

PALABRAS EXILIADAS. RASGOS COMUNES EN LOS
DISCURSOS SOBRE LA MÚSICA DE ANTONIO EXIMENO,
JUAN ANDRÉS Y ESTEBAN DE ARTEAGA

Alberto Hernández Mateos
(FUNDACIÓN JUAN MARCH, MADRID)

UNO DE LOS EPISODIOS MÁS RELEVANTES de la historia de las relaciones hispano-italianas tiene su origen en una decisión administrativa. La Pragmática Sanción dictada por Carlos III el 2 de abril de 1767 tuvo como resultado la expulsión de los dominios de la Corona española de todos los miembros de la Compañía de Jesús. Casi 5000 hombres, en muchos casos con una sólida formación intelectual, fueron enviados a los Estados Pontificios, adonde llegaron tras un arduo viaje¹. Una vez allí, los jesuitas fueron recibidos con frialdad por sus compañeros italianos, que se negaron a acogerlos en sus conventos y colegios. Además, se vieron sometidos a unas estrictas normas dictadas por el gobierno pontificio: tenían que mantenerse con la pensión que les enviaba el gobierno español, debían residir en torno a Bolonia, Ferrara y Rávena, y no podían pasar a Roma sin permiso de las autoridades civiles, con excepción de aquellos que hubieran abandonado la Compañía².

La supresión de la orden en 1773 facilitó la movilidad geográfica de sus miembros, así como su permeabilidad social. Aunque los expulsos se sirvieron de diversas estrategias para lograr su inserción en la sociedad de acogida, la cultura fue el medio que permitió su integración en el medio italiano de manera más exitosa. De manera particular, los jesuitas españoles se desempeñaron en profesiones docentes y vinculadas a la biblioteconomía, pero a la vez fueron especialmente activos en academias, salones, tertulias y publicaciones periódicas, espacios físicos e intelectuales que configurarían la emergente esfera pública³. De esta forma, mantuvieron la estrategia marcada desde antes de la

¹. GIMÉNEZ LÓPEZ 1997.

². GUASTI 2009, p. 260.

³. Utilizo el concepto de 'esfera pública' siguiendo la tradición que arranca con HABERMAS 1981.

supresión de la orden, que consistía en relacionarse, dialogar y enfrentarse con los intelectuales ilustrados en su propio ámbito de acción⁴.

Como fenómeno histórico y cultural, la expulsión de los jesuitas presenta algunos rasgos que la convierten en un acontecimiento único. Así, a diferencia de otras diásporas motivadas por una decisión política, esta es exclusivamente masculina e implica el traslado en conjunto y con un único destino de todos los exiliados, que son sostenidos económicamente por el mismo gobierno que dictó su expulsión. Además, se presupone en ellos una homogeneidad ideológica que, sin embargo, no se corresponde con la realidad. Ciertamente, los expulsos habían recibido una formación similar en España y compartían ciertos rasgos identitarios. Sin embargo, en su conjunto formaban un bloque heterogéneo no exento de tensiones que llegarán a aflorar en el momento de establecer relaciones con el entorno cultural italiano. La supervivencia de los lazos estructurales (organizativos, jerárquicos y formativos, del tipo maestro-discípulo) es otro de los aspectos que caracteriza este exilio y que tendrá consecuencias en la producción intelectual de los jesuitas, ya que facilitó la circulación y el intercambio de ideas entre el conjunto de los exiliados.

El idioma será, junto a la común pertenencia a la Compañía de Jesús, otro de los rasgos que contribuirán a configurar la identidad de los expulsos, si bien estos se expresarán en el espacio público y desde fechas muy tempranas, en italiano. Con todo — y esta es una de las cuestiones más relevantes —, no llegará a producirse una desconexión total con su país de origen, pues aunque escriben *desde* Italia y *para* Italia, lo hacen también *para* España, lo que explica la gran cantidad de obras publicadas en italiano y traducidas más tarde al castellano, o directamente escritas en castellano y publicadas en España.

Aunque no resulta evidente en un análisis superficial, la expulsión de los jesuitas es uno de los acontecimientos más relevantes del siglo XVIII también en el plano de los intercambios musicales hispano-italianos. Ciertamente, las relaciones musicales eran ya muy fluidas entre estas dos áreas geoculturales antes de la expulsión: hasta España llegaban con regularidad profesionales italianos, que en algunos casos llegaban a ocupar posiciones muy destacadas. Además, la ópera se había convertido en el género musical más importante en toda Europa, y el *dramma per musica* italiano era considerado como un factor ineludible de renovación y refinamiento intelectual y artístico⁵. Sin embargo, de no haber mediado el exilio italiano de los jesuitas españoles, estos no habrían sentido la necesidad de expresar sus opiniones sobre la música; unas opiniones

⁴. TRAMPUS 2000.

⁵. LEZA 2014, p. 308.

que, además, aparecen moldeadas por el contexto cultural en el que se vieron inmersos durante su estancia en Italia.

La diversidad de opiniones e ideologías coexistentes en un contingente humano de tales dimensiones, sumada a la dispar naturaleza de los textos producidos por los jesuitas durante su expulsión, desaconseja el estudio de su pensamiento de un modo global. Sin embargo, es posible focalizar el estudio en un reducido grupo de individuos para analizar rasgos concretos de sus discursos con temática musical. Por ello, este trabajo formula un análisis comparativo circunscrito a tres de los autores más relevantes desde el punto musicológico: Antonio Eximeno, Juan Andrés y Esteban de Arteaga.

Tras presentar brevemente las trayectorias vitales de estos tres autores, se realiza una descripción formal de sus textos con contenido musical para definir el lector-tipo al que se dirigen. En segundo lugar, se analizan los fundamentos de su concepción musical y sus consecuencias a la hora de ubicar la música dentro del mapa de los conocimientos humanos. Finalmente, se estudia la concepción operística de estos autores, así como su visión historiográfica de este género dramático-musical, sus opiniones y propuestas de reforma. En todo momento, este estudio se realiza a partir de los rasgos compartidos por estos textos, tanto a nivel formal como a nivel conceptual, poniéndolos en relación con otros discursos italianos y europeos.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Aunque se analicen aquí de manera conjunta, los tres autores en los que se centra el presente trabajo poseen perfiles biográficos e intelectuales bien diferenciados (de hecho, en algún caso llegaron a enfrentarse entre sí⁶), ya que pertenecían a distintas generaciones y, en consecuencia, contaban con diversos bagajes intelectuales antes del exilio.

El mayor de ellos, Antonio Eximeno (Valencia, 1729 - Roma, 1808), había sido profesor de retórica y filosofía en diversos colegios de la Compañía y en el momento de la expulsión ocupaba el puesto de maestro de matemáticas en la Real Academia de Artillería de Segovia⁷. Por su parte, Juan Andrés (Planes, 1740 - Roma, 1817) había completado su formación humanística, filosófica y teológica, y ejercía como profesor de retórica y poética en la universidad de

⁶. Andrés y Arteaga mantuvieron una agria polémica sobre la influencia de los árabes en la formación de la lírica profana del medievo. Véase BATLLORI 1955, pp. xxviii-xxxi y DONOSO 2017.

⁷. Sobre la biografía de Eximeno pueden verse: PICÓ PASCUAL 2003 y HERNÁNDEZ MATEOS 2016, pp. xix-xlix.

DELL'ORIGINE, PROGRESSI
E STATO ATTUALE
D'OGNI
LETTERATURA
DELL' ABATE
D. GIOVANNI ANDRES
SOCIO DELLA R. ACCADEMIA DI SCIENZE
E BELLE LETTERE DI MANTOVA.



PARMA
DALLA STAMPERIA REALE
MDCCCLXXXI
CON APPROVAZIONE.

IL. 1: Juan Andrés, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, Stamperia Reale, 1782-1799. Biblioteca Nacional de España, 1/18149 V. 1.

Gandía⁸. Por último, Esteban de Arteaga (¿Moraleja de Coca?, 1747 - París, 1799) no era más que un novicio y solo había cursado estudios de gramática y retórica antes de llegar a Italia⁹.

En el exilio, sus trayectorias vitales tampoco resultan coincidentes. Así, Eximeno se secularizó en fecha temprana y residió en Roma hasta el final de sus días, con un intervalo de tres años en el que fue autorizado a volver a Valencia (1798-1801). Andrés, que nunca llegó a abandonar la orden, residió primero en Ferrara y durante veinte años en Mantua, donde contó con una protección nobiliaria. Pasó después por distintos lugares de Italia ostentando diversos cargos hasta llegar a Roma, donde murió reintegrado en la Compañía

⁸. Sobre la biografía de Juan Andrés pueden verse: BATLLORI 2001 y AULLÓN DE HARO 1997, vol. I, pp. xxvii-lvi y GARCÍA GABALDÓN 2017.

⁹. Sobre la biografía de Esteban de Arteaga puede verse BATLLORI 1955, pp. vii-lxiv.

ORIGEN,
PROGRESOS
Y ESTADO ACTUAL
DE TODA LA LITERATURA.
OBRA ESCRITA EN ITALIANO
POR EL ABATE

D. JUAN ANDRES,
individuo de las Reales Academias Florentina, y de las Ciencias y buenas Letras de Mantua:

Y TRADUCIDA AL CASTELLANO

POR

D. CARLOS ANDRES,
individuo de las Reales Academias Florentina, y del Derecho Español y Público Matritense.

TOMO I.

EN MADRID

AÑO DE M. DCC. LXXXIV.

POR DON ANTONIO DE SANCHA.

Se hallará en su librería en la *Aduana Vieja*.
Con las *Licencias necesarias*.

IL. 2: Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, Antonio Sancha, 1784-1806. Biblioteca Nacional de España, 2/59397 V. 1.

cuando esta había sido restaurada. Finalmente, Arteaga cursó estudios en la universidad de Bolonia, residió en Venecia y luego en Roma, donde estuvo al servicio del embajador español José Nicolás de Azara. El nombramiento de este como embajador en París motivó su traslado a la capital francesa, donde falleció.

En cualquier caso, el interés por la música de estos tres jesuitas solo se manifiesta públicamente tras su llegada a Italia. El primero en abrir fuego público fue Eximeno, que en 1774 dio a la imprenta *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*¹⁰, un tratado

¹⁰. EXIMENO 1774; EXIMENO 2016 (edición crítica moderna de EXIMENO 1796).

INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

S O B R E

LA BELLEZA IDEAL,

CONSIDERADA COMO OBJETO DE TODAS
LAS ARTES DE IMITACION:

POR DON ESTEVAN DE ARTEAGA,
MATRITENSE, SOCIO DE VARIAS
ACADEMIAS.

*Nec verò ille artifex, cum faceret Jovis formam,
aut Minerae, contemplabatur aliquem, è quo simi-
litudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat spe-
cies pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens,
in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et
manum dirigebat.*

Cicero, *Orat.* 2.

EN MADRID

POR DON ANTONIO DE SANCHA,
MDCCLXXXIX.

Se hallará en su casa, en la Aduana Vieja.

Il. 3: Esteban de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, Antonio Sancha, 1789. Biblioteca Nacional de España, 2/51109.

formado por un ensayo filosófico sobre los vínculos genéticos entre música y lenguaje, un apartado puramente teórico, y un ensayo historiográfico-musical.

Entre 1782 y 1799 publica Andrés su *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, una monumental historia de la 'literatura' entendida en el sentido clásico del término, esto es, como sinónimo de toda la cultura transmitida de manera escrita. Este trabajo, traducido al castellano entre 1784 y 1806, fue concebido en parte como una respuesta católica a la *Encyclopédie* y se articula a través de ensayos historiográficos dedicados a las distintas disciplinas y géneros que conforman la literatura, que Andrés divide en bellas letras, ciencias naturales y ciencias eclesiásticas¹¹. La música como práctica artística no tiene

¹¹. ANDRÉS 1782-1799; ANDRÉS 1997.

LE RIVOLUZIONI

DEL

TEATRO MUSICALE
ITALIANO

DALLA SUA ORIGINE FINO AL PRESENTE

OPERA

DI STEFANO ARTEAGA

SOCIO DELL'ACCADEMIA DELLE SCIENZE, ARTI,
E BELLE LETTERE DI PADOVA.

SECONDA EDIZIONE

Accresciuta, variata, e corretra dall'Autore

T O M O . P R I M O .



IN VENEZIA: MDCCLXXXV.

Nella Stamperia di CARLO PALESE

CON PUBBLICA APPROVAZIONE.

Il. 4: Esteban de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venecia, Carlo Palese, 1785. Biblioteca Nacional de España, M/1782 V. 1.

cabida en esta historia de la literatura porque no se transmite de forma escrita¹². Sin embargo, las extensas secciones dedicadas a la música de los árabes en la España medieval, a la historia de la acústica musical y a la historia de la ópera permiten analizar esta obra desde un punto de vista musicológico.

Arteaga será el último en presentarse ante la luz pública, aunque lo hará de manera conspicua: entre 1783 y 1785 publica *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*¹³, una historia 'filosófica' de la ópera en la que expone sus ideas sobre el melodrama, escudriña las posibles causas de su decadencia y plantea algunas posibilidades para su reforma. Además, en 1789 publica en Madrid

¹². Sobre esta cuestión puede verse HERNÁNDEZ MATEOS 2017.

¹³. ARTEAGA 1783-1788; cito por ARTEAGA 1785A.

ALBERTO HERNÁNDEZ MATEOS

**DEL ORIGEN
Y REGLAS DE LA MUSICA,**

CON LA HISTORIA DE SU PROGRESO,
DECADENCIA Y RESTAURACION.

OBRA ESCRITA EN ITALIANO

POR EL ABATE DON ANTONIO EXIMENO.

Y TRADUCIDA AL CASTELLANO

POR D. FRANCISCO ANTONIO GUTIERREZ,
Capellan de S. M. y Maestro de Capilla del Real
Convento de Religiosas de la Encarnacion
de Madrid.

TOMO I.



DE ORDEN SUPERIOR.

MADRID, EN LA IMPRENTA REAL,
AÑO DE 1796.

Il. 5: Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1796. Biblioteca Nacional de España, M/1880 V. I.

las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*¹⁴, un ensayo sobre estética que también reserva un espacio para la música, considerada bajo el prisma de la teoría mimética.

Eximeno cerrará el círculo de los textos con contenido musical en el paso del siglo XVIII al XIX. Tras haber visto publicado su tratado en castellano en 1796, y mientras se encontraba residiendo en su ciudad natal, comenzó a

¹⁴. ARTEAGA 1789.

PALABRAS EXILIADAS

**DELL' ORIGINE
E DELLE REGOLE
DELLA MUSICA**

COLLA STORIA DEL SUO PROGRESSO,
DECADENZA, E RINNOVAZIONE.

OPERA

DI D. ANTONIO EXIMENO

FRA I PASTORI ARCADI ABTEOSENIO MEGARIO

D E D I C A T A

ALL' AUGUSTA REAL PRINCIPESSA

MARIA ANTONIA VALBURGA

DI BAVIERA

ELETTRICE VEDOVA DI SASSONIA

FRA LE PASTORELLE ARCADI

ERMELINDA TALEA.



IN ROMA MDCCLXXIV.

NELLA STAMPERIA DI MICHEL' ANGELO BARBIELLINI
NEL PALAZZO MASSIMI.

CON FACOLTÀ DE SUPERIORI.

Il. 6: Antonio Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica* [...], Roma, Michel'Angelo Barbiellini, 1774. Biblioteca Nacional de España, M/374.

escribir una original novela didáctica con temática musical, ambientada en España, en la que sintetizó sus propuestas y actualizó algunas de sus ideas. Aunque la novela fue concluida cuando el autor se hallaba de regreso en Roma, no sería publicada hasta 1872 gracias al impulso de Francisco Asenjo Barbieri¹⁵.

A nivel superficial, son evidentes la heterogeneidad y la dispersión de este corpus textual. Sin embargo, un análisis en profundidad hace aflorar las semejanzas y conexiones entre estos textos. El arco cronológico abarcado

¹⁵. EXIMENO 1872-1873.

ALBERTO HERNÁNDEZ MATEOS
DON LAZARILLO
VIZCARDI.

SUS INVESTIGACIONES MÚSICAS CON OCASION DEL CONCURSO
Á UN MAGISTERIO DE CAPILLA VACANTE,

RECOGIDAS Y ORDENADAS

POR D. ANTONIO EXIMENO.

DALAS Á LUZ

LA SOCIEDAD DE BIBLIÓFILOS ESPAÑOLES.

TOMO PRIMERO.



MADRID
M D C C L X X I I

IL. 7: Antonio Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi: sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-1873. Biblioteca Nacional de España, CERV/1368 V. I.

coincide con el último cuarto del siglo, lo que los convierte en testimonios de un periodo concreto y bien definido de la historia del pensamiento musical, que culmina con la crisis del clasicismo dieciochesco. Por otra parte — y este es otro rasgo compartido —, ninguno de los tres autores era músico profesional¹⁶, pero

¹⁶. Eximeno poseía unos conocimientos técnicos más que aceptables, pero en ningún momento se dedicó a la composición o a la interpretación de manera profesional. Sí se dedicó

todos ellos coinciden en dirigirse tanto al público italiano como al español, lo que refuerza el carácter híbrido, hispanoitaliano, de sus discursos. Finalmente, todos estos escritos, voluntariamente alejados del formato del tratado musical al uso, comparten su filiación ensayística, es decir, son relativamente breves (o divisibles en unidades autónomas de menor dimensión), están escritos en lengua vernácula, no se sujetan a una estructura predefinida y tienen un carácter subjetivo y argumentativo.

En realidad, tanto el carácter no profesional de los tres autores como la dimensión ensayística de sus textos nos sitúa ante uno de los aspectos que caracterizan la cultura musical del siglo XVIII: su carácter *público*. En contraste con el carácter cerrado y esotérico que tenían los discursos sobre la música en épocas precedentes, la reflexión sobre la música pasa a ocupar un lugar destacado en la sociedad ilustrada: las audiencias se expanden, los lectores se multiplican e individuos de todos los estratos muestran su interés por este arte¹⁷.

La música llega a constituir un elemento de primera magnitud en la articulación del espacio público, los debates sobre cuestiones musicales invaden las páginas de los periódicos, y los *diletantes* y *amateurs* — es decir, los aficionados — se convierten en los principales receptores de las composiciones musicales y de los textos sobre música. Por eso, será común que autores no profesionales escriban sobre música, no desde una perspectiva teórica, sino adoptando una visión filosófica, que les permite integrar este arte en el conjunto de la cultura.

En su afán por captar la atención de los lectores y llegar a una audiencia lo más amplia posible, se servirán de tipologías textuales ajenas a la tradición teórica mantenida hasta el momento. La voluntad típicamente ilustrada de *instruir deleitando* y de ser útiles a la sociedad, sumada al desprestigio de las formas escolásticas, les llevarán huir de la acumulación de datos técnicos, a rechazar el argumento de autoridad y a perseguir la variedad para dar a sus exposiciones un carácter ameno, ágil y familiar¹⁸.

En consonancia con estas aspiraciones aparecen formatos textuales novedosos que sirven para hacer llegar al público las nuevas formas de erudición musical. Surgen así historias de la música como las de Giovanni Battista Martini, John Hawkins, Charles Burney o Johann Nikolaus Forkel, que tratan de saciar la curiosidad anticuaria de los aficionados al tiempo que sientan los cimientos de una nueva disciplina; poemas didácticos como *La música* de Iriarte, que

a la docencia; de hecho, fue profesor de composición de Rufina Battoni, hija del pintor Pompeo Battoni. HERNÁNDEZ MATEOS 2016, pp. xxvii-xxviii

¹⁷. SCHROEDER 2009.

¹⁸. Sobre el ensayo en la Ilustración española puede verse: SÁNCHEZ-BLANCO 1997.

aspiran a instruir deleitando; ensayos con temática musical como los de John Brown o William Jackson y escritos polémicos como los de Jean-Jacques Rousseau, donde los autores exponen sus reflexiones más personales, junto a trabajos como los de Johann Georg Sulzer, Edmund Burke, Johann Joachim Winckelmann o Alexander Baumgarten, que contribuyen a forjar la nueva disciplina estética.

Es en este contexto donde deben analizarse los discursos de Eximeno, Andrés y Arteaga. Sus escritos resultan arquetípicos del momento en que fueron creados tanto por su forma como por su contenido, y se insertan plenamente en el panorama europeo, no solo por dirigirse a un público culto pero no especializado, sino por hacer uso de todas las estrategias retóricas que acabamos de mencionar.

LA CONCEPCIÓN LOGOCÉNTRICA Y LA NATURALEZA ARTÍSTICA DE LA MÚSICA

El punto de partida que pone en movimiento y da sentido al pensamiento musical de Eximeno, Andrés y Arteaga es su concepción 'logocéntrica' de la música. Con este término me refiero a un modo de entender la música que deja de considerar a esta como una parte de las matemáticas para integrarla en el campo lingüístico, tanto por atribuirle unos objetivos expresivos y comunicativos, como por vincular su origen con el de la lengua hablada.

Ciertamente, desde la Grecia antigua existían teorías que relacionaban la música con el ritmo poético, o que le atribuían fines elocuentes. Géneros como la ópera surgieron a partir de esa indagación en torno a la relación música/texto, al tiempo que una buena parte de la teoría musical del Barroco trató de aplicar los principios de la retórica a la creación musical. Con todo, ninguna de estas corrientes de pensamiento llegó a cuestionar el carácter científico de la música o su capacidad para reflejar la armonía del cosmos y lo suprasensible¹⁹.

Entrado el siglo XVIII, el empuje del racionalismo filosófico y los avances científicos purgarán la teoría musical de elementos trascendentes. Sin embargo, en una época en que la expresión racional (numérica) era asumida como garante del carácter natural de una disciplina, la música permanecerá aferrada a las matemáticas. Como ha señalado Enrico Fubini, en una teoría como la de Rameau,

[...] se produce la abolición de cualquier tipo de separación entre *música mundana* y *música humana*, reconciliando razón y oído. La

¹⁹. NEUBAUER 1992, pp. 44-70.

reconciliación entre razón y oído implica también la desaparición de toda diferencia de tipo categorial entre arte y ciencia: arte y ciencia no son más que dos maneras como se revela la verdad, la racionalidad del mundo. [...] El principio matemático de la música es, pues, universal, natural, y fundacional de la belleza de todas las artes [...]²⁰.

El gran salto conceptual que dará lugar a la concepción logocéntrica (o al 'paradigma verbal'), y que permitirá afirmar la dimensión puramente artística de la música, no se produce hasta la segunda mitad del siglo. En ese momento, no solo se atribuyen a la música objetivos comunicativos, sino que se indaga en sus hipotéticos vínculos genéticos con el lenguaje; es decir, comienza a especularse sobre la posibilidad de una originaria unidad del canto y el habla.

Este tipo de reflexiones, manejadas por filósofos como Étienne Bonnot de Condillac o Jean-Jacques Rousseau sirvieron para investigar en los orígenes y funciones de la cultura²¹. El vínculo entre música y lenguaje, el momento exacto en el que aparecieron estas creaciones humanas y el punto en el que se rompió el lazo que las mantenía intrínsecamente unidas son el eje de unos discursos que, mediante la creación de unos «mitos laicos»²², tratan averiguar cuándo el ser humano dejó de vivir en un «estado de naturaleza» para constituirse en sociedad.

El respaldo a estos discursos supondrá, en primer lugar, una afirmación del carácter netamente humano y universal de la música. Además, servirá para justificar su lugar entre las bellas artes, en virtud de sus capacidades para imitar la naturaleza y expresar sentimientos²³. Por otra parte, esta visión conducirá a una democratización de los discursos sobre la música, que, al quedar convertida en un arte y asumir como únicas normas válidas las del buen gusto (universales y aprehensibles por todos los individuos), deja de ser propiedad de una élite iniciada para convertirse en un patrimonio colectivo sobre el que es posible debatir en la esfera pública. Finalmente, la aceptación de la naturaleza lingüística de la música contribuirá a delimitar los territorios de la creación artística y de la especulación teórica, es decir, de la música y de la acústica entendida como estudio científico del sonido.

²⁰. FUBINI 2002, p. 85.

²¹. THOMAS 1995, p. 33; CONDILLAC, 1999; ROUSSEAU 2007A.

²². ROSEN 1990, p. 77; THOMAS 1995, pp. 46-47. El sintagma sirve para referirse a aquellas fábulas con carácter antropológico que permiten explicar una determinada realidad y que, en esencia, vienen a sustituir los mitos de las tradiciones grecorromana y judeocristiana.

²³. KRISTELLER 1951-1952 considera que la imitación es el elemento que permite otorgar una categoría grupal a las bellas artes. La existencia de un único sistema artístico, aunado por la estética mimética, ha sido rebatido en PORTER 2009.

Eximeno, Andrés y Arteaga enuncian sus discursos en un momento crítico para la historia del pensamiento musical, y los tres coinciden en respaldar — con diferentes matices — una concepción logocéntrica de la música. Pero será Eximeno quien desarrolle esta idea de forma más radical e influyente, convirtiéndose en una piedra angular para las reflexiones de los otros dos autores.

El primer elemento que caracteriza el pensamiento eximeniano es su antropocentrismo, que insiste en considerar al lenguaje y a la música como elementos puramente humanos²⁴. Al contrario que Condillac y Rousseau, Eximeno sostiene que la comunicación lingüístico-musical no se origina por un estímulo externo ni acaece tras un proceso reflexivo. Al contrario, la capacidad de comunicarse está inscrita en el hombre a través del instinto. Este constituye la manifestación directa de la naturaleza en el hombre y es, además, una realidad universal e innata que en última instancia tiene un origen divino²⁵. Por eso, cuando el ser humano recibe una sensación que le impele a comunicarse, articula unos sonidos con los que expresa sus ideas y sentimientos, aun cuando nunca antes haya visto a otro ser humano actuar de este modo.

Para que exista este género de comunicación será necesaria la confluencia de al menos dos personas: la primera sociedad humana. Pero, a diferencia de los autores franceses, Eximeno no necesitará crear un ‘mito laico’ con el que imaginar la aparición del primer acto lingüístico: para él, en la pareja formada por Adán y Eva, tal y como los describe el *Génesis*, convergen las circunstancias necesarias para la aparición del lenguaje²⁶.

Empero esto no implica que exista una intervención directa de la Providencia. De acuerdo con las posturas defendidas por los jesuitas a lo largo del siglo, el hombre se hallaba en el Paraíso en un estado «natural» en el que «[...] disponía de una visión de Dios, de un conocimiento del mundo y de unas normas morales independientes de la Revelación escrita»²⁷. Eximeno, entroncando con estas posiciones — ¡y también con las de Vico²⁸! —, sostendrá que todos los seres humanos han sido dotados de la capacidad de hablar y de cantar — es

²⁴. EXIMENO 2016, p. 83.

²⁵. *Ibidem*, p. 88.

²⁶. *Ibidem*, pp. 100-101.

²⁷. SÁNCHEZ-BLANCO 2002, pp. 66-67. En relación a la moral, Eximeno desarrollará una teoría que, de nuevo, deja de lado la intervención directa de Dios: «la moral [...] originalmente se funda en la sensación innata de humanidad o de amor de toda la especie humana. Reflexionando el hombre sobre aquella sensación se forman los dos axiomas fundamentales de la moral: el uno, que debe procurarse a sí mismo la mayor felicidad; y el otro, que debe hacer a sus semejantes partícipes de ella». EXIMENO 2016, pp. 92-93.

²⁸. «La naturaleza es obra exclusiva de Dios, sin la intervención del hombre [...]. Pero la sociedad humana, las leyes humanas, el lenguaje y la literatura son todos obras del hombre», en COPLESTON 1991, p. 155.

decir, de comunicarse —, pero sin que el Creador intervenga directamente para determinar cuándo o de qué manera debe producirse esta comunicación.

Su teoría permite armonizar, de este modo, el empirismo y el sensualismo con la doctrina religiosa, posicionándose en el marco de la llamada Ilustración católica²⁹: aun cuando la divinidad aparezca como origen último, no solo de la vida humana, sino también de la cultura, el ser humano goza de libertad y autonomía plenas. En consecuencia, el instinto constituirá la base de cualquier operación epistemológica (al quedar posicionado como origen remoto de la música y del lenguaje), pero lo sensual (las sensaciones percibidas a través de los sentidos, las impresiones que aquellas sensaciones dejan en la mente, las imágenes o ideas que surgen cuando la memoria renueva aquellas impresiones, la fantasía formada por el conjunto de las impresiones) será el origen inmediato de la comunicación humana, lingüística y musical³⁰.

Una vez trazado el origen innato de la música y del lenguaje, será necesario determinar en qué punto se produce la diferenciación entre ambos. En este aspecto, Eximeno también se distanciará de Condillac y Rousseau al renunciar a plantear esta diferenciación como un proceso histórico: para él, las dos manifestaciones surgen en el mismo momento, sin que exista entre ellas un límite preciso³¹.

El habla y el canto son formas de expresión complementarias: la primera se basa en las palabras, que tienen un carácter racional y fundamentalmente sirven para transmitir ideas y conceptos; la segunda surge cuando el ser humano se ve afectado por una impresión aguda, que le lleva a intensificar los tonos de la voz para enfatizar la expresión de sus sentimientos. La música adquiere así una dimensión pasional, puesto que imita los «signos externos» de los sentimientos humanos; una idea que engarza con la tradición que, desde Jean-Baptiste Du Bos, consideraba a la música como el lenguaje natural de las pasiones³².

Con estos cimientos teóricos, Eximeno construye una teoría que sitúa a la prosodia como origen del canto, y a este como elemento nuclear de la creación musical. De esta forma — y al igual que en Rousseau —, los géneros vocales adquieren un estatus superior al de los instrumentales, y la melodía se convierte en el elemento «natural» de la música, por oposición a la armonía, entendida como una creación artificial que debe nacer de la melodía.

Tanto Andrés como Arteaga se mostrarán partidarios de esta teoría, en la que basarán sus reflexiones. Sin embargo, ambos tratarán de mostrarse

²⁹. LEHNER 2016A, pp. 25-42; LEHNER 2016B.

³⁰. EXIMENO 2016, pp. 87-93 y HERNÁNDEZ MATEOS 2012, pp. 294-295.

³¹. EXIMENO 2016, pp. 121-122.

³². DU BOS 2007.

prudentes sobre el pretendido origen lingüístico de la música, tal vez para evitar polémicas que podrían haber empañado el contenido principal de sus textos.

En el caso de Andrés, la adopción del paradigma logocéntrico posibilitará que la música, entendida como teoría musical, tenga cabida en *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*. Como ya se dijo, esta obra presenta una panorámica histórica de aquellas disciplinas cuya transmisión se produce de forma escrita; una idea de la literatura lo suficientemente amplia como para incluir las «bellas letras», la filosofía, las ciencias o la teología, pero lo suficientemente restringida para no admitir creaciones como la pintura, la escultura o la música.

A pesar de esta inicial exclusión de la música, Andrés es consciente de que existe un importante legado teórico, transmitido de forma escrita y mayoritariamente basado en especulaciones matemáticas, que debería estar presente en una historia de la cultura como la suya. Además, conoce los avances de la «acústica»³³ en el último siglo, y también los intentos de ciertos autores por establecer una teoría de la música basada en principios acústicos; algo que no solo amenazaría la autonomía de aquella ciencia, sino también la naturaleza artística de la creación musical.

Por todo ello, la concepción logocéntrica le será útil para establecer un límite claro entre la praxis artística de la música (de naturaleza expresiva y comunicativa, vinculada con el lenguaje) y la investigación acústica (científica y especulativa, fundada en las matemáticas), y para justificar la presencia de esta última entre las ciencias naturales.

En realidad, el discurso de Andrés toma a Eximeno como punto de partida y también como punto de llegada. El texto se inicia matizando las opiniones del valenciano para poder aceptar, siquiera nominalmente, la herencia matemática de la teoría musical. Pese a todo, el discurrir del ensayo desmiente esta postura inicial: Andrés, erigido en crítico y comentarista de la historia de la teoría musical, ensalza los planteamientos basados en presupuestos empiristas, critica las especulaciones abstractas y, sobre todo, advierte del peligro que entrañan modernas propuestas como las de Rameau, Euler o Tartini, que pretenden fundar teorías compositivas en los resultados de las investigaciones acústicas.

El punto de llegada de esta historia de marcado carácter teleológico, sustentada en la idea de progreso, que toma a la teoría de la música como un antecedente de la moderna acústica, no es otro que Eximeno. Es él quien, a través de un método deductivo de naturaleza empírica, ha reconducido el

³³. El término fue acuñado por Joseph Sauveur a comienzos del siglo XVIII, y aparece recogido por primera vez en el *Diccionario de música* de Rousseau (ROUSSEAU 2007B, p. 46).

pensamiento musical hacia el terreno de las artes y la filosofía, separándolo definitivamente de la especulación científica:

De estas simplicísimas observaciones saca [Eximeno] las reglas de la Música, hace volver a entrar este arte en la verdadera Filosofía [...] La música más ha de ser mirada como arte deleitable que como ciencia matemática; la Acústica, que debe comprender toda la doctrina del sonido, puede aún considerarse como naciente [...] ³⁴.

En consecuencia, ya no ha lugar la confusión preexistente entre la ciencia y el arte, entre la acústica y la música. Cualquier teoría que trate de basar la creación artística en la investigación científica (racional y especulativa) supondrá una regresión epistemológica, porque llevará a desdibujar unos límites cuya implantación era percibida positivamente en un momento de definición disciplinar como lo fue la segunda mitad del siglo XVIII³⁵.

La relación de dependencia entre el pensamiento musical eximeniano y las propuestas de Andrés es evidente. Pero también lo es su carácter complementario: donde acaba el trabajo de Eximeno, centrado en sostener la consideración artística de la música, comienza el de Andrés, dedicado a reivindicar la autonomía de la ciencia acústica.

Similar dependencia intelectual se producirá también en el caso de Arteaga, cuyo pensamiento se asienta sobre los cimientos echados por Eximeno para sostener la naturaleza artística de la creación musical. Como hemos visto, la consideración de la música como arte era uno de los principales corolarios que podían extraerse del paradigma logocéntrico, y será asumido de manera incondicional por los tres autores estudiados. Sin embargo, existen diferencias entre ellos a la hora de definir cuáles son las bellas artes y cuál es el elemento que permite aglutinarlas entre sí.

En su tratado, Eximeno distinguía entre «las artes que combinan belleza y utilidad» como la arquitectura y las artes mecánicas, las «artes que atienden nuestra comodidad y necesidades» como la botánica y la medicina, y las «artes de ingenio» como la poesía, la pintura, la escultura y la música (TABLA 1). Este último grupo integraba a la música en un

³⁴. ANDRÉS 1997, vol. IV, pp. 238-239. El ensayo de Andrés sobre la acústica ha sido publicado separadamente: ANDRÉS 2017.

³⁵. Precisamente, uno de los principales puntos de desencuentro entre los enciclopedistas y Rameau fue este: mientras el pensamiento de aquellos se encaminaba a establecer la autonomía de los diferentes campos (particularmente el del arte respecto al de la ciencia), este permanecía aferrado a una concepción orgánica del universo. FUBINI 2002, p. 86.

conjunto de disciplinas que, bajo la égida de la poesía, quedaban unidas por su naturaleza intelectual y creativa; por ser hijas de una actividad en la que la fantasía, la imaginación y la expresión del instinto tendrían un papel más relevante que la mera copia del natural³⁶.

TABLA 1: LAS ARTES EN EL PENSAMIENTO DE ANTONIO EXIMENO

Artes	Que combinan belleza y utilidad: arquitectura, artes mecánicas
	Que atienden nuestra comodidad y necesidades: botánica, medicina
	De ingenio: poesía, pintura, música

Por su parte, la categorización de Andrés queda condicionada por la dimensión literaria que imprime a su visión de la cultura. Con este punto de partida, la música, la pintura o la escultura se ven desligadas de las «bellas letras» para ser consideradas «artes deleitables», una división categorial (TABLA 2) que distingue entre aquellas disciplinas que apelan simultáneamente a los sentidos y el intelecto (las bellas letras), y las que se dirigen primordialmente al goce sensual (las artes deleitables). De esta manera Andrés, en lugar de poner el foco en la actividad del artista o en el acto creativo en sí (la *poiesis*), lo sitúa sobre el efecto que las artes producen en el espectador u oyente, en consonancia con el sensualismo que caracteriza su discurso.

TABLA 2: LA ORGANIZACIÓN DE LAS DISCIPLINAS EN EL PENSAMIENTO DE JUAN ANDRÉS

A) Literatura	Bellas letras: poesía, elocuencia, historia, gramática	
	Ciencias	
	<table border="1"> <tr> <td>Naturales</td> </tr> <tr> <td>Eclesiásticas</td> </tr> </table>	Naturales
Naturales		
Eclesiásticas		

B) **Artes deleitables:** pintura, escultura, música

Pero fue Arteaga, el más joven de los tres autores, quien más páginas dedicó a reflexionar sobre el ser de las artes. Para él, la *mimesis* es el elemento que define a las «artes de imitación»: poesía, pintura, escultura, música y

³⁶. HERNÁNDEZ MATEOS 2016, pp. lvi-lvii.

pantomima³⁷ (TABLA 3). De acuerdo con su teoría, las artes deben imitar un modelo mental o arquetipo que el artista construye en su intelecto a partir de su observación de la naturaleza, pero que no corresponde con la naturaleza en sí, sino con una visión idealizada de la misma. Esto constituye un reto teórico del máximo alcance, pues sitúa al pensador ante la necesidad de señalar «qué» y «cómo» puede imitar la música.

TABLA 3: LAS ARTES EN EL PENSAMIENTO DE ESTEBAN DE ARTEAGA

Artes imitativas o representativas	Bellas letras: poesía, retórica, historia
	Bellas artes: pintura, escultura, música, pantomima

En *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Arteaga señalaba que los dos objetivos de la música eran conmovir y pintar, y que ambos se lograban a través de la imitación³⁸. En las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, dará un paso más, al analizar de qué medios se vale la música para imitar a la naturaleza, qué aspectos de la naturaleza es capaz de imitar, y qué fines pretende alcanzar mediante esta imitación.

En primer lugar, indica que solo algunas partes de la música tienen capacidades imitativas en virtud de su relación genética con la naturaleza: la melodía y el ritmo. Por el contrario, la armonía será para él una creación artificial, enteramente humana, capaz de causar deleite al oído pero incapaz de imitar la naturaleza³⁹. Tal división viene a exacerbar la propuesta de Eximeno: mientras que este hacía derivar la armonía de la melodía⁴⁰, Arteaga — más cercano aquí a Rousseau — otorga a la armonía un origen exclusivamente artificioso, y concede a la melodía un rol privilegiado en la imitación musical⁴¹.

Por otra parte, el autor de *Le rivoluzioni* no se conformará con dar un origen exclusivamente lingüístico a la melodía y al ritmo. Aun cuando admita que la melodía tiene su origen en la imitación de las inflexiones de la voz, reconocerá la existencia de representaciones musicales que evocan los ruidos producidos por diversos fenómenos físicos (tormentas, el fragor de una batalla, el zumbido del viento, etc.), lo que permite pensar que la música tiene un origen doble⁴².

³⁷. ARTEAGA 1955.

³⁸. ARTEAGA 1785A, vol. I, pp. 8-10.

³⁹. ARTEAGA 1955, p. 95.

⁴⁰. EXIMENO 2016, p. 125.

⁴¹. ARTEAGA 1785A, vol. II, pp. 243-245.

⁴². ARTEAGA 1789, p. 96.

Esta distinción entre imitación «lingüística» e imitación «física» aparecía ya apuntada por Eximeno, pero en este nuevo contexto responde a un deseo de abarcar todo el espectro de objetos, pasionales y físicos, que la música es capaz representar⁴³. Y, más aún, es un intento de construir una teoría artística donde la mimesis no es solo el objetivo de las bellas artes, sino el fundamento ontológico de las mismas. De este modo, la música y el lenguaje dejarán de tener un origen compartido: aunque en ocasiones la primera tenga una relación de dependencia con respecto al segundo (al nacer de su imitación), otras veces será ajena a él (pues surgirá como representación de elementos extralingüísticos):

[...] una [*sic*] aria, un dúo, un trío, un motivo músico de cualquiera 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 reflectan de los cuerpos sonoros⁴⁴.

Pese a todo, Arteaga se mantiene aferrado a la teoría logocéntrica. El vínculo irrenunciable entre palabra y música se produce por vía de la necesidad: al describir las capacidades imitativas de la música, Arteaga advierte que, en este arte, la mimesis se produce de un modo menos determinado y más genérico que en otras cuando las palabras no individualizan el significado de los sonidos⁴⁵. En este escenario, la palabra se sitúa en una posición de privilegio con respecto a la música, que por sí misma es incapaz de transmitir contenidos de manera precisa. Cabe suponer, por tanto, que si se pretende crear una sintaxis musical comprensible, que vaya más allá de la representación puntual de objetos físicos, será preciso acudir al lenguaje y, o bien tomarlo como modelo a imitar, o bien servirse de él como elemento capaz de infundir a la música un significado completo.

De lo expuesto hasta ahora se deduce que, para estos tres autores, la música tiene un origen lingüístico, un fin comunicativo (expresivo) equiparable al del lenguaje y una indisoluble vinculación con la palabra. De esta concepción logocéntrica se derivan, a su vez, una noción de la música como un arte basado

⁴³. La distinción entre la imitación («pintura») de los objetos de la naturaleza y la representación de los sentimientos humanos podría revelar la filiación anglosajona de ciertas ideas estéticas de Arteaga. Con frecuencia, los pensadores ingleses distinguieron entre la representación de sonidos naturales y mecánicos con medios musicales (para la que reservaban el nombre de «imitation») y la imitación musical de los sentimientos humanos (a la que se referían con el nombre de «expression»). Véase SCHUELLER 1948.

⁴⁴. ARTEAGA 1789, p. 97.

⁴⁵. *Ibidem*, p. 92.

en la imitación de la naturaleza y una estética que privilegia la melodía (de origen natural) frente a la armonía (de origen artificial). A partir de estas premisas se genera una jerarquía en que la que la música vocal ocupa un lugar superior al de la música instrumental, artificiosa y con menores capacidades comunicativas. Por ello, es lógico que las reflexiones musicales de Eximeno, Andrés y Arteaga se centren, de manera prioritaria, en el terreno del melodrama.

LA ÓPERA, EPICENTRO DEL SISTEMA MUSICAL

A mediados del siglo XVIII, la teoría y la práctica de la ópera parecen ir en direcciones opuestas. Mientras la ópera sería triunfa en toda Europa, los teóricos de la literatura le niegan la entrada al restringido marco de los géneros literarios. En un contexto dominado por el clasicismo resultaba difícil que la ópera, un espectáculo consistente en mezclar texto, música, pintura e incluso danza, pudiera alcanzar tales objetivos y satisfacer a los clasicistas.

Las invectivas contra la ópera recorren todos los registros del discurso ilustrado. Si en Francia precursores del clasicismo como Saint-Évremond ironizaban sobre la fallida colaboración de palabras y sonidos⁴⁶, en España, en uno de los momentos de mayor sintonía entre el panorama patrio y las tendencias musicales del continente⁴⁷, Luzán muestra su descontento por la presencia de la música sobre las tablas teatrales, al considerar que su sensualidad ejercía una perniciosa influencia sobre el texto poético⁴⁸.

También en Italia la ópera era observada con desconfianza. A finales de siglo, autores como Francesco Milizia⁴⁹ aún recogían las críticas que los severos Crescimbeni⁵⁰ y Muratori⁵¹ habían formulado años atrás⁵². Tales censuras se centraban tanto en cuestiones estéticas (la mezcla de artes y la ruptura de las unidades aristotélicas que se oponían al clasicismo) como morales (el sensualismo impuesto por la música obligaba a simplificar los argumentos del drama y conducía al público hacia un hedonismo envilecedor). Por su parte,

⁴⁶. «La ópera es una invención extravagante construida con poesía y con música, en la que el poeta y el compositor, estorbándose mutuamente en igual medida, empeñan grandes esfuerzos para dar lugar a una obra desgraciada». SAINT-EVREMOND 1962-1969, vol. III, p. 154 [mi traducción].

⁴⁷. LEZA 2014, p. 307.

⁴⁸. LUZÁN 1977, pp. 515-516.

⁴⁹. MILIZIA 1771.

⁵⁰. CRESCIMBENI 1700.

⁵¹. MURATORI 1706.

⁵². DI BENEDETTO 1987, pp. 19-30; FUBINI 1988, pp. 184-187.

autores como Francesco Algarotti⁵³ o Antonio Planelli⁵⁴ mostrarán la influencia del enciclopedismo al reclamar una reforma operística que debería devolver la primacía al elemento textual. Y es en esta encrucijada donde quedarán situados los textos de Eximeno, Andrés y Arteaga.

Al enfrentarse a la ópera, los tres autores coinciden en interpretarla de manera inequívoca como una suma de artes, en línea con los postulados de André, Batteux o incluso Lessing⁵⁵. En cualquier caso, el punto de partida de todos ellos será la definición de 'Ópera' que Rousseau había presentado en su *Diccionario*:

Las partes constitutivas de una ópera son el poema, la música y la decoración. Mediante la poesía se habla al espíritu, por la música al oído, por la apariencia escénica a los ojos, y el todo debe reunirse para conmover al corazón y llevarle a la vez una misma impresión mediante diversos órganos⁵⁶.

Al contrario que otros enciclopedistas como Louis de Jaucourt (quien definía el melodrama como una «especie de poema hecho para que, digitado musicalmente, se cante en el teatro con la sinfonía y todo tipo de decoraciones, de máquinas y vestimentas»⁵⁷) ni Rousseau ni los jesuitas expulsos otorgan una primacía teórica al libreto.

Eximeno, para quien la ilusión es el único ingrediente que consigue vencer la inverosimilitud inherente al melodrama, señala:

Esta ilusión debe hacerse por medio del oído y de la vista: por el oído con lo grande del argumento, con lo heroico de los sentimientos, con la sublimidad del estilo, y sobre todo con aquel género de transporte que origina la orquesta. Por la vista, con el porte de los personajes, con la magnificencia de las escenas, de la iluminación, de los vestidos y de las comparsas; de modo que el espectador, por todo cuando ve y oye, se figure como transportado a un nuevo mundo [...]⁵⁸.

Andrés, citando a Algarotti, afirma que la ópera engloba «[...] todo cuanto tienen de más atractivo la Poesía, la Música, la representación, el baile y la Pintura», para añadir a renglón seguido:

⁵³. ALGAROTTI 1755.

⁵⁴. PLANELLI 1772.

⁵⁵. MOLINA CASTILLO 1997, vol. I, p. 93.

⁵⁶. ROUSSEAU 2007B, p. 308.

⁵⁷. JAUCOURT 2009, p. 215.

⁵⁸. EXIMENO 2016, p. 324.

No hay duda en que, tomando la Ópera como un espectáculo y como una diversión pública, parece difícil que se pueda inventar otra más magnífica y noble, donde brillen más las Buenas Artes, y donde los poetas, los cantores, los músicos, los bailarines y los pintores encuentren tan oportuno campo para hacer gloriosa ostentación de su habilidad⁵⁹.

Finalmente, Arteaga (que en las *Investigaciones filosóficas* [...] se referirá a la ópera como el «último esfuerzo del ingenio humano y complemento de perfección en las artes imitativas»⁶⁰) desarrolla en el primer capítulo de *Le rivoluzioni* una amplia reflexión sobre la naturaleza y los componentes del melodrama, partiendo de la premisa que hace de la ópera:

[...] 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, né comprendersi bene la natura del melodrama senza l'unione di tutte⁶¹.

A priori, estas definiciones sitúan a todos los componentes de la ópera (palabra, música, escenografía; para algunos también la danza) en pie de igualdad, y parecen oponerse a tentativas reformistas como las de Gluck y Calzabigi (que, en el prólogo al *Alceste*, de 1769, habían señalado que la función de la música era servir a la poesía⁶²). Sin embargo, cuando Eximeno, Andrés y Arteaga entran a analizar la verdadera naturaleza del género operístico, acaban por declarar la primacía del elemento textual, un aspecto que deriva de la concepción logocéntrica de la música que hemos estudiado en páginas anteriores.

Con meridiana claridad, Eximeno señalará en *D. Lazarillo Vizcardi* que el argumento es el elemento unificador del melodrama:

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 [...] y los tres deben sentirse animados del mismo espíritu y poseídos de la misma pasión que inspira la viva imagen del objeto de la poesía⁶³.

Más decidido en sus afirmaciones, Andrés afirma que la ópera «se reduce a una poesía dramática adornada con los auxilios oportunos para hacerla resaltar

⁵⁹. ANDRÉS 1997, vol. II, p. 305.

⁶⁰. ARTEAGA 1789, p. 104.

⁶¹. MOLINA CASTILLO 1997, vol. II, p. 25.

⁶². Una traducción al castellano de este texto puede verse en PESTELLI 1986, pp. 256-257.

⁶³. EXIMENO 1872-1873, vol. I, p. 149.

más y para presentar el objeto propuesto en todo su esplendor»⁶⁴. Y, más adelante, añade: «quisiera yo que ésta [la ópera] se acercase a aquélla [la tragedia] todo cuanto permite la Música, y que no se sujetase el poeta a los cantores, que la música sólo sirviese para esforzar y dar mayor realce a la poesía»⁶⁵, afirmación muy cercana a los planteamientos de un Algarotti o un Calzabigi.

Por su parte, Arteaga, al intentar mantener el equilibrio entre las artes que forman el melodrama, acabará incurriendo en contradicciones⁶⁶. En ocasiones parece situar a la poesía por encima de la música: mientras que esta solo puede conmover y pintar, aquella conmueve, pinta e instruye⁶⁷. Otras veces sitúa a la música sobre la poesía, merced a sus mayores capacidades expresivas⁶⁸. Y otras parece buscar una especie de 'compromiso', al señalar que la poesía lírica, para ser tal, debe someterse a los particulares requerimientos de la música. Con todo, acabará concediendo el cetro a la palabra y llegará a afirmar que la relación entre poesía y música es como la que se da entre el texto y su comentario, donde la música no debe sino amplificar y desarrollar aquello que expone el libreto⁶⁹.

Como vemos, la definición de la ópera es uno de los capítulos más problemáticos del pensamiento musical de Eximeno, Andrés y Arteaga. A nivel teórico, los tres coinciden en entender el melodrama como una suma de artes con idéntica importancia. Sin embargo, sus textos dejan entrever la pervivencia de elementos conservadores enraizados en un pensamiento logocéntrico que reserva un rol protagonista para el libreto. Este planteamiento engazaría, además, con las teorías clasicistas que, a lo largo del siglo, habían servido para justificar las reformas operísticas en las que se pretendía volver a situar el espectáculo bajo la égida del texto.

Así las cosas, los jesuitas expulsos analizarán el melodrama principalmente a través del libreto, lo que tendrá importantes consecuencias a distintos niveles. De manera particular, esta perspectiva les llevará a concebir la ópera como un género literario regido por unas normas propias, diferentes a las de la tragedia o la comedia. Este hecho, que se manifiesta con particular claridad en los textos de Andrés y Arteaga, representa un paso adelante en un contexto como el italiano, donde con frecuencia se había acusado a la ópera de usurpar un

⁶⁴. ANDRÉS 1997, vol. II, p. 305.

⁶⁵. *Ibidem*, pp. 328-329.

⁶⁶. ALLORTO 1950, p. 141.

⁶⁷. ARTEAGA 1785A, vol. I, p. 5.

⁶⁸. *Ibidem*, p. 14.

⁶⁹. *Ibidem*, p. 127.

lugar que, por derecho, correspondería a la tragedia⁷⁰. Pero, al mismo tiempo, supone una fractura en la taxonomía literaria del Clasicismo que refleja el agotamiento y la superación de la poética clasicista⁷¹.

En el caso de Andrés, sus pretensiones totalizadoras le impedían renunciar a incluir la ópera en su estudio de las bellas letras, por lo que reservará un lugar para ella en el seno de la poesía dramática. En ese contexto, el expulso abogará por un modelo dramático basado en la rapidez de la acción y la expresión de sentimientos exaltados⁷², como correspondería a un género en el que la música ocupa un papel crucial (aunque, recordémoslo, subsidiario de la poesía). Además, la complejidad inherente al espectáculo melodramático obligará a una mayor brevedad y a un desarrollo argumental más sencillo y ágil que el de la tragedia⁷³.

De manera análoga, Arteaga esbozará una amplia reflexión sobre las diversas capacidades de la música y la poesía antes de enunciar las características que definen al poema lírico y lo distinguen de otras formas de poesía dramática. Según el autor de *Le rivoluzioni*, la música impone que las acciones se desarrollen con rapidez, que los argumentos estén cargados de expresividad pasional, y que se eviten los razonamientos largos y cargados de ideas. Además, acepta la reducción del número de actos del melodrama (tres, frente a los cinco de la tragedia) y admite la transgresión de las unidades de escena y de lugar⁷⁴. Por otra parte, exige un tipo de lenguaje distinto del común, que presente situaciones exaltadas, imaginativas y pintorescas; de otra manera no podría entenderse la representación de una acción por medios musicales, habida cuenta de que el canto nace como expresión de las pasiones y de los sentimientos más extremos⁷⁵.

Como puede verse, tanto Andrés como Arteaga son conscientes de la necesidad de dotar al melodrama de unas reglas propias: unas normas que vienen dictadas por la naturaleza híbrida de este espectáculo y, en particular, por los particulares requerimientos de la música. En realidad, sus ideas no son

⁷⁰. En Francia, esta idea había sido avanzada por Boileau en su *Arte Poética* (FUBINI 2002, pp. 25-26). El testigo fue recogido en el entorno arcádico por Crescimbeni y Muratori (DI BENEDETTO 1987, pp. 18-19).

⁷¹. Los géneros literarios tienen una dimensión esencialmente social e histórica. Por tanto, la incorporación de nuevos géneros al sistema será consecuencia de transformaciones sociales e ideológicas. Sobre el concepto de 'género literario' y la relación con su contexto sociohistórico, puede verse: TODOROV 1988, pp. 31-48.

⁷². ANDRÉS 1997, vol. II, p. 329.

⁷³. *Ibidem*, p. 316.

⁷⁴. ARTEAGA 1785A, vol. I, p. 323.

⁷⁵. *Ibidem*, vol. II, pp. 15-20.

novedosas — sí lo son en el contexto español; algo menos en el italiano —, sino que derivan del enciclopedismo francés. En particular, se inspiran en el artículo 'Poème lyrique', que Frédéric-Melchior Grimm había redactado para la *Encyclopédie*⁷⁶. En este texto, Grimm había afirmado que «el poema lírico debe ser una secuencia de situaciones interesantes extraídas del fondo del tema y acabadas con una catástrofe memorable»⁷⁷, y había descrito buena parte de los rasgos que aparecen reproducidos en los textos de Arteaga y Andrés.

Vistas desde esta perspectiva, las aportaciones de estos dos autores podrían parecer menores. Sin embargo, su decidida defensa de la especificidad de la ópera como género literario habría de tener consecuencias muy relevantes en el contexto hispano. En los años finales del siglo XVIII, en un escenario marcado por las tentativas de reforma teatral y la constatación del agotamiento del sistema clasicista de inspiración aristotélica, surgen dos poéticas — las de Santos Díez González y Francisco Sánchez Barbero — que, por primera vez en España, incluyen a la ópera entre los géneros literarios⁷⁸.

Con argumentos muy próximos a los manejados por Andrés y Arteaga, los autores de estas poéticas aceptarán como inevitable la inclusión de la ópera en el sistema literario. La constante presencia del melodrama y otros géneros dramático-musicales en el panorama teatral de la época obligaba a incluirlos en los textos de teoría literaria. Pero la asimilación de géneros «impuros» en las poéticas constituía el inicio del derrumbe de una tradición teórica cuyo prestigio y validez residían, precisamente, en su carácter inmutable⁷⁹.

Así las cosas, los textos de Andrés y Arteaga pueden ser entendidos como goznes que pivotan entre una estética de corte clasicista y otra más avanzada. Sin cuestionar las premisas básicas del Clasicismo, los jesuitas expulsos abren la puerta a la superación de esta corriente estética (que contribuyen a demoler desde su interior), y se posicionan como avanzadilla de un movimiento que, solo unos años más tarde, acabaría imponiéndose en el contexto europeo. Por ello, su visión logocéntrica del fenómeno operístico no debe ser entendida únicamente como una actitud retardataria, sino como el inicio de una nueva concepción de la creación artística.

Por otra parte, es preciso recordar que la mayor parte de los ilustrados consideraban que el teatro era, después del púlpito, la más importante escuela

⁷⁶. GRIMM 2009.

⁷⁷. *Ibidem*, p. 122.

⁷⁸. DÍEZ GONZÁLEZ 1793; SÁNCHEZ BARBERO 1805. También Juan Francisco Masdeu, en su *Arte poética fácil* (1801) incluye a la ópera entre los géneros literarios.

⁷⁹. Sobre esta cuestión véase: HERNÁNDEZ MATEOS en prensa.

social⁸⁰. Esta postura se acentúa en los autores jesuitas, que tenían como referentes las funciones teatrales celebradas en los colegios de la Compañía con una intención didáctica y catequética. Por ello, no resulta extraño que una buena parte del discurso sobre la ópera de Eximeno, Andrés y Arteaga se centre en la dimensión moral del espectáculo, lo que, una vez más, les obliga a poner el foco sobre su componente textual.

Eximeno expresará con meridiana claridad dónde se sitúan los límites morales del melodrama en *D. Lazarillo Vizcardi*. En un pasaje de la novela, el protagonista pregunta al canónigo penitenciario (el encargado de administrar el sacramento de la penitencia) si era lícito concurrir a la ópera, a lo que el religioso responde:

Si en el teatro [...] o en lo que se representa, o en los actores, o en los espectadores, reina la disolución, harás muy mal en concurrir a él [...] Mas si el magistrado cumple con su obligación de hacer reinar la decencia en los actores y espectadores [...] puedes en buena conciencia asistir a este espectáculo⁸¹.

La ópera queda absuelta de sus 'pecados', pero tendrá que someterse a los mismos objetivos didácticos y de utilidad pública que el Clasicismo había impuesto a cualquier género teatral, sirviendo como modelo para corregir las costumbres y encaminar a los ciudadanos hacia la virtud. Y todo ello deberá producirse bajo la atenta vigilancia de la autoridad, que velará por el mantenimiento de las buenas costumbres en el escenario y en la platea.

UNA HISTORIA BASADA EN EL LIBRETO

La concepción logocéntrica también condiciona el tipo de análisis del melodrama que realizan Eximeno, Andrés y Arteaga. Conviene reflexionar, por resultar idiosincrático de sus discursos, que todos ellos se aproximen a la ópera desde una perspectiva historiográfica. Se diría que, al partir de premisas empiristas, los expulsos necesitan abarcar con su mirada el todo del espectáculo operístico (desde sus orígenes hasta su propio tiempo, desde Italia hasta Gran Bretaña, Alemania o Rusia), antes de poder analizarlo y extraer conclusiones. En cualquier caso, la perspectiva logocéntrica que constituye la base de sus doctrinas quedará nítidamente impresa en estos análisis, cuyas narraciones y periodizaciones derivan del estudio de los libretos y coinciden en trazar una

⁸⁰. FERNÁNDEZ DE MORATÍN 1996, p. 156.

⁸¹. EXIMENO 1872-1873, vol. I, p. 259.

periodización en tres etapas de progresión ascendente, más una, incipiente, en la que se adivina la decadencia del melodrama⁸².

A grandes rasgos, los tres autores coinciden en vincular el origen del melodrama con la representación de lo 'maravilloso', es decir, lo que escapa a las leyes de la naturaleza. En efecto, el hecho de representar una acción cantada, inverosímil y extraño a partes iguales, resultaba menos increíble para el público si los protagonistas eran dioses y personajes fabulosos, como sucedía en los primeros intentos operísticos: el *Orfeo* de Zarlino y la *Euridice* de Peri según Eximeno⁸³; *El Anfiparnaso* de Vecchi, la *Euridice*, la *Dafne* y la *Arianna* de Rinuccini según Andrés⁸⁴, y los experimentos florentinos capitaneados por Rinuccini junto con el *Anfiparnaso* veneciano, según Arteaga⁸⁵.

La rápida expansión de la ópera por el continente europeo llama la atención de los expulsos. En esta difusión se atribuye a Mazzarino la responsabilidad de haber introducido el melodrama en Francia, al tiempo que se otorga a Quinault el papel de «padre» de la ópera francesa⁸⁶ y «precursor» de la reforma operística⁸⁷. Sin embargo, la valoración del estado presente de la ópera francesa es, en general, negativa, y se basa en los argumentos utilizados por los enciclopedistas dirigidos contra el cúmulo de elementos, a sus ojos extravagantes e incoherentes (argumentos fantasiosos, personajes sobrenaturales, coros, ballets...), que configuraban la *tragédie lyrique*.

Tampoco es positiva la valoración de la ópera inglesa de raíces autóctonas (shakespearianas). Andrés, seguidor confeso de las opiniones de Joseph Addison⁸⁸, censura las «extravagancias» del melodrama británico y señala que el título inglés más conocido, *The Beggar's Opera*, «sólo es una zarzuela, que con igual razón puede llamarse ópera bufá»⁸⁹. De mejor valoración goza la ópera

⁸². La excepción la constituye Eximeno, que en *D. Lazarillo Vizcardi* elabora una periodización de carácter orgánico, con base musical y dividida en tres etapas: la primera, de juventud, llegaría hasta los años cuarenta y estaría representada por compositores como Pergolesi o Vinci. La segunda, de madurez, estaría protagonizada por Jommelli, Hasse, Gluck o Piccini. La tercera, que el autor califica de «manierista», comenzaría en los años ochenta y estaría caracterizada por la pérdida de la expresión. EXIMENO 1872-1873, vol. I, p. 134. Arteaga denominará «secol d'Oro» al momento de mayor esplendor de la música italiana, con Galuppi, Jommelli o Hasse como exponentes de esta época. ARTEAGA 1785A, vol. II, p. 3.

⁸³. EXIMENO 2016, p. 324.

⁸⁴. ANDRÉS 1997, vol. II, p. 306.

⁸⁵. ARTEAGA 1785A, vol. I, pp. 262-263.

⁸⁶. ANDRÉS 1997, vol. II, p. 307; ARTEAGA 1785A, vol. I, pp. 302-303.

⁸⁷. ARTEAGA 1785A, vol. II, pp. 52-61.

⁸⁸. ANDRÉS 1997, vol. II, p. 310.

⁸⁹. *Ibidem*, p. 309.

italiana desarrollada en Gran Bretaña, con Händel como protagonista más destacado⁹⁰.

Arteaga es quien analiza con mayor detenimiento el desarrollo de las distintas tradiciones operísticas nacionales, prestando una especial atención al teatro lírico español, que no conoce más que por referencias indirectas. Incluye entre los géneros dramático-musicales hispanos el villancico (cuyo origen remonta hasta Alfonso X), las zarzuelas, los sainetes y las tonadillas, y menciona entre los principales autores de estos géneros a Luis de Benavente, Ramón de la Cruz o Lope de Vega, entre otros⁹¹. Tampoco se olvidará del importante desarrollo operístico que estaba aconteciendo en Rusia a lo largo del siglo XVIII, y menciona a los compositores italianos Galuppi y Traetta y al libretista Coltellini, que se habían instalado en San Petersburgo, aunque se muestra escéptico sobre la posibilidad de que estos avances puedan mantenerse en el tiempo⁹².

Una segunda fase del desarrollo histórico de la ópera aparece definida por la aparición de Apostolo Zeno. De nuevo, es el elemento literario el que marca la evolución del género y, de manera particular, el que señala los momentos de ruptura entre las distintas fases históricas. A Zeno se le atribuye haber abandonado los argumentos mitológicos a favor de los históricos sin comprometer la verosimilitud del espectáculo⁹³, haber mejorado el estilo poético y haber utilizado brillantes ejemplos morales⁹⁴. De él llegará a decir Andrés que elevó a la ópera «al honor de verdadero drama y de poema regular»⁹⁵.

No obstante, su producción está aún un peldaño por debajo del cénit. Para Eximeno, en los dramas de Zeno, «ni los caracteres, ni el lenguaje, ni los sentimientos son aún bastantes para trasportar el ánimo de los compositores de música y de los espectadores fuera de sí mismos»⁹⁶. Según Andrés, «los dramas de Zeno están muy distantes de la perfección a que debían llegar»⁹⁷, pues sus escenas son demasiado amplias, la acción es lenta y la expresión es fría; opinión con la que coincide Arteaga: «le scene sono troppo lunghe, le

⁹⁰. ARTEAGA 1785A, vol. I, p. 305.

⁹¹. *Ibidem*, pp. 308-311. Pietro Napoli Signorelli, que había vivido y trabajado en España entre 1765 y 1783, comunicó a Arteaga algunos de los errores en los que había incurrido al tratar sobre estos géneros. Véase: BATLLORI 1944, xlvii-xlviii.

⁹². ARTEAGA 1785A, vol. I, pp. 314-319.

⁹³. EXIMENO 2016, p. 324.

⁹⁴. ARTEAGA 1785A, vol. II, pp. 69-70.

⁹⁵. ANDRÉS 1997, vol. II, p. 310.

⁹⁶. EXIMENO 2016, p. 325.

⁹⁷. ANDRÉS 1997, vol. II, p. 310.

favole troppo composte e troppo cariche d'incidenti [...], il suo recitativo riesce alquanto duro e non è molto felice nella composizione delle arie»⁹⁸.

Puede decirse, en resumen, que las características del estilo de Zeno quedaban aún lejos de la *poética* que debía imperar en el melodrama. Solo Metastasio — con quien se inaugura la etapa culminante de la historia de la ópera — conseguirá alcanzar este ideal que preconizaban los jesuitas expulsos. Para Eximeno (que llegó a intercambiar algunas cartas con el Poeta Cesáreo), «La música es absolutamente deudora de la grande perfección a que ha llegado en este siglo al inmortal Metastasio»⁹⁹. Para Andrés, Metastasio «ha sido el verdadero sol que ha traído el claro día al mélico hemisferio y que ha obscurecido las otras estrellas»¹⁰⁰. Y, para Arteaga, Metastasio es «l'autore favorito del secolo, il cui nome scorre glorioso da Cadice fino all'Ukrania e da Copenhagen fino al Brasile»¹⁰¹, lo que justifica que le dedique en exclusiva uno de los capítulos más extensos de su obra (99 páginas).

La admiración por Metastasio radica, primero, en su estilo, perfectamente adaptado a los particulares requerimientos de la música y en el que solo tienen cabida las palabras más aptas para ser puestas en música. En segundo lugar, en su capacidad para crear dramas ágiles desde el inicio, con argumentos grandes y heroicos, tal y como reclama el género. Además, el Poeta Cesáreo destacaría por su capacidad para crear caracteres sublimes y grandes, bien definidos desde el punto de vista psicológico, y por su acierto en la expresión de los sentimientos nobles y honestos (en particular el amor con sus múltiples variantes)¹⁰². Esta última cuestión, unida a su capacidad para presentar modelos de comportamiento moral, convierten a sus libretos en paradigmas del género.

Pero la admiración por Metastasio no es ciega. Los jesuitas expulsos escriben sus textos en un momento crucial para la crítica metastasiana: el Poeta Cesáreo falleció en 1782 (ocho años después de que Eximeno publicara su tratado, en el mismo año en que Andrés comenzaba a publicar su obra, y un año antes de que *Le rivoluzioni* comenzasen a ver la luz), y había escrito sus obras más influyentes antes de 1740. Su modelo operístico había empezado a ser cuestionado en los años sesenta, y, aunque siguió gozando de la admiración generalizada, se enfrentó a críticas en los últimos años del siglo.

Los jesuitas españoles no serán ajenos a este contexto, y en sus obras reservarán espacios para analizar aquellos aspectos del modelo metastasiano que, a su juicio, debían ser reformados¹⁰³. Tales críticas alcanzarán una mayor difusión al ser reproducidas en la edición de las obras completas del libretista que comenzó a publicarse en 1783¹⁰⁴, y motivarán la reacción polémica de algunos autores, erigidos en defensores del Poeta Cesáreo¹⁰⁵.

Como hemos señalado, Eximeno, Andrés y Arteaga no fueron los primeros en criticar el modelo metastasiano. Antes que ellos lo habían hecho el crítico Francesco Algarotti¹⁰⁶ o el libretista Ranieri de' Calzabigi¹⁰⁷, y en su misma época lo estaban haciendo el ensayista Saverio Mattei¹⁰⁸, el dramaturgo y erudito Pietro Napoli Signorelli¹⁰⁹ o el jesuita y hombre de letras Saverio Bettinelli¹¹⁰. Sin embargo, los escritos de los expulsos destacan por su alto nivel de coherencia (todos coinciden, *grosso modo*, en apuntar los mismos «defectos» en los libretos de Metastasio) y por ser reflejo de una actitud nostálgica, que les lleva a interpretar su propio tiempo como el inicio de un periodo decadente en términos artísticos.

Al señalar las virtudes de Metastasio, los jesuitas expulsos coincidían en resaltar su capacidad para expresar los sentimientos amorosos. A la hora de enumerar sus defectos, una buena parte de sus críticas se dirigirán, precisamente, contra el abuso de las situaciones amorosas, que no son más que un accesorio superfluo que se inniscuye en la trama principal¹¹¹, y que son responsables del «afeminamiento» que sufren los melodramas posteriores¹¹². Por otra parte, será objeto de censura la escasa originalidad de los argumentos y, en particular, las resoluciones estereotipadas de los mismos, sistemáticamente abocadas a un *lieto fine*¹¹³.

Además, los tres autores juzgarán inverosímiles ciertas situaciones frecuentes en los dramas metastasianos (por ejemplo, el hecho de que una princesa corra sola a orillas del mar o por un bosque, que una pastorcilla se presente hablando en una corte, o que un joven se introduzca en las habitaciones más privadas de las princesas doncellas), y se mostrarán a disgusto con la

⁹⁸. ARTEAGA 1785A, vol. II, pp. 73-74.

⁹⁹. EXIMENO 2016, p. 325.

¹⁰⁰. ANDRÉS 1997, vol. II, p. 311.

¹⁰¹. ARTEAGA 1785A, vol. II, p. 78.

¹⁰². ANDRÉS 1997, vol. II, pp. 311-319; EXIMENO 2016, pp. 311 y 325-326.

¹⁰³. Sobre esta cuestión ROSSI 1964 y MOLINA CASTILLO 1999.

¹⁰⁴. EXIMENO 1773; ANDRÉS 1783; ARTEAGA 1785B.

¹⁰⁵. Entre ellas cabe destacar las respuestas al texto de Arteaga: FRANCESCHI 1786; RUBBI 1786; BERTOLA DE' GIORGI 1784.

¹⁰⁶. ALGAROTTI 1755.

¹⁰⁷. CALZABIGI 1755.

¹⁰⁸. MATTEI 1781.

¹⁰⁹. NAPOLI SIGNORELLI 1777.

¹¹⁰. BETTINELLI 1782.

¹¹¹. ANDRÉS 1997, vol. II, p. 314; ARTEAGA 1785A, vol. II, pp. 140-141.

¹¹². ARTEAGA 1785A, vol. II, p. 144.

¹¹³. EXIMENO 2016, p. 311.

aparición de personajes malvados, que propondrían modelos poco virtuosos. Pero, sobre todo, censurarán aspectos estructurales del modelo metastasiano, como la necesidad de cerrar los actos con dúos, que solo sirven para el goce del público, o la introducción de arias que retrasan la acción y van en contra de la verosimilitud. En definitiva, la crítica al sistema de Metastasio abarca desde aspectos estilísticos hasta cuestiones estructurales, y pone de manifiesto el agotamiento de este sistema operístico.

El carácter terminal y la disolución del modelo de Metastasio se refleja con crudeza al comparar las opiniones sobre la ópera de Eximeno en 1774 y hacia 1800; en particular, en su visión de los castrati, indisolublemente unidos a la ópera metastasiana¹¹⁴. En *Del origen y reglas de la música* Eximeno había escrito: «Las dulzuras de las expresiones de Metastasio han sido también la causa de formarse aquella divina escuela de cantores que *ya comienza a faltar*, según el gusto de la cual han cantado Raaff, Farinelli, Caffariello, Gizziello, Guarducci, Mazzanti y Guadagni»¹¹⁵. Años más tarde, quien lamentaba la extinción de aquella «divina escuela» rubricará su defunción con una despiadada sátira de los castrados aderezada con alusiones a la avaricia y al difícil carácter atribuidos a aquellos cantantes¹¹⁶. Se trataría, en realidad, de una vívida descripción de la lenta agonía del modelo metastasiano, que se hallaba en ruinas en el alborar del nuevo siglo.

Como hemos visto, cuando los jesuitas escribían sus primeras obras eran plenamente conscientes de que el melodrama metastasiano tenía los días contados. Por ello, al término de su libro, un autor como Eximeno había imaginado con tintes melancólicos un espectáculo operístico ideal:

Figurémonos pues un espectáculo, cual se pudiera podido representar en este siglo, esto es, la *Olimpiada* de Metastasio, puesta en música por Pergolesi, cantada por Farinelli, Raaff, Caffariello, Gizziello, Guarducci y Guadagni [...], con una orquesta compuesta de los más célebres instrumentistas y con la magnificencia [...] que hizo gozar a los españoles Fernando el VI...¹¹⁷

La nostalgia invade esta idealización, sobre todo cuando se advierte que, de los nueve personajes mencionados, cuatro (Pergolesi, Gizziello, Guarducci

¹¹⁴. HEARTZ 2004, p. 71.

¹¹⁵. EXIMENO 2016, p. 326. Las cursivas son mías.

¹¹⁶. EXIMENO 1872-1873, vol. I, pp. 148-149. «Los príncipes y grandes señores de España y de Portugal que han querido oír a los Farinellos, Gizziellos y otros célebres músicos italianos, les han hecho puentes de plata para hacerlos venir». *Ibidem*, p. 70. Sobre la imagen del cantante castrado en el pensamiento de Eximeno, véase HERNÁNDEZ MATEOS 2012, pp. 329-332.

¹¹⁷. EXIMENO 2016, p. 326.

y Fernando VI) ya habían muerto, tres lo harían a comienzos de la década siguiente (Farinelli y Metastasio fallecieron en 1782 y Caffarelli un año más tarde) y solo dos rebasaron la década de los noventa (Gaetano Guadagni y Anton Raaff, fallecidos en 1792).

La percepción del presente en clave negativa se percibe igualmente en el discurso de Andrés, quien, aun mostrando su respeto por Calzabigi, se pregunta: «Después de haber hablado de Metastasio, ¿quién podrá desear que se trate de sus sucesores y secuaces?»¹¹⁸. Más prolijo, Arteaga dedica los capítulos XII a XV de su tratado a analizar la «decadencia» de la ópera posmetastasiana en sus componentes instrumental, vocal y poético. Desde su punto de vista, el abuso de los medios instrumentales ha terminado por ahogar la poesía; la ostentación de la técnica vocal ha hecho pasar al texto a un segundo plano, mientras que la poesía ha devenido en una mera obra de circunstancias, dedicada a festejar ocasiones mezquinas¹¹⁹.

En realidad, estas visiones nostálgicas del pasado inmediato constituyen una de las características más significativas de la incipiente historiografía musical ilustrada¹²⁰. Como también lo es la voluntad reformadora, que lleva a plantear tímidos intentos de transformación del modelo operístico. Así, en la versión española de su tratado (1796), Eximeno realiza un demoledor ataque contra la ópera que le lleva a cuestionar la alternancia recitativo/aria — que resulta «repugnante a la razón, al buen gusto y a la naturaleza de las lenguas modernas»¹²¹ — y a abogar por sustituir las partes recitadas por diálogos declamados, como sucede en las zarzuelas. En *D. Lazarillo Vizcardi* insinuará además la posibilidad de crear un teatro musical en castellano sobre modelos hispanos, aunque sin llegar a precisar en qué habría de consistir dicho modelo¹²².

Con aún menor precisión, Andrés propone la coexistencia de dos tipos de óperas: uno de tipo cortesano, con gran despliegue de máquinas y argumentos fabulosos, y otro situado a medio camino entre la tragedia y la comedia, con una orquesta discreta y centrado en realzar el texto¹²³. De esta manera el autor, consciente de que los teatros comerciales no podían alcanzar la magnificencia de las producciones cortesanas, y a la vez convencido de la importancia didáctica del teatro, concede a la nobleza el privilegio de disfrutar

¹¹⁸. ANDRÉS 1997, vol. II, p. 319.

¹¹⁹. ARTEAGA 1785A, vol. II, p. 177; vol. III, p. 151.

¹²⁰. CARRERAS 1994, p. 290.

¹²¹. EXIMENO 2016, p. 315. Sobre las modificaciones en la traducción, véase HERNÁNDEZ MATEOS 2016, lxx-lxxxii.

¹²². EXIMENO 2016, vol. I, p. 278.

¹²³. ANDRÉS 1997, vol. II, p. 330.

puntualmente de las grandes producciones operísticas, reservando para el pueblo un tipo de melodrama en el que todos los componentes se someten al dominio de un libreto ejemplarizante.

Finalmente, Arteaga no planteará una reforma propia, sino que traducirá al italiano la *Lettre sur la musique* que François Arnaud, un intelectual próximo al enciclopedismo, había dirigido al Conde de Caylus en 1754¹²⁴. Dejando de lado el carácter retardatario de esta elección, es preciso recordar que la *Carta* era el esbozo de una obra de carácter historiográfico que nunca llegó a buen puerto, en la que Arnaud, vehemente apologeta de Gluck, defendía la naturaleza imitativa de la música y la necesidad de que la melodía siguiera el acento natural de cada lengua¹²⁵.

Vistas en su conjunto, todas estas propuestas de reforma resultan conceptualmente endebles. Sin embargo, nos sitúan nuevamente ante el logocentrismo que activaba y daba sentido a toda la reflexión musical de los jesuitas expulsos. El recorrido que se iniciaba buscando un origen común para la música y el lenguaje culmina así con una nueva búsqueda: la de un modelo operístico en el que la música esté en íntima comunión con las particularidades de cada lengua.

El proceso intelectual en el que coinciden Eximeno, Andrés y Arteaga, tal y como lo hemos descrito hasta el momento, recorre un periplo desde lo más simple hasta lo más complejo: desde el origen de la música, en estrecho vínculo con el lenguaje, hasta el intento de salvaguardar una relación semejante en la ópera.

Pero es posible imaginar este recorrido de manera inversa. Cuando los jesuitas españoles llegan a Italia se encuentran con una realidad cultural que desconocen, donde la ópera ocupa un terreno central del espacio público. Algunos de ellos toman el melodrama como punto de partida desde el que investigar la relación música-texto a todos los niveles, hasta llegar al origen mismo de esta conexión. Y ese hipotético origen común del habla y del canto les servirá para construir el elemento axial de su sistema: la concepción logocéntrica de la música.

Aunque con perfiles bien diferenciados, los discursos de Eximeno, Andrés y Arteaga poseen un nivel de coherencia que permite analizarlos

¹²⁴. ARTEAGA 1785A, vol. III, pp. 237-284.

¹²⁵. *Ibidem*, p. 266.

de manera conjunta. En particular, su afirmación de la naturaleza artística de la música, su visión interdisciplinar de la ópera (a la que consideran un género literario con reglas propias) y un particular análisis historiográfico del melodrama constituyen los rasgos más destacados de un pensamiento original y reconocible que se dirige por igual a la opinión pública italiana y española.

Los formatos ensayísticos serán el vehículo de expresión empleado por estos autores con el fin de llegar a un público amplio, variado y no especializado. En este escenario, la producción intelectual de los jesuitas expulsos se comporta como un prisma que hibrida empirismo, sensualismo e innatismo y responde a la necesidad de dialogar con las «luces» que ciertos sectores eclesiásticos venían reclamando durante todo el siglo XVIII. Esta fusión de enciclopedismo y catolicismo convierte a Eximeno, Andrés y Arteaga en genuinos de exponentes de la Ilustración católica. Pero, sobre todo, pone de manifiesto que el exilio en Italia de los jesuitas españoles fue uno de los momentos más destacados en la historia de las relaciones culturales entre los dos países.

BIBLIOGRAFÍA

ALGAROTTI 1755

ALGAROTTI, Francesco. *Saggio sopra l'opera in musica*, 1755; 1763 (2ª ed. ampliada).

ALLORTO 1950

ALLORTO, Riccardo. 'Stefano Arteaga e le Rivoluzioni del teatro musicale italiano', en: *Rivista musicale italiana*, LII (1950), pp. 124-147.

ANDRÉS 1782-1799

ANDRÉS, Juan. *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, 7 vol. más 1 adenda, Parma, Stamperia Reale, 1782-1799.

ANDRÉS 1783

ID. 'Giudizio sulle Opere del Metastasio', en: *Opere del signor abate Metastasio*, 17 vol., Niza, Società Tipografica, 1783-1785, vol. XI (1783), pp. xviii-xxxvi.

ANDRÉS 1997

ID. *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*, 10 vol., Madrid, Antonio Sancha, 1784-1806, edición crítica y completa dirigida por Pedro Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1997, vol. 1, pp. xxvii-lvi.

ANDRÉS 2017

ID. *Historia de la teoría de la música (acústica)*, edición de Alberto Hernández Mateos, Madrid, Casimiro libros, 2017.

ARTEAGA 1783-1788

ARTEAGA, Esteban de. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*, 3 vol., Bolonia, Carlo Trenti, 1783-1788.

ARTEAGA 1785A

ID. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*, 3 vol., Venecia, Carlo Palese, 1785.

ARTEAGA 1785B

ID. 'Difetti del signor abate Metastasio: dissertazione del signor Stefano Arteaga Madridense', en: *Opere del signor abate Pietro Metastasio, op. cit.*, vol. XIV (1785), pp. iii-xlv [reproduce una reseña publicada en el *Giornale enciclopedico di Bologna*].

ARTEAGA 1789

ID. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de las artes de imitación*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789.

ARTEAGA 1955

ID. *La belleza ideal*, edición de Miquel Batllori, Madrid, Espasa-Calpe, 1955 (Clásicos castellanos, 122).

AULLÓN DE HARO 1997

AULLÓN DE HARO, Pedro. 'Estudio preliminar', en: ANDRÉS 1997, pp. xxvii-lvi.

BATLLORI 1944

BATLLORI, Miquel. 'Estudio preliminar', en: ARTEAGA, Esteban de *I. Lettere musico-filologiche. II. Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichii*, primera edición y estudio preliminar del P. Miquel Batllori, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Arte y Arqueología 'Diego Velázquez', Sección de Estética, 1944, pp. xlvii-xlviii.

BATLLORI 1955

ID. 'Prólogo', en: ARTEAGA 1955, pp. vii-lxiv.

BATLLORI 2001

ID. 'Andrés, Juan', en: O'NEILL, Charles E. - DOMÍNGUEZ, Joaquín María. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús (biográfico-temático)*, 4 vol., Madrid, Universidad pontificia Comillas, 2001, vol. I, pp. 163-165.

BERTOLA DE' GIORGI 1784

BERTOLA DE' GIORGI, Aurelio. *Osservazioni sopra Metastasio con alcuni versi*, Bassano, a spese di Remondini di Venezia, 1784.

BETTINELLI 1782

BETTINELLI, Saverio. *Del teatro italiano: discorso*, Venecia, Zatta, 1782.

CALZABIGI 1755

CALZABIGI, Ranieri de'. *Dissertazione su le poesie drammatiche del signor abate Pietro Metastasio*, París, Vedova Quillau, 1755.

CARRERAS 1994

CARRERAS, Juan José. 'La historiografía artística: la música', en: *Teoría de la historia de la literatura y el arte*, coordinado por Pedro Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1994, pp. 277-306.

CONDILLAC 1999

CONDILLAC, Étienne Bonnot de. *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos*, estudio preliminar y edición de Antoni Gomila Benejam, traducción de Emeterio Mazorriaga, Madrid, Tecnos, 1999 (Clásicos del pensamiento).

COPLESTON 1991

COPLESTON, Frederick. *Historia de la filosofía. 6: De Wolff a Kant*, Barcelona, Ariel, 1991.

CRESCIMBENI 1700

CRESCIMBENI, Giovanni Mario. *La bellezza della volgar poesia*, Roma, Buagni, 1700.

DI BENEDETTO 1987

DI BENEDETTO, Renato. 'Poetiche e polemiche', en: *Storia dell'opera italiana. 6: Teorie e tecniche, Immagini e fantasmi*, edición de Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, Turín, EdT, 1987 (Biblioteca di cultura musicale), pp. 19-30.

DÍEZ GONZÁLEZ 1793

DÍEZ GONZÁLEZ, Santos. *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas*, Madrid, Benito Cano, 1793.

DONOSO 2017

DONOSO, Isaac. 'El arabismo de Juan Andrés', en: *Juan Andrés y la Escuela Universalista Española*, edición de Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón, Madrid, Ediciones Complutenses, 2017, pp. 165-178.

DU BOS 2007

DU BOS, Jean-Baptiste. *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, editado por Ricardo Piñero Moral, traducción al castellano de Josep Monterde, Valencia, Universitat de València, 2007 (Estética & crítica, 25).

EXIMENO 1774

EXIMENO, Antonio. *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Roma, Michel'Angelo Barbiellini, 1774.

EXIMENO 1783

ID. 'Dissertazione del progresso della musica sin a' tempi nostri. Tolta dal trattato *Dell'origine e delle regole della musica* di Antonio Eximeno', en: *Opere del signor abate Pietro Metastasio, op. cit.*, vol. II (1783), pp. ii-xxiv.

EXIMENO 1872-1873

ID. *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, 2 vol., Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-1873.

EXIMENO 2016

ID. *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, edición de Alberto Hernández Mateos, Madrid, Verbum, 2016 (Verbum mayor) [realizada a partir de la traducción de Antonio Gutiérrez, 3 vol., Madrid, Imprenta Real, 1796; incluye los fragmentos de la edición italiana suprimidos o alterados en la española].

FERNÁNDEZ DE MORATÍN 1996

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, edición, introducción y notas de David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Madrid, Castalia-Consejería de Educación y Cultura, 1996 (Clásicos madrilenos, 14).

FRANCESCHI 1786

FRANCESCHI, Francesco. *Apologia delle opere di Metastasio*, Lucca, Marescandoli, [1786?].

FUBINI 1988

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, versión castellana, prólogo y notas de Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, Alianza, 1988.

FUBINI 2002

ID. *Los enciclopedistas y la música*, traducción al castellano de M. Josep Cuenca Ordinyana, Valencia, Universitat de València, 2002 (Estètica & crítica, 15).

GARCÍA GABALDÓN 2017

GARCÍA GABALDÓN, Jesús. *Juan Andrés (1740-1817). Ensayo de una biografía intelectual*, Madrid, Verbum, 2017.

GIMÉNEZ LÓPEZ 1997

Expulsión y exilio de los jesuitas españoles, editado por Enrique Giménez López, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997.

GRIMM 2009

GRIMM, Frédéric-Melchior. 'Poème lyrique', en: *Lo maravilloso en el siglo de las luces: la «Encyclopédie» y Esteban de Arteaga (1747-1799)*, traducción al castellano de Josep Monter Pérez y Benedicta Chilet, Valencia, MuVIM, 2009 (Biblioteca, 11), pp. 111-153.

GUASTI 2009

GUASTI, Niccolò. 'Rasgos del exilio italiano de los jesuitas españoles', en: *Hispania Sacra*, LXI/123 (2009), pp. 257-278.

HABERMAS 1981

HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, traducción de Antoni Domènech, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (GG Mass Media).

HEARTZ 2004

HEARTZ, Daniel. 'Metastasio, Maestro dei maestri di cappella drammatici', en: *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, Hillsdale-Nueva York, Pendragon Press, 2004 (The Opera Series, 1).

HERNÁNDEZ MATEOS 2012

HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto. *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.

HERNÁNDEZ MATEOS 2016

ID. 'Estudio preliminar', en: EXIMENO 2016, pp. xiii-cv.

HERNÁNDEZ MATEOS 2017

ID. 'Introducción', en: ANDRÉS 2017, pp. 7-44.

HERNÁNDEZ MATEOS en prensa

ID. 'La descomposición del clasicismo: la ópera en las poéticas españolas del cambio de siglo', en: *La recepción de la ópera italiana y francesa en España (1790-1870)*, editado por José Máximo Leza, Kassel, Reichenberger, en prensa.

JAUCOURT 2009

JAUCOURT, Louis. 'Opéra', en: *Lo maravilloso en el siglo de las luces...*, op. cit., pp. 215-221.

KRISTELLER 1951-1952

KRISTELLER, Paul Oskar. 'The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics', en: *Journal of the History of Ideas*, XII/4 (1951), pp. 496-527 y XIII/1 (1952), pp. 17-56.

LEHNER 2016A

LEHNER, Ulrich L. 'What is Catholic Enlightenment?', en: *On the Road to Vatican II: German Catholic Enlightenment and Reform of the Church*, editado por Ulrich L. Lehner, Minneapolis (MN), Augsburg Fortress, 2016.

LEHNER 2016B

ID. *The Catholic Enlightenment: The Forgotten History of a Global Movement*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

LEZA 2014

LEZA, José Máximo. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4: La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.

LUZÁN 1977

LUZÁN, Ignacio de. *La Poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, edición, de Rusell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977 (Textos hispánicos modernos, 34).

MATTEI 1781

MATTEI, Saverio. 'La filosofia della musica o sia La riforma del teatro', en: METASTASIO, Pietro. *Opere del signor abate Pietro Metastasio romano poeta cesareo*, 16 vol., Nápoles, De Bonis, 1780-1785, vol. III (1781), pp. iii-xlvi.

MILIZIA 1771

MILIZIA, Francesco. *Del teatro*, Roma, Arcangelo Casaletti, 1771.

MOLINA CASTILLO 1997

MOLINA CASTILLO, Fernando. *Edición crítica de «Le rivoluzioni del teatro musicale italiano» de Esteban de Arteaga*, 3 vol., tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

MOLINA CASTILLO 1999

ID. 'Esteban de Arteaga, crítico de Metastasio', en: *Diciotto: Hispanic Enlightenment*, xxii/1 (1999), pp. 61-76.

MURATORI 1706

MURATORI, Ludovico Antonio. *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706.

NAPOLI SIGNORELLI 1777

NAPOLI SIGNORELLI, Pietro. *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Nápoles, Stamperia Simoniana, 1777.

NEUBAUER 1992

NEUBAUER, John. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, traducción de Francisco Giménez Gracia, Madrid, Visor, 1992 (Balsa de la medusa, 57).

PESTELLI 1986

PESTELLI, Giorgio. *Historia de la música, 7. La época de Mozart y Beethoven*, traducción al castellano de Carlos Caranci, Madrid, Turner, 1986 (Turner Música).

PICÓ PASCUAL 2003

PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2003 (Biografía / Institució Alfons el Magnànim).

PLANELLI 1772

PLANELLI, Antonio. *Dell'opera in musica*, Nápoles, Donato Campo, 1772.

PORTER 2009

PORTER, James I. 'Is Art Modern? Kristeller's Modern System of the Arts Reconsidered', en: *British Journal of Aesthetics*, xli/1 (2009), pp. 1-24.

ROSEN 1990

ROSEN, Charles. 'Language, music and the Classical style', en: *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, editado por Raffaele Pozzi, Florencia, Olschki, 1990 (Historia musicae cultores, 57).

ROSSI 1964

ROSSI, Giuseppe Carlo. 'Metastasio, Goldoni, Alfieri e i gesuiti spagnoli in Italia', en: *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, vi (1964), pp. 71-116.

ROUSSEAU 2007A

ROUSSEAU, Jean-Jacques. 'Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la melodía y de la imitación musical', en: *Escritos sobre música*, introducción, traducción y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, Valencia, Universitat de València, 2007 (Estètica & crítica, 23), pp. 253-308.

ROUSSEAU 2007B

ID. *Diccionario de Música*, traducción al castellano y edición de José Luis de la Fuente Charfolé, Madrid, Akal, 2007 (Akal Música, 20).

RUBBI 1786

RUBBI, Andrea. *Dialoghi tra il Sig. Stefano Arteaga e Andrea Rubbi in difesa della letteratura italiana*, Venecia, Antonio Zatta, 1786.

SAINT-EVREMOND 1962-1969

SAINT-EVREMOND, Charles de. 'Sur les opéras', en: *Œuvres en prose*, edición de René Ternois, 4 vol., París, Didier, 1962-1969, vol. iii.

SÁNCHEZ BARBERO 1805

SÁNCHEZ BARBERO, Francisco. *Principios de retórica y poética*, Madrid, Real Arbitrio de Beneficencia, 1805.

SÁNCHEZ-BLANCO 1997

El ensayo español. Vol. ii: *El siglo XVIII*, editado por Francisco Sánchez-Blanco, Barcelona, Crítica, 1997.

SÁNCHEZ-BLANCO 2002

ID. *El absolutismo y las luces en el reinado de Carlos III*, Madrid, Marcial Pons, 2002 (Historia. Estudios).

SCHROEDER 2009

SCHROEDER, David. 'Listening, Thinking and Writing', en: *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, editado por Simon P. Keefe, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 181-200.

SCHUELLER 1948

SCHUELLER, Herbert M. 'Imitation and Expression in British Music Criticism in the 18th Century', en: *The Musical Quarterly*, xxxiv/4 (1948), pp. 544-566.

THOMAS 1995

THOMAS, Downing A. *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 (New Perspectives in Music History and Criticism).

TODOROV 1988

TODOROV, Tzvetan. 'El origen de los géneros', en: *Teoría de los géneros literarios. Estudio preliminar, compilación de textos y bibliografía*, editado por Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco/Libros, 1988 (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas).

TRAMPUS 2000

TRAMPUS, Antonio. *I gesuiti e l'Illuminismo: politica e religione in Austria e nell'Europa centrale (1773-1798)*, Florencia, Olschki, 2000 (Storia / Facoltà di lettere e filosofia. Fondo di studi Parini-Chirio, Università degli Studi di Torino, 5).