

**‘UTILE DULCI’. MODELOS DIDÁCTICO-MUSICALES Y GÉNERO
LITERARIO EN LAS *INVESTIGACIONES MÚSICAS DE DON LAZARILLO
VIZCARDI*, DE ANTONIO EXIMENO (1729-1809)**

Alberto Hernández Mateos
(Universidad de Salamanca)

albertohm@usal.es

orcid.org/0000-0003-0886-5781

Abstract: Enseñar y deleitar fueron los dos objetivos que se autoimpuso el jesuita expulso Antonio Eximeno al escribir su novela *Investigaciones músicas de Don Lazarillo Vizcardi* a comienzos del siglo XIX. Asumiendo la naturaleza doble del texto –como tratado de elocuencia musical y como obra de ficción–, en este trabajo se examina su largo proceso de gestación, se analiza su inserción en distintas tradiciones didácticas (en particular, las asociadas al tratado musical y al *Arte Poética* de Horacio), y se discute su género literario en función de las reflexiones trazadas por el autor en paralelo a lo expuesto por los teóricos de la época.

Palabras clave: novela; tratado musical; didáctica musical; género literario; fábula; comedia; historia; Antonio Eximeno; Quinto Horacio Flaco; Quijote.

El manuscrito llegó a Valencia, procedente de Roma, en 1806. Su autor, el jesuita expulso Antonio Eximeno (Valencia, 1729-Roma, 1809), había estado trabajando durante años en una novela satírica con trama musical. La tituló *Investigaciones músicas de Don Lazarillo Vizcardi, con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, pero no llegaría a verla publicada¹. Tras llegar a España, el documento vivió una serie de peripecias que casi acaban con su existencia². Y, cuando al fin se convirtió en libro, tuvo que enfrentarse a las críticas de quienes, con demasiada frecuencia, ni siquiera lo habían leído³.

¹ Antonio Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, ed. de Francisco Asenjo Barbieri (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872, 2 vols.). Antes de su publicación, debió gozar de una limitada difusión, como demuestra el texto que escribió El bailarín retirado (tal vez José Antonio de Iza Zamacola en el *Diario de Madrid*: ‘[Eximeno] ha escrito un papel muy gracioso y divertido, titulado *El Lazarillo*, donde pone en ridículo a los músicos contrapuntistas de nuestro siglo, y a todos sus secuaces’ (*Diario de Madrid*, 10 de octubre de 1807, pp. 439-40). Louis Viardot escribió: ‘L’abbé Ximéno. homme très-versé dans la matière, avait écrit, à la fin du dernier siècle, un roman burlesque, dans le genre de *Fray Gerundio de Campazas*, pour se moquer du mauvais goût introduit dans les maîtrises [...]. Son livre ne fut pas imprimé, et je ne sais ce qu’est devenu le manuscrit. Il aurait été curieux pour l’histoire de l’art, qui n’a nul monument; mais je doute qu’il eût mieux réussi que son modèle à corriger le vice à la mode’ (*Études sur l’histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des Beaux-Arts en Espagne* (París: Paulin, 1835), 381). Cabe pensar que Viardot conociera el libro de Eximeno a través de José Melchor Gómis, valenciano y discípulo de Josep Pons.

² Barbieri, ‘Preliminar’, en Eximeno, *Lazarillo*, I, pp. XLVIII-XLIX y LVII-LIX.

³ Así Rafael Mitjana, ‘La Musique en Espagne (Art religieux et art profane)’, *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, ed. A. Lavignac-L. Laurencia (París: Delagrave, 1920). Traducción: *Historia de la música en España (arte religioso y arte profano)* (Madrid: Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993); Maria Titli, ‘Introduzione a Antonio Eximeno, *Dell’origine e delle regole della musica*’, *La musica degli antichi e la musica dei moderni. Storia della musica e gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini*, ed. Michela Garda, Alberto Jona y Maria Titli (Milán: F. Angeli, 1989), pp.

En el mejor de los casos, los comentaristas se empeñaban en buscar el adjetivo que mejor definiera el escaso valor del texto, lastrado por una escasa fluidez narrativa que lo invalidaba como novela. Menéndez Pelayo llegaría a calificarlo como un ‘engendro de aquella manía didáctica que produjo tantos poemas y novelas doctrinales en el siglo XVIII’⁴. Rafael Mitjana diría que Eximeno se dejó llevar por el ‘mal gusto general de su época’⁵. Y Nemesio Otaño, a manera de síntesis, añadiría que *Don Lazarillo* ‘no hace más que girar sobre unas pocas ideas con machaconería, que hace su lectura casi insoportable’⁶.

Pese a todo, *D. Lazarillo* sigue interesando a los investigadores. Distintos trabajos han glosado sus concomitancias con el modelo cervantino⁷, la originalidad del pensamiento filosófico de su autor⁸, su significación para la historia de la novela en España a finales del XVIII⁹ o, de manera particular, la importancia de sus críticas y propuestas en el universo musical del momento¹⁰. Sin embargo, sigue faltando un estudio del texto que, partiendo de los dos objetivos que se autoimpuso el autor –enseñar y deleitar–, y su doble dimensión –como tratado de elocuencia musical y como narración literaria–, analice las estrategias comunicativas empleadas por Eximeno, los modelos en los que basó su trabajo, y la posición que ocuparía esta novela en el momento histórico en el que fue escrita.

Para responder a estas cuestiones, en las próximas páginas sitúo la creación de *Don Lazarillo Vizcardi* en el marco de la biografía de su autor (algo imprescindible para entender el enfoque y el propósito de su trabajo). En segundo lugar, y teniendo en cuenta la función instructiva que Eximeno le atribuye, analizo las tradiciones didácticas en las que se inserta, con particular atención al legado de la tratadística dialogada y a la impronta

64-65; Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid: CSIC, 1994), III, 640.

⁴ Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, III, 640.

⁵ Mitjana, *Historia de la música*, 327.

⁶ Nemesio Otaño, *El P. Antonio Eximeno. Estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos* (Madrid: Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1943), 13.

⁷ Alice M. Pollin, ‘Toward an Understanding of Antonio Eximeno’, *Journal of the American Musicological Society* 10 (1957), 86-96 y ‘Don Quijote en las obras del P. Antonio Eximeno’, *Publications of the Modern Language Association of America* 74 (1959), 568-575.

⁸ Maurizio Fabbri, ‘Un romanzo dell’Illuminismo spagnuolo: il *Lazarillo Vizcardi*’, *Spicilegio Moderno*, 4 (1975), 39-63.

⁹ Joaquín Álvarez Barrientos, *La novela del siglo XVIII* (Madrid: Júcar, 1991), 26

¹⁰ La publicación más destacada en este ámbito sigue siendo: Carmen Rodríguez Suso, ‘Las Investigaciones musicales de *D. Lazarillo Vizcardi*. Una propuesta sincrética para una música en busca de su identidad’, *Musica e storia*, III (1995), 121-156. Igualmente, merecen ser citados: Laura Callegari Hill, ‘Visitando la biblioteca di Padre Diego: Ancora sulla controversia Martini-Eximeno, allá luce del Romanzo *Don Lazarillo Vizcardi*’, *Quadrivium*, I (1990), 85-99 (que ofrece nuevos datos sobre la polémica musical de Eximeno con Giovanni Battista Martini a partir de *Don Lazarillo*) y Helmut C. Jacobs, ‘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*, ed. Manfred Tietz (Madrid: Iberoamericana, 2001), 401-412. Más recientemente se ha defendido una tesis que sintetiza estos trabajos (Julia García-Arévalo Alonso, ‘La impronta musical en la literatura hispana de la Ilustración. *Don Lazarillo Vizcardi* de Antonio Eximeno’, Tesis doctoral (Universidad de Salamanca, 2015), y se han publicado un par de artículos que analizan aspectos sociolingüísticos y concretos de la novela: Ricardo Rodrigo Mancho, ‘La visita del convento de la Magdalena de Massamagrell: un lance de *Don Lazarillo Vizcardi*, novela de Antonio Eximeno’, *El mundo del padre Isla*, coord. por Natalia Álvarez Méndez y José Enrique Martínez Fernández (León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2005), 519-33; Ricardo Rodrigo Mancho y Pilar Pérez Pacheco, ‘Reflexions sociolingüístiques al voltant de *Don Lazarillo Vizcardi* d’Antoni Eximeno’, *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas. Valencia, 2010*, coord. Emili Casanova, Cesáreo Calvo Rigual (Berlín: De Gruyter, 2013) 2, 699-708.

ejercida por Horacio. Finalmente, reflexiono sobre el género literario en el que cabe encuadrar *Don Lazarillo Vizcardi* a partir de lo expuesto por el autor en esta obra y en su *Apología de Miguel de Cervantes*¹¹, y en paralelo con las definiciones planteadas por algunos teóricos del momento.

La génesis del texto: contexto histórico y biográfico

Cuando Eximeno comienza a escribir su novela, hacia 1798, cuenta 69 años y acaba de regresar a Valencia desde Roma, la ciudad en la que ha residido durante más de tres décadas. Formado en disciplinas humanísticas y en matemáticas, ha tenido que reinventarse tras la expulsión de los jesuitas de la Corona española en 1767 y ha conseguido integrarse con éxito en las redes culturales italianas. En solo siete años ha logrado adquirir una sólida formación musical y ha llegado a publicar un polémico tratado, *Dell'origine e delle regole della musica*¹², que ha provocado sonoras polémicas¹³. En esos mismos años, participa en academias literarias como la de la Acardia¹⁴ y ejerce la docencia musical. Sus publicaciones posteriores, alejadas de la música, abordan cuestiones filosóficas, matemáticas y políticas¹⁵. Tiempo después, la traducción de su tratado musical al castellano en 1796 hará aflorar nuevos debates que el autor observa desde la distancia¹⁶.

Nada hacía prever su regreso a España cuando se aproximaba al ocaso de su vida, pero la expansión napoleónica abriría una oportunidad inesperada. El 15 de febrero de 1798, las tropas de Bonaparte entran en Roma y cinco días más tarde apresan al papa. Dadas las circunstancias, el 10 de marzo el Gobierno español autoriza a los jesuitas expulsos a regresar a su país¹⁷. Eximeno se acogerá a este derecho y llegará a Valencia –donde aún vivían dos de sus hermanos– el 28 de julio de 1798¹⁸. Se instalará entonces en casa de su hermano Francisco, donde lo encuentra Wilhelm von Humboldt. El prusiano

¹¹ Antonio Eximeno, *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quixote* (Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1806).

¹² Antonio Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione* (Roma, Michel'Angelo Barbiellini, 1774).

¹³ Destaca la que le enfrentó con el franciscano boloñés Giovanni Battista Martini (1706-1784). Reconocido teórico musical, Martini no fue capaz de manejar con éxito los resortes de la comunicación pública; por el contrario, Eximeno supo beneficiarse de la polémica para construir su imagen pública y dar resonancia a sus propuestas.

¹⁴ Juan Andrés, *Cartas familiares (Viaje de Italia)*, ed. de Idoia Arbillaga y Carmen Valcárcel, dir. por Pedro Aullón de Haro (Madrid: Verbum-Biblioteca Valenciana, 2004), I, 162.

¹⁵ Antonio Eximeno, *De studiis philosophicis et mathematicis instituendis* (Madrid: Typographia Regia, 1789); *Institutiones philosophicae et mathematicae* (Madrid: Imprenta Real, 1796), 2 vols., y *Lo Spirito del Macchiavelli* (Cesena: Eredi Biasini, 1795).

¹⁶ Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, ed. crítica y estudio preliminar de Alberto Hernández Mateos (Madrid: Verbum, 2016 [Madrid: Imprenta Real, 1796 [1ª ed. Madrid: Imprenta Real, 1796, 3 vols.]). Sobre la polémica generada por la traducción del tratado, puede verse: Alberto Hernández Mateos, 'Maestrazos de contrapunto, rutineros maquinales, chabacanos seguidilleros. La recepción polémica del pensamiento de Antonio Eximeno en el *Diario de Madrid* (1796-1804)', *Revista de Musicología*, XXXVI:1-2 (2013), 189-224.

¹⁷ La Real Orden de 10 de marzo de 1798 impedía a los expulsos establecerse en la Corte y en los Reales Sitios.

¹⁸ Miguel Ángel Picó Pascual, *El P. José Antonio Eximeno Pujades* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003), 108. Sobre el viaje de vuelta de Eximeno a España, véase: Barbieri, 'Preliminar', XLI. Eximeno partió desde el puerto de Génova, pero su viaje se retrasó más de lo esperado a causa de una enfermedad (Archivo General de Simancas, *Gracia y Justicia*, Leg. 5065, Carta de Eximeno al Rey. Valencia, 18 de marzo de 1801).

lo describe como un hombre anciano, con una hermosa cabeza, cara alargada, ojos grandes y profundos, y nariz grande y arqueada¹⁹.

En su ciudad natal, Eximeno retoma la relación con algunos de sus antiguos compañeros de orden, como su exalumno Juan Bautista Colomé (1740-1808), y también establece nuevos contactos con personalidades eminentes del ambiente valenciano como el maestro de capilla de la catedral, Josep Pons. Un año después de su llegada a España publica la traducción de *Lo spirito del Macchiavelli*; trabajo que se saldará con un proceso inquisitorial en el año 1800²⁰. En medio de estos contratiempos, se reencontrará con el *Quijote* y emprenderá la redacción de la novela que venía rumiando desde la década de los setenta –junto con su reverso teórico, la *Apología de Miguel de Cervantes*–. El autor lo explica así en su *Autobiografía*, texto manuscrito conservado en un ejemplar de *Dell'Origine* dedicado a Vicente Olcina (1735-1809), y que cabe datar en torno a 1806:

Avendo l'autore assoluto bisogno d'interpolare il serio lavoro delle sue istituzioni con qualche piu piacevole studio ha rivolto uno sguardo alla musica [...] Vedendo dunque l'Ab. Eximeno asodati i suoi principj dell'armonia, ed abbracciati da' piu colti professori ha creduto essere ormai tempo di adempire le due promesse fatte nell'opera dell'Origine, l'una di scrivere un trattato sull'eloquenza della musica, l'altra di comporre un romanzo per abbattere col ridicolo i pregiudizj della vecchia scuola di contrappunto. Ha pensato dunque riunire questi due oggetti in un romanzo, nella cui azioni intervengono personaggi serj e ridicolj [...] ²¹

Lo que este pasaje pone de manifiesto es que la obra tiene un carácter sintético, al aglutinar dos viejos proyectos, y le otorga una doble dimensión didáctica y narrativa. El primero de los proyectos aludidos era un tratado de elocuencia musical, que, según se deduce de una nota al pie contenida en la edición española de *Del origen*, tenía una ambición mayor de la que podría pensarse en un primer momento²². En efecto, el exjesuita había propuesto sin éxito a Pietro Metastasio colaborar en un tratado donde se incluyera una selección de las mejores músicas compuestas para sus dramas, a partir de una selección que debería realizar el propio poeta²³. El segundo proyecto consistiría en narrar, ‘por el gusto de *Don Quijote*, la vida y hazañas del maestro Pandolfo, que, de tejedor y

¹⁹ Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Schriften. Tagebücher* (Berlín: B. Behr, 1918), 2, 275

²⁰ La documentación se encuentra reunida en AHN, Inquisición, Leg. 4.460, expediente nº 17. Este legajo ha sido reproducido y publicado en Miguel Ángel Picó Pascual, ‘El proceso inquisitorial del Padre Eximeno’, *Revista de Musicología*, XXV: 2 (2002), 545-572. Sobre el proceso inquisitorial vid.: Otaño, P. *Antonio Eximeno*, 62; Juan Beneyto Pérez, ‘Un antimaquiavelo perseguido por la Inquisición’, *Revista de Estudios Políticos*, XLIII (1952), 131-140; María José Bono Guardiola, ‘El espíritu de Maquiavelo de Antonio Eximeno’, *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*, coord. por Enrique Giménez López (Alicante: Universidad de Alicante, 1996), 331-46.

²¹ Antonio Eximeno, *Autobiografía inédita*, ed. y traducción de Daniel Devoto (Buenos Aires: Gulab y Aldabahor, 1949), 34-37.

²² ‘... tuve intención de agregar a esta primera parte otro libro sobre la elocuencia de la música, y lo hubiera ejecutado, si la multitud de ideas que me ocurrieron al querer tratar de esta materia no me hubiesen hecho tomar la determinación de tratarle en un escrito separado; y espero ejecutarlo si veo que esta obra encuentra buena acogida en el público, y si las vicisitudes de la vida humana no consiguen cortar el hilo de mi intención’, Eximeno, *Del origen*, 230.

²³ Se conservan dos cartas, fechadas el 22 de agosto y el 8 de septiembre de 1776, en las que Metastasio comenta aspectos relativos a *Dell'Origine* y se niega a colaborar en este proyecto de Eximeno, quien también le había propuesto escribir su biografía (Pietro Metastasio. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Ed. de Bruno Brunelli (Milán: Arnoldo Mondadori, 1953-1964), 5, 399-402 y 404-5).

organista de su lugar, vino a ser maestro de capilla'²⁴. Estas pocas palabras constituyen el primer esbozo del argumento de *Don Lazarillo Vizcardi*²⁵.

La nueva expulsión de los jesuitas decretada por Carlos IV le obligará a embarcarse rumbo a Roma el 11 de mayo de 1801²⁶. Allí, Eximeno terminará y corregirá el manuscrito de su novela, que habría de remitir al canónigo valenciano Antonio Roca y Pertusa²⁷. A su vez, este se lo tendría que trasladar al impresor Manuel Monfort y, de acuerdo con el privilegio concedido en 1802, en un periodo de doce años nadie podría imprimir la obra sin el permiso de su autor²⁸.

En su *Apología de Miguel de Cervantes*, Eximeno incuye una apostilla que desvela interesantes claves sobre el proceso de escritura de la novela:

La obra que se cita en esta *Apología* intitulada *Investigaciones músicas de D. Lazarillo Vizcardi con ocasión de un concurso a un magisterio de capilla vacante*, por ser muy voluminosa, y haber querido su autor corregirla de nuevo, e ilustrarla con copiosas notas relativas a la historia de la música antigua y moderna, no se ha dado aún a la luz.²⁹

Se deduce, por tanto, que la redacción *Don Lazarillo* estaría lista en torno a 1802 (como puede inferirse de la aprobación del privilegio antes mencionado), que el texto se habría sometido más tarde a una profunda revisión en la que se le habrían añadido los eruditos apéndices que lo complementan, y que a esas alturas de 1806 aún no había sido remitido a Valencia. El envío se produciría ese mismo año, pero la novela permaneció inédita hasta 1872, cuando el compositor y musicólogo Francisco Asenjo Barbieri la publicó con cargo a la Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Don Lazarillo es, en definitiva, una obra de madurez. Y no es casual que fuera escrita a la vez que la *Apología de Miguel de Cervantes*, la respuesta de Eximeno al 'Análisis del Quixote' que Víctor de los Ríos había incluido en la edición del *Quijote* de la Real Academia, y a los comentarios de Gregorio Mayans en su biografía de Cervantes para la edición londinense de 1738³⁰. En este sentido, si la *Apología* constituye una defensa de la libertad narrativa del escritor (y de Cervantes) desde el plano teórico, *Don Lazarillo* encarna la plasmación concreta de un modelo narrativo que trasciende la normatividad neoclásica, y pone en práctica algunas de las ideas defendidas en la

²⁴ Eximeno, *Del origen*, 336.

²⁵ Es significativo que el comentarista de los *Articoli delle novelle di Firenze* reaccionara a estas líneas manifestando: 'Forse questo Romanzo sarà una buona medicina per la Musica languente, como lo fu quello di D. Chisciotto per certi costumi ridicoli, e quello di Fra Gerundio per l'Oratoria Sacra. Sarà Romanzo, ma Romanzo da Filosofia'. Cit. en Picó Pascual, *El padre José Antonio Eximeno*, 308.

²⁶ AGS, Estado, 5065; AGS, Leg. 5006. Cit. en Bono Guardiola, 'El espíritu de Maquiavelo', 339

²⁷ Antonio Roca Pertusa y Malferit (1749-1823), hermano del marqués de Malferit, estudió filosofía y derecho en la Universidad de Valencia y fue académico de la Real de San Carlos. A lo largo de su vida reunió una extensísima biblioteca. Véase: Germán Ramírez Aledón y Fernando Goberna Ortiz, 'Antonio Roca y Pertusa (1749-1823), canónigo de la catedral valenciana', *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*, coord. Emilio Callado Estela (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2013-2015), 3, 163-200.

²⁸ AHN, Estado, Leg. 2940. Cit. en Otaño, *P. Antonio Eximeno*, L. Eximeno solicitó la exención del pago de los correos que debía intercambiar con Roca, apoderado de la obra; con Monfort, responsable de la impresión, y con los correctores de las pruebas, Francisco Bahamonde y Josep Pons.

²⁹ Eximeno, *Apología*, [s. p.]

³⁰ Es de notar que Eximeno califica elogiosamente a De los Ríos, en quien reconoce un 'autor erudito con juicio, y crítico sobremanera', en contraste con los adjetivos que dedica a Mayans, a quien llama 'protomusaraño y censor universal de la literatura española [...], erudito sin genio, mal avenido con las musas' (Eximeno, *Apología*, 14).

Apología. Observadas en conjunto, las dos obras forman un díptico cervantino que se erige en el testamento estético (literario y musical) de Eximeno.

‘Útil...’: *Don Lazarillo* como herramienta didáctica

Durante siglos, la didáctica musical empleó artefactos textuales con características bien definidas que tenían en el tratado su forma de expresión más acabada. Pero este formato entraría en crisis en el siglo XVIII por la concurrencia de distintos factores³¹. La ‘revolución de la lectura’, la aparición de instituciones y prácticas como el concierto público y el surgimiento de figuras como la del aficionado (el erudito con conocimientos filosóficos, artísticos y literarios, capaz de apreciar, pero también de interpretar la música) hicieron que el antiguo modelo de tratado dirigido a los profesionales dejara paso a nuevas tipologías textuales. Por ello, comenzaron a proliferar los textos con estrategias comunicativas renovadoras y experimentales, que combinan aspectos teóricos, históricos, ensayísticos o filosóficos³².

Don Lazarillo Vizcardi debe entenderse en este nuevo contexto. Ya desde el ‘Prólogo’, el autor identifica claramente el tipo de lectores a los que dirige su obra: ‘las personas cultas que, sin haber estudiado ni ejercitar las artes de genio, desean distinguir en ellas los vicios de las perfecciones’ (Eximeno, *Lazarillo*, I, 3)³³. Dicho de otro modo: quienes, sin tener conocimientos teóricos o prácticos sobre música, desean adquirir la formación básica para poder emitir juicios estéticos. Pero Eximeno no renunciará a dirigirse a los músicos profesionales. La cuidada elección de los personajes permite que el libro apele tanto a los aficionados cultos (representados por Lazarillo), como a los intérpretes (representados por Juanito) y compositores (encarnados en Ribelles), y le otorga dimensión mediadora entre los distintos planos que configuraban el cosmos musical del momento.

Pese a su enfoque renovador, *Don Lazarillo* revela una profunda huella de la tradición teórico-musical, patente en la importancia que adquieren los diálogos como vehículo de transmisión del conocimiento³⁴. Sin embargo, la vieja tradición del tratado dialogado en el que intervienen un único maestro y su discípulo es ahora más plural: son varios los discípulos (Lazarillo en primer lugar, pero también Mosen Juan y Juanito) que interrogan a cuantos les rodean y obtienen un amplio abanico de respuestas, desde los disparates de Quitoles hasta las exquisitas contestaciones de Ribelles. No obstante, el

³¹ Para una introducción a esta cuestión puede verse David Schroeder, ‘Listening, thinking and writing’, *The Cambridge History of Eighteenth-century Music*, Ed. Simon P. Keefe (Cambridge, Cambridge U.P. 2009), 183-200.

³² Entre los ejemplos españoles de estas nuevas tipologías cabe destacar: Benito Jerónimo Feijoo, ‘Discurso XIV: Música de los templos’, *Teatro crítico universal* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1726), I, 339-67 y Marqués de Ureña (Gaspar de Molina y Saldívar), *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo, contra los procedimientos arbitrarios sin consulta* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1785). Junto a estos textos de naturaleza ensayística se sitúan el poema didáctico *La música*, de Tomás de Iriarte, y el tratado *Del origen y reglas de la música*, de Eximeno.

³³ Eximeno coincide en este punto con Iriarte, quien, en el ‘Prólogo’ de *La música*, indica que su lector ideal es también un aficionado (Rodríguez Suso, ‘Las Investigaciones músicas’, 121-56).

³⁴ El diálogo entre un maestro y su discípulo, asociado a los textos didácticos desde la antigua Grecia y convertido en elemento idiosincrásico de los catecismos, había sido empleado con profusión en el ámbito de la tratadística musical. Entre los ejemplos de tratados musicales de este tipo deben destacarse, por la importancia que adquieren en la novela, *El melopeo y maestro* de Pietro Cerone y la *Escuela música* de Pablo Nassarre. La tradición del diálogo entre un alumno y su maestro ya ha sido señalada en Rodríguez Suso, ‘Las Investigaciones músicas’, pp. 129-30. Sobre el uso del diálogo en los *Fragmentos músicos*, puede verse: Lucía Sanz Gómez, ‘Introducción al estudio filológico de un diálogo musical: *Fragmentos músicos* de Pablo Nassarre’, *Studia Aurea*, 11 (2017), 481-509.

auténtico ‘maestro’ es siempre Eximeno, cuya figura forma parte de la novela a través de las numerosas citas a *Del origen y reglas de la música*.

En paralelo a las referencias a la tratadística musical, Eximeno vincula de forma explícita su modelo instructivo con el de la didáctica clásica, y, en particular, con los paradigmas horacianos. Así, ya en el encabezamiento de la novela aparece reproducido el verso 343 del *Arte Poética* de Horacio (‘Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci’³⁵), junto con dos versos procedentes de la Sátira X (‘Ridiculum acri / Fertius et melius magnas plerumque secat res’³⁶). Estas dos citas vendrían a sintetizar los objetivos del texto: instruir deleitando y corregir los defectos por medio del ridículo. Cabe recordar, además, que en la Sátira X, Horacio explicaba que se había dedicado a este género porque los demás ya habían sido cultivados por buenos poetas. Es posible que, al referirse a estos versos, Eximeno estuviera también declarando las razones que le habían llevado a escribir un texto satírico: todos los demás (el tratado, el poema didáctico, el ensayo sobre temas musicales...) ya habían sido cultivados con éxito anteriormente³⁷.

Una lectura en paralelo del *Arte poética* y *Don Lazarillo Vizcardi* revela hasta qué punto la novela está influida por los preceptos horacianos. Estos se manifiestan, en primer lugar, en la organización del texto. Su estructura pentapartita ha sido relacionada por algunos autores con obras de cuño rousseauiano, como el poema *La música*, de Iriarte³⁸. Asimismo, podría relacionarse con el modelo quijotesco. Sin embargo, este tipo de distribución tenía una larga tradición que cabe remontar a Horacio³⁹, quien, de manera explícita, sostuvo que cualquier obra destinada a ser puesta en escena debía constar de cinco actos. La consideración de *Don Lazarillo* como una comedia por parte de su autor —una cuestión a la que tendremos ocasión de referirnos más adelante—, justificaría esta organización formal.

Al explicar esta propuesta estructural, los teóricos señalaban que el primer acto debía establecer el planteamiento general de la obra; los otros tres formarían el nudo de la pieza, y el último constituiría su desenlace⁴⁰. Y este será, precisamente, el plan seguido por Eximeno: la primera parte de la novela se dedica a presentar al protagonista y al ecosistema musical de la ciudad donde se desarrolla la acción; la segunda, tercera y cuarta partes sirven para narrar el desarrollo de las oposiciones y para describir la atracción de Don Lazarillo y Doña Julia, al tiempo que presentan debates sobre asuntos de naturaleza técnica y estética. La quinta y última parte sirve para resolver, de un modo rápido y definitivo, todas las cuestiones abiertas en los apartados precedentes.

De entre los recursos literarios a los que puede acudir un escritor, Horacio recomendaba usar con parquedad el del *deus ex machina*⁴¹. Eximeno seguirá sus consejos

³⁵ ‘... todos los votos se lleva quien mezcla utilidad con interés’. Quinto Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*. Ed. bilingüe de Horacio Silvestre (Madrid: Cátedra, 2002), 568-69.

³⁶ ‘Con más vigor y mejor que / la acritud el humor casi siempre zanja grandes asuntos’. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, 190-191.

³⁷ En contra de lo que afirman algunos autores (García-Arévalo Alonso, ‘La impronta musical’, 130), que atribuyen a Barbieri la inclusión de estos versos, considero más probable que fueran elección del propio Eximeno, quien había acudido ya a los textos horacianos para rotular los grabados que aparecían en *Del origen* (véase: Hernández Mateos, ‘Estudio preliminar’, en Eximeno, *Del origen*, LXXXV-XCV). La portada interior de la *Apología de Miguel de Cervantes* incluía igualmente los versos ‘Non ego paucis / offendor maculis’, del *Arte poética*.

³⁸ Rodríguez Suso, ‘Las Investigaciones músicas’, p. 121-56.

³⁹ En esta tradición se sitúa Iriarte, quien además fue traductor de Horacio: *Arte poética, o Epístola a los Pisones* (Madrid: Imprenta Real de la Gaceta, 1777).

⁴⁰ Así, por ejemplo, en Juan Francisco Masdeu, *Arte poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento de cualquiera sexo y edad* (Valencia: Burguete, 1801), 195.

⁴¹ Versos 191-192: ‘y que no intervenga un dios, si no ocurre un nudo que / precise valedor’. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, 552-53.

y solo se servirá de una solución análoga al final de la trama, cuando un mensajero notifica a Ribelles su nombramiento como maestro de la Real Capilla. Del mismo modo, el autor se ajusta a otros preceptos horacianos al hacer que sean pocas las ocasiones en las que comparecen más de tres personajes en una misma escena⁴², y al evitar traer el primer plano hechos macabros⁴³. Por esta razón, la noticia del fallecimiento de Quijarro será transmitida por un mensajero (Eximeno, *Lazarillo*, II, 205).

El modelo horaciano no solo marcará la estructura y el estilo de *Don Lazarillo*. Antes bien, los planteamientos didácticos y estéticos del *Arte poética* sirven a Eximeno como inspiración sobre el tipo de educación que debe recibir un compositor y como núcleo de su estética musical. Esto sucede de forma específica en la descripción del proceso educativo de un joven músico realizada por Ribelles; proceso que se desarrollaría a lo largo de varios años (cinco en el ejemplo propuesto), y que Eximeno compara con el aprendizaje de una lengua:

El discípulo de una lengua, aprendida la gramática y héchose familiar la práctica de sus reglas, debe pasar a la escuela de retórica o elocuencia; sin este nuevo estudio no llegará a componer una pieza elegante y elocuente sobre un determinado asunto, una oración, un poema.⁴⁴

El aspirante a compositor deberá adquirir primero los conocimientos gramaticales y después los retóricos. Pero deberá poseer una serie de cualidades innatas, como expone Ribelles, citando el verso 385 del *Arte poética*⁴⁵:

... sin un ánimo sensible a los afectos [...], sin una fantasía fecunda en crear y combinar imágenes [...]; en una palabra, sin genio, en todas las artes de genio se machaca en hierro frío. [...] El genio es un diamante en bruto, que si no se pule con la cultura, no se manifiesta ni brilla. Esta cultura se ha de hacer con los conocimientos relativos al arte que se ha de ejercitar; y por lo tocante a la música, su estrecho parentesco con la poesía hace a esta la más fiel espía de aquella.⁴⁶

En consonancia con esta idea, insistirá en la necesidad de que el futuro compositor adquiera una amplia cultura (particularmente en materia poética⁴⁷), en claro paralelismo con lo dispuesto por Horacio en los versos 408-411 de su epístola⁴⁸. Finalmente, citará al

⁴² Verso 192: 'Ni falta hace que hable el cuarto actor'. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, 552-53.

⁴³ Versos 182-184: 'no saques a escena lo que debería pasar fuera, y apara / de la vista bastante que luego sea narrado vívidamente'. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, 550-51.

⁴⁴ Eximeno, *Lazarillo*, II, 120. Además del *Arte poética* de Horacio, Eximeno propone como manuales para el aprendizaje lingüístico la gramática latina del jesuita Manuel Álvares (*De institutione grammatica libri tres*, 1572) y *De oratore* de Cicerón.

⁴⁵ 'Tú nada dirás ni harás contra la voluntad de Minerva'. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, 572-73.

⁴⁶ Eximeno, *Lazarillo*, II, 112-13

⁴⁷ La relación establecida por Eximeno entre música y literatura podría ser entendida, además, como una traslación del tópico horaciano 'Ut pictura poesis' (verso 361 del *Arte poética*).

⁴⁸ '¿Hace loable un poema la naturaleza o el arte / He ahí la cuestión. Yo no veo en qué aprovecha el estudio / sin rica vena o ingenio en bruto; ambas cosas / se piden ayuda mutua y se conjuran amistosamente.' Horacio. *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, 574-75. De manera particular, Eximeno quiere que el músico tenga conocimientos literarios y sea capaz de leer en latín y en italiano, además de estar familiarizado con la poesía en castellano. El canon literario propuesto incluye a Cicerón y Virgilio; a Garcilaso, Argensola y Meléndez Valdés, y a Metastasio.

latino para defender la imitación de los mejores modelos (los *auctoris classici*)⁴⁹: ‘para formar el gusto y cultivar el genio, quien lo tenga, no debe dejar de las manos los buenos ejemplares para embeberse de ellos, de modo que sus producciones se semejen tanto a aquellos ejemplares, que parezcan frutos de una misma semilla’⁵⁰.

Eximeno llegará a proponer que el *Arte poética* sea la guía sobre la que el estudiante de composición ejecute sus tareas formativas con el objetivo de desarrollar la elocuencia musical⁵¹. En concreto, describirá la posible aplicación musical de algunos de los preceptos horacianos como el que hace alusión a la conexión de las partes en un todo único y simple⁵². También el que señala cómo a veces, por evitar un error, el poeta cae en otro aún peor si carece de la técnica apropiada⁵³. Respecto a este último, llegará a ofrecer una detallada explicación de su traslación al ámbito musical:

Nos engaña muchas veces la falsa y aparente belleza. Por no hacer una música tan larga que canse, no desentrañamos el sujeto; quien la quiere hacer delicada y simple, la deja sin nervio; quien teme levantar el vuelo, no se atreve a salir del tono y hace una música insulsa y soporífera; quien se hincha la fantasía para hacer una música sublime, con los grupos y vuelos hasta las nubes agota de aire los pulmones de los músicos, y con el estruendo de la orquesta y porrazos de los contrabajos ensordece a los oyentes; quien la quiere hacer brillante y varia, interpola lo serio con lo bufo, lo patético con lo alegre, el llanto con la risa. En resolución, huyendo de un vicio, si el arte y el juicio no rige[n] la fantasía, nos estrellamos en el opuesto. (Eximeno, *Lazarillo*, II, 145)

Es de lamentar que el autor no llegara a desarrollar de un modo más exhaustivo la aplicación de los principios horacianos al arte musical. Cabe pensar que estos breves comentarios constituirían el núcleo de aquel tratado de elocuencia musical que había proyectado tiempo atrás y que, según su propio testimonio, había terminado por integrar en *Don Lazarillo Vizcardi*.

En todo caso, las referencias horacianas no se agotan en lo didáctico, puesto que las ideas del latino son el modelo sobre el que Eximeno delinea su poética de la interpretación musical (particularmente aplicada al canto). Así, el tópico del ‘si vis me flere’⁵⁴ —al que ya había acudido en *Del origen*, aunque allí refiriéndose a la relación que el compositor debía establecer con el texto al que debía poner música— se convierte ahora en el núcleo de la expresión artística. Consecuentemente, para que la música cumpla con su objetivo (que no es otro que mover los afectos), será preciso que el intérprete se inflame primero con la pasión que desea transmitir, y que la exprese sintiéndola como propia, con *decoro* (esto es, adecuando lo externo de la expresión a aquello que desea transmitir), y de tal

⁴⁹ Versos 268-269: ‘Vosotros / manejad modelos griegos de noche y manejadlos de día’. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, 558-59.

⁵⁰ Eximeno, *Lazarillo*, II, 120. La cita se repite en la p. 144 del mismo volumen.

⁵¹ ‘Sobre todo le encargué que aprendiese casi de memoria el *Arte poética* de Horacio, y que según le fuese leyendo, aplicase sus preceptos a la música’ (Eximeno, *Lazarillo*, II, 144)

⁵² Verso 23: ‘En fin, sea lo que quieras, con tal que sea uno y simple’. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, 534-35.

⁵³ Versos 25-31: ‘Me esfuerzo por / ser breve: me hago obscuro. Al seguidor de lo ligero le / faltan músculos y vigor; prometer lo grande es hincharse. / Serpea el demasiado cauto y temeroso de la tempestad. / Quien desea variar un mismo asunto pródigamente, / bosqueja delfín en bosques, en mares jabalí. / Al vicio lleva la huida del defecto, si se carece de este’. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, 534-35.

⁵⁴ Versos 102-103: ‘Si quieres que lllore / tú mismo tienes que dolerte primero’. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, 542-43.

forma que no deje entrever el arte (es decir, actuando de forma verosímil) (Eximeno, *Lazarillo*, I, 146).

'... dulce': *Don Lazarillo* como *no-novela*

Don Lazarillo Vizcardi es una obra narrativa de ficción. Sin embargo, la acción narrada es mínima. Ambientada en una ciudad costera española, la historia se desenvuelve en el periodo aproximado de un mes (Eximeno, *Lazarillo*, I, 7), sobre el trasfondo de unas oposiciones a maestro de capilla a las que concurren tres candidatos: Narciso Ribelles, catalán que ha compuesto música para los teatros de Madrid y que representa la posición estética más avanzada, con la que se identifica el autor del texto; Mosen Juan Quintana, joven alumno del difunto maestro de capilla, consciente de que no tiene opciones de conseguir el puesto pero abierto a las nuevas ideas estéticas, y Cándido Raponso, representante de la tradición contrapuntística.

La evolución de los personajes se produce a través de conversaciones eruditas, lecturas comentadas y en diversas academias músico-literarias, y llega hasta el extremo de transformar a Raponso en un ferviente seguidor de la estética 'moderna' respaldada por Eximeno (quien, a través de las numerosísimas referencias a sus propios escritos musicales, y gracias a la posición de privilegio que estos ocupan en el ideario estético de los personajes 'positivos', se convierte en un actor más de la narración). El *lieto fine* de la historia se produce cuando Ribelles, que ha ganado las oposiciones, recibe una carta que le invita a hacerse cargo de la Real Capilla en Madrid. De esta manera, será Raponso, convertido ya al credo estético de Eximeno, quien ocupe el puesto de maestro de capilla, quedando Mosen Juan como organista⁵⁵.

En paralelo a esta acción se desarrollan las andanzas de Agapito Quitoles, viejo compositor aferrado al estilo contrapuntístico que ha enloquecido leyendo los tratados de Cerone y Nassarre⁵⁶. Este personaje, construido sobre el patrón de Don Quijote, es ayudado en todo momento por su ingenioso sobrino Juanito, un dotado violonchelista cuyos intereses musicales están muy alejados de los de su tío⁵⁷. Aunque pretendía concurrir a las oposiciones, Quitoles renunciará a este propósito por consejo de sus protectores y sufrirá diversos episodios ridículos hasta que, tras sufrir una enfermedad que casi acaba con su vida, se decida a abandonar la música, abrazar el *credo* eximeniano y, por último, ordenarse sacerdote a pesar de su avanzada edad.

En la narración concurren, por tanto, dos tramas de distinto carácter: una 'cómica' (la que está relacionada con Agapito Quitoles) y otra 'seria' (la relacionada directamente con las oposiciones). Estas tramas a menudo se entrecruzan y tienen su nexo de unión en el protagonista, Don Lazarillo Vizcardi. Este se erige en mediador entre las distintas esferas de la realidad musical; es el elemento aglutinador de los diversos episodios que se van sucediendo mientras adquiere su propia formación musical y estética. Hijo de un comerciante de origen italiano, Lazarillo es un joven violinista aficionado perteneciente a la burguesía comercial que está enamorado de doña Julia Martínez, hija de una de las

⁵⁵ Antes de acceder al magisterio de capilla, Raponso cambia su apellido por el de Ramírez (Eximeno, *Lazarillo*, II, 268-69).

⁵⁶ Pietro Cerone, *El melopeo y maestro* (Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613); Pablo Nassarre, *Escuela música* (Zaragoza: Herederos de Diego de Larrumbe y Manuel Román, 1723-1724) y *Fragmentos músicos* (Zaragoza: Tomás Gaspar Martínez, 1683 y Madrid: Imprenta Real de Música, 1700).

⁵⁷ Como ya señalara Alice M. Pollin ('Toward an understanding' y '*Don Quijote*'), el nombre de Agapito Quitoles recuerda en su sonoridad al de Alonso Quijano. Ambos tienen aproximadamente la misma edad, se expresan de forma grandilocuente y comparten una afición enfermiza por los libros. Como Don Quijote, Quitoles se apoya en otro personaje (su sobrino, Juanito) y sufre una 'manía persecutoria' que le lleva a sentirse hostigado por el fantasma del difunto maestro de capilla.

principales familias de la ciudad, también aficionada a la música, con la que termina casándose⁵⁸.

No parece que el nombre escogido por Eximeno para su protagonista obedezca a una casualidad; por el contrario, cualquier lector lo relacionaría de inmediato con la novela picaresca por antonomasia: *El Lazarillo de Tormes*. Para Fabbri, el personaje eximeniano sería una ‘perfecta copia en positivo’ de su modelo, mientras que, para Pollin, ambos tendrían como objetivo guiar a los ‘ciegos’ (físicos en la novela picaresca, estéticos en la obra de Eximeno)⁵⁹. Cabe pensar que Eximeno tomó el *Lazarillo* como modelo de novela de formación, aunque, en lugar de encaminar su texto hacia la picaresca, lo dirigiera hacia la virtud moral y estética –de hecho, es posible que en un primer momento planease escribir un ‘híbrido quijotesco-picaresco’, como el del *Fray Gerundio*⁶⁰–. En todo caso, existe la posibilidad de que el nombre también aluda al personaje neotestamentario que, al resucitar, pasó de las tinieblas a la luz, en analogía con el proceso de iluminación estética vivido por Lazarillo.

A ojos de un lector actual, *Don Lazarillo Vizcardi* es una novela. Pero, aunque Eximeno describió su creación como un *romanzo* en un texto privado, se resistió a emplear este término en los textos destinados al público y escritos en castellano⁶¹. Así, en *Don Lazarillo* se entretendrá en debatir si su obra es una ‘fábula’, una ‘comedia’, una ‘historia’ (Eximeno, *Lazarillo*, I, 3), una ‘comedia histórica’ o una ‘historia cómica’ (Eximeno, *Don Lazarillo*, II, 8), mientras que en la *Apología* había introducido a *Don Lazarillo* en la categoría de la ‘fábula histórico-cómica’.

A decir verdad, los modelos en los que podía basarse para escribir una novela con un argumento que orbitaba en torno a la música eran escasos. Ausentes por completo en las literaturas española e italiana, existían algunos ejemplos en el área germana, donde varios novelistas incluyeron menciones a la música y descripciones de interpretaciones musicales en sus textos, e incluso llegaron a desarrollar novelas cuyo eje argumental era la música⁶².

Entre los escasos ejemplos de este tipo de literatura cabe destacar *Hildegard von Hohenthal* (1796), de Wilhelm Heinse, que presenta algunos paralelismos con *Don Lazarillo*⁶³. La novela de Heinse da mayor cabida a los aspectos sentimentales y no culmina con la feliz unión de los protagonistas, a diferencia de lo que ocurre en *Don Lazarillo*⁶⁴. Sin embargo, ambas novelas coinciden en su objetivo didáctico y en sus planteamientos estético-musicales. Heinse pensó en incluir un volumen con las partituras

⁵⁸ Carmen Rodríguez Suso considera que los núcleos argumentales de la novela son el proceso de aprendizaje de Lazarillo y el desarrollo de las oposiciones a maestro de capilla (Rodríguez Suso, ‘Las Investigaciones musicales’, 132). Desde mi punto de vista, esta lectura relativiza en exceso la importancia de Agapito Quitoles, quien centra la vertiente cómica de la novela y ocupa una posición importante en la formación de Lazarillo, al posicionarse como un *antimodelo*.

⁵⁹ Fabbri, ‘Un romanzo’, 51; Pollin, ‘Toward an Understanding’, 570.

⁶⁰ Rusell P. Sebold, ‘Introducción’, en José Francisco de Isla, *Fray Gerundio de Campazas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1992, 2 vols

⁶¹ Eximeno, *Apología*, 24-27.

⁶² Esta cuestión ha sido estudiada en: Ruth E. Müller, *Erzählte Töne: Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert* (Stuttgart: Steiner, 1989).

⁶³ Existe edición moderna: Wilhelm Heinse, *Hildegard von Hohenthal und Musikalische Dialogen. Unter der Mitarbeit von Bettina Petersen herausgegeben und kommentiert von Werner Keil* (Hildesheim: Olms, 2002). E. T. A. Hoffmann fue quien abordó la ficción musical con más éxito; sin embargo, sus textos fueron escritos entrado el siglo XIX: *Kreisleriana* (1813); *Johannes Kreisler, des Kapellmeisters Musikalische Leiden* (1815), y *Lebensansichten des Katers Murr nebst Fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in Zufälligen Makulaturblättern* (1822).

⁶⁴ Thomas Irvine, ‘Reading, listening, and Performing in Wilhelm Heinse Hildegard von Hohenthal (1796)’, *The Journal of Musicology*, 30, 4 (2013), 505-506

mencionadas en su texto; una idea que puede relacionarse con los anexos de carácter historiográfico-musical añadidos por Eximeno al final de *Don Lazarillo*. El recurso a este tipo de elementos metanovelísticos refleja una idea de la literatura que concibe la novela como una herramienta al servicio de un fin, a cuya consecución colaboran toda clase de elementos textuales.

El principal modelo novelístico que seguirá Eximeno será el *Quijote*. Considerado como el máximo paradigma en el cumplimiento de los objetivos de utilidad y didacticismo, y referente por antonomasia de la literatura crítica y educativa, el texto de Cervantes alcanzó más de treinta ediciones y numerosas imitaciones a lo largo del siglo XVIII⁶⁵. La mayor parte de los emuladores de Cervantes construyeron sus textos en torno a un protagonista ridículo que centra una serie de episodios cómicos. Así sucede en *Fray Gerundio*, y así ocurriría en *Don Lazarillo* si Eximeno hubiera seguido el plan expuesto en *Dell'Origine*⁶⁶. Sin embargo, al situar al personaje ridículo en un plano secundario, Eximeno rompe con esta dinámica y, sin renunciar a la herencia quijotesca, consigue trascender el modelo de Cervantes.

Como ya analizara Alice M. Pollin, las resonancias cervantinas aparecen tanto en personajes, situaciones y episodios, como a nivel formal⁶⁷. Entre las situaciones 'quijotescas' merecen destacarse el escrutinio de los libros que formaban la biblioteca de Quitoles (Eximeno, *Lazarillo*, II, 218-34), su enfrentamiento con los títeres (Eximeno, *Lazarillo*, II, 27-8)⁶⁸, y el fallido intento de escuchar la música de las esferas, que sintetizaría todos los episodios jocosos en los que Don Quijote confunde realidad y ficción⁶⁹. Pero, además, es posible trazar un paralelo entre las tres 'salidas' de Don Quijote y las de Quitoles (la primera le lleva hasta su lugar de nacimiento y concluye de manera accidentada como consecuencia del golpe propinado al capón Longinos; la segunda le conduce a enfrentarse con los títeres, y la tercera, en la que el viejo maestro intenta escuchar la armonía de los planetas, concluye con su enfermedad, tras la cual recupera su cordura).

Sea como fuere, Eximeno comienza describiendo su texto como una 'fábula', género que Ignacio de Luzán había definido como 'un hecho falso o fingido'⁷⁰, para añadir, citando el *Traité du Poëme Épique* de René Le Bossu, que la fábula es un 'discurso inventado para formar las costumbres por medio de instrucciones disfrazadas debajo de las alegorías de una acción'⁷¹. Por su parte, el jesuita expulso Juan Francisco Masdeu, en su *Arte poética fácil* (que podemos considerar muy cercana a Eximeno), afirmaba que la fábula es 'una sencilla narración de un suceso verosímil, del cual se pueda sacar alguna instrucción moral, provechosa para la vida humana'⁷². Finalmente, el renovador Sánchez

⁶⁵ Ferreras, *La novela*, II, 528; Enrique Rodríguez Cepeda, 'Sobre *El Quijote* en la novela del siglo XVIII español', *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 546 (1992), 19-20 (p. 20).

⁶⁶ A pesar de lo apuntado por Álvarez Barrientos (*La novela*, 352), considero que *D. Lazarillo* no es una mera reproducción del modelo isliano.

⁶⁷ Pollin, 'Toward an Understanding'. A nivel formal, Pollin enfatiza los paralelismos existentes entre el 'Discurso sobre el teatro' que inserta Cervantes en su novela y la 'Breve digresión sobre las unidades de tiempo y de lugar de la comedia' que Eximeno sitúa al comienzo de la cuarta parte de *D. Lazarillo*.

⁶⁸ El modelo es, evidentemente, el episodio del Retablo de Maese Pedro. En este caso, la obra interpretada por los títeres es *El cerco de Viena*, de Lope de Vega.

⁶⁹ Este último episodio contiene varias referencias cervantinas: el romance de Don Gayferós, que se representaba en el Retablo de Maese Pedro, aparece ahora como señal de aviso, mientras que la maquinaria con la que el ermitaño y su mujer engañan a Agapito para que crea escuchar la música de las esferas remite al episodio del Clavileño.

⁷⁰ Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (2ª ed. Madrid: Sancho, 1789), II, 79

⁷¹ Luzán, *Poética*, II, 81

⁷² Masdeu, *Arte Poética*, 158

Barbero reflexiona sobre la cuestión de la alegoría (en relación con la fábula), e indica que esta ‘nos hace entender una cosa diversa de la que nos presenta’, pero sin otorgar al género un fin moralizante o instructivo⁷³.

Por consiguiente, la fábula se definiría principalmente como el relato de una acción ficticia, con fines instructivos o meramente deleitables. Detractor de la aplicación férrea de las normas a la creación literaria, Eximeno se mantiene apegado a la tradición clasicista que desconfía de todo aquello que carezca de un fin moral o didáctico. Como ya hemos visto, desde el ‘Prólogo’ había explicitado una concepción de la literatura que la vincula a fines utilitarios: ‘Una fábula en que el lector no halle alguna instrucción moral o científica es una composición inútil’ (Eximeno, *Lazarillo*, I, 3). Por consiguiente, su visión de la ficción literaria estará indisolublemente unida a una finalidad didáctica o moralizante.

Si al vincular *Don Lazarillo* con la fábula se mostraba apegado a una concepción utilitaria de la literatura, al relacionarlo con la historia mantiene un discurso ambiguo. En el ‘Prólogo’ de la obra manifiesta: ‘... quiero [...] confesarles [a los lectores] llana y sinceramente una verdad, y es que esta, que parece les quiero dar a entender que es una historia, no es tal; es una fábula...’ (Eximeno, *Lazarillo*, I, 3). Por el contrario, en la ‘Breve digresión sobre las unidades de tiempo y de lugar en la comedia’ que encabeza la cuarta parte afirma, refiriéndose a *Don Lazarillo*: ‘... historia ha comenzado, e historia ha de acabar’ (Eximeno, *Lazarillo*, II, 8). Como se da a entender en la primera de las citas, la historia era presentada por los teóricos como el opuesto de la fábula, ya que, si esta se definía por su naturaleza ficticia, aquella estaría sustentada en los hechos reales⁷⁴.

Las relaciones entre novela, biografía e historia fueron constantes a lo largo del siglo: la novela fue concebida en ocasiones como una historia de acontecimientos actuales, y los recursos y estrategias retóricas de la historia fueron profusamente empleados por los novelistas. Por ello, no es extraño que el *Fray Gerundio* fuera presentado por su autor como una historia⁷⁵. *Don Lazarillo* –una obra en la que resuenan los ecos gerundinos– habría podido presentarse del mismo modo. Pero su autor prefirió presentarla como una fábula envuelta en los ropajes de la historia; es decir, como una obra verosímil, pero no real.

Al extraer *Don Lazarillo* del marco de la historia, Eximeno enfatiza la naturaleza ficticia de su narración, lo que refuerza su dimensión novelística y su modernidad. En efecto, fueron numerosos los autores finiseculares que, siguiendo el modelo de Richardson en su *Pamela* (1740), insistieron en incluir datos ‘históricos’ en sus novelas⁷⁶. Eximeno, quizá inspirado en estos modelos, y tal vez con el objetivo de incrementar la verosimilitud de su narración, dará cabida a personajes y situaciones reales en su texto⁷⁷. Sin embargo, estas estrategias no irán dirigidas a la construcción de un texto ‘realista’ (histórico), sino ‘creíble’, en el que lo verosímil puede subordinarse a lo posible, siempre que la transgresión de la verosimilitud beneficie al desarrollo de la acción⁷⁸.

⁷³ Francisco Sánchez Barbero, *Principios de retórica y poética* (Madrid: Administración del Real Arbitrio, 1805), 188

⁷⁴ Sánchez Barbero, *Principios*, 128 y 132

⁷⁵ Álvarez Barrientos, *La novela*, 80

⁷⁶ Joaquín Álvarez Barrientos, ‘Algunas ideas sobre la teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España’, *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), 5-23 (p. 9).

⁷⁷ Tim C. W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe, 1660-1789* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 146-47.

⁷⁸ ‘Lo que en una fábula no se sufre es lo imposible; lo posible, aunque en la común vida civil no sea del todo verosímil, se sufre, y se debe sufrir, con tal que de ello se saquen ventajas para la bella trama, conducta y resolución de la acción’ (Eximeno, *Apología*, 29). Eximeno llegará a sostener que el verdadero éxito del autor consiste en ‘embelesar y sorprender’ al público, afirmando además: ‘la sorpresa del inopinado

Las situaciones y personajes reales que Eximeno incorpora en su novela solo podrían ser conocidos por el autor y por su círculo más cercano. De este modo, aun cuando *Don Lazarillo* pueda interpretarse como una *roman à clef* cuya lectura encierra un fuerte componente lúdico, su objetivo didáctico se mantiene intacto. En la esfera de lo público, Eximeno se mantiene alejado del reducido grupo de escritores españoles que comenzaban a crear textos exentos de un fin moral o didáctico (como Martínez Colomer, Cadalso o Mor de Fuentes, entre otros⁷⁹), convirtiendo sus textos en objetos vinculados al ocio y al entretenimiento sin aspirar a la instrucción del lector.

Las referencias a lo real en *Don Lazarillo* se articulan en tres planos, que atañen al marco geográfico, a ciertas situaciones y a ciertos personajes. Por lo que respecta a la topografía de la novela, es indudable que el marco urbano donde se desarrolla la acción corresponde a Valencia y sus alrededores. Al margen de referencias más o menos vagas –la catedral, el puerto, el palacio del Obispo– son varios los hitos que permiten situar la acción en la capital del Turia (véase Anexo I): la Puerta del Mar (Eximeno, *Lazarillo*, I, 21), la plaza del Castillo (Eximeno, *Lazarillo*, II, 245; correspondería con la explanada ante la Ciudadela), el Santo Hospital (Eximeno, *Lazarillo*, I, 103; II, 229, 337), y los conventos de San Francisco, de donde es organista Diego Quiñones (Eximeno, *Lazarillo*, I, 22), Santo Domingo (Eximeno, *Lazarillo*, II, 250) y la Magdalena de Masamagrell (Eximeno, *Lazarillo*, II, 57-8)⁸⁰.

Un segundo nivel de interacción con la realidad aflora en ciertas situaciones, de entre las que destaca la descripción de las oposiciones; un proceso que Eximeno solo podría conocer a través de las informaciones transmitidas por Josep Pons (maestro de capilla en la Seo valenciana e inspirador del personaje de Narciso Ribelles) y Francisco Javier Cabo (organista segundo de la catedral y en quien, desde mi punto de vista, se inspira el personaje de Mosen Juan). Esta hipótesis quedaría refrendada por la reproducción en la novela del texto de un villancico empleado en unas oposiciones celebradas en Salamanca en 1789, a las que había concurrido Pons⁸¹. Otras situaciones retratadas por Eximeno incluirían la representación de un drama sacro de tema navideño en un domicilio privado (Eximeno, *Lazarillo*, I, 257), hecho que correspondería con la interpretación de la *Adoración de los Reyes*, de Colomé, en casa del canónigo Antonio Roca⁸².

El último nivel de interacción con la realidad tendría que ver con la construcción de personajes basados en individuos concretos (para un listado con propuestas de identificación, remitimos al Anexo II). En manos de Eximeno, este procedimiento se

encuentro de los amantes es tal que no da lugar al espectador de reflexionar en aquella inverosimilitud' (Eximeno, *Lazarillo*, II, 6). El subrayado es mío. Véase también: Antonio Rey Hazas, *El nacimiento del cervantismo. Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII* (Madrid: Verbum, 2016), 80.

⁷⁹ Ferreras, *La novela*, II, 549-554.

⁸⁰ Mancho, 'La visita al convento'

⁸¹ En un artículo ya clásico, José Artero ('Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII', *Anuario Musical*, 2 (1947), 191-202) desveló la procedencia del villancico salmantino. Con posterioridad a sus trabajos, otros autores han planteado distintas hipótesis sobre los personajes reales que se esconderían tras los personajes creados por Eximeno. Así: Rodríguez Suso, 'Las *Investigaciones músicas*', Callegari Hil, 'Visitando la biblioteca' y Josefa Montero, 'La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española', Tesis doctoral (Universidad Complutense, 2011), I, 175.

⁸² En una carta dirigida por el clérigo Francisco Moreno Sánchez a Lorenzo Hervás (1735-1809), se dice que 'Colomé ha estado muy ocupado estas navidades con el canónigo Roca, haciendo y estampando villancicos para las funciones que, dentro de casa por la noche, se han representado al nacimiento, con grandísimo concurso e igual decoro' (Lorenzo Hervás, *Biblioteca jesuítico-española (1759-1799)*, ed. de Antonio Astorgano Abajo (Madrid: Libris, 2007), 193). Se trataría de: Juan Bautista Colomé, *Adoración de los Reyes: drama sagrado con un intermedio* (Valencia: Viuda de Martín Peris, 1800). Eximeno alude explícitamente a la pieza en su novela (Eximeno, *Lazarillo*, I, 277).

convierte en un modo de vincular la ficción con su propia biografía y, en muchos casos, le sirve para ‘ajustar cuentas’ con su propio pasado. De este modo, la figura del Padre Diego Quiñones, inspirada en la de Giovanni Battista Martini, y su conversión al nuevo credo estético, le permitiría conseguir aquello que no había conseguido en la realidad, esto es, que el franciscano boloñés aceptase sus propuestas teóricas y abominase de la complejidad contrapuntística⁸³.

En otros casos, el autor se servirá de este mecanismo para evocar personas que resultaron significativas en su vida. Tal es el caso de Dña. Julia Martínez, personaje que se inspira en Rufina Batoni, hija del pintor Pompeo Batoni, fallecida prematuramente, y quien fuera alumna suya en Roma. La construcción de este personaje virtuoso, inteligente, capaz de embelesar con su canto y de emitir sagaces juicios estéticos le permite, por una parte, reivindicar las capacidades artísticas e intelectuales de las mujeres –una reivindicación que ya había realizado en la edición italiana de su tratado⁸⁴–, y, por otra, conectar con sus potenciales lectoras –algo crucial en un género como la novela, que gozaba de gran aceptación entre el público femenino⁸⁵–.

Resulta llamativo que Dña. Julia no adquiriera un papel activo y público en su actividad musical: sus actuaciones como cantante quedan circunscritas al ámbito de lo privado y, cuando llega el momento de constituir una academia de música, se le otorga el papel de ‘presidente’ con funciones de juez⁸⁶. Cabe pensar que, al decantarse por esta opción, Eximeno estuviera reafirmando la verosimilitud de su texto, al retratar prácticas de socialización propias del ámbito hispano, más restrictivo que otros como el italiano, donde no eran tan extrañas las mujeres que se presentaban como compositoras en la esfera pública⁸⁷.

La clasificación de *Don Lazarillo* como comedia dará lugar a extensas reflexiones por parte de Eximeno, quien, en la ‘Breve digresión’, afirma que su obra:

... pudiera haberse intitulado *Comedia*, como Dante intituló *Comedia* la historia de su viaje a los infiernos; y tal título se le hubiera dado si, así como a Aristóteles, o a quien quiera que sea el patriarca de los unitarios de la rigurosa observancia [...], sin decir por qué ni por qué no, se le antojó estrechar la unidad de tiempo de la comedia a un día [...]. Mas no es este el solo tropiezo que, para intitular *Comedia* esta historia, nos ha puesto el patriarca de los unitarios [...]; el otro tropiezo es aquella descomulgada unidad de lugar, que todos dicen ser indispensable y nadie la observa. (Eximeno, *Lazarillo*, II, 1-2)

⁸³ Otros ‘ajustes de cuentas’ con la realidad incluyen las críticas a Agustín Iranzo (1748-1802), autor de una impugnación del tratado de Eximeno (*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]), a quien se acusa de censurar este texto sin haberlo leído.

⁸⁴ En la dedicatoria de la edición italiana de *Dell’origine* a la princesa María Antonia Walburga de Baviera, Eximeno había realizado un encomio de las capacidades artísticas de las mujeres. Los ejemplos musicales de obras compuestas por la princesa bávara, presentes en la edición italiana (1774), desaparecieron en la traducción al castellano (1796). Sobre esta cuestión, véase: Pilar Ramos, ‘María Antonia Walpurgis’, *Goldberg: Early Music Magazine – Revista de música antigua*, 10 (2000), 98-103 y Hernández Mateos, ‘Estudio preliminar’, XXX-XXXIII.

⁸⁵ Blanning, *The Culture of Power*, 152-53; Elisabel Larriba, *El público de la prensa en España a finales del siglo XVIII* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013).

⁸⁶ Este modelo de mujer-presidente se inspira en la Academia de la Arcadia y en la Academia de las Ciencias de San Petersburgo, citada por Eximeno (*Eximeno, Lazarillo*, II, 151)

⁸⁷ A manera de ejemplo, la princesa Maria Antonia Walburga había sido reconocida por su labor compositiva en Italia y en Alemania, mientras que Rufina Batoni recibió clases de canto de Giuseppe Santarelli (1710-1790) y de composición de Eximeno.

Dejando de lado el carácter irónico de este fragmento –que buscaría cuestionar los límites de lo verosímil impuestos por la teoría clasicista–, lo cierto es que la relación entre novela y comedia había sido constante en la teoría literaria hispana desde Lope de Vega hasta Fernández de Moratín⁸⁸. Por consiguiente, al acercar su novela al ámbito de la comedia, Eximeno estaría insertándose en una tradición secular al margen de la teoría aristotélica.

En su definición de la comedia, el denostado Aristóteles afirmaba que es ‘mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible’⁸⁹. Por su parte, la definición neoclásica de la comedia tendrá en cuenta la sencillez de la trama, el tipo de personajes (‘personas particulares o plebeyas’), el final feliz de la obra y su objetivo: ‘[inspirar] amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquella, y de lo ridículo e infeliz de este’⁹⁰. Asimismo, los teóricos del momento enfatizarán lo ridículo como motor de la comedia, acotándolo únicamente a aquello que causa vergüenza de forma indolora⁹¹.

Eximeno tenía, pues, razón al señalar que *Don Lazarillo* cumplía todos los requisitos para ser considerada una comedia: su trama es bastante sencilla, la acción se cierra con un final feliz y los personajes (burgueses urbanitas y tipos populares retratados con simpatía y ciertas dosis de pintoresquismo) tienen un carácter popular. Además, la proliferación de diálogos y, especialmente, de acotaciones que inauguran cada capítulo y que convierten la narración en una sucesión de ‘escenas’ y ‘actos’, contribuyen a otorgar a la novela una dimensión dramática que la emparenta con la comedia⁹².

En cuanto al ridículo, este constituye un componente fundamental del texto –así lo había hecho constar Eximeno–⁹³. Al tratar sobre el ridículo cómico, Sánchez Barbero señalaba que es ‘un defecto que causa vergüenza y no dolor: un delirio que no trae funestas consecuencias, porque a ser así, no excitaría la risa, sino la compasión’⁹⁴. Y esta advertencia parece cumplirse literalmente en Agapito Quitoles. El viejo maestro sufre un delirio que le mueve comportarse de manera extravagante, le inclina a defender opiniones extrañas con gran vehemencia y lo conduce a situaciones absurdas que llegan a poner su vida en peligro. Pero estos padecimientos se resuelven felizmente, lo que permite mantener al personaje dentro de los límites de lo risible y garantizar la comicidad del texto, que en ningún momento llega a deslizarse hacia la tragedia⁹⁵.

Se diría, en consecuencia, que el ridículo aboca a un final feliz. Y así, un planteamiento como el del Quijote –que muere tras recobrar la cordura– habría entrado en contradicción con las aspiraciones cómicas de Eximeno. Es esta la razón por la que, desde mi punto de vista, Quitoles se erige en modelo de ejemplaridad moral al recuperar su sensatez. Su salvación no respondería a un cambio de mentalidad en la época, como

⁸⁸ Álvarez Barrientos, *La novela*, 364.

⁸⁹ Aristóteles, Horacio, *Artes poéticas*. Edición bilingüe de Aníbal González (Madrid: Taurus, 1992), 55.

⁹⁰ Luzán, *Poética*, 225. En el ámbito inglés, Henry Fielding había afirmado: ‘a comic romance is a comic poem in prose’. Henry Fielding, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote*, (Londres, 1742). Cit. en Álvarez Barrientos, ‘Algunas ideas’, 14.

⁹¹ Sánchez Barbero, *Principios*, 237.

⁹² La influencia del teatro sobre *D. Lazarillo Vizcardi* ya ha sido advertida por Maurizio Fabbri (Fabbri, ‘Un romance’, 55), a quien sigue Joaquín Álvarez Barrientos, *La novela*, 352.

⁹³ Eximeno, *Autobiografía*, 34-37.

⁹⁴ Sánchez Barbero, *Principios*, 237

⁹⁵ Andrés ya había advertido sobre la utilidad que podían tener los textos satíricos: ‘... un romance burlesco y jocoso puede ser sumamente útil e importante si sabe presentar su personaje ridículo en un aspecto verdaderamente instructivo...’, Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, ed. crítica y completa dir. por Pedro Aullón de Haro (Madrid: Verbum, 1997-2002, 6 vols.), II, 387.

propone Pollin –para quien, en el racionalista y optimista siglo XVIII, la muerte de Quitoles habría resultado inaceptable⁹⁶–, sino a la necesidad de afirmar la naturaleza cómica del texto.

Esta hipótesis se demuestra al comparar la propuesta de Eximeno con otras de su mismo entorno, como el *Eusebio*⁹⁷. Esta novela de formación escrita por Pedro Montegón (1745-1824), antiguo alumno de Eximeno en Valencia, describe la salvación del pequeño Eusebio tras un naufragio en las costas norteamericanas, y su ulterior formación estoica, ajena a cualquier credo religioso, en manos del cestero Hardyl (quien finalmente resulta ser un tío suyo). Cuando está a punto de morir, Hardyl recupera la fe, abjura de su error y recibe los sacramentos. Su muerte se convierte así en ejemplar, pues no solo salva su alma, sino que inspira la conversión de Eusebio, y tiene pleno encaje en una novela ‘seria’, que no tiene en la sátira uno de sus principios fundacionales.

La descripción más completa del género al que, según su autor, cabría adscribir *Don Lazarillo Vizcardi* aparece en la *Apología de Miguel de Cervantes*. En este trabajo, Eximeno afirma que su novela es, en realidad, una ‘fábula histórico-cómica’⁹⁸, definición que se presenta como oposición a la ‘fábula puramente histórica’, a la que pertenecería el *Quijote*. Esta última tendría como fin narrar ‘los hechos de un héroe fabuloso, los cuales no dependen unos de otros’⁹⁹. Consistiría, por tanto, en una sucesión de episodios aislados cuya acción se inicia y se cierra sin conexión con los demás episodios, cada uno de los cuales tendría una duración temporal propia, y sin que exista relación de causa-efecto entre ellos¹⁰⁰.

Por el contrario, la ‘fábula histórico-cómica’ sería ‘un tejido de sucesos enlazados entre sí, de tal modo que no se vea el éxito de ninguno de ellos hasta el desenlace y resolución de la fábula’¹⁰¹. En consecuencia, los distintos episodios que tienen lugar en el transcurso de la acción solo cobran sentido en función del todo de la narración. Al analizar su propio texto, Eximeno lo sintetiza del siguiente modo:

Lazarillo, deseoso de instruirse en los verdaderos principios de la música, y de promover su buen gusto, urde una trama cuyos hilos van a reunirse como en un nudo en el concurso al magisterio de capilla vacante; cuando se deshace este nudo, la trama se desenlaza y la fábula tiene su resolución, pues cuando, en el capítulo último, se ve Lazarillo unido con Doña Julia en un matrimonio tan feliz y ventajoso a la música, los tres opositores colocados honoríficamente, cada uno según sus circunstancias, el examinador Quijarro muerto, el otro P. Diego libre de preocupaciones, Juanito camino de Madrid, y su tío Mosen Agapito curado de su locura, restituida aun el ama Engracia mejorada en las costumbres, y arrepentida de sus pasadas raterías, el lector nada más desea saber de estos personajes.¹⁰²

⁹⁶ Pollin, ‘*Don Quijote*’, 574.

⁹⁷ Escrita entre 1786 y 1788, se enfrentó a un proceso inquisitorial y tuvo que ser reescrita; la versión enmendada vio la luz entre 1807 y 1808. *Eusebio* fue todo un éxito editorial: en las dos últimas décadas del XVIII y las primeras del XIX se despacharon más de 70.000 ejemplares de la obra (Jean Sarrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1957), 214). Sobre *Eusebio* pueden verse, entre otros trabajos: Pedro Montegón, *Eusebio*. Edición de Fernando García Lara, (Madrid: Cátedra, 1998) y Maurizio Fabbri, *Un aspetto dell’Illuminismo spagnolo. L’opera letteraria di Pedro Montegón* (Pisa: Goliardica, 1972).

⁹⁸ Eximeno, *Apología*, 32-33

⁹⁹ Eximeno, *Apología*, 30

¹⁰⁰ En opinión de Rey Hazas, Eximeno se equivoca al insertar al *Quijote* en esta categoría, dado que la sucesión de aventuras que configuran la novela de Cervantes se integran ‘en un proceso de evolución vital’. Rey Hazas, *El nacimiento*, 81

¹⁰¹ Eximeno, *Apología*, 32

¹⁰² Eximeno, *Apología...*, p. 33

Esta acción única se verá sometida, además, a un marco temporal verosímil, por más que Eximeno lo maneje de manera flexible. Como se encargaría de recordar en la ‘Advertencia’ que antecede al primer capítulo, la acción de *Don Lazarillo* se produce en el periodo aproximado de un mes, coincidiendo con la duración que solía tener el proceso de las oposiciones; de otro modo, el texto habría excedido los límites de lo posible y habría resultado inadmisibles para un lector hispano, conocedor de la duración típica de estos procesos¹⁰³.

A la vista de lo anteriormente expuesto, cabe preguntarse por qué Eximeno evitó sistemáticamente adscribir su texto a la categoría de la novela. A juzgar por la descripción del género que hacen teóricos como Sánchez Barbero, *Don Lazarillo* tendría perfecto encaje bajo su paraguas:

La historia pinta los caracteres por los hechos verdaderos, en los romances se inventan los hechos por los caracteres que se suponen; en aquella reina la verdad, en estos lo verosímil. La primera instruye, forma el corazón, pule las costumbres, rectifica la sensibilidad y deleita por la variedad de sucesos acaecidos; los romances consiguen estos fines valiéndose de la ficción, y por ella hacen amable la virtud, aborrecible el vicio, y manifiestan los desvaríos a que nos arrastran nuestras pasiones. Son, en suma, el cuadro de la vida humana. Los cuentos y novelas se diferencian de los romances únicamente por su menor extensión.¹⁰⁴

La ficción verosímil al servicio de un fin instructivo es, por tanto, el fundamento de la novela –tal y como era entendida en el momento–, y será, a su vez, el mecanismo utilizado en *Don Lazarillo*¹⁰⁵. Que Eximeno no emplease el término ‘novela’ no tendría nada de particular, habida cuenta de que las vacilaciones en la definición del término eran comunes en la época¹⁰⁶. Así, el concepto de novela solía explicarse comparándolo con conceptos cercanos y conocidos, en función de su relación con la historia, su grado de ficcionalidad o su extensión. Solo a finales del siglo comenzará a imponerse la distinción entre el ‘romance’ (novela larga) y la ‘novela’ (lo que hoy conocemos como novela corta); términos que en ningún caso utiliza el autor de *Don Lazarillo*¹⁰⁷.

Existen motivos para pensar que Eximeno evitaría el uso del término ‘novela’ en la esfera pública de manera consciente. Por una parte, la novela era un género desprestigiado, practicado en épocas ‘nefastas’¹⁰⁸ y carente de tradición en la preceptiva literaria¹⁰⁹, por más que autores como Juan Andrés se adelantasen a reconocer sus valores

¹⁰³ ‘En la *Apología...*, se le dan al tiempo imaginario de una fábula ensanches, de que el autor de esta no se ha podido valer, porque la acción del concurso a un magisterio de capilla vacante es un hecho tan común, que el no reducirla, con los antecedentes y consecuentes, a poco más o menos de un mes, chocaría a la común experiencia’ (Eximeno, *Lazarillo*, II, 7)

¹⁰⁴ Sánchez Barbero, *Principios*, 135

¹⁰⁵ Álvarez Barrientos apunta que la verosimilitud, lo moral y la imaginación son ‘los tres elementos que centrarán las discusiones de los novelistas durante el siglo XVIII’ (Álvarez Barrientos, ‘Algunas ideas’, 7).

¹⁰⁶ Y no solo en España: ni siquiera Rousseau denomina ‘novela’ a su *Emilio* (Álvarez Barrientos, *La novela*, 240).

¹⁰⁷ José Checa Beltrán, ‘Novela y teoría española dieciochista’, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 546 (1992), 15. Andrés señalará: ‘Pequeños romances son las novelas, en las cuales, sin tanto enredo de aventuras y variedad de accidentes, se expone un solo hecho, y pueden considerarse respecto de los romances lo que los dramas de solo un acto en comparación de una comedia completa’, Andrés, *Origen*, II, 398.

¹⁰⁸ Álvarez Barrientos, *La novela*, 26

¹⁰⁹ Joaquín Álvarez Barrientos, ‘¿Por qué se dijo que en el siglo XVIII no hubo novela?’, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 546 (1992), 12.

literarios. Además, era considerada por muchos como un género carente de utilidad, especialmente en un momento en el que la sensibilidad comenzaba a ejercer como uno de sus principios rectores¹¹⁰. Y a todo ello se añadiría la (ineficaz) prohibición de publicar novelas decretada el 27 de mayo de 1799, que ponía coto a un género considerado peligroso para la moral y las costumbres, y que llevaría a los novelistas a enfatizar la dimensión útil y moral de sus escritos¹¹¹.

En este marco, la calculada ambigüedad de Eximeno sería fácilmente comprensible: al rechazar las reglas clasicistas en aras de la verosimilitud, al sostener la superación del paradigma de lo verosímil cuando lo sorprendente impide al público reflexionar de forma racional, y al plantear la mezcla de registros y la coexistencia de varias tramas, el autor estaba dando forma a una novela. Pero, al evitar el uso de este término, no solo estaría tratando de ahorrarse problemas con la censura, sino que estaría reforzando el fin instructivo que guiaba su trabajo y que servía para justificarlo ante sus propios ojos y ante los de una buena parte de sus potenciales lectores. Deleite e instrucción –novela y tratado didáctico– eran, pues, los dos pilares sobre los que se levantaba el entramado de *Don Lazarillo*, y son los dos ejes que permiten entender hoy esta obra en toda su complejidad.

Conclusiones

Las *Investigaciones musicales de Don Lazarillo Vizcardi* constituye el testamento literario y musical de su autor. Obra de madurez gestada durante décadas, se apoya sobre un doble objetivo (instruir y deleitar) que, al mismo tiempo, sirve como argumento para justificar su existencia ante el público como ante su autor.

No sorprende por ello que el enfoque del texto quede marcado y comprometido por un afán didáctico que determina sus contenidos, estructura y estilo literario. En este sentido, merece destacarse la confluencia de estrategias discursivas propias del tratado dialogado –un modelo con una larga tradición en el ámbito de la teoría musical–, con diversos aspectos de la teoría horaciana. Esta última se reflejará tanto a nivel retórico y formal, como en el ámbito de los contenidos, hasta el punto de proponerse como un modelo pedagógico susceptible de ser utilizado en el ámbito de la formación musical.

Esta suma de enfoques define un texto de ficción sobre cuya naturaleza híbrida reflexiona el autor. Aunque hoy no cabe duda de que puede clasificarse como una novela, este término será evitado de manera consciente por Eximeno, quien, de este modo, estaría reforzando una vez más la dimensión utilitaria de la obra. Una dimensión didáctica que podría quedar en entredicho de haberse visto asociada a un género como la novela, cuestionado entre algunos sectores por su carácter lúdico.

Con todo, este último aspecto no quedaría desatendido por el autor, quien, sin encontrar modelos cercanos sobre los que construir una novela con una trama musical, acudirá al paradigma quijotesco y retratará en su escrito ciertos elementos de la realidad de su entorno. Así, *Don Lazarillo* podría interpretarse como una novela quijotesca y también como una novela en clave; una interpretación, esta última, que quedaría circunscrita a un limitado número de lectores: los más cercanos al autor. Al actuar de este modo, Eximeno buscaría preservar el objetivo utilitario de su producción y, sobre todo, garantizaría la verosimilitud de un texto que se apoya en hechos ‘históricos’, aun cuando estos hechos no fueran conocidos por la mayor parte de sus lectores.

¹¹⁰ Juan Ignacio Ferreras, *La novela en España. Historia, estudios y ensayos*. Tomo II. Siglos XVI, XVII y XVIII (Madrid: Ediciones del Laberinto, 2009), 518.

¹¹¹ Álvarez Barrientos, *La novela*, 216-17.

Anexo I

Topografía de Don Lazarillo Vizcardi

Se destacan en el plano de la ciudad de Valencia los hitos urbanos mencionados en la novela¹¹².

1. Catedral
2. Puerta del Mar
3. Santo Hospital (Hospital de los inocentes)
4. Palacio del Obispo
5. Convento de Santo Domingo
6. Convento de San Francisco
7. Plaza del castillo

¹¹² Tomás Vicente Tosca y José Fortea, *Valentia edetanorum, vulgo del Cid* (Valencia: Monfort, 1769).
<[Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico](#)> [Valentia edetanorum, vulgo del Cid \(mcu.es\)](#)>

Anexo II

Personajes de la novela inspirados en personas reales

Narciso Ribelles: opositor que representa la postura estética de Eximeno. Se basa en Josep Pons (1770-1818), maestro de capilla de la Catedral de Valencia desde 1793 y persona de confianza del exjesuita. Concurrió a las oposiciones celebradas en Salamanca en 1789, que ganó Manuel Doyagüe. Allí figura como ‘músico de Madrid’, aunque era gerundense y ejerció durante dos años como maestro de capilla de su ciudad natal. Como ha señalado Rodríguez Suso, las edades de Ribelles y Pons coinciden, el nombre de Narciso corresponde con el del patrón de Gerona y Ribelles asegura que, en Madrid, se le acusa de ser demasiado aficionado a la música instrumental¹¹³. Esto concuerda con la producción de Pons, en la que destacan las sinfonías destinadas al ámbito eclesiástico.

Mosen Juan: posiblemente inspirado en el organista valenciano Francisco Javier Cabo (1768-1832), quien desde 1788 ejerció como maestro de capilla en la parroquia de Santa Catalina y en 1793 se presentó a las oposiciones que se resolvieron a favor de Pons. En 1796 se convirtió en organista segundo de la Catedral de Valencia (el mismo cargo que obtiene Mosen Juan al término de la novela). En contra de esta hipótesis podría situarse la discrepancia de edades: Mosen Juan es un joven con talento pero con escasa experiencia, mientras que Cabo era mayor que Pons.

Cándido Raponso: al igual que otros personajes ‘negativos’ (como Quijarro o Quitoles), posee un apellido cacofónico. Su ‘conversión’ al nuevo estilo viene acompañada de un proceso de anagnórisis en el que se revela su nombre real: Cándido Ramírez. Su nombre sirve para describir su personalidad, e ineludiblemente remite al *Cándido* de Voltaire. Algunos autores vinculan este personaje con Josep Pons, basándose en la similitud entre los dos apellidos (RaPONS) y en la posibilidad de que Pons sufriera una ‘conversión al estilo moderno’ tras las oposiciones que perdió en Salamanca. En este caso, la candidez sería la del propio Pons, quien maduraría gracias al tratado de Eximeno¹¹⁴. El origen aragonés de Raponso parece un guiño a Agustín Irazo, maestro de capilla de la Colegial de Alicante nacido en Aliaga (Teruel), que había criticado las teorías de Eximeno.

P. Diego Quiñones: organista del convento de San Francisco, muy erudito pero poco imaginativo. Personaje basado en el P. Martini, como indica el propio Eximeno¹¹⁵. Su identificación atañe tanto a cuestiones estéticas como a rasgos de su personalidad: ambos comparten una ‘indecible afabilidad’ (Eximeno, *Lazarillo*, II, 84) y una gran afición al tabaco y al chocolate¹¹⁶. Las coincidencias se extienden a la posesión de una gran biblioteca e incluso a la ordenación de la misma: la disposición de los libros del P. Diego se corresponde con la de Martini, según la descripción de Charles Burney, con la única salvedad de que los ‘aposentos’ martinianos aparecen aquí convertidos en ‘estantes’¹¹⁷. Eximeno nunca estuvo en Bolonia, por lo que conocería estos pormenores de manera indirecta (quizá leyendo a Burney o a través de antiguos compañeros de orden, como Esteban de Arteaga, que sí conocía la biblioteca de Martini).

Mosén Bartolomé Quijarro: Josefa Montero considera que podría estar inspirado en el tenor José María Reinoso, quien, en las oposiciones salmantinas, fue el único que se manifestó a favor de la *Antífona* de Pons por su artificiosidad contrapuntística¹¹⁸.

¹¹³ Rodríguez Suso, ‘Las Investigaciones musicales’, 139.

¹¹⁴ Montero, ‘La figura’, I, 175.

¹¹⁵ Por si había alguna duda, Eximeno titula el capítulo XIV de la cuarta parte: ‘Prosigue la antecedente conferencia, en la cual responde Ribelles al Ensayo de contrapunto del Padre Martini, cuya persona representa el Padre Diego’ (Eximeno, *Lazarillo*, II, 91)

¹¹⁶ Callegari Hill, ‘Visitando la biblioteca’

¹¹⁷ Rodríguez Suso, ‘Las Investigaciones musicales’, 140.

¹¹⁸ Montero, ‘La figura’, I, 173.

Dña. Julia Martínez: personaje inspirado en Rufina Batoni (1755-1784). Hija del pintor Pompeo Batoni, recibió clases de contrapunto de Eximeno¹¹⁹ y fue admirada, entre otros, por Charles Burney¹²⁰. Tras su prematuro fallecimiento, la Accademia dell'Arcadia se reunió para rendirle un homenaje poético, en el que Eximeno intervino con un *Elogio fúnebre* (Eximeno, *Lazarillo*, I, 329-30). Es posible que su apellido se inspire en la figura de la cantante, compositora y pianista Marianna Martines (1744-1812), muy cercana a Metastasio, mencionada por Eximeno (Eximeno, *Lazarillo*, II, 121).

El obispo: este personaje relata una historia referida a un joven músico zaragozano, que fue enviado a estudiar a Nápoles y se encontró a su vuelta con la oposición de los miembros conservadores del cabildo (Eximeno, *Lazarillo*, I, 209). Es posible que Eximeno estuviera pensando en Francisco Javier García Fajer al describir a este joven músico. El arzobispo de Valencia entre 1800 y 1813 fue el franciscano Joaquín Company Soler. Nacido en Penáguila (Alicante) en 1732, fue arzobispo de Zaragoza entre 1797 y 1800, por lo que habría coincidido (brevemente) con el magisterio de García Fajer en La Seo.

El organista de Gandullas: en un pasaje de la novela, se alude a 'El organista de Gandullas', y a un cierto maestro 'Panduro' o 'Pancraso', que criticaba los libros sin haberlos leído (Eximeno, *Lazarillo*, I, 19; II, 222). 'El organista de Gandullas' es uno de los personajes que intervienen en la polémica surgida en el *Diario de Madrid* tras la publicación de *Del Origen y reglas de la música* defendiendo a Eximeno (es muy posible que fuera el pseudónimo de Francisco Antonio Gutiérrez, traductor de la obra). Por su parte, el maestro 'Panduro', que criticaba los libros que no había leído, sería Agustín Iranzo Herrero, impugnador de Eximeno que intervino en la polémica censurando el tratado pero reconociendo, al mismo tiempo, que no había podido leerlo. En la novela también aparecen referencias explícitas a Francisco Antonio Gutiérrez, calificado como 'culto y sabio' (Eximeno, *Lazarillo*, II, 233).

El Canónigo penitenciario: personaje cuyas opiniones sobre la música coinciden con las de Feijoo y Benedicto XIV. A comienzos del siglo XIX, el canónigo penitenciario de la catedral valenciana era Antonio Roca y Pertusa (1749-1823), quien, además, figuraba entre los responsables de la edición de *Don Lazarillo*. Por otra parte, el personaje de la novela describe una representación de un drama sacro a la que habría asistido en Valencia durante unas navidades (Eximeno, *Lazarillo*, I, 257) que, como se ha dicho, tiene su correlato en la representación del drama de la *Adoración de los Reyes* en casa del canónigo Roca.

¹¹⁹ Así se confirma en la carta de Luigi Antonio Sabbatini a Giovanni Battista Martini (Roma, 16 mayo 1778), Biblioteca e Museo Internazionale della Musica de Bolonia: I-BC I.016.120 [Elisabetta Pasquini, *L'Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Padre Martini teorico e didatta della musica* (Florencia: Olschki, 2004), 243].

¹²⁰ Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy* (Londres: T. Becket & Co. 1773), 221; *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII*, ed. y traducción de Ramón Andrés (Barcelona: Acantilado, 2014), 335. Sobre ella afirma Eximeno: '... me dolía de que mis circunstancias me hubieran privado de la proporción de oír cantar a una señorita romana [...]; mas habiendo oído cantar a vuestra merced he salido de esta pena [...]. Fue, respondió Ribelles, doña Ruffina Battoni [*sic*], hija del célebre pintor D. Pompeyo Battoni [*sic*], aficionadísimo a la música, el cual, habiendo reconocido en su hija Ruffina [*sic*] disposición para el canto, le dio los mejores maestros que había entonces en aquella capital de las bellas artes' (Eximeno, *Lazarillo*, I, 329). Estas palabras ponen de manifiesto tanto la gran consideración que Eximeno tenía por Rufina, como la alta estima en que se tenía a sí mismo.