y restaurar el modo clásico, patrocinó un tipo de literatura muy

vinculada primero a los autores grecolatinos y luego a los españoles, franceses e italianos del Siglo de Oro que en su modo de ejercer la escritura se habían ajustado a esos cánones. Sin embargo, los autores como Eximeno no pudieron desprenderse por completo de la herencia barroca, la cual, ya fuera en su forma de escribir o en las referencias de las que se servían, se ponía de manifiesto en sus textos. De igual modo se observa que aunque el erudito valenciano se presenta al lector como fiel seguidor y portador de principios filosóficos empiristas, enciclopedistas y sensistas que habían construido grandes pensadores como Locke, Rousseau o Condillac y que se trasladan en el texto al campo de la música, el legado barroco permanece, por ejemplo, en un sistema musical que se erige sobre la teoría que había desarrollado previamente Rameau. Pero, como decimos, la evolución del siglo XVIII nos permite asimismo vislumbrar destellos de una nueva estética romántica que se traduce, por ejemplo, en cierto sentimentalismo que desprende el argumento de la obra; o en la revalorización que se hace de la música como arte sensitivo y autónomo, con gran poder expresivo y de persuasión; así como en la conjunción de dos disciplinas artísticas en un discurso unitario que resulta una forma de acercamiento a la “obra de arte total” romántica. He aquí, entonces, el interés del texto eximeniano como confluencia de elementos pertenecientes a distintas concepciones artísticas.

En el camino que conduce hacia la mencionada revalorización de la música hemos destacado la figura de Esteban de Arteaga, quien aboga por la universalidad del arte en su repercusión sobre la sensibilidad y la imaginación del hombre. Del mismo modo, las aportaciones de un Feijoo analítico crítico y reflexivo contribuyeron a trazar el dibujo de una Ilustración para España.

De la figura de Antonio Eximeno hemos querido subrayar en este trabajo una serie de rasgos que son fundamentales para entender el alcance de *Don Lazarillo Vizcardi*. Nos referimos, por una parte, a la amplia formación con la que contaba el autor, de la que destaca la labor científica y filosófica. A ello se une la insaciable curiosidad de un intelectual que sin ser músico profesional ni literato destacable se abre camino en ambos campos con una novela que no debiera pasar desapercibida ni para la historia de la música ni para la de la literatura. Resulta esencial como libro difusor de teorías musicales de vigencia en el XVIII europeo; en la configuración de una literatura que es deudora de ciertos recursos de la novela que provenía de Cervantes, pero que también lo es del teatro y de alguna de sus técnicas compositivas, así como de la historiografía que tan presente estaba en su siglo; y, por supuesto, el papel de la crítica

como forma de conocimiento de la realidad resulta fundamental, pues se extiende a todos las áreas tratadas en la novela: la música desde tiempos ancestrales, el interés por las letras clásicas y barrocas, la discusión sobre la reforma teatral o la estructura social de la centuria, el papel de los individuos que la conforman, sus relaciones y esa dimensión social que se revela en reuniones como la tertulia y en la formación de academias musicales. Esta inquietud y versatilidad de Antonio Eximeno es común a muchos de los jesuitas expulsos, los cuales en su exilio se nutrieron de las últimas corrientes europeas, revalorizaron la cultura española y crearon importantes obras científicas y de erudición.

Centrándonos en la cuestión musical, la importante labor de Eximeno se debe a la reinterpretación y difusión de las teorías musicales que imperaban en la Europa del XVIII, lo cual, obviamente, encontró muchos detractores. Destaca nuestro autor por contribuir a dar claridad a las dilatadas reflexiones acerca de su historia, teoría y práctica, haciendo hincapié en el estado de la música eclesiástica en Italia y España, en el sistema de enseñanza de dicho arte y en la herencia de principios musicales que provenían del Medievo y Renacimiento y que se desarrollan en el Barroco en magnas obras como las de Pedro Cerone y Fray Pablo Nassarre, plagadas de principios matemáticos y especulaciones astrales que carecen de sentido para el ex jesuita. De igual modo Eximeno profundiza en la naturaleza de la música como arte que halla su origen en el instinto —al igual que el lenguaje— y cuya potencialidad se encuentra en la perfecta expresión de las emociones y su capacidad de persuasión. Asimismo se interesa por la relación entre música y poesía, su conjunción en el drama músico, y por las categorías de belleza, genio y “buen gusto”. Analiza también el erudito valenciano el abandono que ha sufrido a lo largo de la historia el estudio de la música, lo cual ha traído como consecuencia que se hallase ésta muy por detrás de la investigación que sin embargo se le ha dedicado a otras disciplinas como la literatura, la pintura, la escultura o la arquitectura.

Para Antonio Eximeno la música se concibe como necesidad vital, el sonido se convierte en elemento imprescindible para el hombre por su poder de atracción y emoción. Y como tal, merece ocupar un lugar distinguido entre las artes. De aquí los esfuerzos del XVIII por revalorizar la música y tratar de dedicarle estudios para conocer mejor su origen y principios, y para así también poder promover el “buen gusto” que tanto interesa a nuestro autor.

De la literatura que crea el ex jesuita hemos querido hacer hincapié sobre la confluencia de elementos de géneros diversos. En referencia al componente novelístico toma como referentes principales a Miguel de Cervantes y al Padre Isla —y como modelo de ficción musical consideramos que Eximeno se sirvió del poema *La Música* de Tomás de Iriarte—. Sobre el primero hemos podido observar una admiración tal que lleva al autor no solo a emplear algunos de sus recursos ficcionales y a nombrarlo en varias ocasiones a lo largo del texto, sino a escribir incluso una *Apología* en defensa de la escritura de *Don Quijote de la Mancha*. Es decir, tanto *Don Lazarillo Vizcardi* como la *Apología* se alzan como dos formas de entender el cervantismo y el quijotismo en el siglo XVIII. La narración destaca asimismo por el empleo de la sátira, el humor mordaz en la escritura y el recurso de incorporar datos de la realidad al relato para dar mayor veracidad al discurso y de este modo cumplir con las expectativas del público lector. En cuanto al teatro hemos distinguido el interés que nuestro autor profesa por el género de la comedia en el capítulo que dedica al mismo; de igual modo se sirve del diálogo tanto para transmitir sus conocimientos y agilizarlos dentro del transcurso de la trama como para dar voz a la sociedad retratada; además, la subdivisión de la fábula en una especie de actos y sucesión de escenas más la movilidad que hay entre las mismas nos recuerda a este género teatral. Y por lo que tiene la obra de comedia hemos establecido un vínculo con Leandro Fernández de Moratín. Pero también la novela posee componentes historiográficos en la exposición musical, hace numerosas referencias literarias, establece comparaciones entre disciplinas artísticas y hace uso de la crítica aplicada sobre todo a la música y a la literatura.

Sin embargo, a pesar de la contribución de *Don Lazarillo Vizcardi* en los campos musical y literario, existen una serie de carencias, como por ejemplo, el hecho de que Antonio Eximeno no haya dado un paso significativo en la historia de la novela al estar demasiado constreñido a la intencionalidad didáctica, tanto que sus reflexiones e instrucción se desarrollan a lo largo de unas ochocientas páginas que resultan excesivas, a veces fatigosas. Su objetivo reformista le limita a la hora de usar libremente recursos para construir la novela, los personajes y los episodios de la trama. Los novelistas españoles finiseculares, que tenían bien asumidas sus pretensiones renovadoras, en su instrucción buscaban la claridad aludiendo, como hemos dicho, a un mundo referencial que se exponía en sus textos y que debía ser próximo y reconocible. Eximeno sigue este procedimiento, mostrando la cotidianidad de una geografía urbana que se constituye alrededor de una burguesía imperante pero también de una Iglesia aún presente; e

igualmente trata de adentrarse en las aspiraciones y anhelos de los personajes y en sus sentimientos. No obstante, el autor busca otorgar cierta autonomía a las figuras de la novela pero no logra individualizarlos plenamente y darles la suficiente voz, porque por un lado aún está presente el arquetipo de “buenos y malos” y la pretensión ilustrada de la búsqueda de la felicidad social, y por otro el empeño didáctico es tan desmesurado que oprime ese dibujo social que se ofrece como mundo referencial y procedimiento cognoscitivo. Aquí podemos establecer una diatriba con la literatura costumbrista del XIX, pues mientras que esta en ocasiones se impregna del costumbrismo lugareño, la producción dieciochesca tenía que rentabilizar cualquier texto literario en su pretensión didáctica.

Antonio Eximeno es un autor culto y enciclopédico, interesado por los últimos avances humanísticos y científicos. Esto se refleja en una novela que denuncia el árido panorama cultural de la España de su tiempo, pero a la que sin embargo le falta fuerza e intensidad a la hora de señalar los frenos —fundamentalmente eclesiásticos, aunque también institucionales— que hubo para el desarrollo musical. Asimismo falta una mayor resolución a la hora de explotar los recursos narrativos, es decir, en el uso del diálogo, la construcción de personajes o en la figura del narrador y la posible implicación del lector. Aun así Eximeno se presenta al público actual como novelista que busca la verosimilitud en el material narrativo sin perder de vista una tradición literaria a la que menudo acude y menciona y que se traduce en el humor, la ironía, el interés por la lengua que se desarrolla en las conversaciones de la novela y, en definitiva, en el texto entendido también como entretenimiento.

En resumen, el resultado de *Don Lazarillo Vizcardi* va más allá de la simple difusión de pensamientos musicales. Puesto que el autor no era músico profesional, trató entonces de relatar sus intuiciones e investigaciones músicas en un acto de narrar la música como una novela. Y dicha narración es una herramienta crítica que empieza siendo musical pero que se extiende a comentarios más amplios sobre literatura, estética en general, y sobre el hombre en sociedad. En definitiva, Antonio Eximeno se acerca a la música no como intérprete de esta sino como ilustrado que reflexiona sobre su naturaleza y condición y la ficcionaliza para que el lector se acerque a este sujeto y objeto que es al mismo tiempo de la novela. Y es que el resultado de una novela musical es satisfactorio, pues narrando también se llega a comprender ciertos espacios que el arte músico recoge. En este sentido hemos querido en el presente análisis hacer una aproximación semiótica al texto, ya que el discurso literario-musical de Eximeno lo

entendemos como texto heterosemiótico que incluye diferentes sistemas de referencia. Hecho que además nos ha llevado a hablar del fenómeno de la recepción, pues la obra exige la presencia de un lector con un grado de implicación y experiencia previa definida, dada la especificidad que caracteriza al lenguaje musical. Pero del mismo modo que nos interesa la recepción del público actual, nos preguntamos también cuál hubiese sido la recepción del sujeto de comienzos del siglo XIX —de haberse publicado la obra entonces— ante un texto que es continuación de una labor de investigación que Eximeno inició en los últimos años de la década de los sesenta del siglo XVIII y que culminó en su famoso tratado, pero que en *Don Lazarillo Vizcardi* expone de una forma más bella y atractiva para el público, a través de la literatura, que es otro arte clasificable en las “artes de ingenio / genio” que menciona nuestro autor.

Con ello pretendemos resaltar del discurso de *Don Lazarillo Vizcardi* la peculiaridad de ofrecer dos sistemas de comunicación, literario y musical, que han de entenderse en su unión. Tal hecho nos lleva a estudiar la obra en el marco de la literatura comparada y como texto que se halla en el transcurso de la “obra de arte total” que se iba configurando en el imaginario ilustrado. Además, la música se presenta al mismo tiempo como sujeto y objeto de la novela, en un intento por revalorizarla y otorgarle un lugar privilegiado entre las artes, pero tal cometido se realiza a través de la palabra, pues es este elemento el que permite el debate, la discusión, la crítica.

Para finalizar, quisiéramos quedarnos con la sensación última que nos transmite la obra: la música que se desprende de la literatura de *Don Lazarillo Vizcardi* también se oye. Antonio Eximeno habla de ejecuciones musicales y de partituras que el lector instruido puede imaginar y recrear durante su lectura. En el transcurrir del relato hay una música de fondo: se escuchan el *Veni Sancte Spiritus* de Jommelli, algunos cuartetos de Haydn o el *Stabat Mater* de Pergolesi, entre otras piezas. Curiosamente en esta última composición se halla una interesante combinación de estilos: hay mucho barroco, pero también elementos de ópera cómica y de música sacra clasicista. Como en nuestro autor, que aun encasillándolo como hombre ilustrado presenta en su escritura, tal y como se ha reflejado, elementos de tres épocas culturales distintas.

Esto es lo más brillante de *Don Lazarillo Vizcardi*, que exige de una especial atención -sensitiva e intelectual- para poder acercarse a los diferentes matices musicales, literarios y socioculturales. El pensamiento de Antonio Eximeno se capta a través del entendimiento, pero aún más emocionante que esto, se percibe por el oído y conmueve nuestro imaginario.

BIBLIOGRAFÍA.

ABELLÁN, J. L., *Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII). Historia Crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

___, *Historia crítica del pensamiento español. Del Barroco a la Ilustración*, tomo III, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

ACKER, Y. (ed), *Música y danza en el "Diario de Madrid" (1758-1808): noticias, avisos y artículos*, Gobierno de España - Ministerio de Cultural- Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música - Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.

ADORNO, T. W., *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11, Madrid, Akal, 2003.

___, "Fragment über Musik und Sprache", en *Quasi una fantasia*, Frankfurt am Main, 1963.

ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Tres Cantos, Ediciones Akal S.A., 2007.

AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 2001.

AGUILAR PIÑAL, F., "Anverso y reverso del "Quijotismo" en el siglo XVIII español", *Anales de Literatura Española* 1 (1982), pp. 207-216.

___, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, 8vols., Madrid, CSIC, 1981- 1995.

___, *Bibliografía fundamental de la literatura española siglo XVIII*, Madrid, Sociedad general española de librería, 1976.

___, "Cervantes en el siglo XVIII", *Anales Cervantinos* 21 (1983), pp. 153-163.

___, "Introducción al siglo XVIII", en R. de la Fuente (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. 25, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.

___, "La Ilustración española", en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia Literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC - Trotta, 1996, pp. 13-39.

___, "Un comentario inédito del "Quijote" en el siglo XVIII", *Anales Cervantinos* 8 (1959), pp. 307-319.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., "Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España", *Anales de la literatura española* 2 (1983), pp. 5-23.

___, "Cervantes en el siglo XVIII", *Cuadernos Cervantes de la lengua española* 10, nº54 (2004), pp. 20-23.

___, "Cervantes en el siglo XVIII. Imitadores y continuadores del Quijote", *Cuadernos Cervantes de la lengua española* 10, nº 54 (2004), pp. 47-52.

___, "Del pasado al presente: sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38, 1 (1990), pp. 219- 246.

___, “El Barroco en el debate dieciochesco sobre la identidad nacional”, en I. Arellano y E. Godoy (eds.), *Temas del Barroco Hispánico*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2004, pp. 11-23.

___, “El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII”, *Hispanic review* 1 (1995), pp. 1-18.

___, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis, 2005.

___, “La figura del escritor en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII* 2 (1992), pp. 13- 30.

___, “La narrativa del siglo XVIII”, en G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española, siglo XVIII* (vol. 7 de V. García de la Concha (ed.), *Historia de la literatura española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 897-980.

___, *La novela del siglo XVIII*, en R. de la Fuente (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. 28, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.

___, “Novela”, en F. Aguilar Piñal, *Historia Literaria de España en el siglo XVIII*, en F. Aguilar Piñal (ed.), Madrid, CSIC - Trotta, 1996, pp. 235-283.

___, “¿Por qué se dijo que en el siglo XVIII no hubo novela?”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 546 (1992), pp. 11-13.

___, “Representaciones de la Ilustración. ¿Cómo se vio, cómo la vieron, cómo la vemos?”, en J. Astigarraga; M. V. López-Cordón y J. M. Urkia (eds.), *Ilustración, Ilustraciones*, vol.I, Donostia-San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2009, pp. 101-129.

___, “Sobre la institucionalización de la literatura: Cervantes y la novela en las historias literarias del siglo XVIII”, *Anales Cervantinos* 25 (1987), pp. 47-63.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J; ANDIOC, R.; COULON, M; CHAVES, T. y RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., “El teatro del siglo XVIII (I)”, en G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española, siglo XVIII* (vol. 6 de V. García de la Concha (ed.), *Historia de la literatura española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp.293-411.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. y LOLO, B. (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma, 2008.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. y CHECA BELTRÁN, J., (coords.), *El siglo que llaman ilustrado: homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 1996.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J.; LÓPEZ, J. y URZAINQUI, F. I., *La república de las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1995.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., *Palabras e Ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Real Academia Española, 1992.

___, “Siglo Ilustrado y Siglo de las Luces: dos denominaciones a caballo entre dos siglos”, en E. Caldera y R. Frolidi (eds.), *EntreSiglos 2. Actas del congreso “Entre Siglos”. Cultura y literatura en España desde finales del siglo XVIII a principios del XIX*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 39-53.

___, “Sobre el “Quijotismo” dieciochesco y las imitaciones reaccionarias del *Quijote* en el primer siglo XIX”, *Dieciocho* 27.1 (Spring 2004), pp. 34-45.

ANDRÉS, Juan. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, Antonio de Sancha, 1784-1806.

ANDRÉS, R., *El lutier de Delft. Música, pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza*, Acantilado, Barcelona, 2013.

ANDRÉS-GALLEGO, J., “1717: Por qué los jesuitas”, en M. Tietz (ed.), *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*. Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft - Iberoamericana, 2001, pp. 77-102.

AMAT i DE CORTADA, R., *Calaix de sastre*, Barcelona : Institut Municipal d'Història - Curial, 1987-2003.

ARCE, J., “La lírica de Moratín y el ideal neoclásico”, en J. M. Caso González (coord.), *Ilustración y Neoclasicismo* (vol. 4 de F. Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 546-554.

ARISTÓTELES, *Poética*, Istmo, Madrid, 2002.

ARNALDO, J., “Ilustración y enciclopedismo”, en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.

ARTEAGA, E. de, *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 vols., Bologna, Staemperia de Carlo Trenti, 1783-1785-1788.

___, *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*, Venecia, Stamperia de Carlo Palese, 1785.

___, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789.

ARTERO, J., “Oposiciones al Magisterio de Capilla en España durante el siglo XVIII”, en *Anuario Musical* 2 (1947), pp. 191-202.

ARTOLA, M. (dir.), *Historia de Europa*, Madrid, Espasa - D.L., 2007.

ASENJO BARBIERI, F., “Preliminar”, en A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, vol. I, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872, pp. V-LXI.

AULLÓN DE HARO, P., *Los géneros didácticos y ensayísticos en el siglo XVIII*, Colección Historia crítica de la literatura hispánica 14, Madrid, Taurus, 1987.

BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BARJAU CONDOMINES, T., “Introducción a un estudio de la novela en España (1750-1808)”, *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII* 10-11 (1983), pp.111-130.

BARRERO PÉREZ, O., “Los imitadores y continuadores del “Quijote” en la novela española del siglo XVIII”, *Anales Cervantinos* 24 (1986), pp. 103-121.

BARTHES, R., *Análisis estructural del relato*, México, Premiá, 1990.

- ___, *El grano de voz. Entrevistas 1962-1980*, Argentina, Siglo XXI, 2005.
- BATLLORI, M., *Els Catalans en la cultura hispanoitaliana*, Barcelona, Biblioteca d'estudis i investigacions - Tres i Quatre, 1998.
- ___, "Eximeno, Antonio", en J. M. Domínguez y C. E. O'Neill (eds.), *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, vol. II, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001, pp. 1346-1347.
- ___, "Expulsión de la CJ de España y de sus dominios, y Exilio en Italia (1767- 1814)", en J. M. Domínguez y C. E. O'Neill (eds.), *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, vol. II, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 200, pp. 1347-1363.
- ___, "Ideario filosófico y estético de Arteaga", *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft* I 7 (1938), pp. 293-325.
- ___, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos: españoles, hispanoamericanos, filipinos, 1767-1814*, Madrid, Gredos, 1966.
- BATTEAUX, C., *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, París, Saillant et Nyon, 1746-1747.
- BAXANDALL, M., *Las Sombras y el Siglo de las Luces*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1997.
- BELLO, E. y RIVERA, A. (eds.), *La actitud ilustrada*, Valencia, Biblioteca Valenciana - D.L., 2002.
- BERNARDÒ, M. y MARÍN, M. A., "Hacia una bibliografía descriptiva de la música impresa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII", en *Imprenta y Edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Madrid, Universidad Autónoma, pp. 201-216.
- BITTOUN-DEBRUYNE, N., "El siglo XVIII bajo el enfoque comparatista", *Dieciocho* 30.1 (Spring 2007), pp. 33-41.
- BOECIO, S., *Sobre el fundamento de la música. Cinco Libros*, Madrid, Gredos, 2009.
- BOLUFER PERUGA, M., "La historia cultural y la historia comparada como instrumentos pedagógicos: sobre la enseñanza del siglo XVIII español", *Dieciocho* 30.1 (Spring 2007), pp. 43-52.
- BOMBI, Andrea CARRERAS, Juan José y MARÍN, Miguel Ángel (coords.). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005,
- BONO GUARDIOLA, M. J., "El espíritu de Maquiavelo de Antonio Eximeno", en E. Giménez López (ed.), *Expulsión y exilio de los jesuitas expulsos*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997, pp. 331-345.
- ___, "Una sátira filosófica: 'Les philosophes à l'encan' del P. Juan Bautista Colomes", *Revista de Historia Moderna* 18 (2000), pp. 411-430.
- BOURDIEU, P., *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2000.
- BOYD, M. y CARRERAS, J. J., *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.

- BOZAL, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.
- BURNEY, C., *The present state of music in France and Italy, or the Journal of a tour of those countries, undertaken to collect materials for a general history of music*, London, T. Becket & Co, 1771.
- BUKOFZER, M. F., *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1992.
- BUSQUETS, L. "Iluminismo e ideal burgués en "El sí de las niñas", *Segismundo* 37-38 (1983), pp. 61-88.
- CADALSO, J. *Cartas Marruecas (1774-1789)*, Madrid, en la Imprenta de Sancha, 1793.
- CANTOS CASENAVE, M., "Sociabilidad doméstica y sociabilidad pública a través de la literatura dieciochesca", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 8 (2000), pp. 29- 39.
- CAÑAS MURILLO, J., *Blas Nasarre, Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.
- ___, "Introducción", en J. P. Forner, *Oración apologética por la España y su mérito literario*, Badajoz, Diputación Provincial, 1997, pp. 26-27.
- ___, "Sobre Posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (de periodización y cronología en la época de la Ilustración)" en J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman Ilustrado: homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 1996, pp.159-169.
- CARNERO, G., *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.
- ___, "Introducción al siglo XVIII español", en *Historia de la literatura española, siglo XVIII* (vols. 6-7 de V. García de la Concha (ed.), *Historia de la literatura española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. XIX-LXXVIII.
- ___, *La cara oscura del siglo de las luces*. Madrid, Fundación Juan March, Cátedra, 1983.
- CARRERAS, J. J., "La Historiografía Artística: la música", *Teoría/Crítica*, 1 (1994), pp. 277-306.
- ___, "Música y ciudad. De la historia local a la historia cultural", en Marín, M. A., Bombi, A. y Carreras, J. J. (coords.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universitat de València, 2005, pp. 17-52.
- ___, "José de Torres and the spanish musical press in the early eighteenth century (1699–1736)", en *Eighteenth-Century Music*, vol. 10/1, 7, Cambridge University Press, 2013, pp. 7-40.
- CARRERES Y CALATAYUD, F., *Las fiestas valencianas y su expresión poética*, Madrid, CSIC, 1949.
- CASALDUERO, J., "Forma y sentido de *El sí de las niñas*", en J. M. Caso González (coord.), *Ilustración y Neoclasicismo* (vol. 4 de F. Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 573-579.

CASARES RODICIO, E. (ed.), *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. Francisco Asenjo Barbieri*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986- 1988.

___, *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Madrid. SGAE, 1999-2002.

___, “La Música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en E. Casares Rodicio y C. Alonso González (eds.), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122.

CASSIRER, E., *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1943.

CELADA PERANDONES, P., “Pensamiento pedagógico y crítica educadora en los escritos de un leonés dieciochista: José Francisco de Isla y Rojo”, en J. E. Martínez Fernández y N. Álvarez Méndez (coords.), *El mundo del Padre Isla*, León, Universidad de León, 2005, pp. 65-81.

CELMA, M. P., “Asenjo Barbieri, Francisco”, en R. Gullón (ed.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, vol.1, Madrid, Alianza, 1993, p. 103.

CERONE, P., *El Melopeo y Maestro*, Madrid, CSIC, 2007.

CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Bruguera, 1979.

___, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1990-1991.

___, *Viaje del Parnaso*. Palencia, Simancas Ediciones, 2002.

CLOSE, A. J., *La concepción romántica del «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 2005.

CHARTIER, R., *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, Barcelona, Gedisa, 1995.

CHECA BELTRÁN, J., *Razones del buen gusto (Poética española del Neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998.

CHIAMPI, I., *Barroco y Modernidad*, México, FCE, 2000.

COLOMÉS, J. B., *Adoración de los Reyes: Drama Sagrado con un Intermedio*, Valencia, Martín Peris, 1800.

COMPAGNON, A., *Los antimodernos*, Barcelona, Acantilado, 2007.

CONDILLAC, E. B. de, *Essai sur l'origine des connoissances humaines*, París, 1746.

___, *Oeuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

___, *Tratado de las sensaciones*, Buenos Aires, Eudeba, 1963.

COTARELO MORI, E., *Iriarte y su época*, Madrid, 1897.

CRESPO DELGADO, D. “Lecturas y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística”, *Cuadernos de Historia Moderna* 32 (2007), pp. 246-258.

CRUZ SUÁREZ, J. C., *Ojos con mucha noche. Ingenio, poesía y pensamiento en el Barroco español*, Bern - Berlin - Frankfurt - New York - Wien, Peter Lang (Perspectivas hispánicas), 2014.

___, “Teatro ilustrado. Tensiones tardo-barrocas, Ilustración insuficiente y otras *trampas* del ingenio de Benito J. Feijoo”, *Gaceta de Estudios del siglo XVIII* 2 (Primavera 2014), pp. 7-25.

D’ALEMBERT, J. Le R., *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, París, 1752.

___, *Discours préliminaire de l’Encyclopédie*, París, 1751.

DAHLHAUS, C., *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.

DEACON, P., “Nosotros no deseamos aquí tanta iluminación: cuestionando la terminología de las luces”, en J. Astigarraga; M. V. López-Cordón y J. M. Urkia (eds.), *Ilustración, ilustraciones*, vol. I, Donostia-San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2009, pp. 225-247.

DEBRAY, R. y BRICMONT, J., *A la sombra de la Ilustración. Debate entre un filósofo y un científico*, Barcelona, Paidós, 2004.

DESCARTES, R., *Compendio de Música*, Madrid, Tecnos, 1992.

DEVOTO, D., *Antonio Eximeno: autobiografía inédita*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1949.

DÍAZ MARROQUÍN, L., *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008.

DÍAZ-PLAJA, F., *La vida cotidiana en la España de la Ilustración*, Madrid, Edaf, 1997.

DIDEROT, D., *Escritos filosóficos*, Barcelona, RBA, 2002.

DOMÉNECH RICO, F., “Un siglo sin Lope (el teatro de Lope de Vega en el siglo XVIII)”, *Dieciocho* 33.1 (Spring 2010), pp. 55-80.

DOMERGUE, L., FREIRE, A. M^a, GUINARD, P. J., LÓPEZ, F., “Coordenadas y cauces de la vida literaria”, en *Historia de la literatura española, siglo XVIII* (vols. 6-7 de V. García de la Concha (ed.), *Historia de la literatura española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 1-48.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., “Los versos del Quijote”, en M. A. Garrido Gallardo y L. Alburquerque (coords.), *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005, Madrid, CSIC, 2008, pp. 121-128.

DOTTORI, M., *The Church music of Davide Perez and Niccolò Jommelli, with special emphasis on funeral music*, Curitiba, DeArtes - UFPR, 2008.

DOWLING, J., “La comedia nueva”, en J. M. Caso González, *Ilustración y Neoclasicismo* (vol. 4 de F. Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 562-567.

- DOWNS, P. G., *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998.
- D'ORS, E., *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos, 2002.
- DU BOS, J.-B., *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, París, Pissot, 1770.
- ECO, U., *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.
- ___, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985.
- ___, *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR Editorial, 2002.
- ERHARD, J. B. [et al.], *¿Qué es Ilustración?*, Madrid, Tecnos, 2007.
- ESCANDELL MONTIEL, D., "Compendio bibliográfico de estudios interdisciplinares sobre los siglos XVIII y XIX. 2007-2012", *Gaceta de Estudios del Siglo XVIII* 1 (primavera 2013), pp. 118-165.
- EXIMENO, A., *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quixote*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real, 1806.
- ___, *Dell'origine e delle regole della Musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, Roma, Michel Angelo Barbiellini, 1774.
- ___, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1796.
- ___, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, F. Otero (ed.), Madrid, Editorial Nacional, 1978.
- ___, *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872- 1873.
- ___, *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il saggio fondamentale pratico di Contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini*, Roma, Michelangelo Barbiellini, 1775.
- ___, *Duda de D. Antonio Eximeno sobre El Ensayo Fundamental Práctico de Contrapunto del M. R. P. M. Juan Bautista Martini*, Madrid, Imprenta Real, 1797.
- EZQUERRO ESTEBAN, A. (ed.) *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada [Música impresa]: (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón - con violines y/u órgano-, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*, Barcelona, CSIC - Institución "Milà i Fontanals", Departamento de Musicología, 2004.
- ___, *Estudios sobre el Barroco musical hispánico: (en torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*, Barcelona, Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, CSIC, 2006.
- FABBRI, M., "Un romanzo dell' Illuminismo spagnolo: Il Lazarillo Vizcardi", *Specilegio Moderno* 4 (1975), pp.39-69.
- FEIJOO, B. J., *Cartas eruditas y curiosas*, Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1753.

- ___, *Teatro Crítico Univeral*, Madrid, Joachin Ibarra, 1773.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *El sí de las niñas*, Madrid, Castalia, 1968.
- ___, *La comedia nueva*, Madrid, Castalia, 1968.
- ___, *La derrota de los pedantes*, Barcelona, Labor, 1973.
- ___, *Obras dramáticas y líricas*, París, Imprenta de Augusto Bobée, 1825.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J. P., *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*, Tesis doctoral, UGR, 2005.
- FERRERAS, J. I., *La novela en el siglo XVIII*, Colección Historia crítica de la literatura hispánica, 13, Madrid, Taurus, 1987.
- FERRER MAS, A., *Rousseau: Música y lenguaje*, Valencia, Universitat de València, 2010.
- FLORENTÍN GIMENO, V. "Una retórica musical del siglo XVIII: Antonio Eximeno", en Labiano Illundain, A. López Eire y A. M. Seoane Pardo (eds.), *Retórica, política e ideología desde la Antigüedad hasta nuestros días: actas del II Congreso Internacional, Salamanca, noviembre de 1997*, Salamanca, Logo, 2000, pp. 239-244.
- FORNER, J. P., *Exequias de la lengua castellana (1784-1788)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- ___, *Oración Apologética por la España y su mérito literario*, Madrid: Imprenta Real, 1786.
- FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- ___, *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos, 2006.
- FROLDI, R., "El sentimiento como motivo literario en Moratín", en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín: Bolonia 27-29 de Octubre 1978*, Abano Terme, Piovan, 1980, pp.135-146.
- ___, "Tomás de Iriarte, músico e poeta della Spagna Illuministica", en *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, Modena, Mucci, 1989, pp.95-102.
- FUBINI, E. *Estética de la música*, Madrid, A. Machado Libros (La balsa de la medusa), 2004.
- ___, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2007.
- ___, *Los enciclopedistas y la música*, Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2002.
- FUSTER Y TARONCHER, J. P., *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días. Con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*, vol.2, Valencia, Imprenta y librería de José Ximeno, frente al Miguelete, 1827-1830, pp.319- 326.
- GALLEGO, A., *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, Alianza, Madrid, 1988.
- ___, *La música ilustrada de los jesuitas expulsos*, Sant Cugat, Editorial Arpegio, 2015.
- ___, "Otero, Francisco: Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música*", *Revista de Musicología* 1 (1979), p. 182.

GARCÍA FERNÁNDEZ, M., “Entre paños y algodones: petimetres y castizas. ¿La nueva moda en el arca de vende?”, en M. R. García-Hurtado(ed), *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*, Madrid, Sílex, 2009, pp. 125-153.

GARCÍA GUAL, C., *Los orígenes de la novela*, Madrid, Itsmo, 1972.

GARCÍA LABORDA, J. M., “Consideraciones sobre la concepción armónica de Antonio Eximeno”, *Revista de Musicología* VIII 1 (1985), pp. 125-133.

GARCÍA LANDA, J. A., *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

GARCÍA PÉREZ, A. S., “¿Música y matemáticas? La crítica de Antonio Eximeno a la concepción matemática de la música”, en Actas del curso: *Antonio Eximeno (1729- 1808). Ámbitos del discurso sobre la música en la Europa ilustrada*, Valencia, Institut Valencià de la Música – Ed. Andrea Bombi. En imprenta.

GARDA, M.; JONA, A. y TITLI, M., *La musica degli antichi e la musica dei moderni: storia della musica e del gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini*, Milano, Franco Angeli, 1989.

GARNELO MERAYO, S., “Relaciones historia/ficción en el siglo XVIII: el *Fray Gerundio* como sátira historiográfica”, en J. E. Martínez Fernández y N. Álvarez Méndez (coords.), *El mundo del Padre Isla*, León, Universidad de León, 2005, pp. 397-405.

GARRIDO, M. A., *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis, 2004.

GENETTE, G., *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

___, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.

___, *Ficción y Dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.

GIMÉNEZ LÓPEZ, E., “Portugal y España ante la extinción de los jesuitas”, en M. Tietz (ed.), *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*, Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft-Iberoamericana, 2001, pp. 337-358.

GIMÉNEZ LÓPEZ, E. y MARTÍNEZ GOMIS, E., “La secularización de los jesuitas expulsos (1767-1773)”, en E. Giménez López (ed.), *Expulsión y exilio de los jesuitas expulsos*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997, pp. 259-303.

GIMÉNEZ LÓPEZ, E. y PADRELLS NADAL, “Los jesuitas expulsos en el viaje a Italia de Nicolás Rodríguez Lasso (1788-1789)”, en E. Giménez López (ed.), E. Giménez López (ed.), *Expulsión y exilio de los jesuitas expulsos*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997, pp. 381-398.

GÓMEZ REDONDO, F., *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, Edaf, 2001.

GONZÁLEZ HERRÁN, M., “La teatralidad de *El sí se de las niñas*”, *Segismundo* 39- 40 (1984), pp. 145-171.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. M., *El sentido de la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*, Universidad de Murcia, 1999.

GONZÁLEZ TROYANO, A., *La reinención de un cuadro. Goya y "La alegoría de la Constitución de 1812"*, Abada Editores, Madrid, 2012.

GUASTI, N., "Rasgos del exilio italiano de los jesuitas españoles", *Hispania Sacra* LXI 123 (enero-junio 2009), p: 257-278.

GUZMÁN OZÁMIZ, M. de y GARMA PONS, S., "El pensamiento matemático de Antonio Eximeno", *Llull. Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* 3 nº1 (1980), pp. 3-38.

HARNONCOURT, N., *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Barcelona, Acantilado, 2006.

HAMILTON, M. N., *Music in Eighteenth-Century Spain*, Urbana, University of Illinois, 1937.

HERNÁNDEZ MATEOS, A., *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*, Universidad de Salamanca, 2013.

HERRERO, J., *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Alianza, 1988.

HILL, J. W., *La música barroca: música en Europa occidental, 1580-1750*, Madrid, Akal, 2008.

HORACIO, Q., *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, Cátedra, 2003.

HORKHEIMER, M. y ADORNO, T.W., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2005.

HOWELL, A., "Feijoo y Montenegro, B. J.", en Sadie, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Grove, 2002.

___, "Iriarte, Tomás de", en Sadie, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Grove, 2002.

IRANZO HERRERO, A., *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, T. de, *Los literatos en cuaresma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

___, *La Música*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779.

___, *La Música*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

ISLA, J. F. de, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, Madrid, Espasa-Calpe-Clásicos Castellanos, 1960-1964.

___, *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, Madrid, Cátedra, 1995.

___, *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, Barcelona, Planeta, 1991.

JACOBS, H. C., "Antonio Eximeno y Pujades (1729-1808) y su novela *Don Lazarillo Vizcardi* en el contexto de sus teorías musicales", en M. Tietz (ed.), *Los jesuitas españoles expulsos: su*

imagen y su contribución al saber sobre el mundohispánico en la Europa del siglo XVIII, Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft - Iberoamericana, 2001, pp. 401-412.

___, *Belleza y buen gusto: las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

___, “La función de la música en la discusión estética de la Ilustración española”, *Dieciocho* 32. 1 (Spring 2009), pp. 49-73.

JARAUTA, F., “La experiencia barroca”, en *Barroco y Neobarroco*. Cuadernos del Círculo, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1993, p. 69.

JAUSS, H. R., “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” en J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 59-85.

___, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1992.

___, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, pp. 163-164.

KANT, I., “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración”, en J. B. Erhard [et al.], *¿Qué es Ilustración?*, Madrid, Tecnos, 2007, pp. 17-25.

KEEFE, S. P. (ed), *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2009.

KIRCHER, A., *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Roma, 1650.

KLAUK, S., “Dos cuartetos de Joseph Haydn para el Duque de Alba”, *Anuario musical* 66 (enero-diciembre 2011), pp. 159-164.

LACADENA Y CALERO, E., *La prosa en el siglo XVIII*, Colección Lectura crítica de la literatura española, 11, Madrid, Playor, 1985.

LAMARCA LANGA, G., “El libro y las lecturas en Valencia en la Edad Moderna. Bibliografía y estado de la cuestión”, *Estudis: Revista de historia moderna*, 25 (1999), pp. 245-257.

LAMAS, R., *Escuchar e interpretar. Ostracismos musicales en los albores de la conciencia moderna española*, Madrid, Alianza, 2014.

___, *Música e Identidad. El teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 2008.

LAWSON, C. y STOWELL, R., *La interpretación histórica de la música*, Madrid, Alianza Música, 2009.

LÁZARO CARRETER, F., *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 1985.

LEÓN SANZ, V., *La Europa Ilustrada*, Madrid, Istmo, 1989.

LEÓN TELLO, F. J., *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC - Instituto Español de Musicología, 1974, pp. 266-347

LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M. M. V., *Tratadistas españoles del Arte en Italia en el siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, 1981. pp. 369-372.

LOLO, B., “Cervantes y el Quijote en la música española (siglos XVII-XIX) Una difícil recepción”, en Lolo B. (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia - Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 117-150.

LÓPEZ, F., “La vida intelectual en la España de los *Novatores*”, *Dieciocho Anejos* 1 (Spring 1997), pp. 79-90.

___, “Los Quijotes de la Ilustración”, *Dieciocho* 2 (1999), pp. 247-269.

LÓPEZ-CALO, J., *Historia de la música española 3. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1983.

LÓPEZ MOLINA, L., “Una visión dieciochesca del Quijote”, *Anales Cervantinos* 16 (1987), pp. 97-107.

LOUZAÑO PARDO, R., “Pertinencia de elementos musicales en literatura”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* III (1980), pp. 97-104.

LUZÁN, I. de, *La Poética o reglas de la poesía*, Madrid, Sancha, 1789.

___, *La poética*, Madrid, Cátedra, 2008.

LYNCH, J., *La España del siglo XVIII*, Barcelona, RBA, 2005.

MARAVALL, J. A., “Espíritu burgués y principio de interés personal en la Ilustración española”, en J. A. Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 245-268.

___, “La idea de felicidad en el programa de la Ilustración”, en J. A. Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 162-189.

___, “La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración”, en J. A. Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 269-290.

___, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1998.

___, “La Ilustración en España”, *Arbor* 114 (1955), pp. 345-350.

MARÍN, M. A. y CARRERAS, J. J. (coords.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004.

MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1987.

MARTÍN MORENO, A., *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 1976.

___, “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, pp. 423-441.

___, “El Padre Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVIII”, *Anuario Musical* 28-29 (1973-1974), pp. 221-242.

- ___, *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1985.
- MARTÍNEZ MATA, E. y PÉREZ MAGALLÓN, J., “Tomás de Iriarte, un ilustrado ejemplar”, en T. de Iriarte, *Los literatos en cuaresma*, Madrid, Biblioteca Nueva Oviedo-Universidad de Oviedo, 2005, pp. 9-91.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D., “El Quijote y Cervantismo español en los siglos XVIII, XIX y XX”, en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Caña (coords.), *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC), Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005* 1, 2008, pp. 373-390.
- MATHIEZ, A., *Los orígenes de los cultos revolucionarios, 1789-1792*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2012.
- MAYANS Y SISCAR, G. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Londres, J. y R. Tonson, 1737.
- MAYORAL, J. A. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.
- MAZZEO, G. E., “Los jesuitas españoles del siglo XVIII en el destierro”, *Revista Hispánica Moderna* 34, 1968, pp.344-355.
- McCLYMONDS, M. P., “Arteaga, Esteban de”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Grove, 2002.
- ___, *Niccolò Jommelli, the last years, 1769-1774*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1980.
- McCLYMONDS, M. P., CAUTHEN, P., HOCHSTEIN, W. & DOTTORI, M., “Jommelli, Niccolò”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Grove, 2002.
- MEDINA, A., *Los Atributos del capón*, Madrid, ICCMU, 2001.
- MÉNDEZ BEJARANO, M. “Los sensualistas”, en *Historia de la filosofía en España hasta el s. XX*. Pág. 349-357 <http://www.filosofia.org/aut/mmb/hfe1603.htm>
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974 y 1994.
- ___, *Historia de los heterodoxos españoles*, Barcelona, Red Ediciones, 2011.
- ___, “Jesuitas Españoles en Italia”, *Estudios de crítica histórica y literaria* IV (1942).
- METASTASIO, P., *Tutte le opere di Pietro Metastasio. A cura di Bruno Brunelli*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1953-1965.
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. de, “Estructura funcional de los personajes en *Fray Gerundio de Campazas*”, *Studia Philologica Salmanticensis* nº 4 (1980), pp. 169-180.
- MINDÁN, M., “Las corrientes filosóficas en la España del siglo XVIII”, *Revista de filosofía* 18 (1959), pp. 471-488.
- MITJIANA, J., *La música en España: Arte religioso y profano*, Madrid, Centro de documentación musical del INAEM, 1993.

- MOLINA CASTILLO, “Esteban de Arteaga, crítico de Metastasio”, *Dieciocho* 22.1 (Spring, 1999), pp. 61-75.
- MOLINA Y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia: la cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2005.
- MONTER, J. y RICARD, T., *Lo maravilloso en el Siglo de las Luces: la enciclopedia y Estaban de Arteaga (1747-1799)*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2009.
- MONTERO DÍAZ, S., “Las ideas estéticas del Padre Feijoo”, *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela* 4, 15 (1932).
- MONTERO, J., *La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- MONTERO GARCÍA, M^a del R., “La Música de Franz Joseph Haydn en España: recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833”, Universidad de Granada, 2011 <http://hdl.handle.net/10481/23479>
- MOREIRAS, A., *Interpretación y diferencia*, Madrid, Visor, 1991.
- MORENO, S., “Haydn y España”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 120 (1959), pp. 199-204.
- MUNCK, T., *Historia social de la Ilustración*, Madrid, Crítica, 2000.
- NASARRE Y FERRIZ, B. A. de, *Disertación o prólogo sobre las comedias de España, 1749*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1992.
- NASSARRE, P., *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980.
- ___, *Fragmentos musicales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico - CSIC, 1988.
- NEUBAUER, J., *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1992.
- OTANO, N., “El P. Antonio Eximeno”, *Música Sacro Hispana* VII (1914), pp. 102-107.
- ___, *El Padre Antonio Eximeno. Estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1943.
- ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte*, Madrid, Castalia, 2009.
- PARDO, J. L., *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Barcelona, Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, 2007.
- PASERO, A., “Index to *Dieciocho* (1994-2013)”, *Dieciocho* 37.1 (Spring 2014), pp. 105-122.
- PASTOR FUSTER, J., *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 Mompí, 1827-1830.
- PEDRELL, P., *P. Antonio Eximeno*, Madrid, Unión musical española, 1920.

___, *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de músicos españoles y escritores de música*, Barcelona, 1897.

___, *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre la música*, Barcelona, TS, 1888.

PELLICER y SAFORCADA, J. A. *Ensayo de una Biblioteca de Traductores Españoles*, Madrid, Antonio Sancha, 1778.

PEÑA, M. (ed.), *La vida cotidiana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Abada Editores, 2012.

PEREDA, J. M., *El cervantismo*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, Impresor de Cámara de S. M., Isabel la Católica, 23, 1881.

PÉREZ MAGALLÓN, J., *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*. Madrid, CSIC - Instituto de la Lengua Española, 2002.

PÉREZ SAMPER, M. A., “La alimentación cotidiana en la España del siglo XVII”, en M.R. García Hurtado (ed.), *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*, Madrid, Sílex, 2009, pp. 11-56.

PICÓ PASCUAL, M. A., *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 2003.

___, “Música, músicos e inquisición en la Valencia posttridentina e ilustrada”, *Revista de Inquisición* 8 (1999), pp.193-213.

___, “Vigencia y actualidad de las teorías del Padre Eximeno expuestas en *Dell'origine*. Nuevas aportaciones al estudio de la vida y obra Eximeniana”, *Ars Longa* 18 (2009), pp. 143-161.

POLLIN, A. M., “Don Quijote en las obras del Padre Eximeno”, *Publications of the Moderns Language Association of America* (journal of the Modern Language Association of America) vol. 74 n° 5 (Dec., 1959), pp. 568-575.

___, “Toward an Understanding of Antonio Eximeno”, *Journal of the American Musicological Society* 10 (1957) pp. 86-96.

POLT, J. H. R., “La ironía narrativa del padre Isla”, en J. M. Caso González (coord.), *Ilustración y Neoclasicismo* (vol. 4 de F. Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 304-311.

POZUELO YVANCOS, J. M., “La parodia como sátira: el P. Isla”, en J. E. Martínez Fernández y N. Álvarez Méndez (coords.), *El mundo del Padre Isla*, León, Universidad de León, 2005, pp. 503-517.

___, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 2003.

QUINZIANO, F., *España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones: estudio de literatura comparada*, Barañáin, Eunsa, 2008.

RAMEAU, J. P., *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722.

RAMOS LÓPEZ, P., “Antonio Eximeno y la historiografía feminista de la música” en *Campos Interdisciplinarios: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Barcelona, 2000), vol. II, Madrid, Sociedad Española de Musicología - D.L., 2002, pp. 1061-1076.

REY HAZAS, A. y MUÑOZ SÁNCHEZ J. R. (eds.), *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*, Madrid, Ed. Verbum, 2006.

REYES GARCÍA, M., *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*, Madrid, Sílex Ediciones, 2009.

RICO, F., “Historia del texto”, en M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes 1605-2005 - Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores - Edición de los Clásicos Españoles, 2004, pp. CCXXI-CCLXXVI.

___, *Quijotismos*, Aldeamayor de San Martín, Papeles de la Biblioteca Municipal 1, 2005.

RÍOS, V. de los, “Vida de Miguel de Cervantes Saavedra y análisis del Quijote”, en M. de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, parte primera, Madrid, Don Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S. M. y de la Real Academia, 1780.

RIQUER, M. de., *Cervantes en Barcelona*, Barcelona, Acantilado, 2005.

RIVERA DE ROSALES, J., “La valoración estética de la música instrumental. De la Ilustración a la revolución romántica (Wackenroer y Tieck)”, *Aisthesis* 40 (2006), pp. 92-118.

ROBLEDO, L. (ed.), *Los emblemas musicales de Juan del Vado*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2009.

RODRIGO MANCHO, R., “La visita al convento de la Magdalena de Massamagrell: un lance de *Don Lazarillo Vizcardi*, novela de Antonio Eximeno”, en J. E. Martínez Fernández y N. Álvarez Méndez (coords.), *El mundo del Padre Isla*, León, Universidad de León, 2005, pp. 519-533.

RODRÍGUEZ, J. C., “La Ilustración y la Invención de la naturaleza humana (Moratín en el laberinto de las luces)”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 19 (2013), pp. 28- 56.

RODRÍGUEZ ARANDA, L., “La recepción y el influjo de las ideas de John Locke en España”, *Revista de filosofía* 14 (1955), pp. 359-381.

RODRÍGUEZ CEPEDA, E., “Sobre el Quijote en la novela del XVIII español”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 546 (1992), pp.19-20.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

___, *De Cristo: dos fantasías iconológicas*, Madrid, Abada, 2011.

___, “El canto catártico: el teatro músico como utopía de la obra de arte total en la ilustración española”, en R. Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, *Actas del Simposio Internacional, Salamanca 1994*, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 15-47.

___, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

- ___, “Memoria posmoderna de la Ilustración”, en J. Astigarraga; M. V. López-Cordón y J.M. Urkia (eds.), *Ilustración, ilustraciones*, vol. II, Donostia-San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2009, pp. 883-906.
- ___, *Misanthropías. Políticas de la enemistad entre el Barroco y la Ilustración española*, Salamanca, Delirio, 2008.
- ___, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco Hispano*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2005.
- ___, *Semanario erudito y curioso de Salamanca*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1988.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M. J., “La teoría del gusto y la constitución del realismo burgués en el siglo XVIII”, *Res publica* 23 (2010), pp. 37-55
- RODRÍGUEZ SUSO, C., “Eximeno, Antonio”, en S., Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Grove, 2002, vol. 8, p. 458-459.
- ___, “Las Investigaciones musicales de Don Lazarillo Vizcardi una propuesta sincrética para una música en busca de su identidad”, *Musica e Storia* 3 (1995), pp. 121-156.
- ROSEN, Ch. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza, 1991.
- ROUSSEAU, J.-J., *Dictionnaire de musique (Paris, 1767)*, Hildesheim, Georg Olms, 1969.
- ___, *Diccionario de música*, Madrid, Akal, 2007.
- ___, *Escritos sobre música*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007.
- ___, *Essai sur l'origine des langues*, Bordeaux, Ducros, 1968.
- ___, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid, Akal, 1980.
- RUDAT, E. M. K., “Actualidad y alcance de las ideas de Esteban de Arteaga”, *Revista de Ideas Estéticas* XXXI (1973), pp. 27-43.
- ___, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, Madrid, Gredos, 1971.
- SAISSELIN, R. G., *The Enlightenment against the Baroque. Economics and Aesthetics in the Eighteenth Century*, Berkeley, California, University of California Press, 1992.
- SÁNCHEZ-BLANCO, F., *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1991.
- ___, “La filosofía sensista y el sueño de la razón romántica”, *Cuadernos hispanoamericanos* 381 (1982), pp. 509-521.
- ___, *La Ilustración en España*, Madrid, Akal, 1997.
- ___, *La ilustración goyesca: la cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, CSIC, 2007.
- ___, *La mentalidad ilustrada*, Madrid, Taurus, 1999.

___, “La música y el pensamiento de la Ilustración”, en J. Astigarraga; M. V. López- Cordón y J. M. Urkia (eds.), *Ilustración, Ilustraciones*, vol. I, Donostia- San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2009, pp. 293-316.

SÁNCHEZ SICART, M., “Literatura musical”, en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia Literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC - Trotta, 1996, pp. 1065-1101.

___, “Notas sobre la evolución del concepto de ‘mímesis’, en la teoría musical española del XVIII”, *Revista de Musicología* XX 1 (1997), pp. 393-400.

SÁNCHEZ UNGRÍA, M^a J., “Noticias exóticas de los misioneros jesuíticos”, *Nassarre* XIV 2 (1998), pp 279-288.

___, “Trayectoria musical de los jesuitas españoles expulsados”, *Nassarre* XIV 2 (1998), p. 289-296.

SANHUESA FONSECA, M., “Arteaga, Esteban de”, en E. Casares Rodicio. (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 1, pp. 769-776.

___, “Eximeno Pujades, Antonio”, en E. Casares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999- 2002, vol. 4, pp. 847- 855.

___, “Feijoo y Montenegro, B. J.”, en E. Casares Rodicio. (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Madrid, SGAE, 1999- 2002, vol. 5, pp. 8-13.

SAN JOSÉ LERA, J., “Vitalidad del Quijote en el siglo XXI. Historia y Modernidad”, *Bulletin of the Institute for Humanities Research*, Universidad de Kanagawa 39 (March 2006), pp. 126-137.

SARRAILH, J., *La España ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*, México, 1957.

SCHMITT, T., “La literatura musical en los tratadistas españoles del Barroco. ¿Avance o retroceso?”, en M. A. Virgili Blanquet; G. Vega García Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica (1600-1750)*. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995, Valladolid, VCentenario del Tratado de Tordesillas - Universidad de Valladolid - Junta de Castilla y León - Central Hispano, 1998, pp. 492-493.

SEBOLD, R. P., *De Ilustrados y Románticos*, Ediciones El Museo Universal, Madrid, 1992.

___, “Tomás de Iriarte: poeta de raptó racional”, *Cuadernos de la Cátedra Feijoo* 11 (1961).

SEMPERE GUARINOS, J., “El Abate Antonio Eximeno”, en *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del Reynado de Carlos III*, vol. II, Madrid, Gredos, 1969, pp. 5-11.

SENÍS FERNÁNDEZ, J., “El papel del narrador en *Fray Gerundio de Campazas*”, en J. E. Martínez Fernández y N. Álvarez Méndez (coords.), *El mundo del Padre Isla*, León, Universidad de León, 2005, pp. 535-542.

SIERRA PÉREZ, J., “Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su música (P. Antonio Eximeno)”, *Revista de musicología* 10, 2 (1987), pp. 647- 652.

- SOLER, M., “La lúcida locura de Don Quijote: una máscara para la crítica social”, *Lemir* 12 (2008), pp. 309-324.
- SORIANO FUERTES, M. *Historia de la Música Española. Desde la llegada de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid, ICCMU, 2007.
- STAROBINSKI, J., *1789. Los emblemas de la Razón*, Taurus, 1988.
- STEFANI, G., “Padre Martini e l’Eximeno: Bilancio di una celebre polémica sulla di Chiesa”, *Nuova Rivista Musicale Italiana* IV (1970), pp. 463-481.
- STEVENSON, R., “Eximeno (y Pujades), Antonio”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, London, Macmillan, 1980, p. 323.
- SUÁREZ-PAJARES, J., “Iriarte, Tomás de”, en E. Casares Rodicio, E. (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002, pp. 471-477.
- SUBIRÁ, J., *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo del melólogo (melodrama)*, Barcelona, CSIC, 1949.
- SUBIRATS, E., *La Ilustración insuficiente*, Madrid, Taurus, 1981.
- TARUSKIN, R., *The Oxford history of Western music*, Oxford University Press, 2010.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2008.
- TEJERINA, B., “Las reseñas de libros españoles en las *Effemeridi Letterarie di Roma* (1772-1798)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33, 1 (1984), pp. 311-326.
- THOMAS, D. A., *Music and the origins of language. Theories from the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- TITLI, M., “Introduzione a Antonio Eximeno, *Dell’origine e regole de la musica*”, en *La musica degli antichi e la musica dei moderni: storia della musica e del gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini*, Milano, Franco Angeli, 1989.
- TODOROV, T., *El espíritu de la Ilustración*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- , *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- TRÍAS, E., *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona, 2007.
- TRIGUEROS, C. M., *Teatro Español Burlesco o Quijote de los Teatros*, Salamanca, GESXVIII (Universidad de Salamanca) – Plaza Universitaria Ediciones, 2001.
- VEGA, J., *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, Madrid, CSIC, Polifemo, 2010.
- VEGA, F. Lope de, *Obras de Lope de Vega*, t. 13, Madrid, B. A. E. - Atlas, 1965, p. 187.
- VIÑAS PIQUER, D., *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.

ZALDIVAR GRACIA, A., “Antonio Eximeno y Fray Pablo Nassarre: breve crónica de un desencuentro imaginario”, *Nassarre* XIV 2 (1988), pp. 79-116.

