

REVISTA

de MUSICOLOGÍA

Vol. XXXVI N^{os} 1-2 2013

Madrid
ISSN: 0210-1459

ReM

SEM
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGIA

«MAESTRAZOS DE CONTRAPUNTO, RUTINEROS MAQUINALES, CHABACANOS SEGUIDILLEROS». LA RECEPCIÓN POLÉMICA DEL PENSAMIENTO DE ANTONIO EXIMENO EN EL *DIARIO DE MADRID* (1796-1804)*

Alberto HERNÁNDEZ MATEOS
Fundación Juan March (Madrid)

Resumen: Entre 1796 y 1797, Francisco Antonio Gutiérrez publica la traducción de Del origen y reglas de la música, y de la Duda de D. Antonio Eximeno, y los anuncia en el Diario de Madrid. Estos anuncios generan una serie de disputas que, si en un primer momento se centran en los textos del exjesuita, pasan luego a abordar un amplio espectro de cuestiones estético-musicales. En este artículo se analizan los debates mantenidos el Diario de Madrid entre 1796 y 1804; debates que, desde nuestro punto de vista, constituyen un fenómeno unitario articulado en torno a las referencias al pensamiento de Eximeno. Este pensamiento musical será utilizado para construir discursos que ofrecen una buena muestra de los procesos de construcción de la opinión pública en la España de la época, así como de las cuestiones musicales que más interesaban a profesionales y aficionados de aquel momento.

Palabras clave: Antonio Eximeno, Francisco Antonio Gutiérrez, Juan Antonio de Iza Zamacola, Agustín Iranzo, Diario de Madrid, recepción, opinión pública, nacionalismo musical.

* Este artículo forma parte de la investigación financiada por el Ministerio de Educación a través de la beca FPU (AP 2007-00206) y del proyecto de investigación «La recepción de la música italiana en Madrid entre 1770 y 1850» (HUM2006-11891/ARTE).

“MAESTRAZOS DE CONTRAPUNTO, RUTINEROS MAQUINALES, CHABACANOS SEGUIDILLEROS”. THE POLEMIC RECEPTION OF ANTONIO EXIMENO’S THOUGHT IN THE *DIARIO DE MADRID* (1796-1804)

Abstract: In 1796 and 1797, Francisco Antonio Gutiérrez published his Spanish translations of Antonio Eximeno’s *Del origen y reglas de la música* and *Duda de D. Antonio Eximeno* and advertised them in the *Diario de Madrid*. These advertisements initiated a long series of disputes that at first were focused on the former Jesuit’s texts, but later expanded to include a wide range of aesthetic-musical questions. This article analyzes the debates voiced in the *Diario de Madrid* between 1796 and 1804 – debates that, from our perspective, constitute a unitary phenomenon articulated through references to Eximeno’s musical thought. This musical thought will be used to construct discourses that reflect the processes of building public opinion in that era, as well as the musical themes that interested both professionals and amateurs at that moment.

Keywords: Antonio Eximeno, Francisco Antonio Gutiérrez, Juan Antonio de Iza Zamacola, Agustín Iranzo, *Diario de Madrid*, reception, public opinion, musical nationalism.

Introducción y estado de la cuestión

A lo largo del siglo XVIII, el discurso sobre la música se produce, en buena medida, a través de polémicas. Esto se debe a la dimensión pública y generalizada que adquiere el debate artístico y musical en la Europa del momento, y es consecuencia del profundo cambio ocurrido en las estructuras económicas, sociales e ideológicas de la época. Este proceso de cambios, que ha sido descrito por autores como Jürgen Habermas, tiene como resultado el surgimiento de dos ámbitos que hasta el momento no se hallaban plenamente separados en la sociedad: la esfera pública y la esfera privada¹. En este contexto, las instituciones públicas (el Estado) se contraponen a la esfera privada y a los individuos (las personas). El concepto de «público», utilizado para definir a este conjunto de individuos por oposición al poder institucional, se limita en la práctica al estamento ilustrado capaz de acceder a la información y emitir juicios críticos. Y es este estamento, formado por funcionarios de la administración, clérigos ilustrados, oficiales y aristócratas ilustrados², el que se sirve de instrumentos como los periódicos (entre ellos,

¹ HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. México D.F., G. Gili, 1986.

² En el caso español, y de acuerdo con autores como Josep Fontana, la exigua burguesía comercial habría vivido cómodamente ligada a la aristocracia hasta, al menos, 1808. *Vid.*, por ejemplo, FONTANA, Josep. *La quiebra de la monarquía absoluta, 1814-1820*. Barcelona, Ariel, 1987, p. 225.

el *Diario de Madrid*) para dar forma a la «opinión pública»; un concepto que hace referencia a un plano dialéctico en el que la sociedad privada se manifiesta mediante publicaciones (fundamentalmente periódicas) y a través de la organización de actos públicos.

Al mismo tiempo, estas transformaciones tienen como resultado la conversión de los objetos artísticos (incluyendo a los objetos musicales –partituras–) en mercancías con las que se puede realizar intercambios comerciales y sobre las que se puede debatir. No sorprende, por tanto, que los tratados musicales del momento se transformen para dar cabida a un amplio abanico de temas (filosóficos, historiográficos, lingüísticos) y que las páginas de los periódicos se vean pobladas de artículos que defienden diversas posturas estéticas. Además, y tomando en consideración la presión ejercida por el poder institucional para impedir la publicación de críticas hacia el sistema³, resulta lógico que muchos de los pensadores desviasen sus críticas hacia aspectos de la realidad que resultasen menos comprometidos, como el arte y la música⁴.

La polémica que centra este artículo es un buen ejemplo de la importancia adquirida por estos debates durante la Ilustración⁵. Aunque en España existen notables precedentes de disputas musicales (como la polémica de la *Misa Scala Aretina* de Valls, la impugnación del tratado de Soler por Roel del Río, etc.), la polémica del *Diario de Madrid* contiene elementos que la diferencian radicalmente de ejemplos anteriores. Dichos

³ El caso español es particularmente significativo al respecto, sobre todo con acciones como el decreto de 24 de febrero de 1791, en el que Carlos IV prohibía la publicación de periódicos, con la excepción de los tres publicados en Madrid (*Gaceta de Madrid*, *Mercurio histórico y político* y *Diario de Madrid*). La radicalidad de esta prohibición llevaría a su levantamiento, un año más tarde. Vid. GUINARD, Paul-J. *La presse espagnole de 1737 a 1791. Formation et signification d'un genre*. París, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, p. 21; y LARRIBA, Elisabel. *El público de la prensa española a finales del siglo XVIII (1781-1808)*. Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2013.

⁴ La consideración de la música como actividad «inocente» será una constante en los textos de la época. Vid. por ej.: RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio. *Diapasón instructivo. Consonancias musicales y morales*. Madrid, Viuda de Juan Muñoz, 1757, p. 21; IRIARTE, Tomás de. *La Música. Poema*. Madrid, Imprenta Real, 1779, p. 54; EXIMENO, Antonio. *Dell'origine e delle regole...*, p. 452 – *Del origen y reglas...* tomo III, p. 234. Entre las polémicas musicales a nivel europeo destaca, por sus dimensiones, repercusiones e implicaciones políticas, la *Querelle des Bouffons*.

⁵ La complejidad del término «Ilustración» y las limitadas dimensiones de este artículo me llevan a utilizar este concepto para referirme al periodo histórico al que generalmente pertenece asociado (es decir, el siglo XVIII) y que aparece definido, entre otros rasgos, por una crítica sistemática a los discursos establecidos, por una voluntad de renovación estructural y por una marcada autoconsciencia histórica. Por razones prácticas, podemos establecer los límites cronológicos de la Ilustración en España entre 1726 (fecha de publicación del primer volumen del *Teatro Crítico* de Feijoo) y 1808 (inicio de la Guerra de la Independencia).

elementos derivan tanto del tipo participantes (sobre todo aficionados a la música) como de las tipologías textuales manejadas (artículos periodísticos con intenciones polémicas, textos que reproducen el género epistolar, así como escritos con pretensiones ensayísticas, todos ellos de longitud limitada). En este sentido, la disputa sólo puede entenderse en función de la importancia alcanzada por los medios de comunicación y sólo puede compararse en España con querellas como la motivada por el *Teatro Crítico* de Feijoo, constituyendo un ejemplo paradigmático de la naturaleza dialéctica y crítica de la opinión pública que comenzaba a fraguarse en esos años. Frente al carácter privado de polémicas anteriores, centradas en cuestiones técnicas y desarrolladas dentro del reducido colectivo de pensamiento de los profesionales de la música, esta polémica se desenvuelve en un medio no especializado, cuyos potenciales lectores pueden carecer de los conocimientos musicales más básicos. Por tanto, el lenguaje manejado tenderá a la simplificación argumental y técnica, los argumentos se centrarán en cuestiones estéticas de fácil comprensión y los recursos retóricos irán dirigidos a captar la atención de los lectores, no desdeñando el uso del sarcasmo y la ironía.

La polémica se inicia en 1796 y está motivada por el anuncio de la traducción al castellano del tratado *Dell'origine e delle regole della musica*⁶, que el jesuita expulso Antonio Eximeno (1729-1808) había publicado en Roma en 1774. Este autor, que poseía formación matemática, retórica y filosófica, y que en el momento de la expulsión de los jesuitas de España desempeñaba el cargo de profesor de matemáticas en la Real Academia de Artillería de Segovia, es una de las figuras más destacadas del pensamiento musical en la España de la Ilustración. En su tratado, Eximeno sostiene que la música surge del instinto y comparte su origen con el lenguaje, una opinión que tiene rasgos comunes con las propuestas de autores franceses como Du Bos, Condillac o Rousseau. La teoría lingüístico-musical de Eximeno ya había motivado polémicas en Italia, en publicaciones periódicas como las *Effemeridi letterarie di Roma*⁷, pero

⁶ EXIMENO, Antonio. *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma, Michel'Angelo Barbiellini, 1774. Traducción al castellano: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Madrid, Imprenta Real, 1796, 3 vols.

⁷ *Effemeridi letterarie di Roma*, nº 37 (19-III-1774), nº 38 (26-III-1774), nº 39 (2-IV-1774), nº 40 (9-IV-1774). La respuesta a estas críticas aparecería publicada como EXIMENO, Antonio. *Risposta al giudizio delle Effemeridi Letterarie di Roma del dì 19. di Marzo 1774. Sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa L'origine e le regole della musica; Seconda risposta al secondo giudizio delle Effemeridi Letterarie di Roma del dì 26. di Marzo 1774. Sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica; Terza risposta al terzo giudizio delle Effemeridi Letterarie di Roma del dì 2. d'aprile*

también en tratados como el *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* del Padre Martini⁸ (respondido en el *Dubbio di D. Antonio Eximeno*⁹) y en textos de género epistolar como las *Lettere* de Vincenzo Olivieri¹⁰. Además de las obras mencionadas, Eximeno fue autor de *D. Lazarillo Vizcardi*, una novela didáctico-musical que escribió hacia el final de su vida y que no fue publicada hasta 1872¹¹.

El *Diario de Madrid* es el medio en el que se desarrolla una disputa que, con interrupciones, mantiene presente el nombre de Eximeno durante ocho años¹². Aunque es posible encontrar a Eximeno citado en otros medios de

1774. *Sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica y Quarta risposta al quarto ed ultimo Giudizio delle Effemeridi Letterarie di Roma. Del dì 9. d'aprile 1774. Sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica.* Para una introducción a las reseñas sobre los jesuitas expulsos españoles en este medio *vid.* TEJERINA, Belén. «Las reseñas de libros españoles en las *Effemeridi Letterarie di Roma* (1772-1798)». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 33, nº 1 (1984), pp. 311-326.

⁸ MARTINI, Giovanni Battista. *Essemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*. Bologna, Lelio della Volpe, 1774 y 1776, 2 vols.

⁹ EXIMENO, Antonio. *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini*. Roma, Michel'Angelo Barbiellini, 1775. Traducido al castellano y publicado como EXIMENO, Antonio. *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el Ensayo Fundamental Práctico de contrapunto del M.R.P.M. Juan Bautista Martini*. Madrid, Imprenta Real, 1797. Sobre la polémica Eximeno-Martini pueden verse: BATLLORI, Miguel. «Estudio preliminar». *I-Lettere musico-filologiche, II-Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*. Esteban de Madrid Arteaga (ed.). CSIC, 1944, pp. XV-XX; CALLEGARI HILL, Laura. «Un corrispondente ed allievo pesarese di padre G. B. Martini: il cavaliere Vincenzo Olivieri, accademico filarmonico». *Quadriivium*, vol. XXVI (1985), pp. 173-201 y «Visitando la biblioteca di padre Diego: ancora sulla controversia Martini/Eximeno, alla luce del romanzo *Don Lazarillo Vizcardi*». *Quadriivium*, n.s., I, nº 2 (1990), pp. 85-99; PASQUINI, Elisabetta. *L'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto»*. *Padre Martini teorico e didatta della musica*. Florencia, Leo S. Olschki, 2004, y *Giambattista Martini*. Palermo, L'Epos, 2007.

¹⁰ OLIVIERI, Vincenzo. *Lettere di un Accademico Filarmonico responsive a due suoi amici colle quali dimostra, che la teoria musicale esiste nelle ragioni numeriche, contradette dal Sig. Abate D. Antonio Eximeno, nella sua Opera Origine della Musica*. Pésaro, Casa Gavelli, 1781.

¹¹ EXIMENO, Antonio. *D. Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. Madrid, Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1872 y 1873 (2 vols.). Sobre *D. Lazarillo Vizcardi*, *vid.* JACOBS, Helmut C. «Antonio Eximeno y Pujades (1729-1808) y su novela *Don Lazarillo Vizcardi* en el contexto de sus teorías musicales». *Los Jesuitas españoles expulsos. Su imagen y contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*. Manfred, Tietz (ed.). Frankfurt – Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001, pp. 401-412, y RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. «Las “Investigaciones músicas de don Lazarillo Vizcardi”: una propuesta sincrética para una música en busca de su identidad». *Musica e Storia*, III (1995), pp. 121-156.

¹² Para la realización de este estudio nos hemos basado en los textos recogidos en ACKER, Yolanda F. *Música y Danza en el Diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos. 1758-1808*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2007. Se trata de un completo vaciado hemerográfico que recoge las noticias y anuncios sobre música y danza aparecidos en el *Diario de Madrid* en la segunda mitad del siglo XVIII. A pesar de la exhaustividad de este vaciado, habría sido deseable que la autora presentase un

comunicación españoles (como el *Memorial Literario*, la *Gaceta de Madrid* o el *Diario de Barcelona*), en ninguno de ellos hay una presencia tan constante de referencias a su pensamiento. Además, el *Diario de Madrid* tiene una singular relevancia en este contexto histórico al tratarse de la primera publicación con periodicidad diaria del país¹³. Comenzó a editarse bajo la dirección de Francisco Mariano «Nipho» con el título de *Diario noticioso, curioso-erudito y comercial, público y económico* el 1 de febrero de 1758. Tras aparecer bajo distintos nombres, adoptaría el de *Diario de Madrid* el 1 de enero de 1788, manteniéndolo hasta 1825¹⁴. El *Diario* constaba regularmente de cuatro páginas, divididas en dos secciones. La primera incluía artículos de fondo e información sobre asuntos políticos y, desde 1786, una gran variedad de temas científico-literarios, toda vez que la segunda consistía en noticias y anuncios breves de carácter comercial. Los escritores solían dirigir los textos «a los señores diaristas» y mensualmente se publicaban los «juicios de los diarios», artículos en los que se hacía balance de los textos publicados a lo largo del mes y que, de algún modo, mostraban la línea editorial del periódico. El público al que se dirige el *Diario*, sobre todo desde su refundación en 1788, es muy amplio: en sus páginas se halla un afán didáctico y vulgarizador que incluye temas filosóficos, morales, geográficos o literarios, entre otros, a menudo expuestos en artículos de tipo epistolar. Estos últimos son muy frecuentes, y se presentan como cartas de los supuestos lectores que, muy probablemente, estarían fomentadas por los editores del periódico. Este tipo de artículos se centra sobre todo en cuestiones de actualidad y en la sátira de costumbres, criticando, en especial, las modas extranjeras¹⁵. La polémica que nos ocupa se desarrolla, en gran parte, a través de artículos epistolares de naturaleza sarcástica que reflejan las líneas ideológicas que acabamos de señalar.

El interés por la polémica musical en el *Diario de Madrid* no es nuevo para la musicología española. Barbieri, el primer autor en referirse a la querrela, restringe su duración a octubre y noviembre de 1796, exagera sus dimensiones y su repercusión y establece una marcada división entre

aparato crítico de mayor extensión que permitiera comprender con mayor claridad el contexto en el que se presentan estos textos. Tal situación puede ser en parte subsanada acudiendo a la página web de la Hemeroteca Digital (<<http://www.bne.es/en/Catalogos/HemerotecaDigital>>). En todo caso, la publicación de Acker sigue resultando útil como vía de acceso a este servicio, ofrecido por la Biblioteca Nacional de España.

¹³ ACKER Y. *Música y Danza...*, p. 12.

¹⁴ Desde el cuarto número, el título empleado fue *Diario noticioso*. Conoció luego los nombres de *Diario noticioso universal* (desde el 2 de enero de 1759) y *Diario curioso, económico y comercial* (desde el 1 de julio de 1786). Vid. GUINARD. *La presse...*, pp. 223-230.

¹⁵ GUINARD. *La presse...*, pp. 225-227.

los supuestos músicos progresistas (defensores de Eximeno) y los conservadores (sus detractores)¹⁶. Idéntica división establece Menéndez Pelayo, quien introduce algunas valoraciones de interés por su trascendencia posterior¹⁷. Así, el polígrafo santanderino cita a Cerone y Nassarre, dos teóricos que, aunque merecerían la censura de Eximeno en *D. Lazarillo Vizcardi*, no aparecen ni en la polémica ni en *Del origen*. Además, enumera a los intervinientes sin distinguir posturas e incluye a alguno que ni siquiera participó¹⁸. Unos años más tarde, Pedrell resume la polémica en términos análogos a los de Barbieri, mostrando la huella de Menéndez Pelayo al exclamar: «¡[Eximeno y Gutiérrez] Se habían atrevido a atacar a sus [de Iranzo] dioses penates, Cerone y Nassarre!»¹⁹, una exaltada frase que prueba su desconocimiento del tema. Las palabras de Menéndez Pelayo también influyen en Rafael Mitjana, quien repite casi al pie de la letra sus afirmaciones y exagera la importancia de Iranzo, quien encarnaría el «espíritu pedante del siglo XVII [sic]»²⁰.

En época más reciente, Antonio Martín Moreno ha citado la existencia de la polémica y ha destacado la intervención de Agustín Iranzo, pero ha situado entre sus participantes a José María Calderón de la Barca, Joseph y Manuel Cavazza, que no intervinieron en ella²¹. De acuerdo con su interpretación, la disputa sería un nuevo enfrentamiento entre músicos «renovadores» y músicos «conservadores», una lectura que resulta en extremo simplista. Del mismo modo, Miguel Ángel Picó Pascual ha incluido en la polémica a personajes como Lucio Vero Hispano, Manuel Cavazza y José María Calderón de la Barca, que nada tienen

¹⁶ BARBIERI, Francisco Asenjo. «Preliminar», en EXIMENO. *Don Lazarillo...*, vol. I, p. XL.

¹⁷ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, Imprenta de Pérez Dubrull, 1890-1903. Reedición: Madrid, CSIC, 1994, tomo III, vol. II, p. 638.

¹⁸ Lucio Vero Hispano, seudónimo de: CAVAZZA, Manuel. *El músico censor del censor no músico o sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira. Discurso único*. Madrid, Imprenta y Librería de Alfonso López, 1786. Esta obra fue publicada diez años antes de la traducción de *Del origen y Reglas*. En ella, Cavazza respondía a un escrito aparecido en *El Censor*, donde se exponían ideas cuya relación con el pensamiento eximeniano es discutible.

¹⁹ PEDRELL, Felipe. *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remoción de ideas que para el mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*. Madrid, Unión Musical Española, 1920, p. 61.

²⁰ MITJANA, Rafael. «La musique en Espagne (Art religieux et art profane)». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac y L. Laurencia (eds.). Traducción: *Historia de la música en España (Arte religioso y Arte profano)*. París, Librairie Delagrave, 1920. Traducción: Madrid, Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1993, pp. 319-328.

²¹ MARTÍN MORENO, Antonio. *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 1976, pp. 378-379; *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1985, p. 437.

que con la querrela²². De acuerdo con este autor, la obra de Eximeno sería desconocida en España hasta la traducción de Gutiérrez (algo que no se corresponde con la realidad²³) y la polémica surgida vendría a probar exclusivamente el atraso en el que estaba sumida toda la música española de la época.

Una última cuestión relacionada con los estudios previos sobre la polémica tiene que ver con el conocimiento que Eximeno pudiera tener de la misma. Aunque algunos autores han negado categóricamente que la conociera, una lectura detallada de los artículos periodísticos y de *D. Lazarillo Vizcardi* revela que el exjesuita estaba al tanto del enfrentamiento²⁴. La clave para resolver esta cuestión se encuentra en una temprana intervención de Iranzo, quien reconocía no haber leído el tratado de Eximeno, al que impugnaba. Esta intervención fue respondida por «El organista de Gandullas» (probable pseudónimo de Francisco Antonio Gutiérrez, que aprovecharía el anonimato para mostrar una actitud combativa), un personaje que aparece mencionado en *D. Lazarillo Vizcardi*:

¿Pudiéramos saber, le preguntó mosen Juan, quién ha sido vuestro maestro? El organista de Gandullas, respondió el salmista. ¡Hola! Exclamó mosen Juan; tengo muy buenas noticias de él; y le conozco por un desafío que le intimó un cierto maestro Panduro, que impugnaba los libros que él mismo decía que no había leído. Panduro desafió al de Gandullas a poner en música la letra de un motete que el uno enviase al otro; el de Gandullas aceptó el desafío y envió a su rival esta letra: *Nolite fieri sient equus et mulus, quibus non est intellectus*; y Panduro fue tan panduro, que puso en música este su elogio [...]²⁵.

²² PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2003, pp. 99-107.

²³ El tratado de Eximeno es citado, por ejemplo, en *La Música*, de Iriarte, publicada en 1779 (IRIARTE, Tomás de. *La Música. Poema*. Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1779).

²⁴ Así, por ejemplo: «El P. Eximeno no llegó a conocer la edición de la obra del músico aragonés [...]. Si hubiese conocido la obra, la hubiese atacado duramente en la novela, cosa que no hace en ningún momento [...]. Pretender ver reflejado al maestro turolense entre alguno de los personajes que aparecen en la novela es completamente absurdo», en PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. «Una seguidilla española transcrita por el P. José Antonio Eximeno ¿Patrón de la musicología española feminista? Algunas puntualizaciones en torno a unas afirmaciones vertidas en el V Congreso de la Sociedad Española de Musicología». *Revista de folklore*, 268 (2003), p. 142. Véase también: PICÓ PASCUAL, M. Á. *El Padre José Antonio Eximeno...*, p. 265; Carmen Rodríguez Suso, en su artículo sobre *D. Lazarillo*, tampoco se refiere a la aparición de Iranzo en la novela: RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. «Las "Investigaciones músicas de D. Lazarillo..."», pp. 121-156.

²⁵ EXIMENO, A. *D. Lazarillo...*, vol. I, p. 19. El texto «*nolite fieri sient equus et mulus, quibus non est intellectus*» está extraído del Salmo 32:9: «No seas como el caballo, o como el mulo, sin entendimiento: cuya boca ha de ser sujeta con cabestro y con freno, para que no llegue a ti».

El maestro Panduro, que impugnaba los libros sin haberlos leído, no sería otro que Iranzo, toda vez que el Organista tendría que ser Gutiérrez. Pero no será ésta la última referencia de Eximeno a Iranzo en *D. Lazarillo Vizcardi*:

[...] un cierto maestro Pancraso, el cual, le escriben al amigo Ribelles que en el Diario de Madrid ha impugnado la obra *Del origen y de las [sic] reglas de la música*, protestando que no la había leído ni aún visto por las cubiertas²⁶.

Este pasaje deja patente que Eximeno conocía los pormenores de la polémica en el *Diario*, y añade un nuevo nivel de lectura a la novela, que puede entenderse (al menos parcialmente) como el cierre definitivo del enfrentamiento que nos ocupa.

Desarrollo de la polémica

Como hemos señalado, la disputa se origina con el anuncio de las traducciones al castellano de *Dell'origine e delle regole della musica* y del *Dubbio di D. Antonio Eximeno* en 1796. Dichas traducciones habían sido realizadas por Francisco Antonio Gutiérrez (León, ca. 1762-Toledo, 1828), maestro de capilla del Convento de la Encarnación de Madrid²⁷. La actividad compositiva de Gutiérrez, que entre 1783 y 1793 había ocupado el magisterio de capilla de la Catedral de Segovia, parece estar plenamente centrada en el ámbito eclesiástico. Únicamente Soriano Fuertes lo relaciona con la esfera operística. Según este autor (cuyas informaciones deben observarse siempre con la máxima cautela), el traductor de Eximeno habría intentado sentar las bases de «nuestro moderno teatro lírico»²⁸ junto a Esteban Cristiani hacia 1798. Los enfrentamientos con el tenor Francisco Bidangos y con Melchor Ronzi habrían hecho fracasar esta empresa que, de ser cierta, vendría a coincidir en el tiempo con las traducciones de los textos eximenianos y con el posterior traslado de Gutiérrez a Toledo, donde ocupó el magisterio de capilla de la Catedral desde 1799 hasta su muerte.

Las razones que llevaron a Gutiérrez a convertirse en traductor de Eximeno y la relación establecida entre los dos autores son desconocidas hasta el momento. En cualquier caso, las traducciones fueron supervisadas

²⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 222.

²⁷ CASARES, Emilio. «Gutiérrez, Francisco Antonio». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 6, pp. 152-153.

²⁸ SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española: desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. Madrid, ICCMU, 2007, vol. 2, tomo IV, pp. 224-225.

por Eximeno, como demuestran las variaciones introducidas respecto a los originales²⁹. En este contexto, resultan muy significativos los cambios relativos a la ópera italiana: si en el texto original Eximeno había defendido al melodrama frente a sus detractores, en la traducción al castellano critica la inverosimilitud de este género musical y sostiene la superioridad de los géneros españoles, como la zarzuela o la tonadilla escénica, lo que resultará relevante en el desarrollo de la polémica.

El origen de la disputa está, no tanto en el contenido del tratado, como en el tipo de publicidad (muy agresiva) insertada por Gutiérrez en el *Diario*. La relación entre los argumentos y temas abordados por los diversos participantes y el pensamiento de Eximeno será a menudo muy distante: el pensamiento del exjesuita es utilizado por sus defensores como escudo protector de sus posiciones y por sus detractores como blanco de sus ataques. Además, existen momentos en los que la querrela discurre por cauces que no se relacionan de manera directa con el pensamiento del exjesuita. Sin embargo, la reiterada aparición de su nombre en las páginas del diario entre 1796 (cuando se publica el anuncio antes citado) y 1804 (cuando Agustín Iranzo Herrero publica su *Defensa del verdadero arte de la música*³⁰) nos lleva a entender la polémica como un fenómeno susceptible de ser analizado de manera integral.

Un análisis pormenorizado nos permite hablar de tres fases distintas en función de los intervinientes, de los temas tratados y de la dinámica seguida por el enfrentamiento. En un primer momento (entre mediados de 1796 y principios de 1797) participan el propio traductor, Francisco Antonio Gutiérrez; el maestro de capilla de la Colegial de Alicante, Agustín Iranzo y tres personajes que firman con pseudónimo: el «Organista de Gandullas»; «El músico sin vanidad» y «El vanidoso sin música». Tras un paréntesis de más de un año, el nombre de Eximeno vuelve a aparecer de la mano de José Antonio de Iza Zamacola, «Don Preciso», quien protagoniza una segunda fase. Las controvertidas opiniones de este autor darán lugar a una serie de enfrentamientos que se prolongan desde 1798 hasta 1804, en los que se cruzan argumentos ideológicos, musicales y estéticos, y en los

²⁹ Sobre el alcance de estos cambios puede verse: HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto. *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 472-540. La supervisión de los cambios por parte de Eximeno es señalada por el traductor: «Comuniqué mi pensamiento con su ilustre Autor, el cual me indicó las variaciones y adiciones que debía hacer al original...», en «Nota del traductor». EXIMENO, A. *Del origen y reglas...*, tomo I, [s.p.].

³⁰ IRANZO HERRERO, Agustín. *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas, y de los maestros de capilla. Impugnación al Origen y reglas de la música, obra escrita por el Abate español Don Antonio Eximeno*. Murcia, Oficina de Juan Vicente Teruel, 1802.

que subyace el pensamiento de Eximeno. En esta fase, cronológicamente coincidente con la presencia del exjesuita en España³¹, desaparecen las intervenciones de los personajes más cercanos a él (como Gutiérrez) y los temas tratados se alejan progresivamente de sus opiniones. En la última fase de la polémica, iniciada en 1803, las inesperadas intervenciones referidas al tratado de Agustín Iranzo se superponen a las disputas mantenidas por otros personajes, sin que llegue a entablarse un diálogo entre unos y otros. Es posible dar por zanjada la polémica en torno a 1804, si bien el nombre de Eximeno reaparece de manera puntual en 1807.

Para facilitar la comprensión de esta compleja polémica (en la que intervienen unos 17 personajes, con 50 artículos) incluimos una tabla-resumen (véase Tabla 1). En la primera columna aparecen las fases la polémica. En la segunda, las fechas de publicación de los textos. La tercera columna refleja las diferentes tipologías textuales: la clave «An» se refiere a los anuncios, la clave «Ar» se refiere a los artículos» y «Ju» se refiere a los «Juicios de los diarios». En la cuarta columna aparecen los nombres de los autores: figuran entre paréntesis cuando los artículos no aparecen firmados pero tenemos evidencias para pensar que estos sean sus autores. Las distintas tonalidades que aparecen en el fondo de esta columna se refieren a la actitud de los autores con respecto a Eximeno: el gris claro hace alusión a sus partidarios, el gris oscuro a sus detractores y el blanco a los que tienen una opinión neutra o ambigua de él. Por último, la cuarta columna sintetiza las opiniones de los comentaristas sobre cada tema particular.

TABLA 1. Desarrollo cronológico de la polémica mantenida en el *Diario de Madrid* (1796-1807)

Fase	Fecha	Tipo de texto	Autor	Posición
1ª fase	8/6/1796	An	[Gutiérrez, Francisco]	Pro-Eximeno
	14/10/1796	An	[Gutiérrez, Francisco]	Pro-Eximeno
	5/11/1796	Ar	Iranzo, Agustín	Anti-Eximeno
	9/11/1796	Ar	El músico sin Vanidad	Fav. con matices
	20/11/1796	Ar	El Organista de Gandullas	Pro-Eximeno

³¹ En 1798, los jesuitas expulsos fueron autorizados a regresar a España como consecuencia de la invasión francesa de Italia. Eximeno llegó a Valencia el 28 de julio de 1798, permaneciendo en dicha ciudad hasta 1801, cuando una orden de Carlos IV desterró nuevamente a los jesuitas. Eximeno partió desde el puerto de Alicante el 11 de mayo de 1801. *Vid.: PICÓ PASCUAL. El Padre José Antonio...*, pp. 108-114.

Fase	Fecha	Tipo de texto	Autor	Posición
	21/11/1796	Ar	El Organista de Gandullas	Pro-Eximeno
	29/11/1796	Ar	El traductor de Eximeno	Pro-Eximeno
	30/11/1796	Ar	El traductor de Eximeno	Pro-Eximeno
	4/12/1796	Ju	Juicio de los diarios...	Pro-Eximeno
	7/12/1796	Ar	El Vanidoso sin música	Fav. con matices
	3/1/1797	Ju	Juicio de los diarios...	Pro-Eximeno
	26/1/1797	An	[Gutiérrez, Francisco]	Pro-Eximeno
	22/1/1798	An	[Gutiérrez, Francisco]	Pro-Eximeno
2ª fase	28/3/1798	Ar	El Español	Pro-Eximeno, nacionalismo
	13-14/12/1798	Ar	El Español	Pro-Eximeno, nacionalismo
	12/1/1799	Ju	Juicio de los diarios...	Neutro
	13/4/1799	Ar	Y. B.	Primacía música/texto
	3-4/5/1799	Ar	J[uan] A[ntonio] Z[amacola]	Primacía texto/música
	28-29/5/1799	Ar	A. F.	Primacía texto/música
	7/8/1799	An	[Don Preciso]	M. nacional. Primacía texto
	15/8/1799	Ar	B. R. de T.	M. nacional. Primacía texto
	24/7/1800	An	[Don Preciso]	M. nacional. Primacía texto
	17/8/1800	Ar	J. M. A.	Crítico con D. Preciso
	25/9/1801	An	[Don Preciso]	M. nacional. Primacía texto
	19/8/1802	An	[Don Preciso]	M. nacional. Primacía texto
	17/1/1803	An	[Don Preciso]	M. nacional. Primacía texto
	5-6/2/1803	Ar	El Avisador de los melómanos de Aquende	M. universal. Primacía música
	14-15/2/1803	Ar	Don Preciso	M. nacional. Primacía texto

Fase	Fecha	Tipo de texto	Autor	Posición
	20/2/1803	Ar	El amigo de la música universal como sea buena	M. universal. Primacía música
	25-26/2/1803	Ar	El muerto, o nada [Don Preciso]	M. nacional. Primacía texto
	6/3/1803	Ar	Don Preciso	M. nacional. Primacía texto
3ª fase	9-10/3/1803	Ar	El músico, profesor de los de Allende, ¿Iranzo?	Anti-Eximeno
	23-25/3/1803	Ar	El Defensor de Don Preciso O. Z.	M. nacional. Primacía texto
	5 y 7/4/1803	Ar	El amigo de la música universal	M. universal. Primacía música
	15/4/1803	Ar	F.	Crítico con D. Preciso
	18/4/1803	An	[Don Preciso]	M. nacional. Primacía texto
	26-27/4/1803	Ar	Don Preciso	M. nacional. Primacía texto
3ª fase	10/5/1803	Ar	El músico juicioso y desengañado, ¿Gutiérrez?	Pro-Eximeno
	9-12/6/1803	Ar	El amante de la música universal como sea buena	M. universal. Primacía música
	20/6/1803	Ar	Don Preciso	M. nacional. Primacía texto
	27/9/1803	An	[Don Preciso]	M. nacional. Primacía texto
3ª fase	4-5/11/1803	Ar	Pedro de Pedro ¿Iranzo?	Anti-Eximeno
	16/12/1803	An	[Don Preciso]	M. nacional. Primacía texto
3ª fase	25/12/1804	Ar	El Regañón músico de guardilla ¿Gutiérrez?	Pro-Eximeno
3ª fase	4-5/1/1804	Ar	Iranzo, Agustín	Anti-Eximeno
	6/6/1804	An	[José Teixidor]	
	29/1/1805	An	[Don Preciso]	M. nacional. Primacía texto
	10/10/1807	Ar	El bailarín aficionado [Don Preciso]	Conoce <i>D. Lazarillo Vizcardi</i>

A pesar de que la querrela puede analizarse de un modo cronológico (atendiendo a las fases que acabamos de describir), consideramos más adecuado un análisis centrado en los temas o conceptos que se debaten. Sólo de este modo es posible comprender la trascendencia de los argumentos manejados, su relación con el pensamiento eximeniano y con otras corrientes de pensamiento de la época y algunas de las motivaciones que pudieron llevar a los distintos autores a intervenir. Una parte destacada de este análisis deja al descubierto las tensiones existentes entre el pensamiento del exjesuita y las interpretaciones realizadas por sus comentaristas. Dichas tensiones son el resultado de los distintos niveles de asimilación, apropiación, adaptación y difusión de las ideas de Eximeno en función del horizonte de expectativas de la España de finales del XVIII y principios del XIX.

La polémica: conceptos debatidos

1. *Defensa de la profesión*

Con el objetivo de dar a conocer su traducción del tratado de Eximeno, Francisco Antonio Gutiérrez llevó a cabo una agresiva estrategia publicitaria. En ella repetía y agudizaba las críticas lanzadas por el exjesuita hacia los «maestrazos de contrapunto» y hacia los músicos apegados a las viejas reglas, calificados ahora de «rutineros maquinales»³². No cabe duda de que, con estos ataques, Gutiérrez pretendía hacer reaccionar a cierto sector de los músicos españoles para difundir su traducción. Pero, además, reforzaba la imagen de «agitador» que Eximeno había construido de sí mismo y que, si bien estaba justificada por sus anteriores enfrentamientos en Italia, se presentaba ahora como acicate modernizador de la música en España. La estrategia del traductor surtió efecto, provocando que algunos compositores alzasen sus voces contra Gutiérrez para defender la honra de su profesión y contra Eximeno, a quien consideraban un advenedizo.

El primero de ellos sería Agustín Iranzo, que intenta defender la honra de su profesión sosteniendo la dificultad del oficio y la valía de sus profesores. Iranzo, el opositor más tenaz a la teoría eximeniana, había nacido en Aliaga (Teruel) en 1748. Tras estudiar en Zaragoza, optó sin éxito al magisterio de capilla de las Salesas Reales en 1768. En 1773 concurrió a

³² Este calificativo es uno de los más repetidos en los años siguientes.

las oposiciones de la Colegial de Alicante, obteniendo el magisterio de capilla un año más tarde. En 1780 pasó a Guadix, pero regresó a Alicante en 1802, donde falleció dos años después³³. Herido en su orgullo de compositor hispano sujeto a las reglas tradicionales, Iranzo interviene tempranamente en la polémica dirigiendo seis preguntas a Gutiérrez, lo que provoca airadas reacciones de otros contendientes. Éstos lo tildan de ignorante, ridiculizando su manera de expresarse y su pensamiento conservador, por entender que estaría defendiendo las reglas heredadas de la tradición sin reflexionar sobre su validez. Gutiérrez llegará a mostrar cierto desprecio ante él, recomendándole que busque a alguien que le explique el texto de Eximeno y sugiriéndole que aprenda gramática para poder expresarse adecuadamente.

La prontitud con la que responde Iranzo (a pesar de no haber podido leer el tratado de Eximeno y de hallarse inmerso en una serie de disputas por el funcionamiento de la capilla de música alicantina³⁴) y la dureza de los ataques de Gutiérrez nos llevan a considerar la existencia de razones privadas tras este enfrentamiento. Pero, más allá de las cuestiones personales, existe en muchos de los autores una verdadera preocupación por la falta de preparación de los músicos españoles³⁵. Por ejemplo, «El músico sin vanidad» denunciará el desconocimiento generalizado de la tratadística internacional³⁶, mientras que el «Organista de Gandullas» hará uso de la ironía para lamentar esta situación³⁷. Este tipo de comentarios entroncan con la preocupación pedagógica que caracteriza al pensamiento ilustrado. En el terreno musical, son numerosos los autores (Iriarte, el Marqués de Ureña o el propio Eximeno) que reclaman un nuevo tipo de formación, llegando

³³ FLORES FUENTES, Juan. «Agustín Iranzo, un aragonés en el Alicante del siglo XVIII». *Nassarre*, vol. VI, nº 2 (1992), pp. 33-72; «Iranzo, Agustín». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 6, pp. 467-470.

³⁴ Véase FLORES FUENTES. «Agustín Iranzo...», pp. 42-43.

³⁵ Las preocupaciones pedagógicas son centrales en el pensamiento de Eximeno y constituyen uno de los ejes argumentales de *D. Lazarillo Vizcardi*.

³⁶ «Yo bien conozco que los placeres de Galileo, las reglas del P. Kirker [sic], el tratado de armonía de Tartini, la algebraica de Euler, la Física de Rameau, los Elementos de d’Lambert [sic], el Diccionario del Ginebrino y aun la armonía de los martillos de Pitágoras son otros tantos animales desconocidos de nuestros profesores españoles». «El músico sin vanidad». «Señor diarista: desde que vi en el Diario de 14 de octubre...». *Diario de Madrid*, 9/11/1796, nº 314, pp. 1275-1277.

³⁷ «Pero como son muy pocos los músicos que han estudiado filosofía, pues los más se han formado entre los facistoles, o al lado de un organista, u otro músico rutinerero, son muy pocos los que pueden comprender la teoría de Eximeno, y formar juicio de ella». «El organista de Gandullas». «Señor Diarista: Cuanto más escriban los Músicos antagonistas...». *Diario de Madrid*, 20/11/1796 y 21/11/1796, nº 325 y 326, pp. 1323-1325 y 1927-1928.

a proponer reformas en el sistema educativo. Tales reformas habrían de encaminarse a reforzar el vínculo entre teoría y práctica, a renovar la tratadística (dando cabida a las obras de autores extranjeros) y a ofrecer una enseñanza al margen de los muros eclesiásticos, en un momento en el que el sistema de las capillas musicales, propio del Antiguo Régimen, comenzaba a desmoronarse.

La mayor parte de los compositores españoles continuará ajena a esta crisis sistémica y se mantendrá aferrada a un tipo de enseñanza encaminada a preservar las antiguas reglas y a preparar únicamente al estudiante para ejercer un magisterio de capilla. Las intervenciones de los maestros de capilla en la polémica vienen a confirmar una idea, apuntada por Juan José Carreras, según la cual los compositores españoles tendrían la conciencia de pertenecer a una «escuela» española³⁸. Dicha «escuela» tendría como rasgo más distintivo una imagen autoconstruida de «pulcritud y complejidad contrapuntística»³⁹, y entendería que los atributos del estilo eclesiástico son extensibles a toda clase de manifestaciones musicales. Prueba de ello son las palabras de Iranzo, quien se pregunta:

Si los que son Maestros en música, según la escuela que en nuestra España se enseña y se conoce de inmemorial, caminan o no a ciegas, y si deberán emprender otro nuevo rumbo, y confesar con franqueza que son de la turba ignorante siempre que no sigan las reglas de la música que enseña en su obra escrita en italiano, el Abate Español D. Antonio Eximeno...⁴⁰.

A través de esta pregunta retórica, el maestro de capilla expresa su malestar ante las críticas lanzadas por Gutiérrez contra los compositores españoles. Iranzo se sentiría, por tanto, continuador de aquella vetusta «escuela» y defendería los métodos de aprendizaje tradicionales que, a su juicio, mantendrían su completa validez.

Al margen del sistema de transmisión de los conocimientos, el orgullo gremial de los músicos españoles parece asentarse en el respeto a unas reglas heredadas de sus antepasados. En un marco formativo propio del Antiguo Régimen, los maestros consideran que la *teché* es el único principio capaz de asegurar la idoneidad de las obras creadas y de garantizar la pervivencia de las estructuras laborales establecidas. Era lógico, por

³⁸ CARRERAS, Juan José. «La policoralidad como identidad del “Barroco musical español”». *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*. Juan José Carreras e Iain Fenlon (eds.). Kasel, Reichenberger, 2013, p. 87-122.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ IRANZO, Agustín. «Seis preguntas que hace el Maestro de capilla...». *Diario de Madrid*, 5/11/1796, nº 310, pp. 1259-1260.

tanto, que cualquier cuestionamiento de dichas reglas fuera observado con desconfianza⁴¹.

El posicionamiento crítico de Eximeno ante las reglas de la música (un tema central en su pensamiento) era motivo de alarma para los músicos más conservadores. El exjesuita había expuesto su desconfianza frente a las normas sostenidas por la costumbre, la tradición y el principio de autoridad. Con una actitud propia del siglo ilustrado, las había cuestionado y repensado sobre supuestos de índole empirista que pretendían basar las leyes de la música en el estudio de la naturaleza⁴². Por todo ello, había defendido un uso flexible de los principios que regulan el sistema tonal y había recomendado al compositor «abandonarse en los brazos de la naturaleza»⁴³, situando a la inspiración por encima de las prescripciones normativas. Frente a esta posición, los maestros de capilla españoles convertirán a las reglas heredadas de sus antepasados en motivo de orgullo gremial. Esta actitud llevará, por ejemplo, a que Iranzo defienda en su tratado la plena validez de las normas enunciadas por Cerone y Nassarre más de cien años atrás, y a que no cite ni un solo tratadista extranjero.

El último recurso utilizado por los maestros de capilla para defender la honra de su profesión frente a Eximeno consistirá en el argumento *ad hominem*. Así, «El músico, profesor de los de allende», posible pseudónimo de Iranzo, señalará en 1803 que «[...] el tal Exjesuita habló [...] de lo que no entendía muy bien»⁴⁴, mientras «El amante de la música universal como sea buena» lo acusará de plagiarlo:

Refutar a Eximeno, refutar sus opiniones erróneas acerca del origen de la música, indicar sus traducciones, no sería empresa difícil, y en parte lo acaba de hacer lindísimamente el Sr. D. Agustín Iranzo y Herero⁴⁵.

⁴¹ La cuestión de las reglas, su naturaleza y utilidad había aparecido, por ejemplo, en la polémica en torno a la *Misa Scala Aretina* de Valls, los escritos de Feijoo donde se defiende la libertad del artista frente a un sistema de reglas limitado, la flexibilidad de las reglas propuestas por Rodríguez de Hita o la búsqueda de nuevas reglas preconizada por Soler.

⁴² EXIMENO, A. *Del origen y reglas...* tomo II, p. 4.

⁴³ EXIMENO. *Del origen y reglas...* tomo I, p. 171.

⁴⁴ «El músico, profesor de los de Allende»: «Señor Diarista: ¡Qué inesperados son los lances de la fortuna...!». *Diario de Madrid*, 9/3/1803 y 10/3/1803, nº 68 y 69, p. 269-270 y 273-274. «Pedro de Pedro» repetirá estas palabras: «[...] murmuren también contra Eximeno, y contra el Músico *juicioso y desengañado*, el músico profesor de los de allende. Contra el primero porque en realidad habló de la música sin entenderla bien. [...]». «Pedro de Pedro»; «Señor Músico juicioso y desengañado: Muy señor mío: Vd. o yo estamos sin juicio [...]». *Diario de Madrid*, 4/11/1803 y 5/11/1803, nº 309 y 310, pp. 1233-1234 y 1237-1238.

⁴⁵ «El amante de la música universal como sea buena». «Señor Diarista: No hablemos de D. Preciso...». *Diario de Madrid*, 9/6/1803, 10/6/1803, 11/6/1803 y 12/6/1803, nº 160, 161, 162 y 163, pp. 641-643, 645-646, 649-650 y 653-655.

La idea de que Eximeno «habló de lo que no entendía muy bien» parece estar bastante extendida entre los músicos profesionales, que se consideraban a sí mismos los únicos custodios del saber musical y rechazaban las injerencias de un *aficionado*. Este tipo de críticas prueban la escasa comprensión que los profesionales españoles tenían de la realidad del momento, que había convertido al diletante en una de las figuras principales de la creación y la interpretación musicales. El aficionado, a quien se destinaba una buena parte de la producción musical, era el protagonista del mercado musical y, además (y precisamente por ello), se sentía libre de intervenir en el espacio público con escritos de contenido estético-musical o teórico-musical. Este hecho modificaría para siempre el modelo de teórico, que no es más un profesional que intenta dictar las estrictas normas del arte, sino un aficionado con inquietudes filosóficas; un *hombre de gusto* que juzga «más que por preconceptos teóricos, por su *sensibilidad* y por amor al arte»⁴⁶. La actitud inmovilista y gremial de los profesionales españoles, aferrados a normas periclitadas y a estructuras productivas en proceso de descomposición, es un claro reflejo de la incapacidad del colectivo para elaborar un discurso propio capaz de justificar la profesión sobre presupuestos filosóficos y estéticos acordes con su momento histórico.

2. Música, expresión y nación

En la primera fase de la polémica, y al margen del enfrentamiento corporativista, se apuntan algunas cuestiones que serán desarrolladas en años sucesivos. Tales cuestiones tienen que ver con el significado y la esencia de las reglas musicales y, de un modo más profundo, con la propia naturaleza de la música. Como habíamos señalado, Eximeno sostenía una visión flexible de las normas de la música, presentándose a sí mismo como un seguidor del empirismo y del discurso newtoniano, lo que le llevaba a establecer un sistema de reglas basado en unos pocos experimentos. Frente a esta visión, y frente al posicionamiento inmovilista de autores como Iranzo, aparecen propuestas como las de «El músico sin vanidad», quien afirma que las reglas emanan de la naturaleza (y no de la tradición), pero niega que deba escucharse a la experiencia, pues ésta

⁴⁶ FUBINI, Enrico. *Los enciclopedistas y la música*. Valencia, Universitat de València, 2002, p. 40. El autor español que mejor define este nuevo modelo de aficionado es ARTEAGA, Esteban de. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Venecia, Stamperia di Carlo Palese, 1785, vol. 1, pp. 12-42.

es particular y varía de un individuo a otro. Se enfrentan así dos posturas que ejemplifican la variedad del pensamiento musical ilustrado: mientras Eximeno mantiene un discurso de corte empirista, «El músico sin vanidad» adoptará unos principios cercanos a los aspectos más racionalistas del pensamiento de Rameau.

La oposición entre estas dos posturas permite, por tanto, revivir algunos aspectos de la *Querelle des Bouffons*. Si Eximeno había mostrado un pensamiento influido por el de autores como Rousseau, «El músico sin vanidad» se mostrará cercano a Rameau y a D'Alembert, a quienes cita explícitamente. Además, el articulista comparte el escepticismo del último autor sobre las capacidades expresivas de la música, lo que se opone plenamente a las teorías rousseauianas y eximenianas que vinculaban música, lenguaje y expresión, y que convertían a la moción de los afectos en el objeto primario de la música. Es posible afirmar, por tanto, que «El músico sin vanidad» formaría parte del grupo de pensadores y profesionales españoles que, sin mantenerse plenamente aferrados a las reglas tradicionales, pretendían actualizarlas mediante la adopción del sistema ramista, que conservaba el antiguo vínculo entre música y matemáticas (o, de acuerdo con el pensamiento moderno, entre música y física). Entre los autores españoles partidarios de esta vía media se situaría, en posición destacada, José Teixidor, quien llegaría a impugnar el tratado de Eximeno en *Sobre el verdadero origen de la música*⁴⁷.

En años sucesivos, muchos de los debates mantenidos en el *Diario de Madrid* tendrán como origen las divergencias en el modo de entender el origen y las funciones de la música. Como hemos visto, en el pensamiento de Eximeno la música tiene como función prioritaria la expresión de los sentimientos y el refuerzo del significado del texto, añadiendo a las palabras «cierta fuerza de expresión que por sí mismas no tienen»⁴⁸. Del mismo modo, la música instrumental (sin palabras) estará encaminada a mover las pasiones, pero también podrá *representar* en el sentido mimético del término⁴⁹. Esta tipología musical, y la postura de Eximeno al respecto, será objeto de intensos debates en el *Diario de Madrid*. Tanto los autores favorables al exjesuita como sus detractores reclamarán funciones expresivas a la música instrumental, que habrá de mantenerse ligada a

⁴⁷ Existe una edición moderna a cargo de Begoña Lolo: TEIXIDOR Y BARCELÓ, Joseph de. *Historia de la música «española» y Sobre el verdadero origen de la música*. Edición, transcripción y análisis crítico de Begoña Lolo. Lérida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996.

⁴⁸ EXIMENO, A. *Del origen y reglas...* tomo 1, p. 167.

⁴⁹ Para Eximeno, la música que no expresa nada es «semejante a los delirios de un enfermo». *Ibid.*, p. 168.

un contenido extramusical⁵⁰: ninguno de los autores que intervienen en el *Diario* apuntará las tesis que habrían de llevar a la idea de la «música absoluta», liberada ya de la obligación de transmitir un significado, y que sí aparecen insinuadas en otros autores del entorno como el Marqués de Ureña⁵¹.

Pero la postura de los partidarios de Eximeno irá modificándose con el paso del tiempo, y si en un primer momento los articulistas reconocen las capacidades comunicativas de esta tipología musical⁵², con el paso de los años se mostrarán hostiles ante la misma. Tanto es así que Zamacola (bajo las máscaras de «J. A. de Z.» y de «Don Preciso») llegará a negar que la música instrumental pueda mover las pasiones y se preguntará, parafraseando a Fontenelle: «sinfonía, quinteto ¿qué me quieres decir?»⁵³. Esta inversión de los planteamientos eximenianos es fruto de la estereotipación y la simplificación de su pensamiento original, y será puesta en evidencia por «El amante de la música universal como sea buena», quien llega a citar un pasaje de *Del origen y reglas de la música* para demostrar que Eximeno no se oponía a la música instrumental como pretendían sus partidarios⁵⁴. Este hecho pone de manifiesto el grado de manipulación al que había sido sometido el pensamiento del exjesuita⁵⁵.

La música instrumental no es el único ámbito debatido en función de las distintas visiones sobre las capacidades expresivas de la música. Por el contrario, será la ópera el género que origine mayores desencuentros con

⁵⁰ «Y. B.». «Señor Diarista: A muchos he oído decir, hablando de las óperas...». *Diario de Madrid*, 13/4/1799, nº 103, p. 421-422. Algunos autores llegarán a afirmar que la música instrumental es capaz de narrar historias: «El Avisador de los Melómanos de Aquende». «Señor Don Preciso: El día que publicó Vd. Su segundo tomo...». *Diario de Madrid*, 5/2/1803 y 6/2/1803, nº 36 y 37, pp. 141-142 y 145-146.

⁵¹ MOLINA Y SALDÍVAR, Gaspar de (Marqués de Ureña). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1785, p. 371.

⁵² «El Español». «Noches pasadas fui a oír una academia...». *Diario de Madrid*, 14/12/1798 nº 348, pp. 2201-2202. «El Español» participa en la polémica con una actitud muy provocativa, defendiendo a Eximeno y a la música nacional española. Parece tener conocimientos musicales (por lo que podría tratarse de Gutiérrez) y se despide con un característico «agur», como hará después Zamacola.

⁵³ «Don Preciso». «Señor apasionado de la música universal: no hay peor sordo...». *Diario de Madrid*, 20/6/1803, nº 171, pp. 685-688.

⁵⁴ «[La música instrumental] puede representarnos una tempestad, un combate, un terremoto, una pasión de ira o de amor, e igualmente como lo podría hacer un Orador o un Poeta elocuente, nos entenece, anima, contrista y alegra». EXIMENO, A. *Del origen y reglas...* tomo 1, p. 167.

⁵⁵ «El amante de la música universal como sea buena». «Señor Diarista: No hablemos de D. Preciso...». *Diario de Madrid*, 9/6/1803, 10/6/1803, 11/6/1803 y 12/6/1803, nº 160, 161, 162 y 163, pp. 641-643, 645-646, 649-650 y 653-655.

un trasfondo nacionalista⁵⁶. Para entenderlos es preciso tener en cuenta el diferente horizonte de expectativas con el que fue recibido el tratado en Italia y en España⁵⁷. Cuando se produce la traducción, conceptos como el de «nación» habían comenzado a adquirir nuevos significados y una entidad desconocida hasta entonces. El debate sobre la «nación» y la «identidad nacional», que se había desarrollado en toda Europa desde la publicación de *Del espíritu de las leyes* de Montesquieu en 1748, cobra un nuevo rumbo a finales del siglo con la valoración del pasado y de los estratos sociales más bajos (el «pueblo»), gracias a textos como los de Rousseau primero o Herder más tarde⁵⁸. En España, este debate tiene, además, características propias: a la polémica suscitada en 1782 por el artículo «España» de la *Encyclopédie Méthodique* (respondido por Forner en 1786⁵⁹), se suman el patriotismo suscitado por la Guerra de la Convención (1793-1795) y el debate en torno a las costumbres extranjerizantes y a la función del melodrama que culminaría en 1799 con la prohibición de las representaciones teatrales en otros idiomas.

El clima de exacerbación de este contexto permite entender muchos de los debates, en los que el pensamiento de Eximeno ocupa un lugar central. En su tratado, el exjesuita había hecho derivar a la música y al lenguaje del instinto y, aunque su teoría se desarrollaba desde una perspectiva universalista, sentaba las bases para relacionar la música con cuestiones de tipo nacional⁶⁰. A ello cabe sumar sus afirmaciones en torno a la existencia de matices derivados de los diversos caracteres nacionales (reflejados en las distintas lenguas), que convertían a su pensamiento en el punto de arranque de los discursos musicales «nacionalistas».

La apropiación del discurso musical eximeniano por parte de los autores «proto-nacionalistas» se produce enfatizando la relación entre nación

⁵⁶ Consciente de la problemática que implican términos como «nacionalismo» y «música nacional» en este marco cronológico, me decido a usarlos en el sentido que les dan «D. Preciso» y otros autores, tratando de aclarar las implicaciones ideológicas de estas expresiones en el contexto que estamos estudiando.

⁵⁷ Baste citar, a modo de ejemplo, que cuando Eximeno publicó su tratado en Italia las trece colonias americanas no se habían independizado y faltaban 15 años para que se produjese la Revolución Francesa.

⁵⁸ Sobre esta cuestión *vid.* MUNCK, Thomas. *Historia social de la Ilustración*. Barcelona, Planeta, 2001, pp. 273-307.

⁵⁹ FORNER, Juan Pablo. *Oración apologética por la España y su mérito literario*. Madrid, Imprenta Real, 1786.

⁶⁰ Estas ideas no eran completamente novedosas: antes que Eximeno, numerosos autores como Vico, Du Bos, Condillac o Rousseau habían puesto de manifiesto la relación entre música y lenguaje.

(carácter nacional), lengua y música, hasta el extremo de negar que la música compuesta en un país determinado pueda ser entendida en otro. Además, los cambios introducidos en la traducción de *Dell'origine* al castellano, con críticas hacia la ópera italiana, no harían sino dar munición a estos autores⁶¹.

El argumentario de los detractores de la ópera italiana (y, a la vez, partidarios de Eximeno) aparece expuesto por «El Español» en 1798 a través de una defensa del carácter nacional del gusto y una crítica a la música italiana por pretender arrogarse un carácter universal. Además, este autor llamará «rutineros maquinales» a los músicos españoles que imitan a los italianos, modificando así el sentido de esta expresión, que Eximeno había utilizado para descalificar a los músicos contrapuntistas y poco originales. Este cambio de significado refleja la transformación sufrida por los discursos: para Eximeno, la música en España se hallaba atrasada por el predominio del contrapunto, «por falta de ejercicio y por no haberse hecho común el teatro musical»⁶². Sin embargo, para sus seguidores, el atraso procede únicamente de la «invasión» de la música italiana.

En la base del enfrentamiento entre «universalistas» y «nacionalistas» se encuentran dos maneras distintas de concebir el origen de la música y el sentido de la expresión musical⁶³: mientras los partidarios de Eximeno consideran que las capacidades comunicativas de la música permanecen ligadas al lenguaje, lo que otorga a este arte un carácter nacional, sus detractores observan a la música como un fenómeno cuyas capacidades expresivas van más allá de la lengua, lo que le otorga un carácter universal.

Trasladando el debate al género operístico, los partidarios de Eximeno harán uso de los argumentos heredados del discurso clasicista⁶⁴ (en

⁶¹ Si en *Dell'origine* Eximeno se erigía en defensor de la ópera, en la traducción al castellano se realizan profundas críticas a la misma, combinadas con argumentos a favor de los géneros «nacionales» de teatro musical (la zarzuela y la tonadilla escénica). Eximeno escribe: «[...] los Españoles tienen demasiado juicio para haber adoptado un género repugnante a la razón, al buen gusto y a la naturaleza de las lenguas modernas. Gustan sí, y con pasión, de la Música en el teatro, pero no sacrifican el juicio a esta pasión: tienen piezas pequeñas en Música, que sirven de intermedios; y juntamente presentan dramas en Música, que llaman *Zarzuelas* [...]». EXIMENO, A. *Del origen y reglas...*, tomo III, pp. 195-196.

⁶² *Ibid.*, p. 228.

⁶³ Como muestra de estas dos posiciones, puede verse: «El amigo de la música universal como sea buena». «No puedo menos de decir a Vd. Sr. D. Preciso...». *Diario de Madrid*, 20/2/1803, nº 51, pp. 201-202; «Don Preciso». «Señor Protector, y amigo de la música universal: He visto, leído y releído...». *Diario de Madrid*, 6/3/1803, nº 65, p. 257-259; «El amante de la música universal como sea buena». «Señor Diarista: No hablemos de D. Preciso...». *Diario de Madrid*, 9/6/1803, 10/6/1803, 11/6/1803 y 12/6/1803, nº 160, 161, 162 y 163, pp. 641-643, 645-646, 649-650 y 653-655.

⁶⁴ El clasicismo se había opuesto a la ópera, fundamentalmente, por tres razones: por el

especial el que se refiere a su falta de verosimilitud⁶⁵) para atacar al melodrama, articulando además una encendida defensa de los «difuntos» géneros españoles⁶⁶. Frente a ellos, los partidarios de la ópera italiana⁶⁷ defenderán al género de las acusaciones de inverosimilitud con argumentos que recuerdan sustancialmente al discurso del exjesuita Esteban de Arteaga⁶⁸. Éste había insistido en dos ideas que serán utilizadas por estos autores: en primer lugar, cada arte imita con el instrumento que le es propio. En segundo lugar, el artista y el espectador alcanzan un «convenio» que convierte en verosímil lo que, analizado bajo el prisma de la razón, resultaría inverosímil. Los detractores del melodrama, a su vez, realizaron una relectura particular del pensamiento de Eximeno, al tomar sólo sus críticas a la ópera y obviar sus opiniones positivas sobre el género. El exjesuita, que valoraba positivamente las influencias de una cultura sobre otra⁶⁹, consideraba beneficiosa la influencia de la ópera italiana sobre la música española⁷⁰.

Este debate de temática operística no era novedoso. Al contrario, se trataba de una disputa que había protagonizado extensas páginas en

carácter sensual de la música, por considerar al melodrama como una corrupción de la tragedia y por su inverosimilitud. Los participantes en la polémica no llegan a desarrollar el primer argumento (sólo «A. F.» afirma que la música en la que no se entiende la letra es semejante al canto de los pájaros y otros animales; V. A. F.: «Respuesta a la carta del día 19 de abril. Con que Señor Y. B. según la opinión de Vd...». *Diario de Madrid*, 28/5/1799 y 29/5/1799, nº 148 y 149, pp. 681-682 y 685-686). En España estos tres argumentos aparecen claramente expresados en LUZÁN, Ignacio de. *La Poética o reglas de la poesía*. Zaragoza, Francisco Revilla, 1737 (1ª ed.). Madrid, Antonio Sancha, 1789 (2ª ed. corregida y aumentada), p. 515.

⁶⁵ Vid., por ejemplo, las críticas en: «El Defensor de D. Preciso O. Z.». «Luego que leí la carta de Vd., Sr. D. Preciso...». *Diario de Madrid*, 23/3/1803, 24/3/1803 y 15/3/1803, nº 82, 83 y 84, pp. 325-326, 329-330 y 333-334.

⁶⁶ «D. Preciso». «Señor Protector de la música universal; ya veo que no podemos convenir los dos...». *Diario de Madrid*, 26/4/1803, nº 116, pp. 461-463.

⁶⁷ «A. F.». «Respuesta a la carta del día 19 de abril: Con que Señor Y.B. según la opinión de Vd...». *Diario de Madrid*, 28/5/1799 y 29/5/1799, nº 148 y 149, pp. 681-682 y 685-686.

⁶⁸ El pensamiento de Arteaga había comenzado a recibirse en España en aquella época gracias a la publicación de *La belleza ideal* (ARTEAGA, Esteban de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Madrid, Sancha, 1789) y a la traducción del primer capítulo de *Le Rivoluzioni* (ARTEAGA, Esteban de. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, 3 vols. Venecia, Stamperia di Carlo Palese, 1785) que Santos Díez había insertado en su *Poética* (DÍEZ GONZÁLEZ, Santos. *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía; y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas*. Madrid, D. Benito Cano, 1793). De este modo, y por primera vez en España, la ópera era considerada como un género teatral más, con unas reglas propias.

⁶⁹ EXIMENO, A. *Del origen y reglas...* T. 1, p. 209. Esta opinión es compartida con otros pensadores ilustrados como Turgot. Vid. TURGOT, Anne Robert Jacques. «Cuadro filosófico de los progresos sucesivos del espíritu humano». *Discursos sobre el progreso humano. Edición, estudio preliminar, traducción y notas de Gonçal Mayos*. Madrid, Tecnos, 1991 (en especial p. 47).

⁷⁰ EXIMENO, A. *Del origen y reglas...*, tomo III, pp. 228-229.

Europa a lo largo de todo el siglo, y que en el momento de la polémica resultaba algo retardatario. Será la evolución de este tema lo que convierta a algunos artículos del *Diario* en la punta de lanza de un nacionalismo de raíz rousseauiana que supera al patriotismo ilustrado para tomar al «pueblo» como elemento definidor de la identidad musical nacional.

El protagonista indiscutible de estos discursos será Juan Antonio de Iza Zamacola, «Don Preciso», un controvertido personaje que se erige en adalid de Eximeno y en protagonista de la polémica en estos años, y al que merece la pena dedicar algunas líneas. Conocido sobre todo por su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*⁷¹, Zamacola nació en Dima (Vizcaya) a mediados del siglo XVIII⁷². Tras estudiar en Murúa (Álava), se trasladó a Madrid en 1775, obteniendo en 1783 el puesto de Escribano de Provincias, con el cargo de Juzgado de Imprentas y Librerías de España. En la corte, Zamacola frecuentó las tertulias críticas con las modas extranjeras y destacó por sus habilidades como guitarrista y bailarín⁷³. Hacia 1790 se trasladó a Dima, donde se casó y participó en la guerra contra la República Francesa. Sin embargo, al término de esta guerra, los hermanos Zamacola fueron acusados de traición (a causa de la rapidez con que cayó San Sebastián), por lo que Zamacola decidió regresar a Madrid en 1795⁷⁴. Según parece, en 1804 habría intentado publicar un periódico bajo la elocuente cabecera de *Centinela de las Costumbres*, pero su solicitud fue denegada.

Leal a José I, llegó a ostentar el cargo de Secretario General del Registro, Timbre y Papel sellado de España. Fue condecorado con la Orden Real de España y hubo de exiliarse al término de la guerra. Desde 1817 residió en Auch (Francia)⁷⁵, donde publicó, un año más tarde, su *Historia*

⁷¹ DON PRECISO (IZA ZAMÁCOLA, Juan Antonio de). *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid, Ibarra, 1799 (1ª parte) y 1803 (2ª parte).

⁷² Cossío afirma que Zamacola nació el 27 de diciembre de 1756 (COSSÍO, José María de. *Una biografía de Don Preciso*. Madrid, CSIC, 1944), mientras que Hergueta y Martín asegura que lo hizo el 25 de enero de 1758 (HERGUETA Y MARTÍN, Domingo. *Don Preciso: su vida y sus obras*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1930).

⁷³ Concretamente, la tertulia formada por Pedro Centeno; Juan Fernández de Rojas «Liseno», que firmaba como Fray Agustín Florencio; y Miguel García, el «Padre Basilio», profesor de guitarra de la reina María Luisa, inventor del punteado y que también se haría llamar «abate Muchitango».

⁷⁴ NIETO FERNÁNDEZ, Natividad. «Zamácola y Ocerín, Juan Antonio [Juan Antonio de Iza Zamácola y Ocerín]». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 10, pp. 1081-1082.

⁷⁵ NIETO FERNÁNDEZ, Natividad. *La obra de Juan Antonio de Iza Zamacola, «Don Preciso»*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1989 y «Zamácola y Ocerín, Juan Antonio [Juan Antonio de Iza Zamácola y Ocerín]». *Diccionario de la música española...*

de las naciones vascas. Regresó a España probablemente hacia 1820; en 1822 publicó su *Filosofía y perfecciones de la lengua vascongada*, falleciendo en fecha y lugar inciertos⁷⁶. Además de como «Don Preciso», Zamacola firmó sus artículos con pseudónimos como J. A. Z., «El Muerto o nada» y, muy probablemente, como «El Español». A lo largo de sus intervenciones, Zamacola tratará de convencer a sus adversarios de que los vestigios de la amenazada música «nacional» española se preservan en las zarzuelas, en las tonadillas y, sobre todo, en las coplas de seguidillas y tiranas que él se encarga de recoger, que reflejan «[...] el ingenio, la agudeza y chiste, propios de la nación Española»⁷⁷. La vehemencia con la que se expresa, unida a su insistencia en mantener abierto el debate, parecen demostrar que su interés no sólo se dirigía a sostener una determinada postura ideológica, sino también a publicitar su *Colección de las mejores coplas de seguidillas* (una estrategia que parece haber sido exitosa a la luz de las numerosas reimpresiones y reediciones que conoció la obra)⁷⁸.

El nacionalismo de «Don Preciso» se inserta en la tradición ilustrada que considera el patriotismo como una virtud cívica y como un impulso que lleva a tratar de resolver los problemas del país⁷⁹. Sin embargo, su exaltación de la música popular constituye un factor de modernidad que acerca su pensamiento a las corrientes que enfatizaban la importancia del pueblo, la historia, la tradición, el instinto y la diferencia como elementos articuladores de la nación.

La actitud de los siglos precedentes había sido de desinterés, cuando no de desprecio, hacia la cultura popular. A lo largo del siglo ilustrado, numerosos pensadores habían comenzado a llamar la atención sobre la importancia del «pueblo» o «tercer estado». Pero esta actitud se mantendrá ambigua hasta las últimas décadas del siglo: aunque la mayoría de los pensadores (entre los que se incluye Eximeno) criticaban los excesos y el lujo de las clases superiores, se mantenían cautos y desconfiados ante la

⁷⁶ De acuerdo con Hergueta, habría fallecido en Madrid el 24 de marzo de 1826. Por su parte, Nieto Fernández asegura que falleció en Auch, en fecha desconocida. Esta última hipótesis entraría en contradicción con la publicación de obras de Zamacola, en territorio español, en los años 20 del siglo XIX.

⁷⁷ «Colección de las mejores Coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos...». *Diario de Madrid*, 7/8/1799, nº 219, pp. 977-978.

⁷⁸ La posición nacionalista de Zamacola es plenamente coherente con su contexto ideológico: el concepto de nación es una creación liberal, asumido tanto por los jacobinos franceses como, posteriormente, por los liberales e incluso por algunos «afrancesados» españoles (entre los que se contaría Zamacola). Vid. ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Taurus, 2001 y ARTOLA, Miguel. *Los afrancesados*. Madrid, Alianza, 2008.

⁷⁹ Véase ÁLVAREZ JUNCO, J. *Mater Dolorosa...*

«chusma» (como la denominaría Voltaire)⁸⁰. Del mismo modo, los ilustrados españoles habían tratado de instruir al pueblo desde postulados paternalistas, pero con frecuencia habían dado muestras de una profunda desconfianza⁸¹. Tales actitudes se reproducen en algunos artículos publicados en el *Diario*, donde se afirma que la música no es un auxiliar de la poesía salvo «[...] en las canciones de las gentes bajas del pueblo»⁸², o se califican los cantos recogidos por Zamacola como «vulgarísimas tonadas», propias de «chabacanos seguidilleros y vulgares tiranistas», que no pueden representar «la música que una nación ilustrada y amiga de las artes debe cultivar y apreciar»⁸³.

La insistencia de «Don Preciso» en hablar de «música nacional» fuerza a sus adversarios a encontrar alternativas a la hora de aproximarse a este concepto. Tomando como base la tradición que describía a la música española como grave, majestuosa y seria (de acuerdo con la categoría estética de la «*gravitas*»), y que situaba a España en un lugar preeminente en la composición de música sacra, serán varios los autores que elogien la importancia de España en el contrapunto eclesiástico (un género que, en principio, cabría calificar como «universal»)⁸⁴. «Don Preciso» responderá a estos argumentos con una nueva vuelta de tuerca: la música religiosa de autores españoles no es buena por ser religiosa sino, sobre todo, por ser española ya que, a pesar de estar escrita en latín (un idioma poco

⁸⁰ Vid. MUNCK, T. *Historia social...*, p. 277.

⁸¹ La desconfianza de las élites hacia el pueblo se hace patente en Cadalso, que anota en su *Autobiografía* «aquel día conocí el verdadero carácter del pueblo», en referencia al Motín de Esquilache, en 1766. CADALSO, José de. *Autobiografía. Noches lúgubres*. Madrid, Castalia, 1987, p. 98. Sobre la actitud de la Ilustración española ante el pueblo puede verse MEDINA, Alberto. *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*. Madrid, Marcial Pons, 2009.

⁸² «El Avisador de los Melómanos de Aquende». «Señor Don Preciso: El día que publicó Vd. Su segundo tomo...». *Diario de Madrid*, 5/2/1803 y 6/2/1803, nº 36 y 37, pp. 141-142 y 145-146.

⁸³ «El amigo de la música universal como sea buena». «Señor D. Preciso: me parece que no convendremos en nada...». *Diario de Madrid*, 5/4/1803 y 7/4/1803, nº 95 y 97, pp. 377-378 y 385-386.

⁸⁴ «[En España se conservan] un sinfín de composiciones de música sagrada y eclesiástica, no de puro canto llano, sino del contrapunto más artificioso», «El amigo de la música universal como sea buena». «Señor D. Preciso: me parece que no convendremos en nada...». *Diario de Madrid*, 5/4/1803 y 7/4/1803, nº 95 y 97, pp. 377-378 y 385-386; «El músico, profesor de los de Allende». «Señor Diarista: ¡Qué inesperados son los lances de la fortuna...!». *Diario de Madrid*, 9/3/1803 y 10/3/1803, nº 68 y 69, pp. 269-270 y 273-274. Eximeno fue especialmente crítico con el contrapunto artificioso, al que consideraba producto del gusto bárbaro. Vid. EXIMENO, A. *Del origen y reglas...*, vol. 3, pp. 150-156. Esta línea de pensamiento recoge una tradición que ya estaba presente a principios del siglo XVIII, y que sería expuesta en su forma más moderada por Tomás de Iriarte, y en su forma más radical por Joseph Teixidor, cuyo *Discurso sobre la historia universal de la música* aparece precisamente anunciado en el *Diario de Madrid* el 6 de junio de 1804.

«nacional»), refleja plenamente el carácter español, su energía y gravedad⁸⁵. Zamacola plantea aquí, quizá por primera vez, una «españolización» de la música religiosa, una estrategia que no estaba presente en el ideario de quien se interesaba, sobre todo, por la música popular y que conducirá a buscar elementos distintivos en un género con aspiraciones supranacionales⁸⁶.

En estas opiniones divergentes se encontraría la semilla de las dos corrientes que dominarán la historiografía musical española del siglo XIX⁸⁷. Por una parte, la tradición liberal, representada por Soriano Fuertes⁸⁸, defenderá la existencia de una música nacional, esencialmente profana, con raíces en lo popular. Por otra, la tradición conservadora, representada por Eslava, se interesará sobre todo por la música religiosa, a la que juzga plenamente insertada en el contexto europeo.

Cabe concluir que tanto «Don Preciso» como sus adversarios coinciden al resaltar la diferencia frente a un «otro» como mecanismo para afirmar su propia identidad: en el primero, esta diferencia se establece por criterios étnicos («nosotros» españoles – «ellos» italianos); en los segundos, las diferencias serían de clase («nosotros» ilustrados y cultos – «ellos» pueblo llano e inculto). Se demuestra así que los conceptos de «nación» y de «música nacional», en su forma embrionaria, planteaban claros problemas de definición. Mientras algunos autores restringían estas ideas a las élites cultas de la sociedad (aunque eso supusiera excluir a la mayor parte de la población), otros incidían en aglutinar en un mismo espacio conceptual a todos los habitantes de un mismo espacio geográfico que hablasen una misma lengua (a pesar de las notorias diferencias que existían entre unos individuos y otros). La imposibilidad para lograr un

⁸⁵ «D. Preciso». «Señor Protector de la música universal: Ya veo que no podemos convenir los dos...». *Diario de Madrid*, 26/4/1803 y 27/4/1803, nº 116 y 117, pp. 461-463 y 468-470.

⁸⁶ Cabe destacar, por otra parte, que «Don Preciso» critica la introducción del estilo teatral en la iglesia con palabras que recuerdan la posición de Feijoo en el «Discurso sobre la música de los templos». Zamacola se apoya, además, en Eximeno, quien recoge opiniones de autores italianos que denuncian el abuso del estilo dramático en los templos.

⁸⁷ Pilar Ramos considera con acierto que en el origen de la corriente «laicista» se encontrarían Eximeno y su visión negativa de la gran influencia de la Iglesia en la música española. *Vid.* RAMOS LÓPEZ, Pilar. «The Construction of the Myth of Spanish Renaissance Music as a Golden Age». *Early Music: Context and Ideas (International Conference in Musicology)*. Karol Berger, Lubomir Chalupka y Albert Dunning (eds). Krakow, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, 2003. Como prueba de la posición de Eximeno, baste citar la siguiente frase: «Generalmente en España está reducido el gusto de la Música a las Iglesias, cuyos Maestros de Capilla son eclesiásticos y un verdadero apéndice de los contrapuntistas del siglo XVI». EXIMENO, A. *Del origen y reglas...*, tomo III, p. 228.

⁸⁸ *Vid.* CARRERAS, Juan José. «Introducción», *Historia de la música española...* de Soriano Fuertes, vol. 1, pp. V-XXIII.

consenso en torno a la definición de la «música nacional» y el rechazo a determinadas expresiones musicales (la ópera italiana en un caso; los cantos populares en otro) ponen de manifiesto la nula articulación de un concepto que, a la vuelta de unos pocos años, llegaría a adquirir un papel protagónico.

Como casi siempre, la interpretación del pensamiento de Eximeno realizada por «Don Preciso» no coincide plenamente con lo que aquél exponía en sus textos. Aunque el exjesuita se mostrase respetuoso con las músicas populares, la formación de clasicista ilustrado y sus posiciones moralistas le llevaban a declarar que muchas de las letras de las seguidillas eran indecentes, por más que su música pudiera ser graciosa⁸⁹. Como los adversarios de «Don Preciso», Eximeno asociaba el gusto por las seguidillas con las gentes rústicas, no tan cultivadas como los habitantes de las ciudades, manteniendo una posición moderada que contrasta con la exaltación de los textos de Zamacola⁹⁰.

3. Cuestiones historiográficas

El debate sobre la naturaleza expresiva y sobre la esencia nacional o universal de la música conduce a una disputa de tipo historiográfico. Las teorías filosófico-musicales que, a lo largo del siglo XVIII, habían tratado de reconstruir el origen de la música, se sitúan en la base de los planteamientos historiográficos que comienzan a aparecer en este momento. El pensamiento musical de Rousseau, por ejemplo, ofrecía un marco para reflexionar tanto sobre el hipotético proceso de separación de música y lenguaje, como sobre las razones de la pérdida de expresividad de las lenguas modernas. Del mismo modo, la teoría de Eximeno, claramente deudora de la del pensador ginebrino, proponía una visión más optimista del presente, al conceder a las naciones actuales la capacidad de acceder al buen gusto en música pese a la ineptitud de muchos de los lenguajes modernos⁹¹.

⁸⁹ EXIMENO, A. *D. Lazarillo...*, vol. I, p. 260.

⁹⁰ EXIMENO, A. *Del origen y reglas...*, vol. III, pp. 35-36. En la edición italiana de su tratado, Eximeno utiliza el término «romanella» para referirse a los cantos de los campesinos. Este término es traducido al castellano por «tonadas y seguidillas».

⁹¹ Sobre el pensamiento historiográfico de Eximeno *Vid.* RAMOS, Pilar. «Antonio Eximeno y la historia feminista de la música». *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, 2 vols., Begoña Lolo (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, pp. 1061-1076 y HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto. «Progreso, decadenza, rinnovazione. El pensamiento historiográfico-musical de Antonio Eximeno». *Il Saggiatore Musicale*, año XIX, n.º 2 (2013), en prensa.

En este contexto, Zamacola afirmará, como los dos autores antes citados, que existió una unidad original entre música y lenguaje. Sin embargo, el articulista negará que dicha unidad originaria se hubiera interrumpido en algún momento. Al contrario, desde su punto de vista, esta unidad se conservaría aún en China y en el País Vasco, sobre todo en las zonas «donde todavía no ha hecho tantos estragos la corrupción»⁹². Zamacola se halla aquí más cercano a Rousseau que al propio Eximeno, pues en éste nunca encontramos una encendida defensa de los sencillos valores rurales, como aparece en Rousseau con respecto a Suiza. No deja de resultar irónico que «Don Preciso» haga estas valoraciones sobre la capacidad musical del pueblo vasco tomando como referencia a Eximeno quien, en la edición italiana de su tratado (no así en la española), había afirmado:

En las nobilísimas montañas de Vizcaya está gloriosamente sepultada una lengua, que por el nombre de la provincia se llama *vizcaína* [...]. Mi escasa erudición no llega a poder decidir de manera precisa la importante cuestión del origen de esta lengua; sólo puedo decir, por lo que respecta a nuestro asunto, no haber conocido jamás un músico vizcaíno⁹³.

Partiendo de esta base, los distintos autores elaboran discursos historiográficos que describen diferentes modelos de curvas evolutivas. Si, en el caso de Rousseau, esta evolución era claramente negativa (la música y

⁹² «Jamás se ha visto entre estas gentes poesía que no sea cantada, ni música que no haya sido hecha para la poesía: porque aun en aquellas hermosas canciones llamadas Zortzicos [...] están compuestas sobre poesía vascongada, siendo aún más de notar que como no tiene aquella lengua artículo alguno que la haga desagradable, y abundan sus palabras de vocales que la hacen muy sonora y armoniosa, no hay joven ni viejo que no sea poeta y músico a un mismo tiempo». «Don Preciso». «Señor Diarista: Mucho tenemos que hablar, y es menester que se arme Vd. de paciencia». *Diario de Madrid*, 3/4/1799 y 4/7/1799, nº 123 y 124, pp. 505-506 y 509-510. Cabe recordar el origen vasco de Zamacola.

⁹³ «Nelle nobilissime montagne della Biscaglia stà gloriosamente seppelita una lingua, che dal nome della Provincia si chiama *biscaglina* [...]. La mia scarsa erudizione non giugne a poter precisamente decidere l'importante questione sull'origine di questa lingua; solo posso dire, per quel che riguarda il nostro argomento, non aver mai conosciuto un Musico biscaglino». EXIMENO, A. *Dell'origine e delle regole...*, pp. 415-416 (la traducción es mía). Más adelante, Eximeno añade: «Nella Corte, e nelle provincie meridionali vi è più passione e più senso per la Musica: l'Opera italiana è molto bien intesa in Cadice ed in Barcelona; ma se si facesse in Biscaglia, sarebbero i Musici lapidati» (EXIMENO, A. *Dell'origine e delle regole...*, p. 447). Estas referencias negativas hacia el pueblo y el idioma vasco podrían estar relacionadas con el proceso a Nicola Setaro, empresario operístico italiano que fue condenado por un delito de sodomía en 1773. En realidad, bajo la acusación a Setaro se escondería una oposición a la ópera y a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País por parte de los sectores más reaccionarios de la sociedad vasca del momento. Vid. RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. «La trastienda de la Ilustración. El empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España». *Il Saggiatore Musicale*, vol. V, nº 2 (1998), pp. 245-268.

el lenguaje, al separarse, habían perdido sus capacidades, lo que a su vez reflejaría la corrupción de la sociedad actual) no lo es tanto en el caso de Eximeno. Para el exjesuita, la concepción del fenómeno histórico oscila entre la idea ilustrada del progreso constante y la idea cíclica⁹⁴. Por otra parte, su valoración de los griegos es bastante crítica y se aleja de la visión idealizada de otros autores: aunque reconoce la melodiosidad de su lenguaje critica sus vicios morales. En el pensamiento de Zamacola, sin embargo, subyace una concepción negativa de la historia, más cercana a Rousseau que a Eximeno, que le lleva a contemplar con escepticismo la situación de su tiempo y a reivindicar el valor de la música vasca como uno de los últimos testimonios de la unidad originaria entre música y lenguaje. Estos planteamientos encajan plenamente con la línea de pensamiento del autor que hemos visto hasta ahora. «Don Preciso» rechazaba géneros como la ópera porque ocupaban el lugar que antes poseían los géneros «nacionales» de teatro musical; se oponía a la música instrumental porque esta tipología musical dejaba de lado la natural unión entre texto y música y recopilaba coplas de seguidillas como un último intento de salvar la música «nacional». A la vista de estas posiciones, resultaba coherente una valoración negativa del presente, así como una voluntad restauracionista que tratase de devolver a la música el esplendor perdido.

Los adversarios de Eximeno y «Don Preciso», menos preocupados por el vínculo entre lenguaje y música, mostrarán indiferencia hacia la música griega y mantendrán, por lo general, una postura que encaja en la idea del progreso constante⁹⁵. Ésta les llevará a preferir la ópera italiana ante las hipotéticas maravillas de la música griega⁹⁶. Lo más interesante de sus textos residirá en su capacidad para trasladar estas cuestiones al terreno de la disputa entre «antiguos» y «modernos», creando una imagen de sí mismos como defensores de la música contemporánea y mostrando una

⁹⁴ En la concepción historiográfica de Eximeno, la evolución no es lineal y constante sino que sufre ascensos y descensos. Esto se combina, además, con un movimiento de tipo circular, que permitiría describir la historia como una espiral. EXIMENO, A. *Del origen y reglas...*, vol. III, p. 223.

⁹⁵ *Vid.*, por ejemplo: «El músico, profesor de los de allende». «Señor Diarista: ¡Qué inesperados son los lances de la fortuna...!». *Diario de Madrid*, 9/3/1803 y 10/3/1803, nº 68 y 69, pp. 269-270 y 273-274.

⁹⁶ «¿Con que según eso, estamos sin música muchos siglos ha? Pues desde que desaparecieron del globo los Griegos, y las naciones antiguas, desapareció del todo aquel lenguaje no monótono; y como para que haya música es preciso que nuestro lenguaje sea como el suyo, y éste no lo tenemos, por testimonio de D. Preciso se infiere de aquí que estamos sin música muchos siglos ha». «El amante de la música universal como sea buena». «Señor Diarista: No hablemos de D. Preciso...». *Diario de Madrid*, 9/6/1803, 10/6/1803, 11/6/1803 y 12/6/1803, nº 160, 161, 162 y 163, pp. 641-643, 645-646, 649-650 y 653-655.

opinión no dogmática con respecto a la música griega que, por otra parte, vendría a coincidir con la de Eximeno. Paradójicamente, «Don Preciso» y Eximeno quedan encuadrados en el bando de los «antiguos» sin que sus pensamientos respectivos aporten suficientes razones para ello: su posición en este tema es escéptica en lo que se refiere a las posibilidades de adquirir un conocimiento erudito sobre la música griega, aunque positiva con respecto a las cualidades que aquella música debió tener.

4. Agustín Iranzo: el regreso

En marzo de 1803, en pleno enfrentamiento entre partidarios y detractores de la música universal, surge la voz independiente de «El músico profesor de los de Allende». Este autor tiene una posición ideológica equiparable a la de Agustín Iranzo, y ataca a Eximeno y Gutiérrez con la misma vehemencia y el mismo tipo de lenguaje con los que lo hacía el maestro de la Colegial alicantina. Estas circunstancias, unidas al pseudónimo utilizado, nos llevan a pensar que tras este sobrenombre se esconde el propio Iranzo⁹⁷.

Utilizando argumentos ajenos a la polémica que se desarrolla en ese momento, «El músico profesor de los de Allende» consigue establecer un debate paralelo que cuestiona la validez de la obra de Eximeno sin dar lugar a nuevas interpretaciones o impugnaciones de su pensamiento. Los argumentos se limitan al cruce de acusaciones entre eximenistas y anti-eximenistas (éstos dudan de los conocimientos musicales de Eximeno, aquéllos de la capacidad de Iranzo para componer⁹⁸), a la defensa corporativista de los maestros de capilla españoles y al debate en torno a si es posible o no impugnar a Eximeno después de la publicación de la *Duda* y de los elogios dirigidos a él por la *Encyclopédie Méthodique*⁹⁹.

Al leer estos artículos tenemos la sensación de estar asistiendo a una reedición de los inicios de la polémica. De hecho, hasta la manera en que concluye el enfrentamiento (con Iranzo pidiendo explicaciones a los eximenistas, sin que éstos acudan a defender al exjesuita) se parece a la manera en que se cerró el enfrentamiento de 1796. Parece claro que esta polémica,

⁹⁷ Iranzo era maestro de capilla de Alicante, lejos de Madrid.

⁹⁸ El principal defensor de Eximeno en esta fase será «El músico juicioso y desengañado». El tipo de lenguaje que utiliza este autor, sus argumentos y su pseudónimo nos llevan pensar que podría tratarse de Francisco Antonio Gutiérrez, quien con este alias haría referencia a que su salida del *engaño* se había producido gracias a la obra de Eximeno.

⁹⁹ *Encyclopédie Méthodique*. París, Panckoucke, 1786.

surgida de manera artificial y desarrollada al margen del enfrentamiento preexistente, tendría un objetivo propagandístico. Mientras la actualidad adquirida por Eximeno en 1803 es aprovechada por Iranzo para insertar anuncios de su obra¹⁰⁰, el silencio de los defensores de Eximeno bien podría deberse a la intención de ignorar la obra de Iranzo; de no publicarla «gratuitamente». Pero además, la no participación de Iranzo y sus seguidores en el debate que se venía desarrollando en el *Diario* muestra la incapacidad de un importante sector de los músicos profesionales españoles para articular un discurso propio y defenderlo ante la sociedad, para mantener una comunicación exotérica que trascendiera los muros de las capillas y, en definitiva, para construir una corriente de opinión en el seno de la opinión pública. Los diferentes niveles discursivos que se desarrollan en paralelo sin cruzarse son reflejo de un sistema disfuncional. Del mismo formarían parte, de un lado, los aficionados (que mantenían entre sí vehementes desencuentros de carácter estético e ideológico), y de otro, los profesionales, enfrascados en debates con aspiraciones teóricas pero que, en el fondo, sólo se dirigían a defender su *status quo* dentro de unas estructuras que avanzaban hacia su descomposición.

5. Epílogo

El interés por el pensamiento eximeniano no se agota con el fin de la polémica en el *Diario de Madrid*, como prueban los artículos que Zamacola sigue publicando en el periódico. Pero también los adversarios de Eximeno seguían interesados en el pensamiento del exjesuita. El 6 de junio de 1804 se anuncia la publicación del *Discurso sobre la historia universal de la música* de Joseph Teixidor, autor que impugnará a Eximeno en *Sobre el verdadero origen de la música*, un texto donde critica las opiniones de un «filósofo moderno» (que no es otro que Eximeno) para defender una teoría matemática de la música basada, principalmente, en Rameau¹⁰¹.

El hecho de que este texto permaneciera inédito hasta fechas recientes impidió el desarrollo de una previsible polémica que, sin embargo, parecía preludarse en ciertos textos del *Diario de Madrid*. Sin entrar en un

¹⁰⁰ «Pedro de Pedro». «Señor Músico juicioso y desengañado: Muy señor mío: Vd. o yo estamos sin juicio...». *Diario de Madrid*, 4/11/1803 y 5/11/1803, nº 309 y 310, pp. 1233-1234 y 1237-1238; «Agustín Iranzo». «Señor Músico juicioso y desengañado: Muy señor mío: siento infinito no haber podido...». *Diario de Madrid*, 4/1/1803 y 5/1/1803, nº 4 y 5, pp. 13-14 y 17-18.

¹⁰¹ Véase la edición moderna de B. Lolo antes citada (TEIXIDOR Y BARCELÓ, Joseph de. *Historia de la música «española» y Sobre el verdadero origen de la música...*).

análisis profundo del texto de Teixidor, cabe señalar que su postura es la de un profesional que trata de defender su profesión frente a un aficionado como Eximeno, acercándose en este sentido a Iranzo. Sin embargo, encontramos en Teixidor una voluntad por actualizar las viejas reglas musicales revistiéndolas de un envoltorio científico que se acerca a las nuevas corrientes, lo que sitúa su posición en un lugar intermedio entre los defensores de la tradición y los partidarios de un nuevo modelo. En cualquier caso, su trayectoria, que recuerda en tantos aspectos a la del Padre Martini, constituye un frustrado intento por aproximar al espacio público unos temas y unos planteamientos que, por su naturaleza, sólo podían quedar restringidos al ámbito de los especialistas.

La última y más curiosa referencia a Eximeno que encontramos en el *Diario de Madrid* de estos años se debe a «El Bailarín Aficionado» (nuevo pseudónimo de Iza Zamacola). En una polémica sobre la danza, Zamacola cita a Eximeno y añade:

[Eximeno] ha escrito un papel muy gracioso y divertido, titulado El Lazarillo, donde pone en ridículo a los músicos contrapuntistas de nuestro siglo, y a todos sus secuaces¹⁰².

Eximeno había enviado su manuscrito desde Roma un año antes, pero las circunstancias políticas (unidas a las peripecias vividas por el manuscrito) impedirían su publicación hasta 1872¹⁰³. Por eso llama tanto la atención que Zamacola no sólo conozca la existencia del texto, sino que parezca haberlo leído en una fecha tan temprana como 1807. Desconocemos cómo pudo haber llegado la obra a sus manos, aunque cabe aventurar dos hipótesis no excluyentes. En primer lugar, que «Don Preciso» hubiera accedido al texto merced a su cargo en la Administración. Y, en segundo lugar, que tuviera relación con Eximeno, por vía directa o indirecta. De poder demostrarse esta última hipótesis, estarían algo más despejadas las claves para entender el porqué de la beligerante defensa de Eximeno llevada a cabo por Zamacola y el grado de implicación del exjesuita en una polémica que, durante ocho años, había mantenido su nombre en el debate público.

¹⁰² «El bailarín retirado». «Es mucha desgracia la mía: ningún malandrín...». *Diario de Madrid*, 10/10/1807, nº 283, pp. 439-440.

¹⁰³ Vid BARBIERI, Francisco Asenjo. «Preliminar». EXIMENO, Antonio. *D. Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-1873, BARBIERI, F. A., «Preliminar». EXIMENO, A. D. *Lazarillo Vizcardi...* vol. I, pp. LVII-LIX.

Conclusiones

En las páginas precedentes hemos analizado las motivaciones, el desarrollo y los conceptos debatidos en una polémica que, con interrupciones, se desarrolló desde 1796 hasta 1804 en el *Diario de Madrid*. Este debate, suscitado en origen por los agresivos métodos publicitarios empleados por Francisco Antonio Gutiérrez (traductor de la obra de Antonio Eximeno), es un buen ejemplo del proceso de construcción de la opinión pública a finales del siglo XVIII, así como de la importancia alcanzada por los medios de comunicación en esa época. En épocas anteriores, los tratados circulaban exclusivamente entre el limitado círculo de los profesionales de la música. Sin embargo, en este momento, el potencial número de lectores se amplía, extendiéndose hasta un buen número de aficionados. En este contexto, Gutiérrez, que demuestra ser consciente de la relevancia del debate público para dar a conocer los escritos de temática musical, se esfuerza por provocar un enfrentamiento con ciertos compositores apegados a la tradición, y para quienes los asuntos musicales sólo debían ser discutidos por los profesionales, sin salir a la opinión pública. Con el paso del tiempo, serán otros los autores que aprovechen las páginas del *Diario* para, a través de las polémicas, dar a conocer sus obras. Entre ellos destacan Juan Antonio Iza, fiel defensor de Eximeno y vehemente polemista, y Agustín Iranzo, maestro de capilla de convicciones conservadoras que, sin embargo, trata de aprovechar las ventajas publicitarias de la prensa diaria.

En la polémica ocupa un destacado lugar el enfrentamiento entre los tratadistas aferrados a los modos de producción y de enseñanza propios del Antiguo Régimen y los aficionados que, con divergencias estéticas entre sí, conciben la música como un fenómeno sujeto a un debate público, del que puede participar toda la sociedad (y no sólo los profesionales). *Del origen y reglas de la música* se dirigía al público con una calculada ambigüedad: si, por una parte, el nivel técnico del tratado buscaba interesar a los maestros de capilla, los aspectos de carácter más filosófico, estético o historiográfico del mismo estaban destinados a un potencial público aficionado. Esta posición intermedia entre aficionados y profesionales permite que el tratado de Eximeno interese a unos y otros. Pero las reacciones serán dispares: los aficionados, con independencia de sus planteamientos, no cuestionarán el derecho del exjesuita a escribir un tratado de música. Por el contrario, la recepción entre los maestros de capilla se manifiesta en un rechazo al tratado, no tanto por su contenido, como por su autoría. Se refleja así, una vez más, la incapacidad de los

profesionales de la música para articular un discurso propio y diferenciado, capaz de integrar al nuevo público interesado en esta materia y de abrirse a las estructuras que comenzaban a aparecer en los albores del Nuevo Régimen. Precisamente, esta crisis será entendida por Eximeno, que en *Don Lazarillo Vizcardi* traza un retrato de este sistema en descomposición y ofrece algunas alternativas para romper con la rigidez de unas estructuras que comenzaban a estar caducas: la sátira contra Cerone y Nassarre será el episodio más pintoresco de esta crítica, que buscaba alertar a los profesionales del anacronismo que representaba defender unas normas escritas doscientos años antes. La *Defensa del arte de la música*, publicada por Iranzo en 1803, y donde se defienden estas reglas, es el testimonio más claro de la inadecuación de los maestros españoles al nuevo marco social, ideológico y estético.

En los enfrentamientos protagonizados por aficionados en el *Diario de Madrid* se constata un extendido consenso (no unánime) en la concepción de la música como un arte de imitación cuyo objetivo ha de ser la expresión de los sentimientos. Sin embargo, las diferentes perspectivas en la interpretación de esta idea serán motivo de disputa en cuestiones como la música instrumental o la ópera. Si los desencuentros en torno a la primera tipología musical están motivados por causas estéticas, los enfrentamientos sobre el melodrama están marcados por el contexto ideológico de la época. Las diferencias en la definición del concepto de «nación», unidas a un ambiente exaltado y a nuevas corrientes de pensamiento a nivel europeo, dan como resultado encendidos debates que enfrentan a los partidarios de la ópera italiana con aquellos que comienzan a valorar la música popular como esencia de la música nacional. Será en esta cuestión donde se produzca el mayor grado de manipulación del pensamiento eximeniano. Su descripción del origen de la música, ligada al lenguaje, sería fácilmente utilizable por los partidarios de vincular la música a la nación. Del mismo modo, las modificaciones introducidas en la edición española del tratado, que impugnaban a la ópera mientras defendían los géneros «nacionales» de teatro musical, servirían para justificar el rechazo al melodrama italiano. Sin embargo, ninguno de estos dos posicionamientos resultaba equiparable a la exégesis del mismo que hacen autores como «Don Preciso», que prescinden de la matriz universalista del pensamiento eximeniano para realizar interpretaciones parciales, interesadas, sesgadas y partidistas.

En resumen, la polémica mantenida en el *Diario de Madrid* es un interesante testimonio que permite conocer el lugar ocupado por la música

en la opinión pública española de finales del siglo XVIII y principios del XIX, ofreciendo una buena muestra de la diversidad de posturas que se dan en este marco de naturaleza dialéctica, y reflejando la crisis de un sistema para la que no estaban preparados los profesionales de la música.

Recibido: 6 marzo 2012

Aceptado: 2 junio 2013



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL DE
LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro de Documentación Musical de Andalucía

RdM