



La colección Mayor de Humanismo ofrece en clave hispánica títulos relevantes de valor universal: un proyecto singular y de fondo, formado ya por obras emblemáticas, a veces difícilmente accesibles y extensas, enriquecidas mediante estudios y documentación; ya por construcciones de nueva planta, capaces de identificar un sentido de unidad o la visión de un todo, un momento del saber como categorización importante del pensamiento o del arte.

Se trata en conjunto de una reconstrucción exigente y necesaria, regida por la liberalidad de espíritu y la voluntad humanística y universalizadora cuyo resultado es el de un corpus imprescindible, irrenunciable en lengua española y para el mundo, ya como Filología y Filosofía, Ciencia literaria o Estética.

ANTONIO EXIMENO

Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración

EDICIÓN DE
ALBERTO HERNÁNDEZ MATEOS

I. ANTONIO EXIMENO: PERFIL BIOGRÁFICO

AÑOS DE FORMACIÓN, AÑOS DE DOCENCIA

Para Valencia, las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del XVIII fueron un momento de esplendor intelectual. Los *novatores*, con su antiescolasticismo y su pragmatismo de raíz empirista, se convierten en la vanguardia del pensamiento español, que adivina entonces las primeras luces de la Ilustración. Y es allí donde, el 26 de septiembre 1729, va a nacer Antonio Eximeno Pujades⁸, quien años más tarde reivindicará el legado de aquellos *novatores* por haber sido punta de lanza en el cultivo de “las matemáticas y la erudición”⁹.

Al ingresar en la Compañía de Jesús el 15 de octubre de 1745, Eximeno tiene acceso a una esmerada educación que incluye materias humanísticas y científicas. La amplitud sus conocimientos encaja con un tipo de erudición característica del Barroco que contaba con notables precedentes como Athanasius Kircher o Juan Caramuel Lobkowitz. Sin embargo, su modelo será distinto, propio del mundo ilustrado, cuando la difusión del conocimiento, su dimensión práctica y el debate público priman sobre la especulación abstracta. Al mismo tiempo, Eximeno formará parte de la última generación de pensadores que aspiran a la universalidad del saber; una generación de la que participan Juan Andrés, Lorenzo Hervás y Vicente Requeno, pero también Denis Diderot y Jean le Rond D’Alembert, y que, al contrario de lo que ocurrirá en el siglo XIX, no busca la plena separación de las disciplinas sino la comprensión y sistematización de los saberes.

Los cimientos de su formación estarán en la gramática y la retórica, que estudia en el Colegio de Nobles de San Ignacio en Valencia bajo el magisterio

⁸ M. Á. Picó Pascual, *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2003, p. 13, donde se repasan las fechas propuestas por los distintos autores. Eximeno, hijo de Vicente y de Francisca, fue bautizado un día más tarde en la parroquia de San Pedro con los nombres de José, Antonio, Pedro, Vicente, Matías, Damián e Ignacio. Vid. F. A. Barbieri, “Preliminar”, en A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión al concurso de un magisterio de capilla vacante*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872, vol. I, p. VIII.

⁹ Vid. M. Batllori, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, Gredos, 1966 y T. Egidio (coord.), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 230-231.

de Tomás Serrano¹⁰. Luego, entre 1747 y 1750, se trasladará a Zaragoza para estudiar filosofía con el antiaristotélico Tomás Cerdá¹¹. Es razonable pensar que este último ejerció una profunda influencia sobre el joven jesuita, y no dejan de ser llamativos los paralelismos existentes entre sus respectivas trayectorias vitales, ya que ambos fueron matemáticos y filósofos, y ambos desarrollaron parte de su actividad en el ámbito de la artillería.

Concluidos estos estudios, Eximeno se traslada a Segorbe para ejercer como profesor de letras humanas durante dos años¹², y regresa a Valencia en 1752 para estudiar teología con Antonio Canicia¹³. Tras cuatro años de estudios llegará a suceder a su maestro Tomás Serrano y se hará cargo durante dos cursos de la enseñanza de poética y retórica en la universidad y en el Seminario de Nobles de San Ignacio. Pero sus estudios no habían concluido. En 1758 se trasladará a Madrid para estudiar matemáticas y astronomía en el Colegio Imperial con Christian Rieger, cosmógrafo del Real Consejo de Indias, con quien observará el tránsito de Venus por el disco solar en 1762¹⁴. Su etapa formativa culminará un año más tarde, cuando se traslade a Valencia para ser ordenado sacerdote¹⁵.

La formación de Eximeno seguía así el curso habitual en los colegios jesuitas: en primer lugar, las humanidades, la gramática y la retórica, con un fuerte énfasis en el dominio del latín y el cultivo de la elocuencia, que se

¹⁰ Tomás Serrano (1715-1784), autor de varias obras dramáticas y poemas latinos, dejó manuscritas algunas obras historiográficas dedicadas a la civilización hispanorromana.

¹¹ Cerdá (1715-1791), autor de *Lección de artillería para el uso de la clase*, Barcelona, Francisco Suria, 1764.

¹² M. Batllori, "Eximeno, Antonio", en C. O'Neill y J. M. Domínguez, *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, Madrid, UPC, 2001, vol. II, pp. 1346-1347

¹³ L. Hervás y Panduro, *Biblioteca jesuítica-española (1759-1799). Estudio introductorio, edición crítica y notas: Antonio Astorgano Abajo*, Madrid, Libris, 2007, p. 216. Antonio Canicia (1711-1774) fue profesor de filosofía en Gandía y de teología en Valencia, y tras la expulsión residió en Ferrara.

¹⁴ C. Rieger, "Observatio transitus Veneris per discum Solarem facta in Regia Spectula Matritensi una cum padre Christiano Rieger", en M. Hell, *Observatio transitus Veneris ante discum Solis die 5ta junii 1761*, Viena, Trattner, 1762, p. 45-49. El tránsito de Venus por el disco solar es un infrecuente fenómeno astronómico que, en aquella ocasión, permitió a los científicos calcular la distancia entre la Tierra y el Sol aplicando el método que había propuesto Edmund Halley en 1716

¹⁵ El 2 de febrero de 1763. J. E. Uriarte – M. Lecina, *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia de España*, Madrid, 1925. N. Otaño, *P. Antonio Eximeno. Estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1943, p. 11, propone el 2 de octubre. R. Mitjana, "La musique en Espagne (Art religieux et art profane)", en A. Lavignac-L. Laurencia (eds.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, París, Librairie Delagrave, 1920, Traducción: *Historia de la música en España (Arte religioso y Arte profano)*, Madrid, INAEM, 1993, p. 319, propone el día 16.

trabajaba mediante el teatro, los discursos y los debates públicos. En segundo lugar, la filosofía y la teología, que sólo se enseñaban en algunos colegios. Y, por último, las matemáticas y otras disciplinas más especializadas como la astronomía.

En este programa educativo, al margen de los debates entre alumnos, tenían un papel relevante los certámenes literarios, con los que se cumplían propósitos catequéticos y se practicaba el arte de la oratoria. Las publicaciones vinculadas a estos eventos, como la titulada *Mercurio sacro y poético*, permiten seguir la evolución educativa y docente de Eximeno. Así, en el mismo año en que ingresó en los colegios de la Compañía, participó en un certamen en el que tradujo al castellano fragmentos de la *Eneida* e improvisó unos poemas en latín y en castellano, con tema sacro y profano, en los que ya se adivina su particular vena satírica.

En Segorbe, y ya como docente, dirigió certámenes en los que se interpretaron obras suyas, también satíricas, como el chiste *La vieja hechicera de las ciencias* y el entremés titulado *Los filósofos enjaulados por sus manías*, una sátira sobre los "errores" de distintos pensadores¹⁶. Finalmente, en Valencia hará interpretar su intermedio satírico *Apolo medallista* (que ridiculiza los excesos que cometían algunos eruditos en la explicación de las medallas antiguas) y la *Tragedia de Amán*¹⁷, con la que pretendía asentar un modelo de tragedia neoclásica.

Esta representación estuvo precedida por la interpretación de una pieza instrumental y un fragmento vocal; en el centro de la obra se intercaló un coro y al final se cantó otro, seguido por una danza que cantaban nueve seminaristas, lo que da una idea de la importancia que adquiriría la música en este tipo de actos. Entre los participantes figuran los hermanos Pedro y José Montegón como intérpretes de violón: el primero estaba llamado a ser desde su exilio italiano uno de los renovadores de la novela con presupuestos rousseauianos¹⁸.

Tras su ordenación sacerdotal, Eximeno había comenzado a ejercer como profesor de matemáticas¹⁹, una ocupación que le movió a redactar un

¹⁶ Vid. J. Alonso Asenjo, "El 'Entremés de los filósofos enjaulados por sus manías' de Antonio Eximeno. Estudio y texto", Taller de TeatrEsco, n° 1 (2015), <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Taller/FILOSOFOS_ENJAULADOS.pdf> [fecha de consulta: 15-XI-2015].

¹⁷ El certamen se celebró entre el 3 y el 5 de julio. Vid. N. Otaño, *Ob. cit.*, pp. 22-23.

¹⁸ Montegón (1745-1824), que se exilió como novicio, es autor de la novela didáctica *Eusebio* (1786-1788), de la primera traducción al castellano de los cantos del *Pseudo-Ossian* (1800) y de unas exitosas *Odas* (Ferrara, Imprenta General, 1778; Valencia, 1782; Madrid, Sancha, 1794), entre las que se encuentra una dedicada a Eximeno.

¹⁹ D. Devoto, *Antonio Eximeno, Autobiografía inédita*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1949, pp. 20-21.

tratado que nunca llegó a publicar²⁰. Sin embargo, éstos no fueron años fáciles para él. Aunque se instaló en el Seminario de Nobles de San Ignacio, las intrigas para impedir que se fundase una cátedra de matemáticas en dicha institución motivaron su traslado al Colegio de San Pablo.

Eximeno se encontrará molesto ante esta situación, que no sería la única dificultad a la que tendría que enfrentarse²¹. El antijesuitismo, que ya había prendido entre las autoridades civiles, dio lugar a una serie de episodios desagradables (la negativa a otorgarle el puesto de maestro de mecánica en la academia de bellas artes que se estaba proyectando; la oposición de importantes sectores de la universidad a que se fundara una cátedra de matemáticas²²) que le llevarían a comprender la necesidad de abandonar un ambiente hostil. Por otra parte, sus labores como predicador (de las que quedan dos testimonios impresos en 1763) tampoco parecían satisfacerle. No en vano, el jesuita se quejaba de tener que predicar un sermón "... que me dio el Arzobispo, porque dice que me quiere oír; más valiera que me quisiera oír explicar los elementos de Euclides"²³.

En medio del desencanto, el jesuita maniobrará para conseguir un puesto en la Academia de Artillería que se proyectaba en Segovia²⁴. El contexto en el que se gesta esta institución tiene que ver con las medidas de reforma militar impulsadas por los gobiernos europeos en esta época, y que llevaron a reorganizar los cuerpos militares y a modernizar las tácticas bélicas. En España, estas reformas se llevaron a cabo durante el reinado de Carlos III quien, para dar respuesta a las nuevas necesidades formativas, decretó el 5 de febrero de 1763 la creación de una Real Academia de Caballeros Cadetes y Oficiales del Cuerpo de Artillería, que se habría de instalar en el Alcázar de Segovia²⁵.

Los jesuitas habían apoyado decididamente estas reformas encabezadas por el conde de Aranda. Desde los años sesenta habían venido proponiendo la creación de una academia encargada de elaborar los textos científicos que

²⁰ A. Eximeno al P. José Martínez, Valencia, 6 de agosto de 1763. AAH, *Jesuitas*, Leg. 54. N. Otaño, cit., pp. IV-V.

²¹ Eximeno al P. J. Martínez, Segorbe, 9 de octubre de 1763. AAH, *Jesuitas*, Leg. 54. N. Otaño, cit., p. VI.

²² M. Á. Picó Pascual, *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, ob. cit., pp. 22-25.

²³ Eximeno al P. J. Martínez. Segorbe, 9 de octubre de 1763. AAH, *Jesuitas*, Leg. 54. N. Otaño, cit., p. VI.

²⁴ A. Eximeno al P. J. Martínez. Valencia, 15 de diciembre de 1762. AAH, *Jesuitas*, Leg. 54. N. Otaño Ob. cit., p. VI. Antonio Eximeno al P. José Martínez. Valencia, 16 de agosto de 1763. AAH, *Jesuitas*, Leg. 54. Otaño, cit., p. V.

²⁵ H. Capel, J. E. Sánchez y O. Moncada, *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Madrid-Barcelona, Serbal-CSIC, 1988, pp. 184-185.

sirvieran de base para los planes de estudios militares, y Tomás Cerdá, en la dedicatoria de sus *Lecciones de Artillería* al conde Felice Gazzola, inspector general de artillería, había alabado sus atenciones hacia las ciencias y las matemáticas²⁶. No extraña así que Eximeno fuera nombrado "Primer Maestro de matemáticas y director de los estudios" de la Academia, que estaba dirigida, precisamente, por el conde Gazzola²⁷.

El 16 de mayo de 1764 fue el encargado de pronunciar la *Oración* inaugural de la institución, y lo hizo con un discurso en el que defendía la necesidad de aunar la teoría y la práctica en el arte militar; un tipo de discurso que sería constante en toda su vida y que encaja con la filosofía empirista en la que se funda su pensamiento. Pero además, la pieza oratoria serviría para exponer su programa educativo de carácter renovador, donde ocupaban un lugar destacado las matemáticas, la física, la historia y la filosofía. Las sucesivas reimpresiones del texto en el siglo XIX (en 1857 y en 1894) prueban la impronta que este pensamiento ejercería sobre sus sucesores.

El periodo segoviano de Eximeno debió de ser uno de los más tranquilos de su vida. Con un sueldo respetable (800 reales), y esperanzas de recibir una pensión vitalicia en el futuro²⁸, era él quien de hecho estaba a la cabeza de la Academia: además de dar clases, intervenía en la elaboración de los planes de estudio, en los exámenes y en las juntas²⁹. Sin embargo, esta placidez se vio truncada el 2 de abril de 1767, día en el que Carlos III firmó la Pragmática Sanción que decretaba la expulsión de los jesuitas. En el decreto, que no dejaba nada al azar, se preveía que los jesuitas empleados en los establecimientos regios siguieran percibiendo sus correspondientes salarios tras la expulsión. Pese a ello, Eximeno se vio privado de su sueldo, toda vez que el conde Gazzola desoyó todas las súplicas que el jesuita envió desde Italia.

LA INSERCIÓN EN ROMA

El regalismo, las intenciones reformistas de los manteístas, la hegemonía de los jesuitas en la universidad, el antijesuitismo de los sectores ilustrados o las acusaciones de haber instigado el Motín de Esquilache se cuentan entre los motivos que podrían estar detrás de expulsión de los casi 5.000 jesuitas que habitaban en los dominios españoles. Entre ellos se encontraba Eximeno, que el 5 de abril de 1767 era detenido en la Academia de Artillería y

²⁶ H. Capel et al., Ob. cit., p. 186.

²⁷ M. Á. Picó Pascual, *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, ob. cit., pp. 26-27.

²⁸ Eximeno al P. José Martínez. Segovia, 18 mayo, 1765. AAH, *Jesuitas*, Leg. 54. N. Otaño, cit., p. IX.

²⁹ M. Á. Picó Pascual, Ob. cit., p. 29-33.

conducido junto a sus correligionarios segovianos para ser trasladado a Santander.

Las embarcaciones zarparon de aquel puerto a medianoche del 8 de mayo con rumbo a Ferrol, donde se reunieron todos los jesuitas de la provincia de Castilla antes de seguir su ruta hacia los Estados Pontificios³⁰. El convoy en el que viajaba Eximeno, capitaneado por Diego de Argote, fue el último en llegar a las costas italianas: lo hizo el 21 de junio, cuando llegó al puerto de Santo Stefano en Orbetello. Una vez allí, los jesuitas se encontraron con la negativa de Clemente XIII a recibirlos en sus estados, por lo que, tras arduas negociaciones, el gobierno español decidió desembarcarlos en Córcega, adonde Eximeno llegó el 18 de julio de 1767³¹.

La isla estaba entonces bajo dominio genovés, pero se hallaba inmersa en una revuelta separatista liderada por Pasquale de Paoli. Según parece, éste pensó en aprovecharse de los conocimientos matemáticos de Eximeno, quien, por su parte, y para evitar males mayores, decidió huir a Roma³². Esta fuga alimentó los recelos de algunos de sus compañeros, que se vieron obligados a permanecer en la isla hasta 1768³³. Entre ellos destaca Manuel Luengo, que escribió en su *Diario*: "... apenas puso el pie en Córcega, se huyó de aquella Isla y habiendo venido a Roma, lisonjeándose vanamente y engañado como otros muchos con la esperanza de volver a su empleo en Segovia, dejó la Compañía y volvió al Siglo"³⁴.

Eximeno llegó a Roma el 18 de octubre de 1767³⁵. El 22 de noviembre se presentó ante la Embajada de España para solicitar su secularización³⁶,

³⁰ E. Giménez-López, "El ejército y la marina en la expulsión de los jesuitas españoles", Id., *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*, Universidad de Alicante, 1997, p. 97.

³¹ AER, Leg. 330, p. 459. N. Otaño, cit., p. XXIX. El barco en el que viajó Eximeno fue, de entre todos los que partieron de la Península, el que realizó una travesía más larga.

³² El comisario Luis Gnecco señalaba: "se dijo tiempo hace que el Paoli le había solicitado para que fuese a Corte, y aún le había amenazado de sacarle por fuerza de el lugar de su desembarco, si huviere repugnado". L. Gnecco a Grimaldi. Bonifacio, 10 de noviembre de 1767. AGS, Estado Leg. 5.058. Cit. en: E. Giménez, "La secularización de los jesuitas expulsos (1767-1774)", en E. Giménez y Martínez, ed. cit., p. 264.

³³ En ese momento, la isla pasó a dominio francés, lo que provocó una nueva expulsión que se saldó con la entrada definitiva de los jesuitas en los Estados Pontificios.

³⁴ Cit. en Otaño, cit., p. XXV. Manuel Luengo (Nava del Rey, 1732-Barcelona, 1816) fue autor de un minucioso diario que se extiende desde 1767 hasta 1815 y recoge todas las noticias sobre los jesuitas que llegaban a sus oídos: M. Luengo, *Diario de la Expulsión*. 48 tomos manuscritos en el Archivo Histórico de Loyola. Recientemente han sido publicadas algunas partes del mismo.

³⁵ AER, Leg. 330, p. 459. Cit. en N. Otaño, cit., p. XXIX.

³⁶ AER, Leg. 330, p. 459. Cit. en N. Otaño, cit., p. XXIX. La carta remitida por Tomás Azpuru está fechada el 26 de noviembre (jueves), y en ella se señala que Eximeno se presentó "el domingo por la mañana", es decir, el día 22 de noviembre.

que fue aceptada por el papa una semana más tarde, el día 29 de ese mes³⁷. El abandono de la orden no le permitió regresar a España pero sí residir en Roma, algo que no podrían hacer otros expulsos: entre las condiciones impuestas por el gobierno pontificio, figuraba que los jesuitas españoles debían residir en torno a Bolonia, Ferrara y Rávena y no podían pasar a Roma sin permiso de las autoridades civiles. Esta normativa no se aplicaba a los jesuitas secularizados (como Eximeno), que sí podían residir en la ciudad³⁸.

Desvinculado de sus compañeros de orden, en un país cuya lengua desconocía y con medios materiales limitados, se vio obligado a buscar la manera de insertarse en las redes económicas, sociales y culturales italianas. La música, "el capricho reinante en Europa"³⁹, le salvó de "languidecer en el ocio"⁴⁰, pero también fue la llave que le abrió las puertas de academias literarias y de casas distinguidas. Al mismo tiempo, sus propuestas teórico-musicales fueron el objeto de encendidos debates, que habrían de situar su nombre en el centro de todas las controversias.

Para el historiador no es fácil rastrear el día a día de la vida de Eximeno en Roma. Frente a la abundancia de documentos referidos a su periplo formativo y docente en España, son escasas las fuentes que permitan reconstruir su actividad y sus relaciones en Italia. Esto se debe, por una parte, a su secularización, que lo desvincula de cualquier estructura institucional, y por otra, a la supresión de la Compañía en 1773. Por ello, se hace necesario acudir a fuentes secundarias para estudiar el ambiente en el que se desarrolló su vida romana.

El sur de la Via del Corso, cerca de la iglesia del Gesù, fue el entorno en el que el abate desarrolló la mayor parte de su actividad. En el momento de su fallecimiento, y al menos desde 1806, residía en Via dell'Umiltà, en una casa perteneciente a la familia Muti⁴¹ situada a pocos metros de la basílica de los Santos Apóstoles (donde hacia 1768 tomó sus primeras lecciones musicales⁴²)

³⁷ ARSI, Assistentia Hispaniae, 146.

³⁸ N. Guasti, "Rasgos del exilio italiano de los jesuitas españoles", *Hispania Sacra*, LXI 123, p. 260

³⁹ "il capriccio regnante nell'Europa", en A. Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione [...]. Avviso a letterati, ed a gli amatori della Musica*. [Roma], [Michel'Angelo Barbiellini], [1771].

⁴⁰ "per / non languire nell'ozio". Devoto, Ob. cit., pp. 20-21.

⁴¹ *Dallo stato d'anime 92 (1806-1810). Parochia di S. Marcello*. Cit. en Picó Pascual, "Vigencia y actualidad de las teorías del P. Eximeno expuestas en el *Dell'origine*. Nuevas aportaciones al estudio de la vida y obra eximeniana", *Ars longa*, n° 18 (2009), p. 151.

⁴² A. Eximeno a G. B. Martini, Roma, 18 de agosto de 1772. I-BC: G.059.2 – Schnoebelen 1919. E. Pasquini, *L'Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Padre Martini teorico e didatta della musica*, Florencia, S. Olschki, 2004, p. 232. Las cartas conservadas en I-BC se citan consignando los nombres del emisor y del receptor, el lugar y la fecha (cuando los hubiere), la

y a pocos metros del Oratorio del Santísimo Crocifisso, donde se interpretaban oratorios (un género por el que Eximeno mostró su admiración, y que llegó a proponer como modelo para reformar los villancicos españoles).

El franciscano Felice Masi, maestro de capilla de dicha basílica, fue su primer (y último) profesor de música⁴³. Eximeno declaró que el aprendizaje junto al maestro había sido desconcertante, cuando no inútil, un hecho tomado por sus biógrafos como prueba irrefutable de las malas relaciones entre ambos⁴⁴. Sin embargo, las fuentes documentales descubren una realidad diferente, pues apuntan que fue el propio Masi quien le animó a publicar su tratado musical y, de no haber fallecido inesperadamente, habría sido uno de los revisores del mismo⁴⁵. Este hecho nos lleva a pensar que las palabras de Eximeno, dirigidas más contra los maestros conservadores que contra el propio Masi, serían antes un artificio retórico que un testimonio autobiográfico.

También parece un artificio retórico la narración que explica su “conversión” musical, y que ha sido tomada acriticamente por todos sus comentaristas:

Hallábame la mañana de Pentecostés en la Basílica de San Pedro mientras se cantaba el *Veni Sancte Spiritus* puesto divinamente en música por el señor Nicolás Jommelli, y juntamente con el músico, iba yo recitando entre mí las mismas palabras [...], cuando advertí que mi voz hacía una modulación, aunque obscura, muy semejante a la del músico.

Pese a su verosimilitud, la anécdota no podría estar más cargada de simbolismo. La *caída del caballo* de Eximeno se produce en el epicentro del catolicismo, la mañana de Pentecostés (cuando se celebra la venida del Espíritu Santo), mientras se escucha un texto que pide la asistencia del Paráclito, puesto en música por Jommelli (compositor que había apoyado a Eximeno, según señala éste al final del libro). El autor dejaba así patente, desde el inicio de su tratado, su perspectiva empírica pero no opuesta a la religión, al tiempo que insinuaba el carácter *revelado* de sus planteamientos musicales.

Tan sólo tres años de formación musical le habrían bastado para comenzar a escribir su tratado, y en ese mismo periodo se habría aproximado a personalidades como el monje camalduense Clemente Maria Biagi, clavecinista

signatura moderna y su número en el catálogo de Schnoebelen. Se incluye también la referencia a la publicación de Pasquini, donde aparecen reproducidas.

⁴³ Masi, nacido en Pisa, fue maestro de capilla de los Santos Apóstoles desde 1753 hasta el 5 de abril de 1772, cuando murió de forma repentina. G. Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Perugi da Palestrina*, Roma, Società Tipográfica, 1828, vol. 2, p. 68.

⁴⁴ F. A. Barbieri, Ob. cit., p. XXVII.

⁴⁵ L. A. Sabbatini a G. B. Martini, Roma, 29 de noviembre de 1776. I-BC: G.016.076 – Schnoebelen 4642. Pasquini, Ob. cit., p. 193.

aficionado que revisaría sus escritos⁴⁶. También se acercaría a dos exalumnos del P. Martini: Andrea Basili⁴⁷ y Giuseppe Santarelli⁴⁸. La relación con este último debió ser bastante estrecha y productiva; de hecho, fue él quien medió infructuosamente ante el viejo teórico para que aprobara el tratado eximeniano⁴⁹. Sin embargo, al reconciliarse con Martini, Eximeno acusará a los intermediarios de haber impedido que el franciscano aprobase su tratado⁵⁰; una acusación injusta si tenemos en cuenta que las cartas de Santarelli estaban plagadas de alabanzas al exjesuita.

Eximeno mantuvo también una estrecha relación con la familia de Pompeo Batoni, “príncipe de los pintores de Roma” a decir de Juan Andrés⁵¹. El “buon vecchio del Sig. Batoni”⁵² era el retratista predilecto de los británicos que realizaban el *Grand Tour*, y en su casa eran frecuentes las academias musicales, que el exjesuita evocará con maestría en *D. Lazarillo Vizcardi*. Charles Burney, que asistió a una de estas veladas en 1770, hace especial mención de la hija del pintor, Rufina Batoni, alumna de Santarelli, que cantaba “con más gracia, gusto y expresión que cualquier otra mujer”, particularmente en el estilo patético⁵³.

En la segunda mitad de la década de los setenta, Eximeno aparece como profesor de contrapunto de Rufina, a quien recordará años más tarde⁵⁴. Este hecho viene a confirmar que el abate gozó de una cierta reputación como

⁴⁶ Nota suelta, I-BC G.059. Biagi (1740-1803), lector de teología en el Colegio de Propaganda de la Fe desde 1771, fue uno de los fundadores del *Giornale ecclesiastico di Roma* en 1785 y tradujo el *Dictionnaire de théologie* de N.-S. Bergier.

⁴⁷ A. Basili a G. B. Martini. Loreto, 12 de enero de 1776. I-BC: G.017.184 – Schnoebelen 534, E. Pasquini, Ob. cit., p. 239; A. Eximeno, *D. Lazarillo Vizcardi*, ob. cit., vol. I, p. 331. Basili (1705-1777), compositor y teórico, era maestro de capilla de la basílica de la Santa Casa de Loreto.

⁴⁸ Santarelli (1710-1790), cantante castrado, compositor y teórico que en 1770 fue nombrado director de la Capilla Sixtina.

⁴⁹ G. Santarelli a G. B. Martini, Roma, 19 de agosto de 1772. I-BC: G.059.001 – Schnoebelen 4924. E. Pasquini, Ob. cit., p. 231; G. Santarelli a G. B. Martini, Roma, 31 de octubre de 1772. I-BC: I.010.097 – Schnoebelen 4926. E. Pasquini, Ob. cit., p. 236.

⁵⁰ A. Eximeno a E. de Arteaga. [Roma], 17 agosto 1781. I-BC G.059.009 – Schnoebelen 1921. E. Pasquini, Ob. cit., p. 274.

⁵¹ J. Andrés, *Cartas familiares (Viaje de Italia)*, ed. I. Arbillaga y C. Valcárcel, dir. por P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 2004, vol. I, p. 165.

⁵² A. Eximeno a un desconocido. Roma, 9 de septiembre de 1779. Nápoles, Biblioteca Nazionale, X-AA-29. N. Otaño, cit., pp. XXXII-XXXIII. En la carta, Eximeno se lamenta por la partida a Rusia de su amigo el arquitecto Giacomo Quarenghi (1744-1817), con quien compartía tertulia.

⁵³ C. Burney, *The present state of music in France and Italy*, Londres, T. Becket and Co., 1773 (2ª ed., aumentada y corregida), p. 221 y C. Burney, *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII* (edición y traducción de R. Andrés). Barcelona, Acanaltilado, 2014, p. 355

⁵⁴ A. Eximeno, *D. Lazarillo Vizcardi*, ob. cit., vol. I, p. 329.

músico práctico, al menos entre los aficionados cultos de la Roma del momento. Pero, además, su presencia en casa de los Batoni ha dejado anécdotas de sabor agrídulce, como la que narra Luigi Antonio Sabbatini en una carta a Martini:

... don Antonio Ximeno [sic] insegna di contrapunto una figlia del celebre Battoni [...]; l'è capitato da Firenze il signor Nardini⁵⁵, violino, e fu condotto in questa casa all'accademia dove cantò questa giovane, ed il padre, sentendo lodarla dal detto Nardini, volle fargli sentire un'aria composta da lei, la quale doppo averla cantata domandò il padre al Nardini cosa ne diceva di quell'aria, non avendogli però detto niente che fosse sua composizione, ed il medesimo gli rispose solamente che l'era ben cantata, e domandandogli di chi era e sentendo che l'era della figlia, la quale studiava il contrapunto, gli domandò ancora chi fosse l'asino del maestro, e gli rispose che l'era il famoso don Ximeno [sic], e questo non volle sentir altro, cominciò a dirne vituperi grandissimi, e fra l'altri ci fu anche del temerario che ha voluto metter bocca al padre Martini eccetera. *Notandum* che lui non lo conosceva di vista, e si trovava presente a tutti quest'elogi che il Nardini gli faceva in pubblica assemblea che non ebbe ardire di aprir bocca, e nessuno l'avea avisato il Nardini che ivi vi fosse.⁵⁶

A pesar de estos supuestos comentarios de Nardini, el exjesuita mantuvo su puesto y su cercanía a la familia Batoni. Al fallecer Rufina en 1784, los músicos celebraron unas solemnes exequias en la iglesia de los Trinitarios Españoles (en Via dei Condotti), y los miembros de la Accademia dell'Arcadia, a la que pertenecía con el nombre de Corintea⁵⁷, se reunieron para rendirle un homenaje poético donde Eximeno pronunció un *Elogio fúnebre* en el que hablaba “de la idea del perfecto canto, y de los vicios que comenzaban ya a corromperle [sic] en la misma Italia”⁵⁸.

Fuera de los círculos romanos, Eximeno siguió manteniendo cordiales relaciones con otros jesuitas como Esteban de Arteaga (artífice de su reconciliación con Martini), Lorenzo Hervás (antiguo discípulo suyo) y, de manera singular, Juan Andrés, a quien dedicó sus *De Studiis philosophicis et mathematicis instituendis*. Cuando Andrés visitó Roma en 1785 fue calurosamente acogido por Eximeno, quien lo llevó a conocer lugares vinculados a la Compañía

⁵⁵ Nardini (1722-1793), violinista y compositor, fue uno de los intérpretes más destacados de su época. Alumno de Tartini, entre sus discípulos se encontraban Brunetti, Cambini, Gozzi o Manfredi.

⁵⁶ L. A. Sabbatini a G. B. Martini. Roma, 16 de mayo de 1778. I-BC I.016.120 – Schnoebelen 4686. E. Pasquini, Ob. cit., p. 243.

⁵⁷ El nombre arcádico de Rufina Batoni fue Corintea, y no “Carintea”, como han venido repitiendo todos los autores a partir de Barbieri.

⁵⁸ A. Eximeno, *D. Lazavillo Vizcardi*, ob. cit., vol. I, p. 329. En el homenaje participaron con sendas composiciones poéticas Baldassarre Odescalchi, duque de Ceri, el abate Taruffi, Gioacchino Pizzi, el abate Testa, el abate Mariotti, el abate Viviani, el abate Petrosellini, el doctor Martelli, el abate Monti, el abate Cunick, monseñor Visconti, Pietro Pasqualoni, Francesco Martini, Giovanni Derossi y el abate Scarpelli.

como la Biblioteca Casanatense y la del Colegio Romano, y las iglesias del Gesù y de San Ignacio⁵⁹. Al margen de visitar monumentos y bibliotecas, los dos expulsos coincidieron con otros correligionarios como Tomás Masdeu o Lorenzo Hervás, a quien Andrés no conocía, y que en ese momento estaba trabajando en su *Idea del Universo*⁶⁰.

Una de las vías de socialización más utilizadas por los expulsos fue la participación en academias literarias. Estas sociedades a medio camino entre la esfera pública y la privada alcanzaron una notable importancia en el siglo XVIII, y constituyeron uno de los núcleos de interés de los jesuitas en su intento de dialogar con la cultura de su tiempo.

El testimonio de Andrés nos permite conocer que Eximeno participaba con asiduidad en varias de estas academias, algunas reducidas, de carácter privado, como la ya mencionada de los Batoni o la que celebraba en su domicilio Baldassarre Odescalchi, duque de Ceri. Otras serían más numerosas, como aquella a la que, según Andrés, concurrían “algunos de los que van a la del duque de Ceri [...] y otros muchos que no van a aquella”⁶¹. Es posible que se tratase de la Accademia degli Occulti, fundada por el mismo duque de Ceri y conocida gracias a una miscelánea poética latina a la que Eximeno contribuyó con la oda “Vaticinio Calcante”.

Pero no cabe duda de que, en Roma, hablar de una academia significaba hablar de la Accademia dell'Arcadia, que se reunía al menos tres veces al año (dos en invierno y una en verano) y que en esta época se hallaba inmersa en un proceso de reconstrucción y expansión capitaneado por el *custode* general Gioacchino Pizzi⁶².

El ingreso de Eximeno en la Arcadia, donde adoptó el nombre de Aristosseno Megareo, se produjo el 15 de abril de 1773⁶³. En la asamblea, el *custode* general Gioacchino Pizzi (Nivildo Amarinzio) dio lectura a una proposición formulada por el abate Enrico Tournier (Filillo Lifareo), quien presentaba como candidato a Eximeno, “spagnuolo che imprime attualmente una Erudita Opera sulla Musica”⁶⁴. En años sucesivos, el exjesuita participará

⁵⁹ J. Andrés, *Cartas familiares*, ob. cit., vol. I, p. 73.

⁶⁰ J. Andrés, Ob. cit., vol. I, p. 11-12. Se refería a: L. Hervás, *Idea dell'Universo*, Cesena, Gregorio Biasini, 1778-1787, 21 vols.

⁶¹ J. Andrés, Ob. cit., vol. I, p. 162.

⁶² A. Nacinovich, “*Il sogno incantatore della filosofia*”. *L'Arcadia di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*. Florencia, Olschki, 2003.

⁶³ El nombre de “Aristóxeno” lo tomaría del teórico y filósofo griego Aristóxeno de Tarento.

⁶⁴ I-Ra: Atti arcadici 6, f.15 v. Eximeno también aparece en el I-Ra: *Catalogo de Pastori Arcadi per ordine di annoverazione*, vol. VIII, f. 50 r. Vid. A. M. Giorgetti Vichi, *Onomasticon. Gli arcadi dal 1690 al 1800*. Roma, Arcadia – Accademia Letteraria Italiana, 1977, p. 32.

en diversos actos arcádicos, como el ya mencionado homenaje a Rufina Batoni o la asamblea general extraordinaria del 5 de agosto de 1784 en la que se renovó a Pizzi en el cargo⁶⁵.

En 1774 estampará orgulloso el escudo de la Arcadia en el frontispicio de su tratado. Aunque en 1771 ya había anunciado la inminente publicación de *Dell'origine*⁶⁶, aunque el texto de la obra parecía estar listo desde finales de 1772, y aunque a principios de 1773 ya tenía las aprobaciones de Gregorio Maria Clementi y de Enrico Maria Tourner, Eximeno esperó hasta el verano de ese año para solicitar el uso del emblema de la Academia⁶⁷. El 2 de septiembre, Tourner presenta ante la asamblea general de la Arcadia esta petición, y ante la falta de tiempo –la obra ya se estaba imprimiendo– los arcades deciden concederle el derecho de estampar el emblema basándose en sus conocidos talentos, sin examinar la obra como era preceptivo⁶⁸.

UN MECENAZGO SIMBÓLICO: MARÍA ANTONIA DE SAJONIA

En 1771 había visto la luz el prospecto anunciando la inminente publicación de *Dell'origine e delle regole della musica*, dedicado a la princesa bávara María Antonia Walburga. Sin embargo, como acabamos de ver, la obra tardó tres años en ser publicada. ¿Qué había sucedido en ese tiempo? Eximeno justifica el retraso señalando su deseo de revisar cuestiones idiomáticas y profundizar en algunos aspectos teóricos. Pero lo cierto es que en esos tres años se habían sucedido la supresión de la Compañía, el fallecimiento de Masi y las infructuosas gestiones para obtener la aprobación de Martini. Simultáneamente, Eximeno había accedido a la Arcadia, academia a la que también pertenecía María Antonia con el nombre de Ermelinda Talea desde 1747. Cabría pensar que la princesa corría con los gastos de la publicación del tratado. Sin embargo, la documentación conservada desmiente esta hipótesis, lo que nos lleva a suponer que el retraso en la publicación se debió a la falta de financiación⁶⁹.

⁶⁵ I-Ra: Atti arcadici 6, p. 319.

⁶⁶ A. Eximeno, *Dell'origine e delle regole... Avviso...*, ob. cit.

⁶⁷ Las autorizaciones vienen firmadas por Gregorio Maria Clementi, de la Orden de los Servitas (el 1 de enero de 1773) y Enrico Tourner (el 15 de febrero de 1773). Los *imprimatur* están firmados por el Patriarca Vicario de Antioquía (Jordán), que junto a otro dominico concedía el permiso de impresión, y por el Maestro del Sacro Palacio Apostólico (encargado de la censura de los libros publicados en Roma), a la sazón el dominico Tomasso Agustino Ricchini,

⁶⁸ I-Ra: Atti Arcadici 6, f. 36 v. En el tratado se señala que la obra ha sido examinada por Nivildo Amarinzio (Gioacchino Pizzi), Rivisco Smirnese (Antonio Gasparri), Roricio Messenio (Lorenzo Spaziani), Filillo Lipareo (Enrico Tourner) y Mesindo Latmio.

⁶⁹ El primero en contradecir esta afirmación ha sido, en fechas recientes, Picó Pascual. Vid. M. Á. Picó Pascual, "Vigencia y actualidad", ob. cit.

María Antonia Walburga Sinforosa von Wittelsbacher (Múnich, 1724 - Dresde, 1780) era hija de Carlos Alberto, príncipe elector de Baviera, que llegaría a ser emperador con el nombre de Carlos VII. En 1747 casó con Federico Cristián, príncipe elector de Sajonia, quien fue entronizado en octubre de 1763 y falleció en diciembre de ese mismo año. Fue mecenas de las artes, pintora, poetisa y compositora. Alumna de Niccola Porpora, de Johann Adolph Hasse y de Pietro Metastasio, es autora de los libretos y la música de dos óperas: *Il trionfo della fedeltà* (estrenada en Dresde en 1754 y publicada por Breitkopf dos años más tarde) y *Talestri, Regina delle amazzoni* (estrenada en el palacio de Nymphenburg el 6 de febrero de 1760 y publicada por Breitkopf en 1765)⁷⁰.

La princesa visitó Roma en 1772 y allí fue homenajeada con representaciones operísticas, conciertos, bailes y lecturas poéticas⁷¹. Se desconoce qué circunstancia posibilitó su vínculo con Eximeno, toda vez que es improbable que éste le diera clases de música (como han sugerido algunos autores⁷²) y que el *Avviso a'letterati* data de 1771. En todo caso, María Antonia debió entender que el tratado constituía una buena oportunidad de reivindicar su propia obra desde una perspectiva filosófica, estética e historiográfica; de tener un marco teórico con el que justificar sus creaciones y su programa de mecenazgo⁷³.

La relación con María Antonia de Baviera parece haberse agotado tras la publicación de *Dell'origine*. Pero, ¿qué tipo de protección había brindado la princesa? Las cartas de Juan Andrés revelan un panorama complejo. Por citar sólo un ejemplo, el 23 de diciembre de 1776 Andrés escribe a Ramón Ximénez de Cénarbe:

Me hará Usted favor de decirme si ahí algunos querrán la obra de Eximeno, porque un maestro de capilla de aquí me dice que en Cremona se pueden vender cinco o seis: yo me alegraría de poder ayudar al pobre Eximeno que se ha empeñado en 300 escudos, a más del dinero que había podido recoger sin interés, y ahora no puede

⁷⁰ Sobre la actividad musical de María Antonia Walburga, vid. E. Joubert, "María Antonia of Saxony and the Emergence of Music Analysis in Opera Criticism", *Cambridge Opera Journal*, vol. 25, 1 (2013), pp. 37-73 (incomprensiblemente, el tratado de Eximeno no es mencionado en este artículo) y G. Allroggen, "María Antonia Walpurgis, Electress of Saxony", en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan, 2001, vol. 15, pp. 850-851.

⁷¹ *Mercurio histórico y político*, mayo de 1772, t. II, pp. 17-18.

⁷² M. Á. Picó Pascual, *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, ob. cit., p. 146.

⁷³ En la biblioteca del Estado de Dresde, y dedicado a María Antonia, se conservaba en 1856 un *Ristretto dell'opera intitolata La Musica ispirata dall'Istinto, e modificata dei caratteri delle nazioni, e del genio delle rispettive lingue*, escrito por Antonio Eximeno. M. Á. Picó Pascual, Ob. cit., p. 146. Cabe aventurar que éste sería el esbozo presentado por Eximeno a la Princesa para solicitar su protección.

despachar las copias: casi le he despachado tantas yo solo, como todos los libreros, pero con todo no puede con el dinero de estas pocas copias, sino pagar su fruto y [sic] ir tapando agujeros. Tengo también algunas copias del *Dubbio* contra Martini, que está muy bueno: si Usted quiere alguna copia, la servirò [sic] cuanto antes tenga ocasión.⁷⁴

Es fácil deducir de estas palabras que el mecenazgo de María Antonia no habría cubierto los costes de la publicación, por lo que tendría un carácter más simbólico que material. De este modo, se habría establecido una relación simbiótica entre el cliente y el artista: la mecenas se serviría de *Dell'origine* para dar a conocer su propia labor creativa, mientras que el autor conseguiría beneficiarse de la reputación de su protectora. La presencia simbólica de María Antonia a lo largo del tratado, patente en cuatro elementos desaparecidos en la edición española, será el “tributo” que el autor deberá pagar para asociar su imagen a la de la princesa y poder gozar de su prestigio⁷⁵.

El primero de esos elementos es el tipo de edición en el que se presentó la edición italiana de *Dell'origine*, muy lujosa y que contrasta con las de otros tratados de la época, mucho más austeros. No cabe duda de que esto limitaba el público de la obra, a la que sólo podrían acceder los aficionados con altas posibilidades adquisitivas. Pero, de este modo, se enfatizaba la dimensión simbólica del libro, que reflejaba el estatus de la dedicataria tanto por sus contenidos como por su naturaleza física; por su aspecto externo.

Como era habitual, el retrato de la princesa ocupa un lugar privilegiado en el tratado y enfatiza su dignidad principesca y su labor como mecenas y como artista. Sin embargo, no era la primera vez que María Antonia aparecía representada de este modo. Al contrario, la princesa se había hecho acreedora de numerosas poesías, descripciones y retratos que subrayaban sus capacidades artísticas. Por tanto, un retrato tan simbólico como éste contribuía a insertar a *Dell'origine* en el programa de construcción de su imagen pública que María Antonia llevaba años promoviendo⁷⁶.

El tercer elemento que hace presente a María Antonia en el tratado es la dedicatoria. En este texto, Eximeno evita recurrir a la fama y al estatus de la mecenas como garantías de calidad de su obra, y en su lugar se dedica a ensalzar las capacidades intelectuales de las mujeres. No sorprende que la

⁷⁴ J. Andrés, *Epistolario de Juan Andrés y Morell (1740-1817)*. Edición de Livia Brunori, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006, pp. 44-46. En años sucesivos, Andrés sigue intentando despachar ejemplares de *Dell'origine*: J. Andrés, Ob. cit., pp. 86-87.

⁷⁵ Estos cuatro elementos aparecen reproducidos en el “Apéndice” a este “Estudio preliminar”.

⁷⁶ Aparece representada con alegorías de las artes en la *Allgemeines historisches Verzeichniss gelehrter Frauenzimmer* de Peter P. Finauer (1761) y en la partitura de *Talestri*. E. Joubert, Ob. cit., pp. 65-72.

princesa sea comparada con Cristina de Suecia, pero sí resulta más llamativo que sea situada en un estatus artístico superior al del propio Metastasio: mientras éste era reconocido como literato, María Antonia era a la vez libretista, compositora e intérprete; es decir, era completamente libre, pues no tenía que someterse a las veleidades de otro creador. De nuevo, el texto contribuye a potenciar los rasgos intelectuales de la princesa frente a su estatus social, otorgando mayor importancia a su *acción* artística que a su *posición* social.

El último elemento que evoca a María Antonia en *Dell'origine* consiste en la reproducción y análisis del aria “Io di quel sangue ò sete”, de su *Talestri, Regina delle amazzoni*, ópera estrenada durante una celebración cortesana en la que varios aristócratas encarnaron los distintos roles, con María Antonia interpretando el papel principal⁷⁷. El hecho de ser el único ejemplo musical de naturaleza operística del tratado le otorga un estatus simbólico superior al resto. Además, su posición –es el último de los fragmentos musicales analizados– da pie a una lectura en clave narrativa: la historia de la música, restaurada con Palestrina, culmina con la partitura de la princesa sajona. Por si ello fuera poco, proponer la obra de una mujer como modelo compositivo digno de ser imitado era algo extraordinario: de hecho, y hasta donde tenemos noticias, se trataría del primer ejemplo de una composición femenina incluida en una antología musical.

Todos estos elementos simbólicos forman parte de la cuidada campaña de autopromoción que María Antonia desarrollaba en un momento en que la fama comenzaba a no depender exclusivamente del estatus social sino de los méritos personales. De manera habitual, la interpretación de sus composiciones se producía en espacios privados, con un público reducido, lo que limitaba su difusión. Sin embargo, la princesa supo aprovechar las posibilidades técnicas que ofrecían los nuevos métodos de impresión⁷⁸ y, sobre todo, la prensa para difundir su obra y construir su imagen pública. El tratado de Eximeno queda convertido, así, en una pieza más de esta maquinaria de autopromoción. La dedicatoria, el retrato, el análisis de la partitura y la partitura misma no son, por sí mismos, objetos novedosos en este programa, pero su aparición en un único soporte otorga una dimensión única a *Dell'origine*, convertido en un gran contenedor alegórico.

⁷⁷ E. Joubert, Ob. cit., pp. 47-48 y C. Fischer, “Self-Stylisation in a Ceremonial Context: María Antonia Walpurgis as *Talestri, regina delle amazzoni*”, en M. Bucciarelli, N. Dubowy, y R. Strohm (eds.), *Italian opera in Central Europe*, Berlín, Berliner Wissenschafts-Verl, 2006, vol. 1, p. 209.

⁷⁸ *Il trionfo de la fedeltà* fue la primera partitura impresa con el sistema de tipos móviles rediseñado por Breitkopf. E. Joubert, Ob. cit., p. 52

EXIMENO ANTE LA ESFERA PÚBLICA: LAS POLÉMICAS

Las academias, cafés, bibliotecas, salones y conciertos públicos fueron el marco físico en el que se configuró el público, entendido en sentido moderno del término⁷⁹. A lo largo del siglo XVIII se articula en toda Europa la esfera pública, un espacio conceptual distanciado por igual de las instituciones estatales y de la vida privada; un espacio social y políticamente heterogéneo en el que se confrontan las opiniones que terminan por amasar la opinión pública, y en el que participan todos aquellos individuos capaces de acceder a la información y emitir juicios sobre ella⁸⁰.

La “revolución lectora” situó a las publicaciones impresas, y en particular a los periódicos, en una posición privilegiada. En este contexto, las polémicas (que podemos definir como enfrentamientos dialécticos que se desarrollan en la esfera pública a lo largo del tiempo) serán uno de los medios más eficaces para intervenir ante el público. Podrán surgir de manera espontánea o ser incitadas por sus participantes, y servirán para reforzar o cuestionar una posición ideológica, o para aumentar su impacto ante la opinión pública. Pero también serán una estrategia publicitaria que, utilizada sabiamente, puede contribuir a la difusión de una determinada obra.

A lo largo de su vida, Antonio Eximeno se vio inmerso en polémicas que se desarrollaron en textos de carácter ensayístico, en publicaciones periódicas o de forma oral. Ya en 1756, en Valencia, se había enfrentado con Gregorio Mayans, a quien acusó públicamente de impiedad⁸¹. Pero en Italia la polémica se convertirá para él en un medio de subsistencia social, que le permite acceder a una notoriedad pública a la que no podría acceder de otro modo.

Paradójicamente, su primera polémica en Italia estuvo vinculada a la Arcadia. La renovación de esta institución en los años setenta tuvo su principal medio de expresión en las *Effemeridi Letterarie di Roma*, que llegaron a ser “... la fuente más representativa y de más autoridad de la expresión de la cultura iluminista romana del momento”⁸². Al frente de las *Effemeridi* se situó Giovanni Ludovico Bianconi⁸³, y con él colaboraban matemáticos como Vincenzo

⁷⁹ J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. México-Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

⁸⁰ T. C. W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture*, Oxford U. P., 2002, p. 12.

⁸¹ Biblioteca-Archivo Hispano-Mayansiana (Biblioteca del Colegio del Corpus Christi, Valencia), M 157. Cit. en A. Mestre, *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de Don Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781)*, Valencia, 1968, pp. 486-487.

⁸² B. Tejerina, “Las reseñas de libros españoles en las *Effemeridi letterarie di Roma* (1772-1798)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33 (1984), p. 313.

⁸³ Bianconi (1717-1798), médico y anticuario. Consejero de Augusto III, príncipe elector de Sajonia, mentor de Winckelmann y autor de textos sobre Piranesi y Mengs.

Bartolucci⁸⁴, Gioacchino Pessuti (o Pezzuti)⁸⁵ o Giacinto Ceruti⁸⁶, todos ellos miembros de la Arcadia.

En 1774, y a lo largo de cuatro números sucesivos, las *Effemeridi* realizaron una extensa crítica a *Dell'origine*⁸⁷. Aunque se ha venido repitiendo sin ningún fundamento que Pessuti fue el autor de estos artículos, un análisis de las fuentes conservadas nos permite cuestionar tales afirmaciones, al igual que nos permite afirmar que Martini y sus seguidores no estaban al tanto de estas críticas; antes bien, fueron meros espectadores de las mismas.

El epistolario martiniano señala como posibles autores de los artículos en las *Effemeridi*, a un tal Mazzanti y a Bianconi⁸⁸ (lo que resulta desconcertante si tenemos en cuenta que éste era el representante en Roma de la dedicataria del tratado, María Antonia Walburga⁸⁹). Es posible que Bianconi se limitase a autorizar la publicación de estos artículos, en los que se revela el enfrentamiento entre dos modos de concebir la teoría musical y la figura del teórico; un enfrentamiento que se repetiría insistentemente a lo largo de la vida del exjesuita (así sucederá en su polémica con Martini, en las del *Diario de Madrid*, en las críticas de Agustín Iranzo y en las de Josep Teixidor⁹⁰).

Eximeno se sintió “maltratado” por las *Effemeridi* –tal vez porque no esperaba recibir críticas desde este medio⁹¹– y respondió en cuatro artículos que reunió luego en un folleto titulado *Risposta al giudizio delle Effemeridi let-*

⁸⁴ Bartolucci (1753-¿1823?), abogado, descrito por Sabbatini como un “bravo matematico ed esperto nella musica”, desempeñó cargos públicos, colaboró con las *Effemeridi* y fue partidario de Napoleón.

⁸⁵ Pessuti (1743-1814), matemático, físico y literato. Fue profesor de matemáticas en San Petersburgo y en la Sapienza. Dirigió las *Effemeridi* y, junto a Bianconi, la *Antologia Romana*.

⁸⁶ Ceruti (1735-1792), aventurero, literato y profesor de matemáticas, fue nombrado de la Real Academia de Cartagena por Carlos III. Años más tarde, Eximeno firmó la aprobación de su *Descrizione degli strumenti armonici*, que amplía el tratado de Filippo Bonanni.

⁸⁷ *Effemeridi Letterarie di Roma*, vol. III, 19 de marzo de 1774, p. 89; 26 de marzo de 1774, p. 97; 2 de abril de 1774, p. 105 y 9 de abril de 1774, p. 113.

⁸⁸ L. A. Sabbatini a G. B. Martini, Roma, 6 diciembre 1775. I-BC: G.016.077. Schnoebelen – 4643. Pasquini, *LEsemplare*, p. 194.

⁸⁹ L. A. Sabbatini a G. B. Martini, Roma, 6 diciembre 1775. I-BC: G.016.077. Schnoebelen – 4643. Pasquini, *LEsemplare*, p. 194.

⁹⁰ A. Iranzo Herrero, *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. Hernández Mateos, “Maestrazos de contrapunto, rutineros maquinales, chabacanos seguidilleros. La recepción polémica del pensamiento de Antonio Eximeno en el *Diario de Madrid* (1796-1808)”, *Revista de Musicología*, XXXVI, n° 1-2 (2013), p. 189-224; J. Teixidor y Barceló, *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.

⁹¹ D. Devoto, Ob. cit., p. 23.

terarie. No están claras las razones que motivaron este “fuego amigo”: tal vez fuera el antijesuitismo que marcaba la línea editorial de las *Effemeridi*; quizá existiese en la Arcadia un malestar por la premura con la que se había autorizado a Eximeno el empleo del escudo de la Academia en su tratado, o tal vez fuese un mero ataque xenófobo, como insinuía el expulso. En cualquier caso, este episodio contrasta con las alabanzas que recibieron en las páginas de las *Effemeridi* otros textos suyos como el *Dubbio* (que Bartolucci y Pessuti valoraron positivamente⁹²) o *De Studiis philosophicis et mathematicis*⁹³.

En general, las críticas recibidas por *Dell'origine* fueron bastante positivas. Sin entrar a analizar el contenido de cada una de ellas, nos limitaremos aquí a apuntar que el texto fue reseñado en el volumen octavo de los *Elogi Italiani*⁹⁴; en Francia, el *Journal des Savants* de 1775 y el *Esprit des Journaux* de París y Lieja de julio de 1775 publicaron sendas reseñas del tratado, mientras que las *Novelle letterarie* de Florencia, la *Gazzetta letteraria* de Milán, el *Giornale enciclopedico* de Venecia y el *Monthly Review* de Londres publicaron artículos a favor del mismo⁹⁵.

Pero el desencuentro con Martini fue la gran polémica que marcó la recepción del tratado de Eximeno dentro y fuera de Italia. El franciscano Giovanni Battista Martini (1706-1784) fue compositor, teórico y uno de los primeros historiadores de la música. Experto contrapuntista, a él se deben el *Essempiare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (1775) y una inconclusa *Storia della Musica*, dos de cuyos volúmenes se habían publicado cuando Eximeno dio su tratado a la imprenta⁹⁶.

⁹² *Effemeridi letterarie di Roma*, 14 octubre 1775, pp. 321-324; 21 octubre 1775, pp. 329-330; 28 octubre 1775, pp. 337-340. Es Sabbatini quien atribuye este texto a Bartolucci y a Pessuti: L. A. Sabbatini a G. B. Martini, Roma, 6 de diciembre de 1775. I-BC: G.016.077. Schnoebelen – 4643. E. Pasquini, Ob. cit., p. 19.

⁹³ *Effemeridi letterarie di Roma*, vol. XVIII (1789), pp. 270; 277-280; 390-392; 398-400; 406-408.

⁹⁴ F. Pedrell, *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remoción de ideas que para el mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*, Madrid, Unión Musical Española, 1920, p. 86.

⁹⁵ “Antoine Eximeno. De l'origine et des règles de la musique, avec l'histoire de ses progrès, de sa décadence et de son renouvellement”, en *L'Esprit des journaux françois et étrangers par une société de Gens-de-Lettres*, vol. VII (1775), p. 84-97 (reproduce el artículo del *Journal des Savants*). *Novelle letterarie di Firenze*, n° 38, 23 de septiembre de 1774, pp. 694-699; n° 39, 30 de septiembre de 1774, pp. 616-620; n° 40, 7 de octubre de 1774, pp. 629-633; n° 41, 14 de octubre de 1774, pp. 694-699; n° 42, 21 de octubre de 1774, pp. 661-665; n° 44, 4 de noviembre de 1774, pp. 694-699; n° 45, 11 de noviembre de 1774, pp. 707-710. *Gazzetta letteraria di Milano*, n° 22, 1 de junio de 1774, pp. 171-175; *Giornale enciclopedico di Venezia*, t. VIII, agosto de 1774, pp. 37-44; *Monthly Review*, vol. LIII (julio 1775-julio 1776), p. 258.

⁹⁶ G. B. Martini, *Storia della musica*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1757-81, 3 vols. El primer volumen fue publicado en 1757, el segundo en 1770 y el tercero en 1781.

El abate encontraba erróneos ciertos planteamientos historiográficos y didácticos de Martini, pero, necesitado de apoyo para publicar su obra, se dirigió al él con la esperanza de lograr su aprobación. En mayo de 1771 le envió el prospecto de *Dell'origine* junto con una carta en la que de un modo ciertamente tosco solicitaba su aprobación⁹⁷. La demora en la contestación de Martini provocaría que Eximeno, un año más tarde, enviara una nueva misiva, que en esta ocasión iba precedida de una recomendación escrita por Giuseppe Santarelli⁹⁸. Tras leer el manuscrito, el franciscano advirtió que sus sospechas no eran infundadas: el exjesuita defendía ideas contrapuestas a las suyas. En su respuesta, Martini reconocerá el talento del autor, pero mostrará sus reservas sobre su insuficiente preparación teórica y práctica⁹⁹.

Tras un silencio de dos años salía a la luz *Dell'origine e delle regole della musica*, donde se impugnaban ciertas afirmaciones de Martini. Giuseppe Antonio Martinelli, consultor de la orden franciscana, invitó a Martini a no responder directamente a estas críticas y le sugirió hacerlo en un apéndice en el tercer tomo de su *Storia*¹⁰⁰. En la esfera pública, Martini siguió las indicaciones de Martinelli y no contestó a las provocaciones del exjesuita (salvo en el prólogo de su *Essempiare*, y aun entonces de manera muy suave). Sin embargo, en el ámbito privado, supo tejer una red de contactos cuyo funcionamiento estaba cercano al de una oficina de inteligencia. Como demuestran las numerosas cartas conservadas, Martini se sirvió de sus antiguos alumnos y otros corresponsales para estar informado de todos los pasos de Eximeno, maniobrando en la sombra para imponer sus opiniones sobre las del exjesuita, quien a su vez desarrolló una suerte de manía persecutoria¹⁰¹.

En 1774 Martini publica el primer tomo de su *Essempiare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*¹⁰², una obra a didáctica que, valiéndose de numerosos ejemplos musicales, expone el método de composición basado en un *cantus firmus* gregoriano. Aunque Martini llevaba muchos años trabajando en ella, se vio obligado a acelerar su publicación ante las críticas eximenianas

⁹⁷ A. Eximeno a G. B. Martini, Roma, 16 de mayo de 1771. I-BC: G.059.1a – Schnoebelen 1918. E. Pasquini, Ob. cit. p. 231.

⁹⁸ A. Eximeno a G. B. Martini, Roma, 18 de agosto de 1772. I-BC: G.059.2 – Schnoebelen 1919. E. Pasquini, Ob. cit. p. 232. Giuseppe Santarelli a Giovanni Battista Martini, Roma, 19 agosto 1772. I-BC: G.059.1 – Schnoebelen 4923. E. Pasquini, Ob. cit. p. 231.

⁹⁹ G. B. Martini a G. Santarelli, Bologna, 26 de septiembre de 1772. I-BC: G.059.1b – Schnoebelen 4925. E. Pasquini, Ob. cit. pp. 235-236.

¹⁰⁰ G. A. Marinelli a G. B. Martini, Roma, de 5 marzo de 1774. I-BC: G.059.1b – Schnoebelen 4925. E. Pasquini, Ob. cit., pp. 235-236.

¹⁰¹ D. Devoto, Ob. cit., pp. 24-25.

¹⁰² G. B. Martini, *Essempiare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bologna, Della Volpe, 1774-1775, 2 vols.

e introdujo algunas modificaciones en el texto. Además, utilizó el prólogo para responder a las opiniones de Eximeno sobre el canto de los hebreos y el *Stabat Mater* de Pergolesi y para incluir veladas acusaciones que se centran en los escasos conocimientos musicales del exjesuita¹⁰³.

Éste recogió el guante y un año más tarde publicó su *Dubbio di D. Antonio Eximeno*, donde defiende opiniones opuestas a las del franciscano en tres cuestiones clave: la naturaleza e importancia del canto llano, las reglas del contrapunto y la cuestión de si los griegos conocieron o no el contrapunto¹⁰⁴. Se trataba, por tanto, de un nuevo enfrentamiento entre dos tendencias teórico-musicales: la “matemática” y la “lingüístico-musical”.

Las positivas valoraciones de las *Effemeridi* y de la *Gazzetta letteraria di Milano* sorprendieron al círculo martiniano, que se debatía entre el deseo de responder a los ataques y la necesidad de mantener la prudencia¹⁰⁵. En el punto álgido de esta tensión, Martini llegó a plantearse responder a Eximeno, pero esta respuesta nunca llegaría a ver la luz, tal vez por una nueva llamada a la prudencia de Martinelli¹⁰⁶. Con todo, la visión de este último aporta una nueva dimensión a la polémica: en su opinión –compartida por Martini¹⁰⁷–, Eximeno lanzaría sus dardos contra el teórico al no poder hacerlo contra el papa Clemente XIV, también franciscano y fallecido un año antes, que había suprimido la Compañía de Jesús. Como ha señalado Elisabetta Pasquini, estas afirmaciones implican que, a los ojos de la jerarquía eclesiástica, el enfrentamiento entre Martini y Eximeno asumía connotaciones políticas¹⁰⁸.

La enorme beligerancia de los contendientes y de sus partidarios daría lugar a situaciones cómicas. Así sucede cuando Sabbatini, entonces maestro de la basílica de los Santos Apóstoles, solicita el envío de frontispicios del *Essempiare* para fijar ocho de ellos en la casa de Eximeno, dos en la sede de las *Effemeridi* y unos cuantos más en otros lugares. El compositor quería responder así el exjesuita, quien no sólo había llenado las calles de Roma con anun-

¹⁰³ G. B. Martini, *Essempiare*, ob. cit., vol. I, p. VIII; E. Pasquini, Ob. cit., p. 119.

¹⁰⁴ Es de notar que Eximeno hace gala en este último punto de su conocimiento de la lengua griega, que le permite leer las fuentes en su idioma original, frente a Martini, quien no sabía griego y tenía que valerse de traducciones y fuentes secundarias.

¹⁰⁵ E. Pasquini, Ob. cit., pp. 125-131.

¹⁰⁶ Se conserva un manuscrito incompleto de Martini replicando a todas las críticas que había lanzado Eximeno. I-BC: Manuscrito G.059.006. E. Pasquini, Ob. cit., pp. 255-267. La llamada a la prudencia por parte de Martinelli puede verse en la carta de B. Monaco G. B. Martini, Roma, 25 octubre 1775. I-BC: I.9.153 – Schnoebelen 3339. E. Pasquini, Ob. cit., p. 238.

¹⁰⁷ G. B. Martini a F. A. Vallotti, Bolonia, 28 de enero de 1777. I-BC: L.117.091 – Schnoebelen 5522. E. Pasquini, Ob. cit., p. 242.

¹⁰⁸ E. Pasquini, Ob. cit., p. 126.

cios de su obra, sino que había colocado cuatro frontispicios del *Dubbio* en la puerta de la basílica¹⁰⁹.

La hostilidad entre Eximeno y Martini se mantendrá hasta 1781. Es entonces cuando el exjesuita Esteban de Arteaga, que habitaba en Bolonia, sirvió de enlace entre los dos autores, sin que sepamos de dónde procedió la idea de la reconciliación ni qué motivos habría para la misma¹¹⁰. En las cartas cruzadas entre Eximeno, Arteaga y Martini, el primero se disculpa por su impulsividad, y coincide con el franciscano en atribuir su desencuentro a malentendidos fomentados por terceras personas¹¹¹.

Para sellar su reconciliación, Martini solicitó a Eximeno que le enviara un retrato suyo para situarlo en su *quadreria*, algo que Eximeno prometió hacer. Pero, además le propuso escribir un artículo conjunto en el que se hiciera público su acuerdo amistoso, a lo que se negó Eximeno¹¹². Esa negativa, sumada a las críticas lanzadas contra Martini en *D. Lazarillo Vizcardi* (novela escrita cuando el franciscano ya había muerto) demuestran que, para el exjesuita, la polémica no había concluido.

Otro tanto se puede decir de Martini, que en años posteriores siguió desconfiando de Eximeno¹¹³. La fragilidad de la tregua se vio comprometida en varias ocasiones. Así, en 1781 el franciscano tuvo que pedir a su exalumno Vincenzo Olivieri que no le dedicara su tratado, que previamente había aprobado, para no perjudicar su reconciliación con Eximeno¹¹⁴. Poco más tarde,

¹⁰⁹ L. A. Sabbatini a G. B. Martini, Roma, 6 de diciembre de 1775. I-BC: I.016.077 – Schnoebelen 4643. E. Pasquini, Ob. cit., p. 194.

¹¹⁰ Arteaga (¿Moraleja de Coca? 1747-París, 1799) residió en Bolonia, en Venecia y en Roma, donde estuvo al servicio del embajador español, José Nicolás de Azara. Entre sus obras destacan: *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. Bolonia, Carlo Trenti, 1783-1788 – Venecia, Carlo Palese, 1785, e *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789.

¹¹¹ B. Monaco a G. B. Martini, Roma, 25 octubre 1775. I-BC: I.9.153 – Schnoebelen 3339. E. Pasquini, Ob. cit., p. 238.

¹¹² M. Batllori, “Estudio preliminar”, en E. de Arteaga, *I-Lettere musico-filologiche, II-Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*. Madrid, CSIC, 1944, pp. XV-XX.

¹¹³ E. Pasquini, Ob. cit., p. 133-135.

¹¹⁴ V. Olivieri, *Lettere di un Accademico Filarmonico responsive a due suoi amici colle quali dimostra, che la teoria musicale esiste nelle ragioni numeriche, contraddette dal Sig. Abate D. Antonio Eximeno, nella sua Opera Origine della Musica*, Pésaro, Casa Gavelli, 1781. Vincenzo Olivieri a Giovanni Battista Martini, [Pésaro], 1778. I-BC: L.117.123– Schnoebelen 3632; Pésaro, 18 de abril de 1778. I-BC: L.117.124– Schnoebelen 3634; Pésaro de 25 abril de 1778. I-BC: L.117.125– Schnoebelen 3635; Pésaro, 29 de junio de 1778. I-BC: L.022.060 – Schnoebelen 3637; Pésaro, 23 de noviembre de 1778. I-BC: L.022.080 – Schnoebelen 3638. Giovanni Battista Martini a Vincenzo Olivieri, Bolonia, 9 de mayo de 1778. I-BC: L.117-125a– Schnoebelen 3636. E. Pasquini, Ob. cit., pp. 269-271; L. Callegari Hill, “Un corrispondente ed allievo pesarese di Padre G. B. Martini: il cavaliere Vincenzo Olivieri, Accademico Filarmonico”, *Quadriunum*, vol. XXVI, fasc. 1 (1985), pp.

Martini tendrá que excusarse con un tal Gioacchino Palomo porque, según éste, Eximeno habría dicho que el franciscano lo consideraba corto de mente e incapacitado para la música¹¹⁵. Y en 1784, durante su enfrentamiento con Giovanni Battista Casali, Martini pedirá informes sobre la posición de Eximeno al respecto¹¹⁶.

Un análisis desapasionado de la polémica nos permite hoy relativizar su importancia. Como ya ha apuntado Sylvester John Ionta, el enfrentamiento se saldó con consecuencias negativas para la imagen pública de Martini¹¹⁷. En parte, esta imagen derivó de su incapacidad para trasladar sus posiciones la opinión pública: confinado en el mundo de la tratadística y la erudición, Martini no pudo ni supo ofrecer su visión de los hechos desde una perspectiva que pudiera interesar al “gran público”. Por su parte, el exjesuita supo explotar su imagen de “vencedor” a lo largo de los años, y se negó a hacer pública su reconciliación con Martini hasta después del fallecimiento de éste¹¹⁸.

El impacto causado por *Dell'origine* se extendió por toda Europa y llegó a personalidades tan destacadas como la de Pietro Metastasio. Fue Eximeno quien contactó con él en 1776, y lo hizo para proponerle una colaboración en dos proyectos: por una parte, un tratado sobre la elocuencia musical, para el que Metastasio debía escoger las composiciones que mejor reflejasen las expresiones de sus libretos, y por otra, una biografía del Poeta Cesáreo que redactaría el exjesuita. En las dos cartas enviadas por Metastasio a Eximeno (único testimonio conservado de esta relación), el libretista alaba las ideas contenidas en *Dell'origine*, al tiempo que rechaza los dos proyectos¹¹⁹. Eximeno, que interpretó sus negativas como un deseo de Metastasio de no enemis-

173-201. Arteaga intervendrá públicamente a favor de Eximeno: E. de Arteaga [Recensione alle Lettere di un Accademico Filarmonico], *Memorie Enciclopediche di Bologna* (1782), n° 2, pp. 49-56.

¹¹⁵ G. Palomo a Giovanni Batista Martini, 17 de agosto de 1782. I-BC: I.018.059 – Schnoebelen 3796. E. Pasquini, Ob. cit., pp. 277-278; G. B. Martini a G. Palomo, 17 de agosto de 1782. I-BC: I.018.059a – Schnoebelen 3797. E. Pasquini, Ob. cit., p. 278.

¹¹⁶ G. B. Martini a L. A. Sabbatini, [Bologna, 1784]. I-BC: I.028.008a – Schnoebelen 4784. E. Pasquini, Ob. cit., p. 278.

¹¹⁷ S. J. Ionta, *The Eximeno-Martini Polemic* (tesis doctoral). Michigan, Ann Arbor, 1969 p. 350. Ionta no llega a señalar que el enfrentamiento respondía en realidad a la existencia de dos modos distintos de aproximarse a la música.

¹¹⁸ Así puede verse en los anuncios de la edición española, donde se explota la imagen del “humilde” Eximeno como “víctima” de la “secta de contrapuntistas” capitaneada por Martini.

¹¹⁹ P. Metastasio, *Tutte le opere di Pietro Metastasio. A cura di Bruno Brunelli*, Milán, Arnoldo Mondadori, 1953-1965, vol. 5, pp. 399-402 y 404-405. Fueron referenciadas en C. Burney, *Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio. In which are incorporated translations of his principal letters*, Londres, 1796, vol. 3, p. 171.

tarse con los compositores, nunca hizo pública su propuesta de escribir una biografía del Poeta Cesáreo¹²⁰.

La contribución de Eximeno a los estudios metastasianos alcanzaría una repercusión aún mayor al incluirse un texto suyo en las obras completas de Metastasio, en 1783. Esta publicación, que por primera vez reunía las obras del libretista, vio la luz sólo un año después de su muerte y, además de reunir los libretos de sus óperas, incluye una serie de textos de diversos autores, entre los que figuran Andrés, Arteaga y Colomé.

El extracto de Eximeno reproduce con leves alteraciones el apartado histórico de su tratado (precisamente el que más había interesado a Metastasio) y otorga a su pensamiento historiográfico-musical una difusión cuyas repercusiones pueden observarse en la *Encyclopédie Méthodique*. La importancia adquirida por este aspecto de su pensamiento contrasta con el escaso interés que ha suscitado hasta el momento esta dimensión del trabajo del exjesuita.

Por otra parte, y según apunta Otaño, la obra despertó el interés del jurista Gabriel Raymond-François d'Olivier, quien preparó una traducción al francés que quedó inédita¹²¹.

MÁS ALLÁ DE LA MÚSICA: LA CONSOLACIÓN DE LA FILOSOFÍA

A finales de los años setenta, Eximeno decide apartarse de la esfera pública, “cansado de combatir contra los prejuicios”¹²². Es posible que la comodidad que le aportaba su actividad como docente privado y la doble pensión concedida por el gobierno español en 1778 contribuyeran a este alejamiento¹²³. Sin embargo, en la primera mitad de la siguiente década había recuperado ya sus fuerzas y se enfrentaba a nuevos retos que pueden ser englobados dentro del diálogo que ciertos sectores de la Iglesia trataban de mantener con el pensamiento ilustrado.

En 1783, Juan Andrés había comenzado a publicar *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*¹²⁴, y Eximeno decidió contribuir a su difusión publicando una reseña en las *Effemeridi letterarie*¹²⁵. Pero este texto apareció

¹²⁰ En *D. Lazarillo Vizcardi*, Eximeno parece resarcirse parcialmente, al insertar una breve biografía del Poeta Cesáreo puesta en boca de Lazarillo. A. Eximeno *D. Lazarillo*, ob. cit., vol. I, p. 278.

¹²¹ N. Otaño, *El padre Antonio Eximeno*, ob. cit., p. LIX

¹²² D. Devoto, Ob. cit. pp. 26-27.

¹²³ N. Otaño, Ob. cit. p. XXX.

¹²⁴ Ed. crítica y completa: J. Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Trad. de Carlos Andrés (Vols. I-V) y de S. Navarro (Vol. VI), dir. por P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1997-2002, 6 vols.

¹²⁵ *Effemeridi letterarie di Roma*, vol. XII (1783), pp. 3-7 y 12-15.

notablemente alterado porque el maestro del Sacro Palacio, el dominico Tommaso Maria Mamacchi, no aprobaba la visión de Andrés y Eximeno en lo concerniente a la literatura eclesiástica medieval, que los jesuitas juzgaban decadente. Eximeno, interpretando esta censura como una afrenta antijesuitica, decidió publicar una carta que restituía su texto original y hacía patente su enfrentamiento con la escolástica dominicana¹²⁶: al subrayar los paralelismos entre la historiografía eclesiástica y la historiografía general, los jesuitas estarían tratando de establecer un diálogo que acercase el magisterio eclesiástico a la realidad de su tiempo.

Juan Andrés también está detrás del proyecto más ambicioso en el que se embarcó Eximeno en esos años. Durante su visita a Roma, Andrés le había espoleado para que regresara al estudio de la filosofía y las matemáticas. Y su insistencia fue exitosa: el resultado de esta investigación se plasmó en *De studiis philosophicis et mathematicis instituendis*, donde se presenta una síntesis de una obra mayor que quedaría inconclusa: las *Institutiones philosophicae et mathematicae*¹²⁷.

La recepción del tratado (escrito en latín en un momento en que esta lengua había dejado de ser el vehículo de transmisión de conocimiento por antonomasia) está aún por estudiar¹²⁸. Dejando de lado la elogiosa reseña en las *Effemeridi*, un apunte en el diario de Luengo permite conocer cómo era percibida la filosofía de Eximeno por los jesuitas más conservadores: a pesar de no haber leído el texto, Luengo no duda en criticar a Eximeno por poner en duda la doctrina del libre albedrío¹²⁹. El sistema filosófico de Eximeno, opuesto al escolasticismo y al innatismo, y heredero del empirismo de Locke y del sensualismo de Condillac, avanzaba en una dirección escandalosa para ciertos sectores eclesiásticos, que una vez más cerraban cualquier puerta al diálogo con la Ilustración.

La volubilidad de las opiniones de Luengo se hace patente en su positiva valoración de *Lo spirito del Macchiaveli*, un texto antimachiavélico que Eximeno había escrito como respuesta a un *Elogio del Macchiaveli* pronunciado por el dominico Giovanni Battista Baldelli en 1794¹³⁰. El principal objetivo de

¹²⁶ Un año más tarde, la carta fue traducida al castellano por su exalumno Francisco Javier Borrul.

¹²⁷ Eximeno envió en 1789 el manuscrito de la primera parte, pero el texto se extravió y no apareció hasta 1795 (AHN, *Estado*, Leg. 2940. Reproducido en N. Otaño, cit., pp. XLIII-L. Vid. también: D. Devoto, Ob. cit., pp. 28-29). Ese mismo año envió la primera mitad de la segunda parte y ambas fueron publicadas en 1796: A. Eximeno, *Institutiones philosophicae et mathematicae*. Madrid, Imprenta Real, 1796, 2 vols.

¹²⁸ Se está preparando una traducción y edición a cargo de Francisco Javier Juez Gálvez.

¹²⁹ M. Luengo, Ob. cit. t. 24, p. 448-460 (1790). Cit. en N. Otaño, cit., p. XXVII.

¹³⁰ M. Luengo, Ob. cit., t. 30, pp. 430-454 (1796). Cit. en N. Otaño, cit., p. XXVIII.

este escrito polémico era defender la postura tradicional de la Compañía de Jesús y, aunque el discurso de Eximeno no era innovador, concluía con un hecho visionario, como era el proyecto de la Italia unificada bajo la égida de una dinastía fuerte, liberada de las injerencias extranjeras y de los sátrapas locales.

UN MECENAZGO INSTITUCIONAL: MANUEL GODOY

Los años noventa parecían el momento oportuno para plantear una traducción al castellano de *Dell'origine*. La crisis de la literatura musical en España había generado un vacío que era preciso llenar con nuevos textos; máxime cuando por toda Europa aparecían nuevas tipologías textuales y enfoques que pretendían acercar la literatura teórico-musical a un mayor número de lectores¹³¹. Además, la posibilidad de presentar el texto de Eximeno como una producción autóctona, “propia”, aunque se tratase de una traducción, facilitaría su aceptación y difusión. Consciente de esta situación, el maestro de capilla Francisco Antonio Gutiérrez contactó con Antonio Eximeno y decidió emprender la traducción del tratado.

Francisco Antonio Gutiérrez (León, c. 1762 - Toledo, 1828) se formó musicalmente en su ciudad natal y en 1783 fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Segovia. Diez años más tarde aparece como capellán del rey y maestro de capilla del monasterio de la Encarnación de Madrid, ciudad en la que permaneció hasta 1799, cuando fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Toledo, donde permaneció hasta su muerte¹³². Tan sólo Mariano Soriano Fuertes menciona que Gutiérrez habría tratado de desempeñar una actividad operística hacia 1798, pero que se habría visto obligado a ceder su puesto ante la “intriga y atrevida ignorancia de D. Francisco Bidangos”¹³³. Si tomamos por cierta esta afirmación, Gutiérrez habría publicado las traducciones de Eximeno en el momento inmediatamente anterior a su aventura operística, por lo que el texto del exjesuita podría haber servido como presentación teórica y justificación estética previa a la práctica musical de su traductor.

El 25 de septiembre de 1795, Gutiérrez enviaba una carta a Manuel Godoy, príncipe de la Paz, en la que manifestaba que, tras haber comenzado a

¹³¹ Frente a la relativa “explosión” de textos teórico-musicales en las décadas de los cincuenta y sesenta las décadas de los ochenta y los noventa presentan un relativo “vacío” que se ve compensado con la edición de tratados de corte estético, historiográfico y otros textos de difícil clasificación como el poema *La música* de Iriarte. Vid. A. Hernández Mateos, *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*, Universidad de Salamanca, 2013, pp. 461-470.

¹³² E. Casares, “Gutiérrez, Francisco Antonio”, en E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Fundación Autor-SGAE, 2002, vol. 6, pp. 152-153.

¹³³ M. Soriano Fuertes (1855), *Historia de la música española. Desde la llegada de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid, ICCMU, 2007, vol. 2, pp. 224-225.

traducir el tratado de Eximeno, se había visto obligado a abandonar su labor “tanto por la cortedad de mi renta, cuanto porque de ella estoy manteniendo a mis pobres padres ancianos y hermanas”¹³⁴. Y añadía que eran tres las razones que le movían a solicitar su protección:

... lo primero porque está haciendo V.E. las veces a oficio de Padre de la Nación [...]; lo segundo como protector de las bellas artes siendo la música una de ellas y acaso la más antigua, digna no sólo de consagrarse al recreo y ocio de los Príncipes, sino también de tributar con ella las honras y glorias debidas a nuestro Dios y Hacedor; y lo tercero porque si fue en su original dedicada a una Princesa, en su traducción no debe ser menos...¹³⁵

Tras recibir esta carta, Godoy siguió los trámites legales y un día más tarde consultó la conveniencia de publicar el tratado con el Juez Subdelegado de la Imprenta, Juan Facundo Caballero, quien aconsejó que se diera a la luz y calificó a *Del origen y reglas* “no sólo como un excelente libro de música, sino también de literatura y filosofía, original en su clase”. Sobre la traducción comentó que estaba “ejecutada con bastante precisión y claridad, y a veces con elegancia y delicadeza”. Y, en cuanto a las cuestiones económicas, sugería seguir el “procedimiento habitual”: la Imprenta Real corría con los gastos de la publicación, que se verían reintegrados con los beneficios obtenidos por la venta del libro. La parte restante de las ganancias (si las hubiere) quedarían para el traductor. Pese a todo, Godoy rechazó convertirse en dedicatario y respondió con una nota tan escueta como contundente: “Para protegerle no necesito que me dedique su obra. Busque pues otra persona”¹³⁶.

Aunque es difícil conocer la hipotética relación existente entre Eximeno, Gutiérrez y Godoy, las *Memorias del Príncipe de la Paz* pueden aportar algunas claves de interés¹³⁷. En sus *Memorias*, Godoy pretendía restaurar el honor de Carlos IV y reivindicar su propia acción de gobierno, al considerar (con razón) que el círculo de Fernando VII había lanzado una campaña de desprestigio contra él¹³⁸. En este contexto, Godoy defenderá la labor cultural de su gobierno e incluirá a Gutiérrez en una nómina de compositores eminentes

¹³⁴ E. Casares (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. I, p. 250.

¹³⁵ Cit. en E. Casares (ed.), *Ob. cit.*, vol. I, p. 250

¹³⁶ E. Casares (ed.), *Ob. cit.*, vol. I, p. 250

¹³⁷ M. Godoy, *Mémoires du Prince de la Paix Don Manuel Godoy. Traduits en français, sous les yeux du Prince, d'après le manuscrit espagnol, par J.B. d'Esménard, Lieutenant-Colonel d'Etat-Major*, París, Jean Casimir, 1836. Existe una edición moderna española con un interesante estudio introductorio: M. de Godoy, *Memorias*, ed. de E. La Parra y E. Larriba, Universidad de Alicante, 2008.

¹³⁸ E. La Parra y E. Larriba, “Estudio introductorio”, ed. cit., pp. 25-49.

en la que también figuran García Fajer, Félix Máximo López o José Lidón¹³⁹. Por otra parte, al glosar la promoción artística bajo su gobierno, situará *Del origen* encabezando la escueta lista de textos teórico-musicales publicados en España¹⁴⁰.

El príncipe de la Paz elude hacer comentarios sobre *Del origen*, pero se muestra más locuaz al referirse a las *Institutiones Philosophicae et Mathematicae*, obra encargada por Floridablanca¹⁴¹. Más extraño resulta que en 1806 aceptase la dedicatoria de otra obra de Eximeno: la *Apología de Miguel de Cervantes*. ¿A qué se debió este cambio de actitud y, sobre todo, por qué no había aceptado la dedicatoria de *Del origen*? Godoy fue un gran mecenas artístico y literario, coleccionista de objetos artísticos y dedicatario de algunas composiciones. Sin embargo, su relación con la música fue problemática, pues se le acusaba de haber seducido a la reina con sus habilidades guitarrísticas. Cabe imaginar, por tanto, que ante la enorme difusión de estas difamaciones optara por distanciarse de la música para salvaguardar su imagen.

La acción de Godoy como mecenas actuará en tres ámbitos: el económico, el ideológico y el del estatus. El componente económico es, sin duda, el más claramente definido: la intervención de Godoy garantiza a Gutiérrez la sostenibilidad de su traducción. El factor ideológico también resulta bastante claro: al promover la publicación de un determinado tratado, el príncipe de la Paz favorecía la difusión de unas ideas musicales concretas. Pero el factor del estatus resulta más efectivo, si cabe, por pasar desapercibido: al rechazar la dedicatoria del tratado, éste adquiere un carácter objetivo y goza de un cierto estatus de oficialidad por estar publicado por la Imprenta Real (por el Estado, en definitiva). La protección de Godoy, convertido en un “dedicatario elíptico”, se aleja así del patrocinio individual y se sitúa en el ámbito de la oficialidad, dando lugar a un mecenazgo institucional justo en el momento en que el Antiguo Régimen comenzaba a resquebrajarse.

LOS ÚLTIMOS AÑOS: LA INQUISICIÓN Y CERVANTES

En el año 1798 se proclamaba la República de Roma. El 15 de febrero, las tropas napoleónicas entraban en la ciudad y cinco días más tarde apresaban al papa. Ante tal inestabilidad, una Real Orden emitida por el gobierno español el 10 de marzo de 1798, autorizaba a los jesuitas expulsos a volver a España. Acogiéndose a ese derecho, Eximeno viajó hasta Génova con el obje-

¹³⁹ M. Godoy, *Ob. cit.*, p. 552. Con excepción de García Fajer, que gozaba de gran popularidad, el resto de autores pertenecían al entorno palaciego.

¹⁴⁰ M. Godoy, *Ob. cit.*, p. 554.

¹⁴¹ M. Godoy, *Ob. cit.*, p. 562-563.

tivo de embarcarse rumbo a Valencia, pero una enfermedad retrasó su partida. Mientras tanto envió tres cajones de libros y papeles en un barco que fue atacado por los piratas berberiscos. Al tener noticia de esta pérdida, escribió a su antiguo discípulo Juan Bautista Muñoz, cronista de Indias, para que tratase de recuperar estos papeles, lo que resultó infructuoso¹⁴².

El 28 de julio de 1798¹⁴³, Eximeno conseguía arribar a Valencia, donde aún vivían dos de sus hermanos¹⁴⁴. Instalado en casa de su hermano Francisco, pudo relacionarse con algunos de sus excompañeros como Colomé o Montegón, y con figuras destacadas de la actividad musical valenciana, como el maestro de capilla de la catedral Josep Pons¹⁴⁵.

Pero su estancia en España no estuvo libre de tensiones. En 1799 decide traducir *Lo spirito del Macchiavelli* y ampliarlo con dos disertaciones: una sobre el valor militar en defensa de la religión cristiana y otra sobre la versión de Aristóteles de que se sirvió santo Tomás de Aquino para comentar los libros de la *Política*. El texto aparecerá dedicado a Juan Bautista Muñoz, cuya muerte conoció Eximeno cuando la traducción estaba ya concluida. Pero el libro no llegaría a difundirse. El 25 de abril de 1800, el mismo día en el que comenzaba su venta, todos sus ejemplares fueron secuestrados por una comisión que seguía los mandatos de la Inquisición y de la Real Orden que había firmado el Secretario de Estado, Mariano Luis de Urquijo¹⁴⁶.

No era de extrañar la premura con que se había actuado: según se deduce del proceso inquisitorial seguido contra Eximeno, éste había hecho llegar ejemplares a autoridades como Manuel Godoy, Tomás Morla (teniente general de los Reales Ejércitos y antiguo alumno suyo en Segovia), Ramón José de Arce (Inquisidor General), José Caballero (Secretario del Despacho de Gracia y Justicia) o el propio Urquijo. El proceso cerraría el 7 de agosto de 1800 con la prohibición de la obra y la retirada total de ejemplares¹⁴⁷.

¹⁴² F. A. Barbieri, "Preliminar", ob. cit., p. XLI.

¹⁴³ M. Á. Picó Pascual, Ob. cit., p. 108

¹⁴⁴ J. Pastor Fúster, *Biblioteca Valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días*. Valencia, I-Imprenta y librería de José Ximeno, II-Imprenta y librería de Ildefonso Mompié, 1827-1830, vol II, p. 322.

¹⁴⁵ AHN, Inquisición, Leg. 4.460, n° 17. Cit. por M. Á. Picó Pascual, *El padre José Antonio Eximeno*, ob. cit., p. 108.

¹⁴⁶ Sobre el proceso inquisitorial vid.: N. Otaño, Ob. cit., p. 62; J. Beneyto Pérez, "Un antimachiavelo perseguido por la Inquisición", *Revista de Estudios Políticos*, XLIII (1952), pp. 131-140; M. J. Bono Guardiola, "El espíritu de Maquiavelo de Antonio Eximeno", en Giménez y Martínez (eds.), *Expulsión y exilio*, pp. 331-345 y M. Á. Picó Pascual, "El proceso inquisitorial del Padre Eximeno", *Revista de Musicología*, XXV, 2 (2002), p. 545-572.

¹⁴⁷ La documentación se encuentra reunida en AHN, Inquisición, Leg. 4.460, expediente n° 17. Este legajo ha sido reproducido y publicado en Picó Pascual, "El proceso inquisitorial", ob. cit., pp. 552-572.

La inestable situación nacional e internacional y las coyunturales negociaciones entre España y Francia (que acabarían firmando el Tratado secreto de San Ildefonso) parecen ser el motivo de la censura: un texto de este cariz podría ser fácilmente interpretado como una crítica a Napoleón, ahora aliado de España, en quien muchos reconocían a un nuevo Maquiavelo. La monarquía de Carlos IV, atenazada por revolucionarios y reaccionarios, no podía permitir que un texto semejante sirviera como caldo de cultivo de un eventual movimiento antigubernamental. Por otra parte (y así lo reconocía la sentencia), aunque la doctrina del libro de Eximeno fuera "sana", podía contribuir a divulgar el pensamiento de Maquiavelo, lo que resultaba peligroso en un contexto tan agitado.

A pesar de este proceso, la estancia del exjesuita en tierras españolas transcurrió con relativa tranquilidad: tras insertarse en el medio cultural valenciano, comenzaría a escribir su novela *D. Lazarillo Vizcardi*, de temática musical, y el 8 de junio de 1800, en pleno proceso inquisitorial, le era concedida una pensión vitalicia de 800 reales mensuales, que restituía su antiguo sueldo como empleado del gobierno en la Academia de Artillería.

Esta tranquilidad se interrumpió el 15 de marzo de 1801, cuando Carlos IV firmó la orden que desterraba nuevamente a los jesuitas. De nada serviría la carta dirigida al rey en la que Eximeno daba cuenta de su trayectoria y solicitaba permanecer en Valencia¹⁴⁸. Tampoco servirían las cartas enviadas por los catedráticos de matemáticas y filosofía de la Universidad de Valencia a Pedro Ceballos el 31 de marzo de ese año, en las que se rogaba al monarca que permitiera permanecer en la ciudad a Eximeno atendiendo a su delicada salud, su poca vista y a que, en esos momentos, estaba escribiendo los tratados de matemáticas destinados a formar parte de sus *Institutiones*¹⁴⁹. El 11 de mayo de 1801 Eximeno se embarcaba en Alicante a bordo del bergantín Sagrada Familia y regresaba a Roma, donde viviría hasta el fin de sus días¹⁵⁰.

A su regreso a Roma, Eximeno tuvo tiempo de terminar y corregir su novela, y en 1801 solicitó enviar el manuscrito al canónigo Roca y Malferit¹⁵¹. Éste se lo daría a imprimir a Manuel Monfort y, de acuerdo con el privilegio concedido en 1802, en el espacio de doce años nadie podría reimprimir la obra sin el permiso de su autor¹⁵². Eximeno solicitó la exención del pago de los correos que debía intercambiar con Roca, apoderado de la obra; con

¹⁴⁸ Carta de A. Eximeno al Rey, Valencia, 18 de marzo de 1801. AGS, Leg. 5065.

¹⁴⁹ AGS, Estado, 5065. Cit. por M. J. Bono Guardiola, Ob. cit., p. 339

¹⁵⁰ AGS, Leg. 5006. Cit. por M. Á. Picó Pascual, Ob. cit. p. 113.

¹⁵¹ Antonio Roca Pertusa y Malferit (?-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 importante biblioteca.

¹⁵² AHN, Estado, Leg. 2940. Cit. en N. Otaño, Ob. cit. p. L.

Monfort, responsable de la impresión, y con los correctores de las pruebas, Francisco Bahamonde y Josep Pons. Finalmente, en 1806 envió el manuscrito, que no pudo ser publicado por los acontecimientos políticos y bélicos, quedando inédito hasta 1872, cuando Barbieri lo publicó con cargo a la Sociedad de Bibliófilos Españoles.

En paralelo, Eximeno tuvo tiempo para escribir una *Apología de Miguel de Cervantes*. La obra surgió de la lectura del *D. Quijote* editado por Vicente de los Ríos¹⁵³ y se inserta, por una parte, en el renovado interés que había despertado Cervantes en el siglo XVIII; por otra, en el *protonacionalismo* de una buena parte de los jesuitas expulsos, y por otra, en las corrientes que comenzaban a valorar las obras de Cervantes, Shakespeare u Homero precisamente por las mismas irregularidades que las habían condenado a ojos de los neoclasicistas. El tema de los “yerros” en el *Quijote* (es decir, sus incongruencias narrativas) es constante en este primer cervantismo: si Mayans había analizado estos errores, Vicente de los Ríos había censurado numerosos aspectos de la novela. Con su *Apología*, Eximeno cerraba esta trayectoria, satirizando a Mayans y a De los Ríos para defender de la libertad narrativa de Cervantes¹⁵⁴.

El libro con el que Eximeno cierra su trayectoria vital es, por tanto, plenamente coherente con su trayectoria intelectual: quien había defendido la superioridad del instinto sobre las reglas del contrapunto en *Del origen y reglas de la música* y quien había rechazado las unidades aristotélicas en *D. Lazarillo Vizcardi*, no podía sino aprobar el ingenio creativo de Cervantes. Eximeno supera así la línea marcada por la crítica cervantina a lo largo del siglo XVIII; una crítica que vislumbraba la importancia del autor pero que, al juzgarlo desde los esquemas del Clasicismo, censuraba sus irregularidades.

Poco se sabe de sus tres últimos años de vida. Las dificultades visuales y otros achaques impedirían que quien había sido uno de los intelectuales más completos y polifacéticos del siglo diera a la luz nuevas obras. Su vida se extinguió el día 9 de junio de 1808, tras más de cuarenta años de exilio, y sus restos fueron depositados en la capilla de los Dolores de la iglesia de San Marcello al Corso, perteneciente a los Servitas¹⁵⁵.

Eximeno salió victorioso del enorme reto que suponía insertarse en la cultura del *Iluminismo* italiano, y consiguió hacerlo instalándose en el campo de las propuestas más avanzadas de su tiempo. Al erigirse en abanderado

¹⁵³ V. de los Ríos, “Análisis del Quixote”, en *El ingenioso hidalgo D. Quixote de la Mancha. Nueva edición corregida por la Real Academia Española*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1780, vol. I, pp. XLIII-CLII.

¹⁵⁴ J. A. Rey Hazas y J. R. Muñoz Sánchez (eds.), *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*. Madrid, Verbum, 2006, pp. 75-82. En esta publicación se reproduce la *Apología* de Eximeno (pp. 395-455).

¹⁵⁵ M. Á. Picó Pascual, “Vigencia y actualidad”, Ob. cit. p. 116.

de una teoría musical que sitúa al instinto como origen de la música, y que relaciona a ésta con el lenguaje, se convierte en seguidor del pensamiento estético ilustrado de raíz enciclopedista. Pero al situar subrepticamente a Dios como origen último de ese instinto, da lugar a una recristianización de su filosofía que la incardina en el mundo católico. De este modo, se sitúa entre dos mundos a menudo irreconciliables, actuando como un puente que engarza determinados aspectos de la Francia de las Luces con la tradición hispano-italiana.

II. UN NUEVO TRATADO PARA UN NUEVO TIEMPO

Cuando en el “Prólogo del autor” Eximeno sintetiza el contenido de su tratado, lo hace indicando quiénes son sus potenciales lectores. Éstos no son ni los maestros de capilla ni los “maestrazos de contrapunto”, más admirados cuanto más ininteligibles, sino los filósofos, las personas entendidas y los jóvenes profesores de música. De este modo, se hace patente la vocación renovadora de *Del origen*, que se dirige a un tipo de público que aparece en este momento: el *dilettante*, el *homme de goût*, el *amateur* o el aficionado, que observa a la música con interés, debate sobre ella en la esfera pública y la interpreta en la privada.

Frente al público, capaz de entender y emitir juicios de valor fundados en la razón, la Ilustración había situado al pueblo, cuya opinión es múltiple y se basa con demasiada frecuencia en prejuicios e impulsos pasionales¹⁵⁶. Al público, qué duda cabe, se dirige *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Hijo de su tiempo, el tratado presenta una tipología textual de naturaleza sintética, una perspectiva estético-filosófica que plantea una renovación basada en la tradición, una visión historiográfica en la que confluyen influencias diversas, una retórica en ocasiones provocadora y un discurso no exento de contradicciones.

ASPECTOS FORMALES Y TIPOLOGÍAS TEXTUALES

Para llegar a este nuevo lector que acabamos de describir será preciso dejar atrás las viejas estructuras del tratado, a menudo configurado en forma de pregunta-respuesta, y acudir a los géneros literarios modernos, en particular al ensayo. Además, será conveniente incluir algún tipo de glosario o diccionario que facilite la comprensión del texto, y abordar temas variados que satisfagan la curiosidad y el apetito de reflexión del lector. Consciente de

¹⁵⁶ R. Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa* (1991), Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 40-43.

esta necesidad, Eximeno construye un tratado misceláneo que divide en dos partes precedidas por la dedicatoria a María Antonia Walburga (que desaparece en la edición española), la “Advertencia del traductor” (que sólo figura en la edición española) y el “Prólogo del autor”.

La primera parte (que corresponde a los dos primeros tomos de la edición española) se inicia con un glosario de términos musicales (“Introducción”) y prosigue con un ensayo que desmonta las teorías matemático-musicales y plantea una teoría sobre el origen lingüístico de la música, para exponer luego las reglas de la armonía y el contrapunto. La segunda (que corresponde con el tercer volumen de la edición española) está formada por un discurso historiográfico-musical en el que Eximeno plantea sus ideas sobre la evolución de la música en relación al desarrollo del lenguaje y la literatura. El tratado se cierra con unos anexos en los que se reproducen una carta supuestamente enviada por Eleuterio Filalete¹⁵⁷, supuesto amigo del autor, la respuesta de éste y las láminas con los ejemplos musicales (Tabla 1).

Tabla 1. Estructura de *Del origen y reglas de la música*

	TIPOLOGÍA TEXTUAL Y CONTENIDO
PARTE I	
Introducción	Glosario de términos musicales
Libros I-III	Ensayo filosófico (crítica a teorías matemáticas + ontología musical)
Libros III-IV	Exposición teórica (reglas de la armonía y el contrapunto)
PARTE II	
Libros I-III	Ensayo historiográfico-musical

La diversidad de las tipologías textuales empleadas da lugar a un tratado híbrido y diverso en sus contenidos. Pero además (y si se deja de lado la “Introducción”) permite entrever la existencia de una triple división superpuesta a esta forma bipartita; una triple división que aparece marcada “físicamente” en la edición española.

El “Diccionario de música” que sirve de pórtico a la obra se inserta en la tradición de los diccionarios musicales, tan frecuentes en el siglo XVIII. Sin embargo, Eximeno no organiza su texto de manera alfabética sino de manera

¹⁵⁷ ελευθερία en griego significa “libertad”. El término “Filalete” se compone de la palabra φυλή, “amor” y ἀλήθεια, “verdad”. Por tanto, el amigo de Eximeno sería alguien “libre” y “amante de la verdad”, como lo sería el propio Eximeno al pretender escribir un tratado de música ajeno a las tradiciones (libre) y con reglas inspiradas directamente por la naturaleza (verdaderas). La ciudad en la que está firmada la carta, “Armoniópolis” (“ciudad de la armonía”), es un anagrama de “Roma”.

temática, aplicando a pequeña escala un procedimiento análogo al que utilizará Juan Andrés en su *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, o al empleado en la *Encyclopédie méthodique*. La función de este apartado es, sin embargo, poco clara: las conexiones con el resto de la obra están muy desdibujadas y el propio Eximeno mostrará sus dudas sobre la utilidad de esta sección.

La primera parte del tratado es un ensayo que, a su vez, se divide en dos secciones: la primera es una crítica a la tradición matemático-musical y a sus teóricos, particularmente a los contemporáneos: Tartini, Euler y Rameu. La segunda sección es un discurso filosófico en el que Eximeno plantea su ontología de la música y que constituye el núcleo ideológico del tratado. La segunda parte, dedicada a las reglas de la música, también se halla dividida en dos secciones: la primera dedicada a las reglas de la armonía y la segunda centrada en el contrapunto. La última parte del tratado es un ensayo historiográfico en el que confluyen varias tradiciones filosóficas, historiográficas e historiográfico-musicales, con las que Eximeno teje un discurso original y personal a fin de demostrar la validez universal de sus planteamientos teóricos.

La diversidad de formatos textuales y la amplitud de los enfoques denotan la complejidad del momento histórico, pero también hacen patente la disparidad de los lectores a los que, potencialmente, podía interesar el texto. Filósofos, aficionados y músicos prácticos chapados a la antigua podrían sentirse interpelados por él, pero sólo estos últimos llegarán a reaccionar –virulentamente– frente al mismo. La recepción por parte de los otros parece haber sido más taimada; y es lógico: para los primeros no resultaría cómodo enfrentarse a un texto que percibían primordialmente como un tratado teórico musical. Para los segundos, resultaba difícil valorar hasta qué punto el autor estaba acertado o equivocado; bastaba con que el tratado fuese útil y tuviese interés.

MÚSICA Y LENGUAJE

La tesis que da sentido al pensamiento musical de Eximeno es el vínculo genético de la música con el lenguaje. Esta idea gozaba de una larga tradición en la historia del pensamiento occidental y había ocupado a Platón, había llamado la atención de teóricos como Salinas y había servido para articular la retórica musical del Barroco. Con todo, las indagaciones lingüístico-musicales pasarán a ocupar un lugar central en el pensamiento dieciochesco y servirán para reflexionar sobre origen y las funciones de la cultura en su conjunto¹⁵⁸.

¹⁵⁸ D. A. Thomas, *Music and the origins of language. Theories from the French Enlightenment*, Cambridge U. P., 1995, p. 33

En este contexto, autores como Condillac o Rousseau plantean unos “mitos laicos” que pretenden explicar el hipotético origen común de la música y el lenguaje¹⁵⁹. Además, insistirán en concebir el lenguaje como el resultado de un estímulo externo y en establecer vínculos entre el lenguaje-música, la sociedad y la cultura¹⁶⁰. Por lo tanto, el pensamiento de Eximeno se inserta en una tradición que había recuperado vigor y se había actualizado en su propio tiempo. A la vez, sus planteamientos serán originales en su radical afirmación del origen natural e interno de la música y el lenguaje: lo que en Condillac y Rousseau era el resultado de un estímulo externo, es en Eximeno el fruto de una pulsión natural, innata, que impele al ser humano a hablar y a cantar, a expresar sus ideas y sus sentimientos; en suma, a relacionarse con sus semejantes y constituir una sociedad.

El origen de esta pulsión es el instinto, elemento natural e innato que poseen todos los seres animados. La memoria, punto de partida de la reflexión, es una facultad exclusiva del ser humano, que lo distingue de los animales. Pero esto no significa que el lenguaje surja de la reflexión. Al contrario, aunque el lenguaje pueda ser perfeccionado mediante la reflexión, la comunicación brota de manera instintiva, es decir, natural porque satisface una necesidad expresiva y está inscrita en la esencia del ser humano. De esta manera, al situar el origen del lenguaje y la música en la expresión y describir la comunicación como un acto fundamentalmente expresivo, Eximeno se suma a la denominada “tesis idealista del origen del lenguaje”, que hace coincidir el origen de éste con la poesía (o, en este caso, con la música)¹⁶¹.

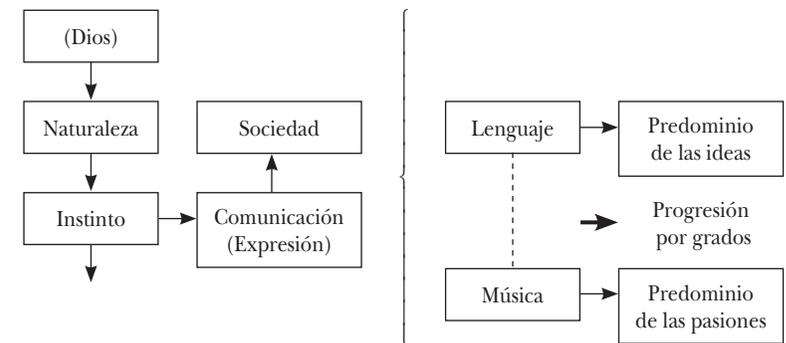
Al fijar el momento concreto en que nacen la música y el lenguaje, Eximeno se distancia de Rousseau y de Condillac. Para el primero, el canto y el habla nacen unidos, indistinguibles, y su separación se produce sólo cuando el hombre abandona su “estado de naturaleza” y forma una sociedad. Para el segundo, la música es una suerte de “eslabón perdido” entre el “lenguaje de acción” (los gestos) y el lenguaje hablado, cronológicamente posterior. Frente a estas explicaciones, Eximeno identifica el origen de la música en una intensificación expresiva del lenguaje; en una modificación prosódica de la lengua que permite que el habla llegue “como por grados a ser canto” (Fig. 1). De esta manera, el acto comunicativo tiene un origen netamente expresivo, aunque es preciso señalar que en el lenguaje hablado priman los aspectos racionales (la transmisión de conceptos) y en el lenguaje cantado priman los aspectos emocionales (la transmisión de sentimientos).

¹⁵⁹ C. Rosen, “Language, music and the Classical style”, en R. Pozzi (ed.), *La musica come linguaggio universal. Genesi e storia di un'idea*. Florencia, Leo Olschki, 1990, p. 77.

¹⁶⁰ D. A. Thomas, *Ob. cit.*, pp. 37-43.

¹⁶¹ P. Aullón de Haro, *La Escuela Universalista Española del siglo XVIII*, Madrid, Sequitur, 2016, p. 110.

Figura 1: Genealogía de la música y del lenguaje

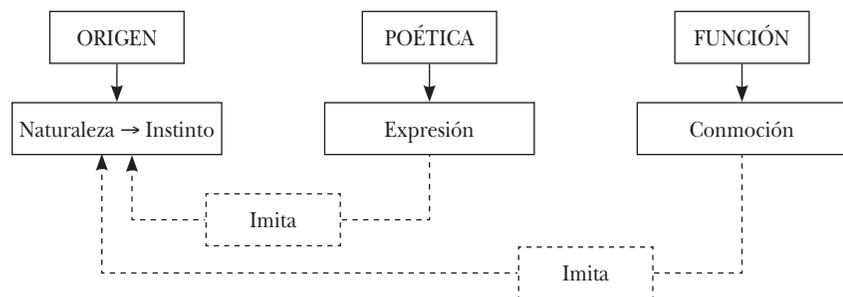


La asociación entre música y sentimientos, por un lado, y lenguaje e ideas, por otro, había sido enunciada por Du Bos y fue aceptada extensamente en el siglo XVIII. Es cierto que en el pensamiento eximeniano no existe una radical separación entre música y lenguaje; antes bien, el habla y el canto permanecen intrínsecamente unidos, hasta el punto de que resulta casi imposible hallar el punto de ruptura entre ambos. Sin embargo, de la distinción entre el lenguaje-racional y la música-sentimental se derivarán importantes consecuencias que determinan la manera de concebir la relación de la música con la naturaleza, su función, y su integración en el sistema artístico.

En su devenir artístico, la música deberá conservar su esencia comunicativa que, de manera específica, atañe a la expresión de los sentimientos humanos. Pero esta expresión no debe ser entendida como una *autoexpresión* subjetiva en la que el compositor vierte sus pasiones personales, sino como una *imitación* verosímil de los sentimientos humanos. De esta forma, la naturaleza se mantendrá como el modelo a imitar. Al mismo tiempo, el origen instintivo (natural) de la música le obliga a cumplir la función que la naturaleza le otorga. Y ésta no es otra que el establecimiento de una comunicación capaz de provocar la conmoción del oyente mediante la excitación de sus afectos. Así, la *representación* de unos afectos más o menos racionalizados será el medio utilizado para *repercutir* en el oyente; para modificar su estado de ánimo¹⁶².

¹⁶² Carl Dahlhaus señala la existencia de tres maneras distintas de entender la “expresión” a lo largo de la historia de la música: como *repercussio* sobre el ánimo del oyente; como *representatio* de unos sentimientos racionalizados y como auto-representación subjetiva del compositor. C. Dahlhaus (1967), *Estética de la música*, trad. de J. L. Milán, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 22-23.

Figura 2: Origen, poética y función de la música en el pensamiento de Eximeno



El cumplimiento de este objetivo da lugar a una interesante paradoja. Conmover al oyente por medios musicales equivale a modificarlo (al modificarse su estado de ánimo); y modificar a un ser humano, en tanto que ser natural, equivale a modificar de algún modo la naturaleza. Pudiera parecer entonces que la música se sitúa fuera de la naturaleza; que naturaleza y música se distancian y desarrollan su acción en campos diferenciados; que la música no forma parte de la naturaleza, sino que es ajena a ella.

En consecuencia, la música, en tanto que arte, será concebida como una construcción humana pero inspirada por la naturaleza (a través del instinto), cuya poética consiste en una imitación de los sentimientos humanos, y que, cuando consigue cumplir sus objetivos, llega a modificar la propia naturaleza (Fig. 2). Por tanto, la música será natural en su esencia, pero artificial en su construcción y en su actuación, y esta dimensión artificial (como *constructio* humana) permitirá que sea englobada dentro de las bellas artes.

LA MÚSICA Y LA CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES

A mediados del siglo XX, el filósofo Paul Oskar Kristeller describió el proceso histórico que habría llevado a la moderna clasificación de las bellas artes (música, poesía, pintura, escultura y baile), limitadas en número y unificadas en el objetivo común de la imitación de la naturaleza¹⁶³. En su opinión, las ideas expuestas por Charles Batteux, ampliamente aceptadas

¹⁶³ El proceso ha sido estudiado en: P. O. Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics", *Journal of the History of Ideas*, vol. 12 (1951), pp. 496-527 y vol. 13 (1952), pp. 17-56. Para el caso español vid. H. C. Jacobs, *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII* (trad. de B. Galán Echevarría), Madrid, Iberoamericana, 2001.

en toda Europa, habrían dado origen a esta moderna sistematización de las artes¹⁶⁴.

En época reciente, esta visión ha sido vehementemente cuestionada por su dimensión teleológica, por trazar interpretaciones anacrónicas o por plantear cuestiones (como la mera existencia de un "sistema de las artes" bien estructurado y admitido de forma unánime) cuya existencia histórica resulta difícil de sostener¹⁶⁵. Con todo, la aproximación de Kristeller resulta útil en cuanto revela la aparición, en el siglo XVIII, de una nueva manera de concebir las artes como algo distinto de otras disciplinas, y la existencia de un elemento unificador bajo el que pueden ser englobadas.

Frente a las conceptualizaciones heredadas de la Edad Media y del Renacimiento, la Ilustración impulsó una reorganización de los conocimientos, resultado de una manera de concebir el mundo que venía forjándose desde dos siglos atrás. La denominada Revolución científica había hecho que la naturaleza dejase de ser percibida como la suma de la realidad visible y de su propio origen (o, en términos teológicos, de Dios y su Creación), y pasara a ser entendida como una realidad exclusivamente material sobre la que no actuaban fuerzas misteriosas y en la que todo podía ser calculado, medido y pesado. El mundo se presenta desde entonces "desencantado" y puede ser conocido a través de la ciencia, modificado a través de la tecnología y controlado a través de la razón¹⁶⁶.

Esta concepción del mundo dio un sentido nuevo a la historia –que insistirá en presentar parangones entre el mundo antiguo y el moderno– y repercutió en las ciencias naturales, integradas ahora en las clasificaciones científicas. Su progresivo distanciamiento de las humanidades dará lugar a la construcción de dos ámbitos separados: el de las ciencias y el de las bellas artes. Sin embargo, la articulación de este segundo espacio se enfrentará a dos problemas fundamentales, a saber, cuáles son las disciplinas que pueden ser consideradas artes y cuál es el elemento que las unifica.

Como ya se ha mencionado, el tratado de Batteux adquiere una dimensión crucial en la interpretación de Kristeller. Su distinción entre las artes mecánicas (las artes destinadas a satisfacer las necesidades básicas del ser humano), las artes mixtas (que combinan placer y utilidad, como la arquitectura y la elocuencia), y las bellas artes o artes de gusto (música, poesía, pintura, escultura y baile, unificadas en el paradigma común de la imitación) habría

¹⁶⁴ C. Batteux (1773), *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Ginebra, Slatkine, 1967.

¹⁶⁵ J. I. Porter, "Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered", *British Journal of Aesthetics*, vol. 49, n° 1 (2009), pp. 1-24.

¹⁶⁶ M. Weber, "Science as vocation", en *From Max Weber: essays in sociology. Translated, edited, and with an introduction by H. H. Gerth and C. Wright*, Nueva York, Galaxy, 1958, p. 155

sido ampliamente aceptada y habría servido como base del pensamiento estético ulterior.

Esta visión resulta cuestionable, en tanto que son muy numerosas las clasificaciones artísticas aparecidas en la época (baste pensar que una obra tan influyente como la *Encyclopédie* no adopta de manera decidida la clasificación de Batteux). Por ello, frente a esta visión cerrada en la que el sistema artístico aparece perfectamente definido y cerrado, se impone una lectura más flexible, en la que coexisten sistemas de clasificación artística en constante dinamismo¹⁶⁷.

La taxonomía artística trazada por Eximeno se inserta en este marco dinámico y, como es habitual en su pensamiento, no se presenta como un sistema plenamente estructurado. Para empezar, Eximeno rehúsa definir claramente el término “arte”. De su discurso se deduce que el arte es una actividad específicamente humana, y que en ella intervienen tanto el instinto como la reflexión. De esta manera, frente al carácter repetitivo de las creaciones animales (como las construcciones que realizan los castores, las hormigas o las arañas), las creaciones artísticas son únicas e individuales, lo que abre las puertas a una valoración estética basada en la *originalidad*.

A partir de estas ideas, Eximeno distingue entre tres clases de artes: (1) las que “miran a nuestra comodidad y necesidades” como la maquinaria, la botánica o la medicina; (2) las artes “mixtas”, que combinan belleza y utilidad, como la arquitectura o la mecánica, y (3) las “artes de ingenio” (o “de genio” en la edición italiana), cuales son la poesía, la pintura y la música (a las que cabe sumar la escultura).

Se diría que aquellas disciplinas que se encuentran subordinadas a las matemáticas, como la física, la óptica o la astronomía, quedan englobadas en el ámbito de las ciencias. Las relacionadas con la biología aún permanecen asociadas con las artes debido a que su metodología no depende exclusivamente de las operaciones racionales, sino que muchos de sus procedimientos dependen de la intuición. Por su parte, las artes “mixtas” serían aquellas que, pese a carecer de una naturaleza imitativa, y estando sometidas a una función práctica, buscan el agrado del espectador (pero no su conmoción). Finalmente, las “artes de ingenio” se corresponden con lo que Batteux denomina “bellas artes”. Este último grupo de disciplinas parece seguir el modelo de la poesía (que cabe entender como elocuencia), puesto que basan su acción en la transmisión de un contenido y buscan conmover al espectador / oyente (Tabla 2).

Tabla 2: Sistemas de las artes de Batteux y Eximeno

BATTEUX		EXIMENO	
ARTES QUE COMBINAN PLACER Y UTILIDAD	-Arquitectura -Elocuencia	ARTES “MIXTAS”, QUE COMBINAN BELLEZA Y UTILIDAD	-Arquitectura -Artes mecánicas
ARTES MECÁNICAS	(Artesanía)	ARTES QUE ATIENDEN NUESTRA COMODIDAD Y NECESIDADES	-Botánica -Medicina
BELLAS ARTES	-Poesía -Música -Pintura -Escultura -Danza	ARTES DE INGENIO	-Poesía -Pintura [-Escultura] -Música

El énfasis puesto por Batteux sobre la imitación como elemento aglutinador de las artes había sido criticado por autores como Diderot por resultar insuficiente como objetivo artístico en sí mismo. Eximeno, tal vez consciente de estas limitaciones, no renunciará a la premisa imitativa, pero subrayará el concepto de “ingenio” (“genio”) como aglutinante de las bellas artes y como eje de la creación musical. Al acudir a este concepto, se insertaba en una potente tradición italo-española que cabe remontar a Giznozzo Manetti, quien ya en el siglo XV había utilizado el término “artes ingenuae” para referirse a las artes intelectuales. A partir de aquí, el término “ingenio” aparecerá en autores españoles como Juan Huarte de San Juan, Juan Díaz Rengifo o –sobre todo– Baltasar Gracián, pero también franceses como Jean-Baptiste Du Bos.

El “ingenio” se convierte aquí en sinónimo de “potencia creadora” (Huarte), de “talento innato” (Rengifo) o de “talento o calidad espiritual” (Gracián), unas definiciones que resaltan el rol de la fantasía, la imaginación y el instinto sobre la mera copia (natural o idealizada) del natural. El discurso eximeniano se aparta aquí de las corrientes francesas y se inserta con naturalidad en la tradición italo-española. Y lo hace, no para aventurarse hacia un Romanticismo que no podía vislumbrar, sino para actualizar una corriente de pensamiento que habría de alcanzar su mayor grado de desarrollo en sus críticas al clasicismo mal entendido, patentes en *D. Lazarillo Vizcardi* y, sobre todo, en la *Apología de Miguel de Cervantes*.

¹⁶⁷ J. I. Porter, Ob. cit., p. 13.

IMITACIÓN Y EXPRESIÓN

En el siglo XVIII, la mimesis no era, como parece insinuar Kristeller, un elemento novedoso. Antes bien, desde la Antigüedad clásica, la imitación de la naturaleza era uno de los principios rectores de cualquier teoría artística; de ahí que la estética del clasicismo dieciochesco hubiera de ser, por fuerza, imitativa. En este contexto, la música se enfrenta a una particular problemática. Históricamente considerada como parte del *quadrivium*, y por tanto asociada a las matemáticas, conocerá ahora una escisión fruto de ese “desencantamiento” al que nos referíamos antes. Por un lado, aquellos aspectos del hecho musical que puedan ser analizados de manera científica quedarán englobados en la acústica; por otro, sus elementos irracionales, expresivos e instintivos adquirirán una dimensión artística.

Ahora bien, si las artes se someten al paradigma de la mimesis, y si la música es un arte, ¿qué elementos de la naturaleza puede imitar la música y de qué medios puede servirse para hacerlo? La respuesta a esta pregunta será uno de los ejes del debate sobre la música a lo largo del siglo XVIII, y no se resolverá hasta entrado el XIX, particularmente en lo concerniente a la música instrumental¹⁶⁸.

La idea de “imitación musical” se desarrollará de manera ambigua e incluirá desde la representación de fenómenos naturales u objetos visuales con medios musicales (la imitación denominada “naturalista” o “pictorialista”)¹⁶⁹ hasta la imitación de estados anímicos. Fue Du Bos quien enunció de manera más exitosa las pautas por las que habría de discurrir la reflexión sobre la imitación musical a lo largo del siglo. Para este autor, la música vocal debe imitar pasiones y sentimientos, y puede hacerlo porque los sonidos son los “signos naturales” de la pasión: al servirse de los mismos instrumentos que la naturaleza, la música coincide con ésta en su modo de actuación¹⁷⁰.

Aunque Eximeno se referirá a la imitación de objetos naturales (que, significativamente, denomina “pintura”), su principal teoría mimético-musical entroncará con la visión de Du Bos. Como es habitual en la época, Eximeno utiliza los términos “imitación” y “expresión” como sinónimos para referirse a la representación de sentimientos con medios musicales¹⁷¹. Como hemos

¹⁶⁸ J. Neubauer (1986), *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, trad. de F. Giménez Gracia, Madrid, Visor, 1992.

¹⁶⁹ N. Cazden, “Towards a Theory of Realism in Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 10, n° 2 (1951), pp. 135-151; P. L. Frank, “Realism and Naturalism in Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 11, n° 1 (1952), pp. 55-60.

¹⁷⁰ J. B. Du Bos (1770), *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*. Edición, estudio preliminar y notas de Ricardo Piñero Moral, Universitat de Valencia, 2007, p. 187.

¹⁷¹ Resulta significativo que utilice con más frecuencia el término “expresión”, al igual que los compositores ingleses, que reservaban este vocablo para referirse a la imitación de los

adelantado, en ningún caso se encuentra en su pensamiento una concepción de la expresión musical como autoexpresión; como manifestación de un *yo* subjetivo (en línea con lo que harán los románticos). Por el contrario, para Eximeno el compositor debe aprehender una determinada pasión, experimentar en sí mismo sus efectos y transmitirla con medios musicales para provocar una conmoción semejante en el oyente.

Su teoría se inserta así en los esquemas de la retórica: el compositor emite un mensaje basado en la *representación* de unos afectos objetivados y universalizados con el objetivo de *repercutir* en el oyente y mover sus afectos. Sin embargo, Eximeno escapará del racionalismo cartesiano y acudirá al tópico horaciano del “*si vis me flere*”¹⁷² para subrayar la necesidad de que el compositor sea partícipe de aquello que expresa, situándose en una posición cercana a la de autores del *Sturm und Drang* como Carl Philipp Emanuel Bach.

Esta poética musical cierra el círculo que se había abierto al plantear el origen instintivo y lingüístico de la música. En virtud de su naturaleza lingüística, la música podía ser apartada de las matemáticas. En virtud de su dimensión artística, la música podía perseguir la imitación de los afectos. En virtud de una concepción retórica, la música podía contarse entre las artes de ingenio, seguir el modelo de la poesía, y cumplir unos fines expresivos (comunicativos) que respondían a su ser lingüístico. Al acudir a Horacio como base de su sistema *poiético*, Eximeno subraya el carácter clásico de su pensamiento. Pero, al plantear la necesidad de que el artista experimente en sí mismo aquello que debe expresar, abre las puertas a una nueva concepción estética que cabe calificar de sensualista y en la que lo empírico adquiere un carácter crucial.

LOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL SISTEMA MUSICAL

La exposición de las reglas de la música constituye formalmente el núcleo de *Del origen*. Dicha exposición aborda los rudimentos teóricos de la armonía, la inversión de acordes, la conducción de las voces y los principios del acompañamiento (con una propuesta de bajo cifrado), y los principios del contrapunto severo, libre e imitativo. Se trata, por tanto, de un planteamiento teórico que acepta incondicionalmente el sistema tonal bimodal, en el que prima una visión “vertical” del sistema musical (esto es, la armonía frente a la melodía), y que Eximeno hace derivar de dos experimentos con el objetivo de otorgarle una dimensión empírica.

afectos con medios musicales. H. M. Schueller, “Imitation and Expression in British Music Criticism in the 18th century”, *Musical Quarterly*, vol. 34, n° 4 (1948), pp. 544-566.

¹⁷² *Si vis me flere, dolendum est / Primum ipsi tibi* (“Si quieres verme llorar, tú debes / primero sentir dolor”).

Los dos experimentos de los que parte toda la explicación teórica son ingenuos y dudosamente pueden calificarse como científicos, ya que requieren un ingente número de condicionantes y no son fácilmente reproducibles. Además, dejan de lado cualquier conexión con el lenguaje hablado, lo que demuestra las dificultades a las que se enfrenta Eximeno al pasar del terreno de la especulación filosófica al de la práctica musical. Las conclusiones a las que conducen son, por una parte, el carácter natural de los siete sonidos de la escala diatónica (no de la escala en sí misma, que sería fruto de la ordenación humana), y por otra, el carácter natural de las armonías simultáneas de tercera, quinta y octava, con una jerarquía que prioriza la tercera frente a los otros intervalos (una clasificación que recuerda a los “grados de suavidad” de Euler previamente criticados).

Eximeno coincide así con Rameau en su intención de codificar el lenguaje tonal y en basar esta codificación en las leyes de la naturaleza, con una propuesta supuestamente deductiva. Pero no sólo: al igual que el compositor francés, Eximeno hace uso de un sistema axiomático, propio de las matemáticas, para deducir las reglas de la música de dos principios básicos, ciertos y evidentes y que no necesitan explicación; es decir, de dos axiomas¹⁷³. Si Rameau hacía derivar todo su sistema armónico de un fenómeno físico (el de la resonancia del “cuerpo sonoro”), Eximeno lo hará derivar de un principio “empírico”: la superposición de terceras. Este punto de partida entra en contradicción con uno de los presupuestos básicos del pensamiento musical eximeniano, como es la primacía de la melodía: al insistir en la “verticalidad” de la armonía como base natural de las leyes de la música, la melodía (la línea “horizontal”) queda desplazada a un lugar secundario en la teoría musical.

Para tratar de solventar esta contradicción, Eximeno señalará que la armonía simultánea se forma combinando dos o más melodías. Sin embargo, sus reglas no reflejan esta afirmación: su teoría musical era moderna y apostaba por el predominio de la melodía acompañada, por lo que no podía hacer derivar la teoría de la composición de una superposición de melodías (contrapunto). Construir una teoría musical que hiciera derivar la armonía simultánea de la melodía habría sido muy audaz, pero resultaría difícil de llevar a la práctica. Por ello, Eximeno se ve obligado a adoptar en lo fundamental la teoría de Rameau y a defender los principios de la armonía tonal, basada

¹⁷³ A. García Pérez, “¿Música y matemáticas? La crítica de Antonio Eximeno a la concepción matemática de la música”, en A. Bombi (ed.), *Antonio Eximeno (1729-1808). Ámbitos del discurso sobre la música en la Europa ilustrada. Actas del curso celebrado en diciembre de 2008*, Valencia, Instituto Valenciano de la Música (en prensa).

en acordes tríadas autónomos, en sus inversiones, y en la superposición de terceras que permiten formar agregados de hasta once sonidos simultáneos.

Uno de los elementos que definen de manera más clara la modernidad del sistema musical eximeniano, particularmente en el contexto español, es su radical apuesta por la afinación temperada, la definición del modo por las cadencias (y no por la distribución de los semitonos de la escala) y, sobre todo, la bimodalidad. El tardío abandono de la modalidad eclesiástica y el retraso en la aceptación del sistema bimodal en España parecen relacionados con la vinculación existente entre la mayor parte de los teóricos y la música religiosa. Esto explicaría que teóricos renovadores como Rodríguez de Hita (*Diapasón instructivo*, 1757) o Fernando Ferandiere (*Prontuario músico*, 1771) se mantengan aferrados a los modos eclesiásticos. Serán los tratados “no convencionales” de Fernández de Huete (*Compendio numeroso de cifras armónicas*, 1701-1704) o Pedro de Ulloa (*Música universal*, 1717) los primeros en dar cabida a esta concepción de la tonalidad que, a finales de siglo, sólo era firmemente defendida en textos de clara influencia extranjera como los de Benito Bails (*Lecciones de clave y principios de armonía*, 1775), Tomás de Iriarte (*La música*, 1779) o el propio Eximeno¹⁷⁴.

En esta apuesta por la bimodalidad, Eximeno se enfrenta a los mismos problemas que Rameau. El modo mayor es, para ambos, un fruto directo de la naturaleza, bien por derivar de la serie armónica (Rameau), bien por estar basado en la sucesión de terceras que da lugar a todo el sistema musical. Sin embargo, la explicación del origen del modo menor es más problemática. En lugar de acudir a las tortuosas explicaciones de Rameau, Eximeno aceptará sin ambages el carácter artificial del modo menor: si el mayor es inspirado por la naturaleza, el menor es una elaboración humana en la que ha intervenido la reflexión a partir de tres acordes que se encuentran en el modo mayor (los de los grados segundo, tercero y sexto). El carácter natural del sistema eximeniano quedará, por tanto, en una posición tan inestable como aquella en la que se situaba el de Rameau.

UNAS REGLAS SENSUALISTAS

Uno de los aspectos que más distancia a Eximeno del resto de teóricos españoles del XVIII es su tratamiento de las disonancias y su visión de las re-

¹⁷⁴ C. L. García Gallardo, “Viejos conceptos para nuevas músicas: la llegada de la tonalidad moderna a los teóricos españoles”, *MAR: Revista de Andalucía en la red*, n° 1 (2011), pp. 135-147 <http://mar.ugr.es/static/MAR_Revista/*/1/articulos/viejos-conceptos-para-nuevas-musicas-la-llegada-de-la-tonalidad-moderna-a-los-teoricos-espanoles> [fecha de consulta: 21-VI-2016].

glas de la música. La teoría musical española había venido considerando a las disonancias como excepciones a las reglas; unas reglas que mantenían su validez nominalmente pero que, en la práctica, se presentaban plagadas de excepciones (“licencias”).

Eximeno, muy crítico con este juego dialéctico, planteará la conveniencia de preparar y resolver las disonancias de un modo determinado, pero no elevará a la categoría de norma ineludible estos procedimientos. En primer lugar, y de manera destacada, califica a las disonancias de meros “adornos de la armonía”. A partir de aquí, su uso vendrá determinado por el buen gusto del compositor, aunque se recomiende la moderación y el sentido común en la aplicación de estos ornamentos.

Se trata, por tanto, de una visión sensualista, en la que el juicio del oído se impone al de la razón. Así, la preparación de las disonancias deriva “de la necesidad de hacer comprender al oído cuál es [...] la voz disonante de que debe esperarse la resolución”. De manera inversa, aquellas simultaneidades sonoras disonantes que, como la quinta falsa o disminuida, lleven implícita una determinada resolución, no necesitarán ser preparadas. Finalmente, composiciones como el *Stabat Mater* de Pergolesi merecerán su más alta estima, precisamente, por su irregularidad: las críticas de Martini al compositor por violar las reglas están ya fuera de lugar; lo que importa es el efecto sonoro, la expresión del patetismo y, en suma, la consecución de un pintoresquismo que deriva de la sucesión de cadencias rotas y disonancias resueltas de forma irregular.

La concepción del contrapunto de Eximeno es igualmente innovadora en el contexto español. Frente a la visión mayoritaria de los teóricos españoles, que seguían estudiando las simultaneidades sonoras a partir del contrapunto y no a partir de una consideración autónoma de la armonía, el contrapunto es entendido como un conjunto de recursos útiles para el compositor que deben utilizarse con mesura y que en ningún caso constituyen el epicentro de la creación musical.

Esta desconfianza hacia los recursos técnicos tiene su precedente más inmediato en Rodríguez de Hita, quien recordaba a sus alumnos que la función principal de la música era mover el ánimo del oyente y no convertirse en una exhibición de elementos contrapuntísticos. Con todo, no deja de resultar paradójico que Eximeno desconfie del contrapunto pero, al mismo tiempo, insista en comparar sus recursos con los de la oratoria. De esta manera se hace patente cómo, de manera involuntaria e inconsciente, su discurso permanece ligado a la tradición retórico-musical.

Una última cuestión que separa *Del origen* de otros tratados de la época es su amplia utilización de los ejemplos y del análisis musical como método

pedagógico. Los ejemplos musicales propuestos (seis en la edición italiana, cinco en la española) no pretenden ilustrar la teoría expuesta previamente, sino verificarla. Para ello, Eximeno no duda en realizar análisis anacrónicos que, por ejemplo, someten las obras de Palestrina a las normas del sistema tonal funcional. En sus comentarios destaca los procesos tonales, cadenciales y de conducción de voces, la resolución de disonancias o la relación entre los aspectos técnicos de la música y el contenido textual que expresa. De este modo, se confirma que las reglas de la música tienen una naturaleza deductiva, empírica; se construyen *a posteriori*, y son observaciones a partir de la práctica, una especie guía que facilita el trabajo del genio, pero no una imposición externa formada de manera artificial.

A lo largo de su exposición teórica, Eximeno demostrará un alto grado de pragmatismo que le llevará a sumarse, en lo fundamental, al sistema teórico enunciado por Rameau, si bien tratará de limar las incongruencias más notables del mismo, como las que pretenden hacer derivar la creación musical de presupuestos cientifistas. De este modo, los elementos teóricos de su tratado tendrán una dimensión práctica, podrán resultar útiles y se incardinan en la teoría de la composición más aceptada en la época. El precio a pagar por este pragmatismo será, sin embargo, una cierta desconexión de los elementos lingüísticos que articulaban su pensamiento musical.

UNA HISTORIA UTILITARIA Y ENSAYÍSTICA

En primera instancia, Eximeno concibe el apartado histórico de su tratado de una manera utilitaria. Desde su punto de vista, la historia debe servir para probar la teoría musical expuesta anteriormente, por lo que se construye interpretando el pasado en función de las necesidades del presente¹⁷⁵. Por otra parte, la inclusión de un apartado historiográfico en *Del origen* sirve para satisfacer los anhelos de conocimiento de los aficionados del momento. La audiencia musical, convertida ahora en público, pasa a estar formada por aquellos individuos que pueden acceder y que reclaman su acceso a la cultura, que adoptan una actitud crítica, expresan sus opiniones y emiten juicios públicamente. Y, para ello, necesitarán textos que no sólo vayan destinados a los profesionales (como ocurría hasta entonces), sino que se dirijan a un público más amplio.

La aportación historiográfico-musical de Eximeno debe entenderse en este contexto, en el que se produce el florecimiento de las pioneras historias

¹⁷⁵ Sobre la historiografía musical en el pensamiento de Eximeno véanse: P. Ramos, Ob. cit. y A. Hernández Mateos, “Progreso, decadencia, *rinnoiazione*: el pensamiento historiográfico-musical de Antonio Eximeno”, *Il Saggiatore musicale*, vol. XIX, n° 2 (2012), pp. 199-213.

de la música, como la *Storia della musica* (1757-1781) del P. Martini, *De cantu et musica sacra* (1772) de Martin Gerbert, y particularmente las historias de John Hawkins (1776) y Charles Burney (1776-1789). Además, y de forma paralela, aparecen escritos de carácter histórico-ensayístico, como la *Dissertation on poetry and music* (1763) de John Brown o el *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780) de Jean-Benjamin Laborde, mientras las obras de carácter generalista, como *Origen, progresos y estado actual de toda literatura* (1782-1799) de Juan Andrés, incluyen apartados dedicados a la música.

El modelo historiográfico seguido en *Del origen* se encuentra más próximo a los ensayos de Brown o Laborde que a las historias de Hawkins o Burney. El discurso adoptado es poco sistemático y se sitúa más cerca del ensayo filosófico que de la historia de la música. Y no es de extrañar: a la voluntad de “instruir deleitando” a un público aficionado se sumaría el deseo de insertar la historia de la música en una narración más amplia, que aborda otros aspectos de la cultura, y la ausencia de modelos historiográfico-musicales a los que acudir. Resulta lógico, por tanto, que este discurso se encuentre influido por la *philosophie de l'histoire* de Voltaire y por otras narrativas de carácter literario o filosófico, tal y como se refleja en las referencias bibliográficas citadas por el exjesuita. Al mismo tiempo, destaca su dimensión comparatista, que lleva a narrar el desarrollo de la música en paralelo al de otras manifestaciones artísticas, y a formular parangones entre diversas realidades geográficas.

Como hemos señalado, el objetivo de esta historia de la música es probar la validez de la concepción musical eximeniana. Si tenemos en cuenta que su pensamiento partía de otorgar un origen común al lenguaje y a la música, resulta lógico que su narración se inicie señalando cómo la lengua de un país evidencia su grado de desarrollo y refleja su carácter. Tomando esta idea como punto de partida, hubiera resultado fácil caer en un burdo determinismo geográfico, cuya influencia se deja entrever en el pensamiento de Eximeno. Desde su punto de vista, la geografía determina el carácter de los pueblos: aquéllos que se encuentran habituados a luchar contra una naturaleza hostil tendrán una complejidad más fuerte y un ánimo “más esforzado” que los que habitan en climas más benévolos.

Sin embargo, esta afirmación inicial quedará matizada. Inspirándose en Turgot, Eximeno describe la influencia ejercida por los factores mutables, no naturales, sobre la formación del “carácter nacional”¹⁷⁶. Los contactos entre países, los diferentes medios de producción, las leyes o las formas de gobier-

¹⁷⁶ A.-R.-J. Turgot, “Tableau philosophique des progrès successifs de l'esprit humain. Discours prononcé en latin dans les Écoles de la Sorbonne (1750)”, en *Ouvres de Turgot et documents le concernant, I: Turgot étudiant et magistrat, 1743-1761*, París, Alcan, 1919, pp. 214-235.

no serán elementos que influirán tanto o más que el clima a la hora de determinar las características peculiares de un pueblo.

A partir de estas ideas se construyen unas jerarquías lingüísticas que, en el terreno histórico, desvelan un enfrentamiento sur / norte: las lenguas meridionales como el italiano o el castellano son descritas como claras y musicales, mientras las del norte (un norte que es una ideación subjetiva y que incluye a Francia, Inglaterra y Alemania) son descritas como rudas y poco musicales. Sin embargo, y como hemos adelantado, esta influencia geográfica se ve matizada por el tipo de gobierno de cada pueblo. Así, aunque los habitantes de climas fríos son a priori poco dados a la práctica artística, cuando gozan de una buena administración pueden llegar a destacar en el campo musical, como sucedería en aquel tiempo con alemanes y rusos.

Una vez definidos los condicionantes externos e internos que determinan el desarrollo de la música a lo largo de la historia, será preciso detenerse en la manera en que se produce este desarrollo. Como todas las historias de la Ilustración, la de Eximeno se encuentra marcada por la “idea de progreso”, que en sí misma incluye “una síntesis del pasado y una profecía del futuro”¹⁷⁷. Sin embargo, la suya es una visión muy particular: influido por las ideas de Rousseau que trazan una relación inversa entre el desarrollo artístico y el desarrollo moral de los pueblos, Eximeno establece una tensión entre el progreso de la civilización y el de las artes que sirve para explicar las causas de la decadencia e incluso para predecirlas¹⁷⁸.

De esta manera el progreso de la música en Grecia será puesto en relación con la laxitud de las costumbres griegas, mientras que el menor desarrollo de la música romana tendrá que ver con el carácter virtuoso de este pueblo. Trasladada al presente, esta dicotomía permite trazar comparaciones entre Italia y España. Sirviéndose de ciertos tópicos que aparecen en la literatura de la época, Eximeno describe a los españoles como “graves” y “serios”; como los representantes modernos de la *virtus* romana. Los italianos, poseedores de un lenguaje más suave y musical, serán demasiado hedonistas por lo que, como los griegos, podrán alcanzar la perfección artística, pero lo harán a costa de la virtud y de las leyes, y se encaminarán hacia el caos y la ruina política.

Una última cuestión que define el discurso historiográfico eximeniano es su propuesta de periodización. Como ha señalado James Webster, los periodos históricos son ante todo construcciones culturales que sirven a las

¹⁷⁷ R. A. Nisbet, *Historia de la idea de progreso* (1980), Barcelona, Gedisa, 1991, p. 204.

¹⁷⁸ J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts* (1750), en *Oeuvres complètes, III: Du contrat social. Écrits politiques*, París, Gallimard, 1964.

necesidades de quien los crea y de quien los utiliza¹⁷⁹. En el caso de Eximeno, esta afirmación queda probada con el empleo simultáneo de varias periodizaciones, que se superponen unas a otras.

En primer lugar, Eximeno define tres etapas históricas (progreso, decadencia, renovación-restauración) sobre las que articula su discurso. Éste se inicia con un periodo de esplendor, identificado con las culturas griega y romana, cuyo nivel de desarrollo se encontraría parejo al de los campesinos europeos, si no al de los ciudadanos contemporáneos. A esta edad dorada le sigue una etapa oscura y decadente inaugurada con la llegada de los bárbaros, que tendrían unas lenguas rudas y poco musicales. La restauración (o renovación, en la edición italiana) no comenzaría a vislumbrarse hasta el siglo XVI, y estaría causada por la llegada de intelectuales bizantinos a Italia tras la toma de Constantinopla, la libertad existente en la península itálica ante la falta de un poder centralizado y la culminación de la “Reconquista” en España, entendida en este contexto como la principal contribución española a la restauración de la cultura europea.

A esta periodización tripartita se superpone otro modelo que distingue entre la Antigüedad grecorromana y la modernidad cristiana (en la que estarían englobadas la decadencia y la restauración de la música), con la llegada de los bárbaros como traumática cesura que marcaría la división entre estos dos periodos. Pero aún hay más: al analizar el particular devenir de la ópera, Eximeno presenta un modelo “biológico” u “orgánico”, que le lleva a hablar de una etapa de juventud (que culminaría en los años cuarenta del siglo XVIII y en la que destacarían compositores como Pergolesi o Vinci), una etapa de madurez (que iría de 1740 a 1780 aproximadamente, y en la que quedarían englobados compositores como Jommelli, Hasse, Gluck o Piccinni, y libretistas como Metastasio) y una etapa de decadencia, que se iniciaría en su propio tiempo.

Como es habitual en las historias de la música de la Ilustración, el discurso de Eximeno no se cierra en el momento contemporáneo al autor. Al contrario, su concepción historiográfica le lleva a percibir esta disciplina como una herramienta con la que es posible predecir el desarrollo de los acontecimientos futuros. Y, al igual que la mayor parte de los historiadores ilustrados, Eximeno observará el futuro de un modo pesimista. Como hemos escrito en otras ocasiones, cuando Eximeno escribe su historia parece estar situado en una cumbre¹⁸⁰. Si observa hacia el pasado, observa el camino recorrido: un ascenso constante desde la llegada de los bárbaros al continente

¹⁷⁹ J. Webster, “The Eighteenth Century as a Music-historical Period?”, *Eighteenth-Century Music*, vol. I, n° 1, (2004), p. 49.

¹⁸⁰ A. Hernández Mateos, “*Progresso, decadenza, rinnovazione*”, ob. cit., p. 211.

europeo. Pero si proyecta su mirada hacia el futuro, contempla que sólo es posible descender. Plantea así una defensa del modelo metastasiano, al que considera amenazado y en cierto modo superado pero para el que, sin embargo, no ofrece ninguna alternativa en *Del origen*¹⁸¹.

UN SISTEMA MUSICAL CON PRETENSIONES UNIVERSALES

Entre los aspectos de *Del origen* que más han llamado la atención de la crítica destaca la profusa utilización de ejemplos musicales de procedencia extraeuropea y de ejemplos de la música popular europea (estos últimos, paradójicamente suprimidos en la edición española). Aunque, como se verá más adelante, Eximeno no es el primer autor que recoge ejemplos de este tipo en su tratado, y aunque sus ejemplos musicales extraeuropeos habían circulado ampliamente, la suya es una de las primeras visiones globales de la música, que trata de integrar la música del “otro” en un discurso general y orgánico (si bien, como cabría esperar, éste tiene un marcado carácter clasista y eurocéntrico) que permite hablar de musicología comparada.

Por otra parte, la inclusión de estos ejemplos responde a su voluntad de crear un discurso que refuerce la universalidad de su pensamiento musical: si la historia debía servir para afirmar la validez de su teoría a lo largo del tiempo, los ejemplos musicales de la tradición oral deberán probar la universalidad de su sistema musical en el espacio y entre los distintos niveles de desarrollo cultural.

Su acercamiento a la tradición extraeuropea se producirá desde la descontextualización, la generalización, la analogía y la comparación. Aunque Eximeno recurre a estos ejemplos para demostrar la universalidad de su sistema musical, atribuye diferentes identidades a los pueblos estudiados, lo que le permite trazar comparaciones que, en última instancia, acaban por confirmarle la superioridad de la música culta europea.

El punto de partida es decididamente eurocéntrico –lo contrario habría resultado anacrónico–, y le lleva a juzgar los ejemplos “exóticos” bajo los criterios técnicos propios de la música tonal europea. Este tipo de análisis, que ya habíamos visto aplicado a la polifonía renacentista, le llevará a incluir determinadas alteraciones, como el Do sostenido al final de la “Canción de los salvajes del Canadá”, que permite cadenciar “con la séptima, que se debe entender mayor”. Este etnocentrismo le permitirá, además, comparar la música de los “salvajes” canadienses con el canto llano. Sin embargo, y pese a

¹⁸¹ Eximeno es, junto con Andrés y Arteaga, uno de los primeros autores que critica abiertamente los errores contenidos en el modelo operístico de Metastasio. Vid.: G. C. Rossi, “Metastasio, Goldoni, Alfieri e i Gesuiti spagnoli in Italia”, *Annali dell’Istituto Orientale di Napoli* (1964), pp. 71-116.

juzgar siempre desde la perspectiva de la tradición culta europea, Eximeno es capaz de reconocer un cierto grado de buen gusto en la simplicidad de estos ejemplos.

Lo contrario ocurriría con la música china, muy elaborada pero de mal gusto. Así, aunque los intervalos y cadencias del ejemplo chino son igual de regulares y monótonos que los de las canciones canadienses, su melodía carece de naturalidad. De esta manera se reflejaría el particular carácter de la civilización china, que habría cultivado las artes y las ciencias, pero con mal gusto. Declarado partidario de lo natural frente a lo artificial, Eximeno concluirá que la música artificiosa, cuando está fundada sobre malos principios, resulta inferior a la música natural, por muy sencilla e inculta que ésta sea. Además, al crear una dicotomía entre la *música natural-de-buen-gusto-canadiense* y la *música-artificiosa-de-mal-gusto-china*, el exjesuita está apelando a las virtudes de la monodia acompañada (identificada con lo sencillo y natural) y criticando los vicios del contrapunto artificioso (identificado con lo complejo y artificial).

En su análisis de las músicas europeas de tradición oral, Eximeno traslada los estereotipos que había creado para distinguir entre los países del “norte” y los países del “sur”. La música popular revelará al desnudo el nivel de musicalidad de una lengua y del buen o mal gusto de los ciudadanos de un país, toda vez que la música “cultura” podrá ser de buen o mal gusto pero tendrá una relación menos directa con la lengua hablada, por reflejar la influencia de factores externos. Frente a los ejemplos “exóticos”, las músicas europeas de tradición oral reflejan unas ideas y unas costumbres más refinadas, y se hallan en relación con unas lenguas que, aun en el peor de los casos, son más musicales que los idiomas extraeuropeos.

Con todo, el gusto de la música popular europea se hallará claramente jerarquizado. En la cúspide del sistema se sitúan los cantos italianos, sencillos pero de buen gusto. En segundo lugar se sitúan los cantos españoles: mientras los romances son monótonos y molestos, la música valenciana para dulzaina es alegre y festiva, toda vez que las seguidillas representan lo más granado de la música española de tradición oral. Una opinión algo más negativa le merece el ejemplo inglés que, sin tener la belleza de los cantos italianos y españoles, tendría “un no sé qué” de serio y patético. Al juzgar el ejemplo francés, Eximeno dará rienda suelta a sus prejuicios; unos prejuicios que se extienden al ejemplo alemán, bien que con un tono menos ácido.

Se puede decir así que Eximeno concibe la realidad musical como la articulación de tres sistemas distintos interrelacionados entre sí y que poseen, cada uno de ellos, un cierto dinamismo interno. En el núcleo de este sistema múltiple se sitúa la música de tradición culta occidental que, en líneas gene-

rales, representa el más alto grado de desarrollo estético y que es la única que posee una dimensión histórica. En el siguiente círculo se sitúan las músicas europeas de tradición oral, que carecen de dimensión histórica. Aunque existe entre ellas una jerarquización estética (no es lo mismo la música popular italiana que la francesa), todas se benefician de algunas de las características del arte de las clases cultas por lo que, en líneas generales, puede decirse que son de buen gusto.

En la periferia de este sistema complejo se sitúan las músicas extraeuropeas que, como las músicas europeas de tradición oral, no tienen un desarrollo histórico. Los indígenas canadienses, chinos o persas no participan de “nuestras” ideas, “nuestras” costumbres o “nuestra” lengua. Sin embargo, comparten los fundamentos universales del sistema musical y no son exactamente iguales entre sí, por lo que es posible trazar una jerarquía estética en sus músicas: mientras el indígena canadiense compone una música simple, monótona y ruda, pero con rasgos de buen gusto, el chino compone una música compleja, difícil y de mal gusto.

La articulación de este triple engranaje permite construir discursos que refuerzan la hegemonía de la estética clasicista. De acuerdo con Eximeno, la música italiana de su propio tiempo constituye el cénit de la historia de la música en términos estéticos. Y para defender esta idea, será preciso trazar una narrativa que oponga esta creación cultural a otras propuestas estéticas de su propio tiempo o de tiempos anteriores, de su propio espacio geográfico o de otros distintos.

En este contexto, las músicas europeas de tradición oral y las músicas extraeuropeas cumplen un importante papel, no tanto por sus propias características como por el hecho de ser sistemáticamente comparadas con otras músicas, pertenecientes a la tradición culta europea, a las que se opone la “música italiana”. Así, la música de los indígenas canadienses es como el canto llano: sencilla y con vocación colectiva, algo tosca pero grave y apta para cumplir su función. La música de los chinos, por su parte, es como el contrapunto: muy compleja, surge de un gran esfuerzo intelectual que da nefastos resultados estéticos y permanece inmóvil en el tiempo; más que de evolución cabe hablar de involución. La música de los campesinos italianos será, finalmente, como la música de capilla: sencilla, regular y de buen gusto.

En síntesis, el sistema musical eximeniano puede ser descrito como integrador y universalista, puesto que trata de organizar de un modo coherente las diferentes realidades musicales que coexisten en una escala global. Con todo, este sistema es decididamente eurocéntrico, ya que interpreta las músicas extraeuropeas en función de los criterios técnicos y estéticos que rigen para la música europea, y que son tomados como inequívocamente univer-

sales. Al mismo tiempo, el sistema es clasista, ya que traza una línea entre la música propia de las clases cultivadas y la música del pueblo, del que Eximeno, con una actitud típicamente ilustrada, desconfía abiertamente (“¿Pero de cuándo el pueblo ha sido sabio en sus juicios?”).

III. MÁS ALLÁ DEL TEXTO: PALABRAS, SONIDOS, IMÁGENES

Cualquier proceso editorial sería inviable si en él no intervinieran diversas manos que colaborasen para llevar a buen puerto la creación del autor: el libro. En este último apartado del “Estudio preliminar” se analizan aquellos aspectos de *Del origen y reglas de la música* que no dependen en exclusiva del autor, Antonio Eximeno. Se examina aquí la labor realizada por el traductor y las modificaciones que sufrió el texto en su versión española, al tiempo que se plantean algunas de las posibles causas que las motivaron. Por otra parte, se analiza la naturaleza de los ejemplos musicales utilizados, su función en el tratado y su procedencia. Finalmente, se reflexiona sobre la importancia de los grabados, se estudia su contenido y las variaciones existentes entre la edición italiana y la española.

LOS CAMBIOS EN LA TRADUCCIÓN

Toda traducción pretende no sólo trasladar un texto de un idioma a otro, sino de una cultura a otra. Por eso, la traducción no es ni puede ser un mero cambio lingüístico, sino una adaptación que busca orientar el texto a la cultura hacia la que se dirige. Cada texto original tiene una función, un objetivo, y es frecuente que dicha función no sea exactamente la misma en la cultura de llegada. Será preciso, por tanto, adecuar el texto a los nuevos objetivos, y esta adecuación vendrá condicionada por la intervención del comitente (es decir, del impulsor de la traducción), quien determina el objetivo de la traducción y el modo en que ésta se produce.

En el caso que nos atañe, el comitente no es otro que Francisco Antonio Gutiérrez, aunque Godoy ejerza como “mecenas” o “protector” y pueda imponer ciertas limitaciones. Pero además, la traducción se desarrolla bajo la supervisión del autor, por lo que cualquier modificación en el contenido del texto debería estar sometida a su aprobación. Las palabras de Gutiérrez en la “Advertencia del traductor” alejan cualquier sombra duda sobre una manipulación por su parte, al tiempo que manifiestan hasta qué punto Eximeno era consciente de la necesidad de alterar el texto para lograr una recepción concreta, adaptada a la cultura española. En escritos posteriores, el exjesuita valorará positivamente la labor del traductor, a quien califica de “culto y

sabio”¹⁸², unos elogios inconcebibles si la traducción hubiera traicionado sus intenciones. Por consiguiente, no es posible sostener que las modificaciones introducidas por Gutiérrez sean meras manipulaciones del texto original, ni es en exceso complaciente afirmar que el traductor introdujo dichos cambios, si no impulsado por Eximeno, al menos con su beneplácito¹⁸³.

Las modificaciones introducidas en la traducción al castellano afectan, en primer lugar, al aspecto externo, a la organización formal y a la concepción global de la obra. Si la edición italiana se presentaba en un lujoso volumen en cuarto menor, la edición española se presenta en formato de octavo menor y se divide en tres volúmenes. Además, los anuncios en prensa hablan de un cuarto tomo, que correspondería a la traducción del *Dubbio di D. Antonio Eximeno*¹⁸⁴.

Este último texto poseía un innegable interés, pero su génesis polémica y la naturaleza de sus contenidos lo convertían en un problema en términos de política editorial, ya que era improbable que una gran masa de lectores se interesara por él si se presentaba de manera autónoma. La opción de traducirlo junto a *Del origen* y promocionarlo como un cuarto volumen del mismo parecía, por tanto, una buena manera de darle salida comercial. A lo largo de dos años (tres, si se incluye la *Duda*) los periódicos madrileños fueron informando de la publicación sucesiva de los volúmenes que forman el tratado, incluyendo, en algunos casos, el precio de cada uno de ellos (tabla 3)¹⁸⁵.

¹⁸² A. Eximeno, *D. Lazarillo Vizcardi*, ob. cit., vol. II, p. 233.

¹⁸³ Discrepo con Antonio Gallego, para quien Gutiérrez habría manipulado las palabras de Eximeno, y quien considera que nuestra interpretación de los cambios introducidos en la traducción es en exceso benevolente (A. Gallego, *La música ilustrada de los jesuitas expulsos*, Sant Cugat, Editorial Arpegio, 2015, pp. 118-119). Aunque no existan pruebas documentales que demuestren el nivel de intervención de Eximeno en esta traducción, queda probado que el exjesuita supervisó la edición española del tratado y encontró satisfactoria la versión final del mismo. Las contradicciones existentes entre sus opiniones sobre la ópera en *Dell'origine*, en *Del origen* y en *D. Lazarillo Vizcardi* no responderían a súbitos cambios de opinión, sino que vendrían motivadas por una voluntad de adecuarse a los distintos horizontes de expectativas, muy dinámicos en esta época, y particularmente sensibles en este tema en los años finales del siglo XVIII.

¹⁸⁴ “Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos”, *Diario de Madrid*, 8/6/1796, n° 134, p. 537, en Y. F. Acker, *Música y danza en el Diario de Madrid*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007, pp. 227-228.

¹⁸⁵ *Diario de Madrid*, 8/6/1796, n° 134, p. 537; 14/10/1796, n° 288, p. 1173-1174; 26/1/1797, n° 26, p. 105-106 y 22/1/1798, n° 22, pp. 86-87 (Y. F. Acker, Ob. cit., pp. 227-228, 229-230, 240-241 y 258-259).

Tabla 3: Organización, fecha de publicación y precio de
Del origen... y Duda...

EDICIÓN ITALIANA	AÑO	EDICIÓN ESPAÑOLA	AÑO	PRECIO
<i>Dell'origine e delle regole...</i>	1774	<i>Del origen y reglas...</i> vol. 1	1796	25 rs. (en pasta)
		<i>Del origen y reglas...</i> vol. 2	1796	18 rs. (en papel) 19 rs. (en rústica) 23 rs. (en pasta)
		<i>Del origen y reglas...</i> vol. 3	1797	–
<i>Dubbio di D. Antonio Eximeno</i>	1775	<i>Duda de D. Antonio Eximeno</i> (<i>Del origen y reglas...</i> vol. 4)	1798	–

A un nivel más profundo, las modificaciones afectan al texto en distinto grado de intensidad; desde la variación en determinadas palabras con el objetivo de adaptarlo a la cultura de llegada, hasta la supresión de capítulos enteros, pasando por los cambios que no sólo reflejan las diferencias entre la Italia de 1774 y la España de 1796, sino que muestran una voluntad decidida de defender elementos propios de la cultura española. En las siguientes páginas se analizan estos cambios que, para su análisis, se han clasificado en (1) supresiones textuales, (2) variaciones que modifican el sentido del texto y (3) cambios de menor envergadura¹⁸⁶. Para facilitar la comprensión de este análisis se presenta una tabla que sintetiza estas variaciones (tabla 4).

Tabla 4: Modificaciones textuales en la traducción (Gris oscuro: supresiones; Gris claro: variaciones de sentido; Blanco: alteraciones menores).

Pág.	EDICIÓN ITALIANA	Pág. ¹⁸⁷	EDICIÓN ESPAÑOLA
S.P.	Dedicatoria: "Altezza Reale"	CVI-CVII	–
16	... formare due o tre volumini...	9 (Pr./24)	... formar muchos volúmenes...
30	... nel linguaggio d'un Francese la corda sol, che nel linguaggio d'un italiano G-sol-re-ut	19 (I/22)	... en la boca de un francés la cuerda sol, que en la de un italiano o español G-sol-re-ut...

¹⁸⁶ Los apartados suprimidos y los que sufrieron importantes modificaciones en la traducción aparecen reproducidos al final de este "Estudio preliminar"

¹⁸⁷ Se consignan fuera de paréntesis las páginas correspondientes a esta edición y dentro del paréntesis el tomo (en número romano) y las páginas correspondientes a la edición de 1796. La abreviatura "Pr." hace alusión al "Prólogo del autor", que en la edición original cuenta con paginación propia, distinta de la del primer volumen, y abarca veinticuatro páginas.

43	... guasta però la bella corrispondenza che hanno le sette chiavi italiane...	32 (I/51)	... destruye la exacta correspondencia que tienen las siete claves italianas o españolas...
43	–	32 (I/51)	N.P: No teniendo voz en España para expresar una nota más veloz que la semifusa, he usado de la voz <i>garapatea</i> .
122	2-II Signor di condillac membro dell'Accademia francese... La statua accennata è il fondamento...	96 (I/195-196)	1-Condillac, miembro de la academia francesa... 2-La mencionada estatua es el fundamento...
162	Ed a formar tali accordi s'indirizzano le regole del contrappunto...	125 (II/2)	... y a formar estos <i>acordes</i> , que llamamos <i>posturas</i> , se dirigen las formas del contrapunto...
167	Indi si scorge che l'Ottava non è che un rinforzo dell'Armonia...	129 (II/11)	De aquí se deduce que la octava no es más que un cierto grado de perfección de la armonía...
185	L'eruditissimo P. Martini...	142 (I/41)	El erudito P. Martini...
187	Qualor entra in Armonia o ascendendo per un Semitono, o discendendo di grado.	143 (II/44)	... entra en armonía o subiendo o bajando de grado un semitono.
206	Ed in vano i Contrappuntisti del seicento ricercano in questo punto errori...	156 (II/75)	Y en vano los contrapuntistas antiguos buscan errores...
269-271	Análisis de la <i>Composizione della Real Pastorella Ermelinda Talea</i>	CVII-CVIII (-)	–
307	Anche al di d'oggi le dispute sulla lana caprina de'Contrappuntisti del seicento s'aggirano...	224 (II/238)	Aún hoy día las disputas de <i>lana caprina</i> de los contrapuntistas del siglo diez y seis...
313	Gran parte de'Maestri di canto sono puri sonatori di cembalo.	228 (II/249)	... gran parte de los maestros que enseñan a cantar son unos meros tocadores de clave, violín, etc.
313	Ma il sottoporsi ad un sonatore di cembalo...	228 (II/250)	Pero el entregarse a un tocador de cualquiera instrumento...
–	–	231 (II/255)	<i>Se incluye una nota a pie explicando las razones que, según Eximeno, hicieron fracasar los proyectos junto a Metastasio.</i>
333	Poterono dunque le Comedie cantarsi a guisa delle nostre burlette...	247 (III/28)	Pudieron, pues, cantarse las comedias a manera de nuestras tonadillas...

338	Uno de'nostri Contadini, il quale solamente si dilecta colla Romanella	250 (III/35)	Uno de nuestros aldeanos que sólo se deleita con las tonadas y seguidillas...
339	Egli dunque non può dilettarsi se non colla Romanella	250 (II/36)	... él, pues, no puede deleitarse sino con la seguidilla...
339	... nostri Contadini, che cantano la Romanella...	250 (III/37)	... nuestros aldeanos que cantan las tonadas o seguidillas...
370	E credo che fosse Pirro...	272 (III/91)	Y creo que fue el embajador de Pirro...
396	E che diede occasione al satirico Salvator Rossa di dire...	293 (III/144)	Y que dio ocasión al satírico Salvador Rossa para decir en sustancia lo que sigue...
396	... cantar sulla ciacona il <i>Miserere</i> ?	294 (III/145)	¿... se canten con el aire de tirana?
398	... senza incommodo del collo.	295 (III/148)	... sin alguna incomodidad.
415-416	Nelle nobilissime montagne della Biscaglia...	CVIII (-)	-
418	... qualunque delle due si facesse breve, il verso rimarrebbe senz'armonia...	309 (III/180)	[si cualquiera de las dos se hiciese breve, el verso quedaría sin armonía]
425-427	Fu pure uno Spagnuolo il primo, che del secolo XVI ebbe idea della vera Comedia...	314 (III/193-194) [Texto italiano en pp. CVIII-CIX]	El famoso Lope de Vega fue el que más promovió la buena comedia...
428	... le prime comedie del Moliere furono ancora troppo spagnuole	316 (III/197) [Texto italiano en p. CIX]	... lo mismo ejecutó Molière, como uno y otro confiesan en sus prólogos
428	Prima della vera Comedia fu posta sul teatro francese la Tragedia. Ma per questa bisogna dar il vanto al teatro inglese...	316 (III/197) [Texto italiano en p. CIX]	Antes que la verdadera comedia fue puesta en el teatro francés la tragedia, tomando también el primer modelo de los españoles; como ya he dicho.

429	NP: Lasciata da parte l'oscurità dell'intreccio di questa Comedia, i due principale caratteri del Padre, e del Figlio...	CIX-CX (-)	-
430	...la quale non si rappresenta più ne'teatri della Spagna.	317 (III/199)	... que ya rarísima vez se representa en nuestros teatros.
430	...tanto più che la rima è affatto bandita dal teatro comico italiano...	317 (III/200)	... mayormente habiendo desterrado la rima Goldoni en la mayor parte de sus comedias...
435	...come nella prima Lamenzione del Nanini...	321 (III/208)	... como en la <i>Lamentación</i> de Nanini...
436-437	...certi Oratorj o componimenti in volgare accompagnati cogli strumenti. NP: Queste cantate di chiesa si chiamano in Spagnuolo Villancicos.	321 (III/210-211)	... ciertos oratorios o composiciones en lengua vulgar, llamados villancicos, acompañados con los instrumentos.
441	Eccovi il fondamento del teatro in musica che a torto e statu criticato d'inverisimile. Sarebbe certo ne'nostri costumi inverisimile, che in una Comedia un Padre riprendesse suo figlio cantando...	324-325 (III/218-219) [Texto italiano en p. CX]	He aquí el fundamento del teatro músico, que a pesar de estas falsas suposiciones siempre parecerá inverosímil a todo aquel que lo examine con imparcialidad...
442	Nota incluida en la fe de erratas.	325 (III/220)	NP: El drama de Q. Fabio que se atribuye a Apostolo Zeno se ha impreso muchas veces bajo el nombre de otro autor. Mas, sea o no de Apostolo Zeno, solo Metastasio ha logrado perfeccionar el estilo lírico-dramático que ha sido la razón principal de la restauración de la música.
447	Nella Corte, e nelle provincia meridionali vi è più passione e più senso per la Musica: l'Opera italiana è molto ben intesa in Cadice ed in Barcelona; ma se si facesse in Biscaglia, farebbero i Musici lapidati.	329 (III/229) [Texto italiano en p. CX]	En la corte y en las provincias meridionales hay más pasión y más discernimiento para la música y la ópera italiana es muy bien recibida en Madrid, en Cádiz y en Barcelona.

450	VI-Canzoni popolari	CX-CXI	–
458	Perchè ci mettono avanti gli Autori del cinquecento?	335 (III/244)	¿Para qué nos ponen delante los autores del siglo decimoquinto?
464	... colla quale Eolo minaccia i venti?	339 (III/255)	¿... con la cual Neptuno amenaza los vientos?

1) Supresiones

Las modificaciones más llamativas en la traducción al castellano de *Del origen y reglas de la música* tienen que ver con la eliminación de todo rastro de María Antonia Walburga, del capítulo dedicado a las músicas populares y de una serie de comentarios satíricos relacionados con las capacidades musicales del pueblo vasco.

La supresión de toda referencia a María Antonia resulta comprensible si se tiene en cuenta que la princesa, fallecida en 1780, no era la dedicataria de la edición española. Sin embargo, es posible que esta sistemática labor de supresión también estuviera ligada a las diferencias culturales entre Italia y España¹⁸⁸. La eliminación del retrato y de la dedicatoria no tiene mayores consecuencias para el conjunto del tratado. Sin embargo, la eliminación del análisis del aria “Io di quel sangue ò sete” y de la partitura correspondiente es más relevante, puesto que afecta a la narrativa historiográfica subyacente en los ejemplos musicales, que culminaba con la ópera: al eliminar este ejemplo y no sustituirlo por otro de similares características se crea una narración distinta, algo incompleta, pero coherente con la negativa visión de la ópera presentada en la versión española del texto.

El segundo grupo de supresiones está relacionado con el pueblo vasco y sus capacidades musicales. A lo largo del texto italiano, Eximeno había deslizado una serie de comentarios satíricos que ponían en duda las aptitudes musicales del euskera y la cultura musical de los vascos, tal vez reflejo de la enorme repercusión del proceso contra Nicola Setaro. Este empresario operístico italiano fue acusado de sodomía por los sectores conservadores opuestos a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (cuyos miembros habían favorecido la difusión del melodrama), y condenado a muerte en Bilbao en 1773¹⁸⁹. Indudablemente, el caso Setaro había perdido su actualidad en

¹⁸⁸ P. Ramos, Ob. cit., pp. 1076. La opinión de Eximeno sobre las capacidades de las mujeres no parece haber cambiado con el paso de los años, como queda patente en *D. Lazarillo Vizcardi*. Sin embargo, frente a la actividad creativa de María Antonia de Sajonia reivindicada en la dedicatoria, el personaje de la novela adquiere un rol pasivo y se sitúa como jueza de las composiciones de los hombres (y no como compositora).

¹⁸⁹ C. Rodríguez Suso, “La trastienda de la Ilustración. El empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España”, *Il Saggiatore Musicale*, V, n° 2 (1998), pp. 245-268. Aunque la sen-

1796, y las circunstancias del momento, cuando se desarrollaba un profundo debate sobre la ópera italiana en España, no aconsejaban alimentar el fuego de la polémica aludiendo a un hecho periclitado.

La última supresión significativa tiene que ver con las canciones populares. En la edición italiana, el apartado VI del capítulo IV del libro III servía de colofón al tratado y estaba dedicado íntegramente a las canciones populares europeas. Es posible que en la eliminación de este apartado pesaran cuestiones relacionadas con el “prestigio” (el canto popular no estaría demasiado bien considerado entre los ilustrados españoles, recelosos ante el pueblo) o el “buen gusto” (las canciones populares podrían ser consideradas de mal gusto por una parte de los lectores). Pero también cabe plantear una hipótesis económica: eliminar este apartado suponía ahorrar algunas páginas y, sobre todo, una lámina de ejemplos musicales. En todo caso, no deja de ser paradójico que autores como Menéndez Pelayo, Pedrell o Mitjana enfatizaran las contribuciones de Eximeno al estudio de la música popular mientras desdeñaban la edición italiana de su tratado, la única en la que se transcribían ejemplos de canciones populares.

2) Variaciones en el sentido del texto

Los cambios introducidos para modificar el significado del texto se centran en la imagen de Lope de Vega y en la valoración de la ópera, mostrando la existencia de dos perspectivas distintas a la hora de valorar la inserción de la tradición teatral española en el contexto europeo: la del “Eximeno romano”, proclive a la ópera y crítico con ciertos aspectos del teatro áureo, y la del “Eximeno madrileño”, crítico con la ópera y favorable al teatro áureo.

En *Dell'origine*, Eximeno valoraba el genio creativo de Lope pero lamentaba el mal gusto de sus comedias y su perniciosa influencia sobre el gusto teatral español y europeo. Frente a esta visión, en la edición española Lope pasa a ser el fundador del género cómico español y el promotor de la “buena comedia” en toda Europa. Es posible que una cerrada defensa del teatro áureo español hubiera sido mal recibida en Italia, pues era casi unánime la postura que acusaba a los autores españoles del Barroco de haber introducido el *cattivo gusto* en la literatura italiana. Por otra parte, este cambio de opinión podría ser reflejo de la evolución del pensamiento de Eximeno, que a lo largo de los años pasó a defender ardientemente la literatura del Siglo de Oro (y en particular, a Cervantes). Pero, sobre todo, entre una y otra edición de *Del origen* se había producido la publicación de la historia de la literatura de

tencia condenatoria fue finalmente revocada, el empresario falleció en 1774, antes de poder conocerla.

Andrés, donde aparece una defensa de Lope de Vega que comienza citando precisamente a Cervantes¹⁹⁰.

En cuanto al melodrama, mientras en la edición italiana se defendía al género frente a quienes lo acusaban de inverosímil, en la edición española se lanzan numerosos ataques contra la ópera, se subraya su inverosimilitud, se la acusa de ser un espectáculo hedonista y se critican elementos como el recitativo; unos juicios permiten conectar el discurso eximeniano con la tradición clasicista española personificada en Luzán o Clavijo y Fajardo¹⁹¹. Estos ataques al melodrama se completan con el párrafo que cierra el apartado dedicado al teatro español, que ha conocido una deslumbrante fortuna entre los comentaristas hispanos de Eximeno por su defensa de géneros “nacionales” como la zarzuela o la tonadilla escénica¹⁹², y que constituye una rareza en la España del neoclasicismo, que consideraba a estos géneros repugnantes al buen gusto por combinar acción cantada y declamada.

Este giro copernicano podría reflejar, por un lado, la evolución del pensamiento de Eximeno, que a lo largo de su vida pasó de defender las normas clasicistas a sostener la libertad creativa y la literatura del Siglo de Oro. Sin embargo, no debe desdeñarse que la traducción de *Del origen y reglas de la música* se produce en un momento complejo, coincidiendo con los debates sobre el teatro musical en Madrid que culminarían con la prohibición de cantar óperas en idiomas extranjeros en 1799¹⁹³; una prohibición en la que influyeron cuestiones estéticas, económicas e ideológicas, relacionadas con la inestabilidad política en la que se movía España tras la Revolución francesa¹⁹⁴.

¹⁹⁰ J. Andrés, Ob. Cit., vol. II, pp. 248-249.

¹⁹¹ J. Clavijo y Fajardo, “Pensamiento IX”, en *El Pensador*, 1, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1772, p. 18. Vid. J. M. Leza, “El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)”, *Revista de Musicología*, vol. XXXII, n.º 2 (2009), pp. 503-546 y A. Hernández Mateos, “La recepción del pensamiento europeo y la descomposición del Clasicismo: la ópera en las poéticas españolas del cambio de siglo”, en J. M. Leza (ed.), *La recepción de la ópera italiana y francesa en España*, Kassel, Reichenberger, 2016 (en prensa).

¹⁹² Las “pequeñas piezas en música que sirven de intermedios” no serían otra cosa que las tonadillas escénicas.

¹⁹³ La prohibición decretada el 28 de diciembre de 1799 y levantada el 25 de enero de 1808. Vid. E. Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, p. 402.

¹⁹⁴ Cotarelo y Mori, *Orígenes*, ob. cit., pp. 401-402. Este dato ha sido corroborado y ampliado por: M. F. Robinson, “Aspectos financieros de la gestión del teatro de Los Caños del Peral, 1786-1799”, en J. J. Carreras, Juan José y M. Boyd, *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 41-63. J. M. Leza, “Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)”, en E. Casares Rodicio y Á. Torrente (eds.), *La ópera*

El ambiente contrario a la ópera en italiano, que venía gestándose desde años atrás, desaconsejaba una defensa pública del género. Sin embargo, la atención otorgada a la zarzuela y a la tonadilla –géneros que aparecen como alternativas al melodrama italiano– parece ser fruto de una decisión personal y meditada que puede entenderse a la luz de los escritos posteriores de Eximeno. En *D. Lazarillo Vizcardi*, el exjesuita mantendrá una postura más matizada sobre la ópera: aunque no critica el género *per se*, reconoce la obsolescencia del modelo metastasiano y propone como modelo la ópera bufa de Piccini¹⁹⁵. Pero al mismo tiempo –y esto es lo más interesante– deja entrever una propuesta de reforma encaminada a construir un género dramático-musical en castellano¹⁹⁶. Cabe concluir, pues, que las bases de esta hipotética reforma estarían apuntadas en la traducción de *Del origen*.

3) Cambios de menor envergadura

La mayor parte de los cambios introducidos en la traducción no supone la eliminación de extensas secciones ni varía sustancialmente el significado del texto. Algunos de ellos pretenden acercar el texto a un potencial lector español y adecuan aspectos del tratado a la realidad de un nuevo contexto histórico. Un segundo grupo de cambios consiste en leves variaciones de matiz, puntualizaciones, correcciones y errores. Finalmente, el tercer grupo de cambios de menor envergadura está formado por las modificaciones en la distribución del texto que, por su nula trascendencia, no serán analizadas (aunque se recogen en la tabla 2).

La más notoria modificación encaminada a acercar el texto al contexto español aparece en el título, donde la palabra “*rinnovazione*” (“renovación”) se traduce como “restauración”. Este cambio respondería al deseo de insertar el discurso en el esquema habitual de la historiografía española de la Ilustración, basada en la alternancia decadencia / restauración (en el sentido de vuelta al pasado) y no en la idea de “renovación”¹⁹⁷. Además, y como ha apuntado René Andioc, en el teatro neoclásico la idea de la “restauración de la patria” aparece a menudo conectada con la de “Reconquista”¹⁹⁸. Por tanto, al adoptar esta dinámica fundada en las ideas de decadencia-pérdida / restauración, se estaría anunciando una visión histórica en la que, a la “pérdida”

en *España e Hispanoamérica*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, vol. I, pp. 254-259.

¹⁹⁵ A. Eximeno, *D. Lazarillo Vizcardi*, ob. cit., vol. I, pp. 11-13 y vol. II, p. 2.

¹⁹⁶ A. Eximeno, Ob. cit., vol. I, pp. 277-279.

¹⁹⁷ P. Ramos, Ob. cit., pp. 1061-1076.

¹⁹⁸ R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 385-386.

de la música como consecuencia de las invasiones bárbaras, le sucedería una “restauración” que se conseguiría con el sometimiento del arte a las normas del buen gusto.

Por otra parte, la voluntad de aproximarse al público llevará a traducir de manera no literal una serie de palabras de difícil comprensión para un lector hispano. Es el caso de los términos “*burlette*”¹⁹⁹ y “*romanèlla*”²⁰⁰, sagazmente sustituidos por “tonadillas” y “tonadas y seguidillas”, respectivamente. En esta misma línea se sitúa la traducción del poema en el que Salvatore Rossa criticaba los excesos en la música eclesiástica. Este texto, formado por cuatro tercetos endecasílabos encadenados, concluye con los versos

*E si sente per tutto a più potere,
(ond'è che ognun si scandalizza e tedia)
cantar sulla ciacona il Miserere.*

que son traducidos como:

¿Quién no se escandaliza y se fastidia
al oír llegar a tanto la ignorancia,
que el *Miserere* y el *Stabat Mater*
se canten con el aire de tirana?

Llama la atención la utilización del término “tirana” en lugar de “chacón”, que no hubiera planteado demasiados problemas de sonoridad. La razón de esta elección parece ser un deseo de actualizar el texto: la chacón fue una danza muy popular en tiempos de Rossa, pero había caído en desuso a finales del XVIII, mientras que la tirana vivía su máximo apogeo en estos años, vinculada a las tonadillas²⁰¹.

A lo largo del texto, el traductor se ve forzado a explicar o completar ciertos conceptos técnicos, como la voz “garapatea” [*sic*] (que según él no existiría en castellano), a introducir términos arcaizantes como “postura” (que aparece junto al más moderno “acorde”), y a reconocer que la solmización y la utilización de siete claves distintas aún gozaban de cierta aceptación, no sólo en Italia, sino también en España. Además, la distancia cronológica entre el original y su traducción obligó a actualizar algunas cuestiones (como las referencias a una posible colaboración de Eximeno con Metastasio).

¹⁹⁹ Término con el que se designaba en ocasiones a los *intermezzi* teatrales.

²⁰⁰ En la poesía popular, la *romanèlla* es un *rispetto* difundido en la Emilia y la Romagna, similar a los *rispetti* toscanos pero compuesto únicamente con cuatro endecasílabos. Eximeno utilizaría el término como sinónimo de canto popular.

²⁰¹ Eximeno mencionará el poema años más tarde, lo que demuestra la importancia que tenía para él. A. Eximeno, *D. Lazarillo Vizcardi*, ob. cit., vol. II, p. 102.

Asimismo, la traducción fue aprovechada para introducir puntualizaciones que corregían o completaban aspectos del original, como el error que había puesto en boca de Eolo las palabras “*Quos ego...*” de la *Eneida* (en realidad pronunciadas por Neptuno), o para matizar cuestiones técnicas. Así, la frase “... l'ottava non è che un rinforzo dell'armonia...” quedó convertida en “... la octava no es más que un cierto grado de perfección de la armonía”, enfatizando la distinción entre este intervalo y el unísono. Por otra parte, mientras en la edición original se señalaba que la rima había caído en desuso en la comedia italiana, en la traducción se señala a Goldoni como responsable de esta eliminación. Finalmente, los pasajes que en la edición italiana criticaban a muchos profesores de música por ser “meros clavecinistas” son reformados para señalar a estos maestros como “meros tocadores de clave, violín, etc.” o bien “de cualquiera instrumento”.

A la vista de este análisis, cabe concluir que la traducción no es solamente una “re-escritura” sino “re-adaptación”. Eximeno induce o acepta las modificaciones en la edición española del tratado, pero en ningún caso sostiene que estas modificaciones mejoren o sustituyan a lo expuesto en la edición italiana. Por tanto era plenamente consciente de la existencia de dos ediciones distintas, enfocadas a dos públicos diferentes, con desiguales tradiciones culturales y horizontes de expectativas.

LOS EJEMPLOS MUSICALES

Los numerosos ejemplos musicales incluidos en *Del origen* lo convierten en un ejemplar único dentro de la tratadística española, donde estos ejemplos solían ser escasos²⁰². Además de contribuir a enriquecer materialmente el tratado, estos ejemplos cumplen la función de ilustrar musicalmente ciertas explicaciones y, sobre todo, de demostrar las hipótesis teóricas, estéticas o históricas que el autor expone en el cuerpo del texto.

Es posible distinguir tres tipos de ejemplos. En primer lugar, las ilustraciones musicales propiamente dichas, que perpetúan los usos habituales en la tratadística musical y llegan a hipertrofiarlos²⁰³. En segundo lugar, los ejemplos extraídos de obras musicales preexistentes, analizados por Eximeno

²⁰² Si nos circunscribimos al siglo XVIII, tan sólo la *Llave de la modulación* (1762) de Antonio Soler puede compararse con *Del origen* en cuanto al número de sus ejemplos musicales, pues incluye dos cánones enigmáticos al comienzo del tratado y cuatro preludios del autor con los que ilustra su teoría musical.

²⁰³ En la ed. española, éstas serían las láminas I y II del volumen I, y I, II, III, IV, X, XI, XII, XII, XIV, XV y XVI del volumen 2.

y que, al mismo tiempo, dan lugar a un embrionario canon musical²⁰⁴. Y, en tercer lugar, los ejemplos de músicas de tradición oral, tanto extraeuropeas como europeas (estas últimas suprimidas en la edición española), que responden a las aspiraciones universalistas de la teoría musical dieciochesca²⁰⁵.

Fuera de estas categorías quedarían la *Marcha prusiana* (en realidad, la *Marcha de fusileros* del *Libro de ordenanza* de Espinosa de los Monteros²⁰⁶) y la *Fuga* compuesta por el propio Eximeno. Cabe suponer que, al margen de la popularidad de que pudiera gozar la *Marcha de fusileros* en la España de finales del XVIII, Eximeno habría tenido acceso a su melodía durante su estancia en la Academia de Artillería de Segovia. Su versión presenta sensibles variantes con respecto al manuscrito de Espinosa y a la versión contenida en los *Toques de guerra que deberán uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de S. M.*²⁰⁷, lo que indicaría que, o bien transcribió la marcha tras oírla, o bien se basó en una tercera fuente, hoy desconocida.

Por su parte, la *Fuga* (único ejemplo del ingenio compositivo del autor) sirve como colofón a los ejemplos que acompañan a las “lecciones” de contrapunto incluidas en el tratado. Eximeno, que desconfía de esta técnica y atenúa su valor, persigue un doble fin al incluir un trabajo contrapuntístico compuesto por él mismo. Por una parte, intentaría demostrar sus conocimientos técnicos; las habilidades que, a fin de cuentas, le permitirían ser tomado en serio por los músicos profesionales (aunque el tratado no fuera dirigido a ellos). Y, por otra, le permitiría relativizar la importancia del contrapunto: si él, que no era un músico profesional, había sido capaz de componer una fuga, cualquier persona que tuviera los conocimientos técnicos suficientes podría hacerlo, aunque careciera del más mínimo sentido del buen gusto.

Como ya se ha mencionado, los ejemplos musicales analizados en el apartado dedicado a las reglas de la música parecen conducir a la construcción de un canon musical situado entre lo pedagógico, lo académico y lo interpretativo²⁰⁸. Ordenados de manera cronológica, estos ejemplos (un ex-

²⁰⁴ En la ed. española, corresponderían a las láminas V, VI, VII, VIII y IX del vol. 2.

²⁰⁵ En la ed. española estos ejemplos aparecen agrupados en la lámina I del vol. 3. Los ejemplos correspondientes a las músicas europeas de tradición oral no aparecen en la ed. española.

²⁰⁶ *Libro de Ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española compuestos por D. Manuel Espinosa de los Monteros*. Madrid, Biblioteca Nacional (M/2791), pp. 18-19. El manuscrito data de 1761 y fue incluido en las Reales Ordenanzas de Carlos III. En él se encuentra, además, la “Marcha de Granaderos”, origen del actual himno español.

²⁰⁷ Manuel Espinosa de los Monteros, *Toques de guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de S. M.* Madrid, Juan Moreno Tejada, 1769

²⁰⁸ W. Weber, “The History of Musical Canon”, en N. Cook y M. Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford U. P., 1999, pp. 336-355.

tracto de la *Misa del Papa Marcelo* de Palestrina; de una *Lamentación* de Nanini; del dueto *Volle speranza un di* de Clari; del *Stabat Mater* de Pergolesi; de la *Sonata n.º 1* del op. 5 de Corelli y de la ópera *Talestri, regina delle amazzoni* de María Antonia de Sajonia) enlazan con el apartado histórico del tratado y sirven para demostrar la universalidad e invariabilidad de las reglas de la música a lo largo de la historia y en los distintos géneros musicales; una idea reforzada mediante la introducción de bajos fundamentales que da lugar a interpretaciones anacrónicas.

En esta colección de partituras parecen agruparse los ejemplos más importantes de la música de todos los tiempos. Así, la *Misa del Papa Marcelo*, que en la narrativa histórica de Eximeno correspondería con la “restauración” de la música, sería poseedora de una enorme carga simbólica, al ser considerada la obra que “salvó” la música en el ritual católico. La lamentación de Nanini y el dueto de Clari representarían el siguiente escalón evolutivo; dos caras de una misma moneda asociadas, respectivamente, a un ámbito religioso y a otro profano. El *Stabat Mater* de Pergolesi, considerado como uno de los paradigmas del buen gusto, supondría el cénit del desarrollo en la música religiosa gracias a la influencia operística y representaría una toma de partido frente a quienes condenaban esta influencia, toda vez que la sonata de Corelli haría lo propio con la música instrumental. Por último, el aria de *Talestri* que cierra la edición italiana es el único ejemplo operístico, y no sólo serviría para situar a su autora en un puesto privilegiado dentro de esta narración, sino que enfatizaría la importancia del melodrama como culminación de la historia de la música.

El segundo bloque de ejemplos musicales corresponde a las músicas extraeuropeas, que Eximeno toma sin excepción del *Diccionario* de Rousseau y que previamente habían aparecido en la *Encyclopédie*²⁰⁹. Aunque todos los ejemplos reproducen con leves variaciones las partituras de Rousseau, sus fuentes originales son muy variadas.

El primero de ellos, la “Canción de los salvajes del Canadá” (titulada “Aria del Canadá” en la edición italiana y que se corresponde con la “Chanson des sauvages du Canada” de Rousseau), tiene su origen en tres cantos distintos, supuestamente brasileños, que aparecieron por primera vez en la *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil* del hugonote Jean de Léry²¹⁰.

²⁰⁹ Para un análisis detallado de la procedencia de los ejemplos musicales de tradición oral vid. A. Hernández Mateos, “*Il tedesco urla, l’inglese sischia, il francese piange, lo spagnuolo intona, e l’italiano canta*”. El gusto y la música popular en el pensamiento de Antonio Eximeno”, en Matilde Olarte (ed.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España*, Baiona, Dos Acordes, 2012, pp. 60-86.

²¹⁰ J. de Léry, *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil*, [La Rochelle], Antoine Chuppin, 1578.

Posteriormente habían aparecido, ya con importantes modificaciones, en el tratado *Harmonie Universelle* de Mersenne²¹¹, pero será Rousseau quien les dé su forma definitiva, unificándolos y atribuyéndolos a los indígenas canadienses.

La fuente original del segundo ejemplo (“Baile del Canadá” en la edición española; “Ballo del Canada” en la italiana) es también *Harmonie Universelle*, donde la melodía era presentada como una “Chanson Canadoise”. El tercer ejemplo, la “Canción Persana” (erróneamente denominada “Aria Indiana” en la edición italiana), procede en última instancia de los *Voyages de Monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l’Orient*²¹². Finalmente, la “Canción china” (“Aria Cinese”), había aparecido por primera vez en la *Description géographique* de Jean Baptiste Du Halde²¹³.

Rousseau había presentado estos fragmentos como prueba de la universalidad de las reglas, al tiempo que había dejado patentes sus dudas sobre la fidelidad de las transcripciones²¹⁴. Eximeno utilizará estos ejemplos con similares propósitos, pero no manifestará dudas sobre la idoneidad de estas transcripciones, tal vez porque con ellas no pretendía realizar un acto de erudición ni ejemplificar algunas cuestiones, sino reforzar su discurso.

El último bloque de ejemplos musicales es el de las canciones europeas de tradición oral (este bloque fue eliminado en la edición española). A diferencia de los ejemplos extraeuropeos, que gozaban de una transmisión secular y fueron reproducidos a partir de una sola fuente (el *Diccionario* de Rousseau), los ejemplos europeos parecen haber sido transcritos por Eximeno a partir de su propia experiencia o tomados de colecciones diversas, y pueden ser agrupados según su procedencia geográfica.

Así, en primer lugar aparecen dos ejemplos italianos: un “Tamburro Trasteverino” de origen romano²¹⁵ y una partitura vocal de origen véneto.

²¹¹ M. Mersenne, *Harmonie Universelle*. París, 1636-1637, 1ª parte, L. III, p. 148. Se trataría de los primeros ejemplos de música americana en tratados musicales europeos: Vid. Tiersot, Julienn: “Notes d’ethnographie musicale. La Musique chez les peuples indigènes de l’Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada)”, en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, n° 11, H. 2 (1910), p. 143.

²¹² J. Chardin, *Voyages de monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l’Orient*, Ámsterdam, 1711.

²¹³ J.-B. Du Halde, *Description géographique historique, chronologique, politique, et physique de l’empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*. París, P.G. Lemerrier, 1735, vol. 3, p. 506.

²¹⁴ “Música”, en J.-J. Rousseau (1768), *Diccionario de música*. Edición de José Luis de la Fuente Charfolé, Madrid, Akal, 2007, p. 287.

²¹⁵ Sería, en realidad, una música de baile y no presentaría el ritmo característico del tamburro trasteverino. A. Parisotti, “Le melodie popolari romane”, en F. Sabatini (ed.), *Il Volgo di Roma. Raccolta di tradizioni e costumanze popolari*, Roma, Ermanno Loescher & Co., 1890, pp. 65-66.

Los siguientes ejemplos corresponden a España. Al comentar el primero de ellos, una “Melodía valenciana para dulzaina”, Eximeno introduce un dato de interés, pues señala que fue utilizada por un compositor en una “cantata” de la noche de Navidad (probablemente un villancico) para simular el baile de los pastores delante del Niño²¹⁶. Hasta la fecha no ha sido posible identificar esta melodía con ninguna de las que se hallan en la tradición popular o en ulteriores recopilaciones de cantos valencianos²¹⁷, como tampoco ha sido posible identificar el segundo ejemplo (la seguidilla).

El último conjunto de canciones populares europeas se centra en Francia, Inglaterra y Alemania. Como ejemplo de la música francesa se presenta una melodía trovadoresca recogida en las *Chansons choisies de Thibault comte de Champagne*²¹⁸. El acudir a un repertorio de carácter culto contradice la naturaleza oral de estos ejemplos, una decisión que Eximeno justifica como único modo de evitar la excesiva trivialidad del cancionero francés y el mal gusto que lo caracteriza. La canción inglesa, una “melodía pastoral estilizada”, tiene un origen desconocido²¹⁹. Finalmente, y como ejemplo de la música oral germana, Eximeno incluye una canción que dice haber transcrito tras haberse la escuchado a una mendiga alemana en Roma “quattro anni fá” (es decir, hacia 1770).

UN TRATADO ILUSTRADO: LOS GRABADOS Y SU DISCURSO

El gran desarrollo técnico del grabado en el siglo XVIII tuvo amplias repercusiones, tanto en la creación de estampas artísticas como en el comercio de partituras o en los libros destinados a difundir el conocimiento (basta pensar en la importancia que adquieren las láminas de la *Encyclopédie*). El coste de los grabados seguía siendo, sin embargo, bastante elevado, por lo que su empleo fue limitado en los tratados musicales: sólo aquellos textos

²¹⁶ Quizás se tratase de un villancico de Pascual Fuentes, maestro de capilla de la Catedral de Valencia entre 1757 y 1768, en cuyas composiciones aparecen con frecuencia rasgos humorísticos y elementos populares. A. Martín Moreno, *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, p. 171.

²¹⁷ M. Á. Picó Pascual, “Una dulzaina valenciana del siglo XVIII”, en *Revista de Folklore*, n° 253 (2002), p. 27.

²¹⁸ Es probable que se refiriera a la recopilación por P.-A. Levesque de La Ravalière, *Les poésies du Roy de Navarre, avec des notes & un glossaire françois; precedes de l’Histoire des Révolutions de la langue Françoise, depuis Charlemagne jusqu’à Saint-Louis; d’un discours sur l’Ancienneté des Chansons Françoises, & de quelques autres pièces*, París, Chez Hippolyte-Luis Guérin & Jacques Guérin, 1742. Rousseau hace referencia a las canciones de Teobaldo, conde de Champagne, en su *Diccionario*. Vid. “Canción”, en J.-J. Rousseau, Ob. cit., p. 116.

²¹⁹ M. Gelbart, *The invention of folk music and art music. Emerging categories from Ossian to Wagner*, Cambridge U. P., 2007, p. 105.

destinados a una amplia difusión y dirigidos a un lector con elevados medios adquisitivos podían permitirse la utilización generalizada de grabados. Caso paradigmático de este tipo de ediciones es *La música* de Iriarte, que salió al mercado en una cuidadísima edición que contó con el apoyo de Floridablanca, y cuyos grabados llegaron a venderse de manera independiente por su elevada calidad estética²²⁰.

En este contexto, el tratado de Eximeno constituye una excepción. La edición italiana apareció adornada con once grabados, que quedaron reducidos a diez en la española (consecuencia de suprimir el retrato de María Antonia de Sajonia). Estas ilustraciones, cuidadosamente concebidas para completar el significado del texto, se sitúan al principio de las dos partes en las que se divide el tratado, y encabezando cada uno de los libros de la misma (Tabla 4). Además, se acompañan con versos latinos extraídos del *Arte poética* y de las *Odas* de Horacio, la *Eneida* de Virgilio y las *Leyes* de Cicerón.

Las once ilustraciones de la edición italiana fueron inventadas y dibujadas por el pintor catalán Francisco Arnaudies, del que se conocen pocos datos. El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva un óleo suyo fechado en Roma en 1768, lo que nos lleva a pensar que Arnaudies pudiera haber sido becado por la Academia para perfeccionarse en Italia, y que allí desarrollaría su carrera como pintor y dibujante²²¹.

Algo más abundantes son los datos sobre el grabador, Giovanni (Juan) Brunetti (Rávena, 1738-Madrid 1807)²²². Este calcógrafo, que se dio a conocer en Roma por haber grabado el retrato de Rafael a partir de un busto de mármol²²³, desarrolló luego una relevante carrera en España: si en mayo de 1797 recibía 3.000 reales por grabar el retrato de Hernando de Soto para la Calcografía Nacional, en años sucesivos participará en diversos proyectos de esta institución, de entre los que destaca la *Colección de retratos de SS. Majestades, príncipes e infantes de España* según dibujos de Antonio Carnicero.

²²⁰ J. Clemente Barrena, J. Blas, J. Carrete y J. M. Medrano, *Calcografía Nacional: catálogo general*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2004, vol. I, p. 369.

²²¹ Se trata del *Tránsito de la Magdalena*, copia con variantes de un original de Carlo Maratta. A. E. Pérez Sánchez, *Inventario de las pinturas*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964, p. 18.

²²² J. Carrete Parrondo, "Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España. Siglos XV a XIX", en *Arte procómún* [p. 43]

<https://docs.google.com/file/d/0B1YPayP2L2_PODE2ODIzZWYtZjZjMi-00ZDVkLWI4YjgtMmYzZTM5NzE5YjFh/edit?pli=1> [fecha de consulta: 4 de agosto de 2015].

²²³ F. de Boni, *Biografia degli artisti*, Venecia, Il Gondoliere, 1840, p. 147

Como ya se ha señalado, la edición española del tratado de Eximeno es más austera que la italiana. Sin embargo, sus responsables no quisieron prescindir de los grabados, a los que Eximeno había otorgado una gran importancia, y que contribuían a enriquecer el libro y a convertirlo en una obra única en el contexto español –hecho éste convenientemente subrayado en la publicidad inserta en los periódicos–. El inferior tamaño de la edición hacía imposible aprovechar las planchas de Brunetti, por lo que fue necesario realizar un nuevo juego de planchas basado en los dibujos de Arnaudies. Los encargados de esta labor fueron los hermanos Tomás y Francisco López Enguíanos (dibujantes) y el grabador José Navia, que introdujeron cambios menores en las ilustraciones, cuya factura es más torpe que la de las estampas italianas²²⁴.

Los hermanos José y Tomás López Enguíanos, y el grabador José Gómez de Navia, estaban relacionados con la Academia de San Fernando y con la Real Calcografía; pero sobre todo estaban vinculados a Valencia y a personas que gozaban de la confianza de Eximeno, como Manuel Monfort, lo que reflejaría la implicación del autor en el proceso editorial²²⁵.

El primero de los dibujantes, José López Enguíanos (Valencia, 1751-Madrid, 1812) se formó en la Academia de San Carlos de Valencia y con Mariano Salvador Maella en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de donde fue académico de mérito. Protegido por Godoy, fue nombrado pintor de cámara a título honorífico en 1806. Fue reconocido como pintor de bodegones; en 1794 publicó una *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de San Fernando* y en 1797 una *Cartilla de principios de dibujo*.

Su hermano menor, Tomás, también estudió en la Academia de San Fernando y fue protegido de Monfort. En 1802 fue nombrado académico de mérito y en 1804 grabador de cámara honorario. Estuvo vinculado a varios proyectos de la Real Calcografía editados por la Imprenta Real, como la serie

²²⁴ Anteriormente habíamos sostenido que las estampas de la edición española eran xilográficas (A. Hernández Mateos, *El pensamiento*, ob. cit., p. 491). Sin embargo, Antonio Gallego ha señalado con acierto que, a finales del siglo XVIII, era imposible que la Imprenta Real adorns sus libros utilizando esta técnica. A. Gallego, Ob. cit., p. 118.

²²⁵ Manuel Monfort y Asensi era hijo de Benito Monfort, el impresor valenciano encargado de publicar las obras de la Compañía de Jesús en Valencia, entre ellas varias de Eximeno. Años después y por deseo de Eximeno sería el encargado de imprimir *El espíritu de Maquiavelo* y *D. Lazarillo Vizcardi*. Fue académico de mérito de las de San Fernando de Madrid y San Carlos de Valencia, y director de la clase de grabado en esta última, además de tesorero de la Real Biblioteca. Vid. "Monfort", en J. E. Serrano Morales, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868, con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*, Valencia, Imprenta F. Doménech, 1898-1899, pp. 332-364.

Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas (1797-1819) o la edición del *Quijote* de 1797.

Por último, José Gómez de Navia (San Ildefonso, Segovia, 1757-Madrid, c. 1812), también formado en la Academia de San Fernando, colaboró en numerosas obras publicadas por la Imprenta Real, experimentó con nuevos métodos de grabado como la técnica de puntos e impulsó la *Colección de diferentes vistas del Magnífico Templo y Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, en la que también participó Tomás López Enguñados²²⁶.

Tabla 4: Grabados en *Dell'origine – Del origen*

EDICIÓN ITALIANA (1774)	EDICIÓN ESPAÑOLA (1796)
	VOLUMEN 1
Texto: Deus nobis haec otia fecit. <i>Virg. Eclog. I</i> Traducción: Dios nos ha concedido este descanso. Fuente: Virgilio, <i>Églogas</i> , I, 6	[suprimido]
–Grabado 0 Texto: María Antonia Walburga di Baviera. Elettrice vedova di Sassonia. Fra le Pastorelle Arcadi Ermelinda Talea. Traducción: María Antonia Walburga de Baviera. Electriciz viuda de Sajonia. Entre las pastorcillas arcades, Ermelinda Talea. Firmas: Franco. Arnaudies Catalano inv. et delin./ Giovanni Brunetti incis. In Roma 1774.	[suprimido]
INTRODUZIONE. DIZIONARIO DI MUSICA	INTRODUCCIÓN. DICCIONARIO DE MÚSICA
–Grabado 1 Texto: Multa renascent quae jam cecidere. Hor. <i>Art. poet.</i> Traducción: Muchas que ahora están caídas renacerán. Fuente: Horacio, <i>Arte poética</i> , 70 Firmas: Franc. Arnaudies inv. et delin./ Ioan. Brunetti inc.	–Grabado 1 Texto: Multa renascent quae jam cecidere. Hor. <i>Art. poet.</i> Traducción: Muchas que ahora están caídas renacerán Fuente: Horacio, <i>Arte poética</i> , 70 Firmas: F. Lopez del./ J. Navia scul.

²²⁶ J. Carrete Parrondo, Ob. cit.

PARTE I	PARTE I
–Grabado 2 Texto: Igneus est ollis vigor et coelestis origo. Virg. <i>Aen. Lib 6.</i> Traducción: De fuego es su vigor y celeste es su origen. Fuente: Virgilio, <i>Eneida</i> , lib. VI, 730 Firmas: Fran. Arnaudies inv. et delin./ Ioan Brunetti inc.	–Grabado 2 Texto: Ygneus est ollis vigor et coelestis origo. Virg. <i>Aen. Lib 6.</i> Traducción: De fuego es su vigor y celeste es su origen. Fuente: Virgilio, <i>Eneida</i> , lib. VI, 730 Firmas: T. Lopez del./ J. Navia sculp.
PARTE I LIBRO I. Delle antiche e moderne opinione circa l'origine della musica	PARTE I LIBRO II. De las opiniones antiguas y modernas acerca del origen de la música
–Grabado 3 Texto: Nec quicquam tibi prodest / Aerias tentasse domos. Hor., <i>lib. I, od. 23</i> Traducción: De nada te sirvió / penetrar en las celestes mansiones Fuente: Horacio, <i>Odas</i> , lib. I, n° XVIII Firmas: Franc. Arnaudie inv. et del./ Ioan. Brunetti inc.	–Grabado 3 Texto: Nec quicquam tibi prodest / Aerias tentasse domos. Hor., <i>lib. I, od. 23</i> Traducción: De nada te sirvió / penetrar en las celestes mansiones Fuente: Horacio, <i>Odas</i> , lib. I, n° XVIII Firmas: Lopez del./ J. Navia sculp.
PARTE I LIBRO II. Dell'origine della musica	PARTE I LIBRO II. Del origen de la música
–Grabado 4 Texto: Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem cogitat. Hor. <i>Art. Poe.</i> Traducción: No se convierte en humo desde la llama, sino que desde el humo da luz Fuente: Horacio, <i>Arte poética</i> , 143-144 Firmas: Franc. Arnaudies inv. et delin./ Ioan. Brunetti inc.	–Grabado 4 Texto: Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem cogitat. Hor. <i>Art. Poe.</i> Traducción: No se convierte en humo desde la llama, sino que desde el humo da luz Fuente: Horacio, <i>Arte poética</i> , 143-144 Firmas: T. Lopez del./ Navia sc.
	VOLUMEN 2
PARTE I LIBRO III. Delle regole della musica	PARTE I LIBRO III. De las reglas de la música
–Grabado 5 Texto: Obloquitur numeris septem discrimina vocum. Virg., <i>Aen.</i> , lib. 6 Traducción: ... con un número limitado de siete voces distintas Fuente: Virgilio, <i>Eneida</i> , lib. VI, 646 Firmas: Franc. Arnaudies inv. et delin./ Ioan Brunetti inc.	–Grabado 5 Texto: Obloquitur numeris septem discrimina vocum. Virg., <i>Aen.</i> , lib. 6 Traducción: ... con un número limitado de siete voces distintas Fuente: Virgilio, <i>Eneida</i> , lib. VI, 646 Firmas: J.L. Enguid. Del./ J.C. Navia sculp.

PARTE I LIBRO IV. Del metodo di studiare il contrappunto	PARTE I LIBRO IV. Del método de estudiar el contrapunto
-Grabado 6 Texto: Bona pars non unges ponere curat, non barbam. Hor., <i>Art. poe.</i> Traducción: Muchos que no se cortan las uñas ni la barba Fuente: Horacio, <i>Arte poética</i> , 297-298 Firmas: Franc. Arnaudies inv. et del./ Ioan Brunetti inc.	-Grabado 6 Texto: Bona pars non unges ponere curat, non barbam. Hor., <i>Art. poet.</i> Traducción: Muchos que no se cortan las uñas ni la barba Fuente: Horacio, <i>Arte poética</i> , 297-298 Firmas: J.L. Eng. Del./ J.G. Navia sculp.
	VOLUMEN 3
PARTE II	PARTE II
-Grabado 7 Texto: Qui feros cultus hominum recentum / voce formasti. Hor. <i>lib. 1, od. 9</i> Traducción: ... que cultivaste la rudeza de los hombres primitivos con tu voz Fuente: Horacio, <i>Odas</i> , lib. II, nº IX Firmas: Franc. Arnaudies inv et delin./ Ioan. Brunetti inc.	-Grabado 7 Texto: Qui feros cultus hominum recentum / voce formasti. Hor. <i>lib. 1, od. 9</i> Traducción: ... que cultivaste la rudeza de los hombres primitivos con tu voz Fuente: Horacio, <i>Odas</i> , lib. II, nº IX Firmas: J. Enguid. del. / J. G. Navia sc.
PARTE II LIBRO I. Del progresso della musica	PARTE II LIBRO I. Progresos de la música
-Grabado 8 Texto: Omnia Jupiter Argos transtulit. Virg., <i>Aen., lib. 2</i> Traducción: Júpiter se lo da todo a Argos Fuente: Virgilio, <i>Eneida</i> , lib. II, 326-327 Firmas: Franc. Arnaudies inv. et delin./ Ioann Brunetti inc.	-Grabado 8 Texto: Omnia Jupiter Argos transtulit. Virg., <i>Aen., lib. 2</i> Traducción: Júpiter se lo da todo a Argos Fuente: Virgilio, <i>Eneida</i> , lib. II, 326-327 Firmas: J. Eng. Del./ J. Navia inc.
PARTE II LIBRO II. Della decadenza della musica	PARTE II LIBRO II. Decadencia de la música
-Grabado 9 Texto: Hircanaeque admorunt ubera tigres. Virg. <i>lib. 4</i> Traducción: ... y las tigresas de Hircania te ofrecieron sus ubres Fuente: Virgilio, <i>Eneida</i> , lib. IV, 365-367 Firmas: Fran. Arnaudies inv. et delin./ Ioan Brunetti inc.	-Grabado 9 Texto: Hircanaeque admorunt ubera tigres. Virg. <i>lib. 4</i> Traducción: ... y las tigresas de Hircania te ofrecieron sus ubres Fuente: Virgilio, <i>Eneida</i> , lib. IV, 365-367 Firmas: J.L. Eng.del./ J.G. Navia sc.

PARTE II LIBRO III. Della rinnovazione della musica	PARTE II LIBRO III. De la restauración de la música
-Grabado 10 Texto: Mores lapsi ad mollitiem pariter sunt immutati in cantibus, Cic. <i>2 de Leg.</i> Traducción: Sus costumbres, haciéndose más blandas, cambiaron juntamente con la música. Fuente: Cicerón, <i>Leyes</i> , lib. II Firmas: Franc. Arnaudies inv. et delin./ Ioann. Brunetti inc	-Grabado 10 Texto: Mores lapsi ad mollitiem pariter sunt immutati in cantibus, Cic. <i>2 de Leg.</i> Traducción: Sus costumbres, haciéndose más blandas, cambiaron juntamente con la música. Fuente: Cicerón, <i>Leyes</i> , lib. II Firmas: J.L. Eng. del./ J.G. Navia sc.

Dejando de lado el retrato de María Antonia Walburga, todas las láminas comparten un formato apaisado, se sitúan encabezando las páginas correspondientes y se acompañan de inscripciones latinas situadas en la parte inferior de la imagen.

El primer grabado contrapone un mundo en ruinas, en el que se ve un hexagrama, y un mundo reconstruido, representado por los dos pentagramas que contienen las figuras musicales y la nota Do en seis claves distintas. La cita del *Arte poética* de Horacio (“Muchas que están ahora caídas renacerán”²²⁷), trasladada al ámbito de la música, da la clave para entender la ilustración, que no guarda relación directa con el capítulo al que da paso y sirve de pórtico a la obra completa: la música puede ser reconstruida gracias al tratado que el lector tiene en sus manos.

La segunda estampa muestra a cuatro *putti* que soplan unas flautas, a un pastor con una cayada, y un paisaje con barcos y elementos naturales. La frase que acompaña a esta imagen (“De fuego es su vigor y celeste es su origen”), procedente de la *Eneida*, aludiría al origen de la música, la cuestión que centra esta primera parte del tratado: la música tiene capacidad de conmover al oyente (de ahí que su potencia pueda compararse a la del fuego) y procede de la naturaleza, que en última instancia es obra de Dios (celeste). La multitud de pájaros que sobrevuelan parecen aludir al concepto de “celeste” de un modo más literal, indicando que la música podría haber nacido como imitación del trino de las aves. Otros elementos sonoros naturales, como el agua o las hojas de los árboles agitadas por el viento, podrían haber servido también para inspirar a la música.

²²⁷ Iriarte traduce: “Muchas voces veremos renovadas / que el tiempo destructor borrado había”. T. de Iriarte, *El arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones. Traducida en verso castellano por D. Tomás de Yriarte*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1777, p. 12.

Sin lugar a dudas, la figura más enigmática de la composición es el pastor situado a la derecha de la escena. En él se centraron las variaciones introducidas en la edición española, donde el personaje parece tener una mayor edad y aparece sentado. Según Barbieri, este pastor podría representar a Eximeno (quien, entre los *pastores* arcades, llevaba el nombre de Aristóxeno Megareo), y su mayor edad en la edición española aludiría al tiempo transcurrido desde la primera edición del tratado²²⁸.

La tercera estampa se desarrolla en un interior donde un *putto*, sentado al clave, mide con un compás una esfera armilar mientras una pareja de satirillos lo señala en actitud burlesca. En la pared se ve un esquema de las tres partes en que se dividía la música según la teoría medieval: humana, orgánica y mundana. El texto procede aquí de la “Oda XVIII, Arquitas y el marinero”, del primer libro de *Odas* de Horacio (aunque Eximeno indicó, de manera incorrecta, que procedía de la “Oda XIII”), que narra cómo un marinero se acerca al cadáver de Arquitas de Tarento, filósofo, matemático y astrónomo pitagórico, y le pregunta de qué le sirvió conocer todas las partes del mundo si, finalmente, habría de perecer en un naufragio sin poder ser sepultado.

En este contexto, la frase parece dirigida por los sátiros al esforzado amorcillo que inútilmente trata de aplicar las mediciones de los cuerpos celestes a sus investigaciones musicales. De manera análoga, Eximeno dirigiría esta pregunta a los teóricos que habían tratado de buscar el fundamento de la música en las matemáticas, cuyas teorías desmonta en el Libro I, que se abre con esta imagen.

El cuarto grabado se acompaña de la cita “No se convierte en humo desde la llama / sino que desde el humo da luz”, procedente del *Arte poética* de Horacio²²⁹. En su contexto original sigue al tópico del parto de los montes y se refiere a la conveniencia de que el poeta vaya creando intensidad a medida que avanza su poema; de que la forma esté al servicio del contenido y no al revés.

En *Del origen*, la frase se sitúa al comienzo del Libro II, donde se detallan los orígenes lingüísticos e instintivos de la música y su relación con la naturaleza, por lo que haría alusión al método seguido por Eximeno: partiendo de la observación empírica, el tratadista es capaz de armar una teoría coherente. La imagen ilustraría la principal de las teorías eximenianas: la relación entre el lenguaje (los dos *putti* que dialogan entre sí) y la música (el amorcillo que toca el laúd).

²²⁸ Barbieri, “Preliminar”, ob. cit., p. LIII-LIV.

²²⁹ Iriarte traduce: “Su intención es dar humo, y después lumbre; no lumbre, y después humo”. Iriarte, Ob. cit., p. 22.

En la quinta estampa, un amorcillo muestra una partitura y un personaje de largos cabellos (Orfeo) toca una lira. En la lámina española (la primera que firma José López Enguídanos) Orfeo se traslada al centro mientras los elementos secundarios reducen su tamaño. El texto latino, de la *Eneida*, corresponde a la visión de los Campos Elíseos y describe a Orfeo tocando la lira. Las palabras “*obloquitur numeris septem discrimina vocum*” (“... con un número limitado de siete voces distintas” o, en su contexto, “... que acompaña sus cantos con las siete cuerdas de la lira”) harían referencia a las siete notas del sistema musical: las reglas de la música a las que se dedica este tercer libro.

El sexto grabado representa una estancia oscura donde un anciano barbado, calvo y con anteojos se ayuda de una vela para examinar un libro de gran tamaño y notas cuadradas. Tras él, tres pequeños sátiros lo señalan en actitud burlesca. El texto latino procede del *Arte poética* y hace alusión a aquellos poetas que, abandonándose al furor, realizan actos extravagantes como dejarse crecer las uñas y la barba, retirarse del trato de la gente o de los baños públicos.

El personaje del grabado sería uno de esos músicos extravagantes que, al margen de dejarse crecer las uñas y la barba, se dedica al estudio de las viejas reglas de contrapunto, una imagen con la que Eximeno satiriza a los “maestrazos” que critica al inicio de este libro. Su intervención en esta estampa parece haber sido muy importante, pues según indica en *D. Lazarillo Vizcardi*:

Cuando el autor de esa obra publicó su manifiesto [...] ese violinista o postizo maestro de contrapunto le envió un cartel de desafío, esto es, un paso del canto llano, desafiándole a adivinar la cuerda del tono en que se debía responder. [...] Creyó el violinista que el autor caería en la trampa y en el absurdo, que tenía por irremisible, de alterar con el sostenido una cuerda del canto-llano; pero el autor [...] no respondió en la quinta sino en la cuarta [...]. No tuvo qué replicar el violinista; y el autor, para eternizar la memoria de tan terrible desafío, quiso hacer grabar en ese libro de coro de la laminita la propuesta de su rival y su respuesta.²³⁰

La segunda parte del tratado se abre con un grabado que muestra a Orfeo tañendo su lira y rodeado de animales. El texto presenta un error, puesto que no procede de la “Oda IX” del libro II de *Odas* de Horacio sino de la “Oda X” del libro I. En este poema, Horacio cantaba los dones de Mercurio, a quien atribuía el haber suavizado la rudeza de los hombres primitivos mediante la palabra y la palestra.

La frase “... que cultivaste la rudeza de los hombres primitivos con tu voz”, sacada de su contexto original, podría referirse a Orfeo, capaz de cau-

²³⁰ A. Eximeno, *D. Lazarillo Vizcardi*, vol. II, pp. 104-106.

tivar a las fieras con su voz. El término “voces” adquiere, además, un significado ambivalente, pues puede referirse tanto a la voz hablada como a la voz cantada; una ambigüedad que se corresponde con la teoría eximeniana en la que el canto y el habla tienen un origen común e indistinguible. En cualquier caso, el grabado representa el poder de la música para civilizar a los pueblos y, en un plano más concreto, la voluntad de exponer una historia que, partiendo de los orígenes (la rudeza primitiva) llega hasta el momento actual.

El octavo grabado tiene como protagonista a Atenea, que aparece sentada y vestida con todos sus atributos. A su alrededor aparecen cuatro amocillos que representan la pintura, la escultura, la música y la arquitectura. La cita (“Júpiter se lo da todo a Argos” o “Júpiter dispone que todo sea para Argos”) proviene en esta ocasión del segundo libro de la *Eneida*, en el que se describe la destrucción de Troya, y hace alusión a la ciudad de la que era rey Agamenón (uno de los vencedores de la Guerra de Troya).

En este caso, la cita sirve para referirse a toda Grecia, que contó con la ayuda de Atenea, y alude a la feracidad de este país en el terreno artístico: no en vano, la estampa da paso al Libro I, en el que se comentan los progresos de la música desde Grecia hasta la llegada de los bárbaros. Para Eximeno, Grecia habría llegado a florecer después de la decadencia de los imperios asiáticos y mediterráneos como Egipto y Fenicia, cuyos supervivientes se trasladarían hasta la Hélade. En este contexto, la frase de la *Eneida* también serviría para subrayar que la sabiduría y las artes habrían sido tomadas por Grecia de las civilizaciones más antiguas.

El penúltimo grabado introduce el segundo libro de la segunda parte, dedicado a narrar la decadencia de la música. La ilustración muestra los signos de la destrucción bélica y se acompaña de un texto de la *Eneida* que significa “... y las tigresas de Hircania te ofrecieron sus ubres”. Este reproche, dirigido por Dido a Eneas cuando éste le confiesa que ha de partir, serviría para tachar de indigno el origen de los troyanos, pues negaría que Dárdano y Venus fueran ancestros de Eneas. Por otra parte, Hircania es una región de la antigua Persia cuyos tigres se consideraban muy feroces.

En el grabado, la frase haría alusión a la fiereza de los bárbaros: a los pueblos “amamantados por los tigres de Hircania”. Además, y de acuerdo con Eximeno, todos los pueblos bárbaros tendrían su origen en Tartaria, región que se extendía desde el Caspio hasta el Pacífico, lo que otorgaría a la expresión “tigres de Hircania” un doble significado, literal (ya que los bárbaros procederían de Asia) y figurado (al tratarse de pueblos fieros y destructores).

El último grabado del libro es el único que presenta a personajes modernos. En un interior doméstico, una mujer toca el clave mientras un hombre se apoya galantemente en su silla y dialoga con ella. La mujer se vuelve

para escucharle, abandonando su interpretación, mientras una sirvienta mira a la pareja con expresión escandalizada. La frase que acompaña a la escena procede de las *Leyes* de Cicerón, donde el orador muestra su acuerdo con Platón a propósito de las capacidades de la música para definir la moral de un pueblo²³¹. Eximeno escoge este pasaje y, al descontextualizarlo, le otorga un nuevo sentido que sintetiza su teoría histórica: la música, el lenguaje y las costumbres de los pueblos están estrechamente relacionados, pero no es la música la que corrompe las costumbres.

La relación entre la imagen y el texto es evidente: la mujer, apartándose de las buenas costumbres, se deja seducir por el varón y hace cesar su interpretación musical. La expresión de la sirvienta enfatiza el carácter poco virtuoso de este encuentro: mientras la mujer estuvo tocando el clave, su virtud permanecía intacta, pero al ser distraída por el hombre se apartó a un tiempo de la música y de la moralidad.

Los grabados insertos en *Del origen y reglas de la música* no cumplen, por tanto, una mera función ornamental. Por el contrario, se trata de un conjunto de imágenes y textos elaborados tras una profunda reflexión sobre el lugar que debían ocupar, la función que debían cumplir y las ideas que debían transmitir. La intervención de Eximeno en este proceso queda fuera de dudas (y así lo confirma su propio testimonio), y se hace patente en la cuidada selección de textos clásicos complementan la iconografía. La inclusión de estas ilustraciones contribuye a dotar al libro de un carácter lujoso. Pero, además, el hecho de que estos grabados se acompañen de textos latinos y representen elementos mitológicos subraya su carácter erudito, que se aleja de los tratados teórico-musicales al uso para dirigirse a un lector de altas posibilidades adquisitivas y amplia cultura: el aficionado ilustrado.

IV. NORMAS DE ESTA EDICIÓN

La presente edición de *Del origen y reglas de la música* atiende a los criterios filológicos establecidos: respeto a la morfología original y actualización y normalización de la ortografía. Ha sido regularizado el uso de mayúsculas y minúsculas, así como las abreviaturas y, por lo demás, se ha efectuado una modernización moderada de la puntuación.

En lista damos constancia de la intervención sobre las siguientes particularidades:

²³¹ En el “Discurso sobre la música de los templos”, Feijoo reprodujo el pasaje completo de Cicerón para advertir sobre los peligros de las modas en la música y, sobre todo, de la introducción de música “afeminada” en los templos.

- a) Los términos *b-quadro* o *b-quadrado* y *b-mol* se han sustituido por *becuadro* y *bemol*, respectivamente.
- b) La voz *garapatea* se mantiene con esta grafía (en lugar de *garapatea*, como aparece en el *DRAE*) porque el traductor dice haberlo inventado él mismo.
- c) Los términos musicales habitualmente utilizados en italiano se presentan en este idioma, aun cuando aparecieran adaptados al castellano en el texto original (*largo* > *larghetto*).
- d) Se ha mantenido el uso de mayúscula inicial en los nombres de las notas musicales (en divergencia con el *DRAE*). Siguiendo un uso común en la literatura musicológica, las notas con mayúscula inicial corresponden a la octava “central” (do₃-si₃ en el sistema franco-belga), mientras que las notas con inicial minúscula corresponden a la escala más aguda (do₄-si₄).
- e) Se mantienen los casos de loísmo, leísmo (“... le sacrifica muchas veces para socorrer las necesidades ajenas”) y láismo (“... todas las sensaciones particulares la dan con el sacudimiento o conmoción de los nervios...”), así como los arcaísmos (*instable* por *inestable*, *impresario* por *empresario*, etc.), los gentilicios antiguos (*persiano*; *indiano*) y, como excepción, se han unido las palabras separadas (*Jesu-Cristo* > *Jesucristo*; *canto-llanistas* > *cantollanistas*; *a el* > *al*), y separado las correspondientes (*apropósito* > *a propósito*; *canto-llano* > *canto llano*).
- f) Se han desarrollado las abreviaturas, dispuesto en corrido las notas al pie y adaptado las necesarias referencias comprometidas.
- g) Ni que decir tiene, se han corregido las erratas detectadas y las incluidas en la “fe de erratas”.

En cuanto a la onomástica:

- a) Para los nombres griegos, se han seguido las normas recogidas en M. Fernández Galiano, *La transcripción castellana de los nombres griegos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1961.
- b) Para los nombres latinos, se han seguido los criterios de A. Pociña, “Sobre la transcripción de los nombres propios latinos”, *Estudios clásicos*, tomo 21, nº 80 (1977), pp. 307-329.
- c) En el caso de los nombres en lenguas modernas, se ha optado por actualizar su ortografía de acuerdo con su forma normalizada (*Kirker* > *Kircher*; *Jomelli* > *Jommelli*). Esta norma también se ha aplicado en aquellos casos en los que aparece el nombre romanceado a partir de la forma latina (*Emmanuel Bryenius* > *Manuel Brienio*; *Usserio* > *Ussher*). Siguiendo la costumbre habitual en el siglo XVIII, se han mantenido traducidos al castellano los nombres de pila extranjeros. *Johann Adolph Hasse*, llamado en la literatura italiana y española *Sasso* o *Sassone*, es presentado bajo este segundo pseudónimo siguiendo la fe de erratas del tercer tomo de la edición original. En cuanto a *Baldassarre Galuppi*, se ha optado por utilizar la forma correcta de su pseudónimo, *Buranello*, en lugar de la incorrecta *Buranelli*, que aparecía en origen. No se han modificado los títulos de las obras citadas tanto en el cuerpo del texto como en las notas a pie, aunque en el “Índice onomástico” se presentan en el idioma original.

V. BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE ANTONIO EXIMENO

- “Pocos médicos se vieran”; “Quis celebrare satis poterit tua nomina, Virgo”; “A un torero a quien rasgó la camisa el toro, y la risa que por esto se excitó en todo el concurso”, “Las muchas gracias os dan”, en Joaquín Castelví, *Mercurio sacro y poético en el cual se contienen algunas noticias tocantes a los progresos, que en virtud y letras hace la juventud valenciana que cursa las Escuelas del Seminario de Nobles de San Ignacio*, Valencia, Dolz, 1745, pp. 112-113; 134-135; 136-137; 137-138 y 141-142.
- “Soneto I. A la pila bautismal de la parroquial iglesia del Protomártir San Esteban”; “Soneto II. Don Bonifacio Ferrer, hermano de San Vicente Ferrer”; “Soneto III. Don Gonzálo de Ixar, tan esclarecido por su nobleza como noble por sus esclarecidas virtudes”, en T. Serrano (ed.), *Fiestas seculares con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo y ángel protector S. Vicente Ferrer*, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1752, pp. 27-29.
- Loa para el certamen literario que los estudiantes de las Escuelas de la Compañía de Jesús de la ciudad de Segorbe consagraron a la dicha ciudad en las fiestas de su patrona la Virgen del Pilar. Año de 1752*, Ms. en *Certamen literario de los jesuitas de Segorbe*, Ms. en Valencia, Biblioteca Serrano Morales, Ms. 6572/1. [Segorbe, c. 1752] (su autoría no es segura).
- Chiste o entremés de los filósofos enjaulados*, Ms. en *Certamen literario de los jesuitas de Segorbe*, Valencia, Biblioteca de Serrano Morales, Ms. 6572/3. [Segorbe, c. 1752].
- Poema intitulado Segorbe libertada por Abuzeyte. Zarzuela en tres actos*. Ms. en Valencia, Biblioteca Serrano Morales, sign. Mss nº 6571/5, [Segorbe, c. 1752] (su autoría no es segura).
- De sinceritate sacrae doctrina oratio habita in Academia Valentina*, Valencia, Benito Monfort, 1757.
- Certamen literario, en el cual el Seminario de Nobles de S. Ignacio, de la Compañía de Jesús, con los alumnos de las Escuelas que la Muy Ilustre Ciudad de Valencia instituyó en dicho Seminario, pone a la vista de su Muy Ilustre Patrona el acierto que tuvo en su Institución*, Valencia, Benito Monfort, 1758 (incluye la “Tragedia de Amán” y “Apolo medallista”).
- “Observatio transitus Veneris per discum solarem facta in Regia Specula Matritensi una cum Padre Christiano Rieger”, en Maximilian Hell (ed.), *Observatio Transitus Veneris Ante Discum Solis Die 5ta Junii 1761*, Viena, Trattner, 1762, pp. 45-49 (escrita junto a Christian Rieger).
- Sermón que en la fiesta que celebró la Esclavitud de Jesús Nazareno en el Convento de la Trinidad descalza de Valencia, colocando a su patrona la Concepción de María en el altar de Jesús Nazareno, día 4 de abril de 1763*, Valencia, Benito Monfort, 1763.
- Sermón que en la fiesta que se celebró el día 26 de noviembre de 1762 a los veinte y cuatro cuerpos de mártires que se veneran en la iglesia parroquial de Santa Catalina de Valencia dijo el P. Antonio Eximeno*, Valencia, Benito Monfort, 1763.
- Oración que en la abertura de la Real Academia de Caballeros Cadetes del cuerpo de Artillería nuevamente establecida por su Magestad en el Real Alcázar de Segovia dijo Antonio Eximeno*, Madrid, Eliseo Sánchez, 1764 (se reimprimió en 1857 y 1894).
- Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione. Opera di D. Antonio Eximeno dedicata all'augusta Real Principessa María Antonia Valburga di Baviera elettrica vedova di Sassonia. Avviso a' letterati, ed a gli amatori della musica*, [Roma, Michel'Angelo Barbiellini, 1771].
- Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Roma, Michel'Angelo Barbiellini, 1774.

- Risposta al giudizio delle Efemeridi Letterarie di Roma del dì 19. di Marzo 1774. Sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica.*
- Seconda risposta al secondo giudizio delle Efemeridi Letterarie di Roma del dì 26. di Marzo 1774. Sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica.*
- Terza risposta al terzo giudizio delle Efemeridi Letterarie di Roma del dì 2. d'aprile 1774. Sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica.*
- Quarta risposta al quarto ed ultimo Giudizio delle Efemeridi Letterarie Di Roma. Del dì 9. d'aprile 1774. Sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica.*
- Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini, Roma, Michelangelo Barbiellini, 1775.*
- “Aprobazione; 11 ottobre 1776”, en Giovanni Ceruti, *Descrizione degli'istromenti armonici d'ogni genere del Padre Bonanni*, Roma, Venanzio Monaldini, 1776.
- “Vaticinium calcantis ode”, en VVAA, *Poesie degli accademici occulti pubblicate in occasione delle nozze delle Loro Eccellenze Il Signor Don Baldassarre Odescalchi e la Signora Donna Caterina Giustiniani*, Roma, Giovanni Zempel, 1777.
- Lettera dell'abate D. Antonio Eximeno al Reverendissimo Padre M. Fr. Tommaso Maria Mamachi Sopra l'opinione Del Signor Abate D. Giovanni Andres Intorno alla letteratura ecclesiastica de'secoli barbari*, Mantua, Giuseppe Braglia, 1783.
- “Dissertazione del progresso della musica sin a' tempi nostri. Tolta dal trattato *Dell'origine e delle regole della musica* di D. Antonio Eximeno”, en VVAA, *Opere del Signor abate Pietro Metastasio con disertazioni e osservazioni di vari letterati*, Niza, Società Tipografica, 1783.
- Carta del abate D. Antonio Eximeno al Reverendissimo Padre M. Fr. Tomás María Mamachi sobre la opinión que defiende el abate D. Juan Andrés, en orden a la literatura eclesiástica de los siglos bárbaros*, Madrid, Sancha, 1784.
- “Musica. Lettera del Signor abate D. Antonio Eximeno al P. M. Guglielmo della Valle minore conventuale”, en *Memorie per le Belle Arti*, vol. 1 (1785).
- De Studiis philosophicis et mathematicis Instituendis ad virum clarissimum suique amicissimum Ioannem Andresium*. Madrid, Tipografía Regia, 1789.
- Lo Spirito del Macchiaveli, ossia Riflessioni sopra l'elogio di Niccolo Macchiaveli, detto nell'Accademia Fiorentina dal Sig. Gio. Battista Baldelli*. Cesena, Eredi Biasani, 1795.
- Institutiones Philosophicae et Mathematicae*, Madrid, Tipografía Regia, 1796, 2 vols.
- Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Madrid, Imprenta Real, 1796. 3 vols. (traducción de Francisco Antonio Gutiérrez).
- Duda de D. Antonio Eximeno sobre el Ensayo fundamental práctico de contrapunto del M.R.P.M. Juan Bautista Martini*, Madrid, Imprenta Real, 1797 (traducción de Francisco Antonio Gutiérrez).
- El espíritu de Maquiavelo, esto es, reflexiones de D. Antonio Eximeno sobre el Elogio de Nicolás Maquiavelo, dicho en la Academia Florentina por el Señor Juan Bautista Baldelli en el año 1794. Traducidas del idioma italiano al castellano, corregidas e ilustradas por el autor, con un prólogo y dos disertaciones, la una sobre el valor militar en defensa de la religión cristiana; la otra sobre la versión de Aristóteles, de la que se sirvió Santo Tomás para comentar los libros de la Política*, Valencia, Benito Monfort, 1799.
- Autobiografía inédita* (c. 1801-1805), ed. bilingüe de Daniel Devoto, Buenos Aires, Cuadernos del eco, Gulab y Aldabahor, 1949.
- Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quixote. Dedicada por D. Antonio Eximeno al Excelentísimo Señor Príncipe de la Paz*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1806.
- Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872, 1873, 2 vols.

–Traducciones y ediciones modernas:

- “Ueber den vermeintlichen Zusammenhag der Musik mit der Mathematik. Aus dem Italienischen des D. Ant. Eximeno, vom Jahr 1774”, en Raphael Georg Kiesewetter, *Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalischen Arithmetik und das Etile ihrer Temperaturrechnungen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1846, pp. 17-24 (es traducción del capítulo II del libro I, “Che la música non à correlazione colla matematica”, de *Dell'origine*)
- Del origen y reglas de la Música*, ed. de Francisco Otero, Madrid, Editora Nacional, 1978 (ed. no completa que incluye el volumen I y parte del volumen III).
- Antonio Eximeno's* Del origen y reglas de la música con la historia de su progreso, decadencia y restauración (1796, Spanish Edition): *Introduction, Commentary and Translation*, tesis doctoral, Boston University, 1992.
- Dell'origine e delle regole della música, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Hildesheim, Olms, 1983 (facs. de la edición italiana)
- Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, Valladolid, Maxtor, 2010 (facs. de la edición española)
- “El ‘Entremés de los filósofos enjaulados por sus manías’ de Antonio Eximeno. Estudio y texto”, *Taller de TeatrEsco*, n° 1 (2015) <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Taller/FILOSOFOS_ENJAULADOS.pdf>

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- “Antoine Eximeno. De l'origine et des règles de la musique, avec l'histoire de ses progrès, de sa décadence et de son renouvellement”, en *L'Esprit des journaux françois et étrangères par une société de Gens-de-Lettres*, vol. VII (1775), pp. 84-97.
- Efemeridi Letterarie di Roma*, vol. III, 19 de marzo de 1774, p. 89; 26 de marzo de 1774, p. 97; 2 de abril de 1774, p. 105; 9 de abril de 1774, p. 113.
- YOLANDA F. ACKER, *Música y danza en el Diario de Madrid*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.
- GERHARD ALLROGGEN, “María Antonia Walpurgis, Electress of Saxony”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan, 2001, vol. 15, pp. 850-851.
- JULIO ALONSO ASENJO, “El ‘Entremés de los filósofos enjaulados por sus manías’ de Antonio Eximeno. Estudio y texto”, *Taller de TeatrEsco*, n° 1 (2015) <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Taller/FILOSOFOS_ENJAULADOS.pdf>
- RENÉ ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.
- JUAN ANDRÉS, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1784-1805). Traducción de Carlos Andrés (Vols. I-IV) y de Santiago Navarro (Vol. VI). Ed. crítica y completa, dirigida por P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum-Biblioteca Valenciana, 1997-2002, 6 vols.
- JUAN ANDRÉS, *Cartas familiares (Viaje de Italia)*. Ed. I. Arbilla y C. Valcárcel, dir. por P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum-Biblioteca Valenciana, 2004, 2 vols.
- JUAN ANDRÉS, *Epistolario de Juan Andrés y Morell (1740-1817)*. Ed. de Livia Brunori, Valencia, Conselleria de Cultura, 2006.
- ESTEBAN DE ARTEAGA, [Recensione alle Lettere di un Accademico Filarmonico], *Memorie Enciclopediche di Bologna* (1782), n° 2, pp. 49-56.
- ESTEBAN DE ARTEAGA, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789.
- ESTEBAN DE ARTEAGA, *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna, Carlo Trenti, 1783-1788 – Venecia, Carlo Palese, 1785.

- PEDRO AUILLÓN DE HARO, *La Escuela Universalista Española del siglo XVIII*, Madrid, Sequitur, 2016.
- GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, Società Tipografica, 1828.
- FRANCISCO ASENJO BARBIERI, "Preliminar", en A. Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones musicales con ocasión al concurso de un magisterio de capilla vacante*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872, vol. I, pp. V-LXI.
- MIGUEL BATLLORI, "Eximeno, Antonio", en C. O'Neill y J. M. Domínguez, *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico temático*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001.
- MIGUEL BATLLORI, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, Gredos, 1966.
- CHARLES BATTEUX (1773), *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Ginebra, Slatkine, 1967. París, Saillant et Nylon.
- JUAN BENEYTO PÉREZ, "Un antimaquiavelo perseguido por la Inquisición", *Revista de Estudios Políticos*, vol. XLIII (1952), pp. 131-140.
- TIMOTHY C. W. BLANNING, *The Culture of Power and the Power of Culture*, Oxford U. P., 2002.
- ANDREA BOMBI (ed.), *Antonio Eximeno (1729-1808). Ámbitos del discurso sobre la música en la Europa ilustrada. Actas del curso celebrado en diciembre de 2008*, Valencia, Instituto Valenciano de la Música (en prensa).
- FILIPPO DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venecia, Il Gondoliere, 1840.
- MELANIA BUCCIARELLI, NORBERT DUBOWY y REINHARD STROHM (eds.), *Italian opera in Central Europe*. Berlín, Berliner Wissenschafts-Verl, 2006.
- CHARLES BURNEY, *Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio. In which are incorporated translations of his principal letters*, Londres, 1796.
- CHARLES BURNEY, *The present state of music in France and Italy*, Londres, T. Becket and Co., 1773 (2ª ed., aumentada y corregida).
- CHARLES BURNEY, *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII* (edición y traducción de R. Andrés), Barcelona, Acantilado, 2014.
- LAURA CALLEGARI HILL, "Un corrispondente ed allievo pesarese di Padre G. B. Martini: il cavaliere Vincenzo Olivieri, Accademico Filarmonico", *Quadrivium*, vol. XXVI, fasc. 1 (1985), pp. 173-201.
- HORACIO CAPEL, JOAN EUGENI SÁNCHEZ y OMAR MONCADA, *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Madrid-Barcelona, Serbal-CSIC, 1988.
- JUAN JOSÉ CARRERAS y MALCOLM BOYD (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- JUAN CARRETE PARRONDO, *Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España. Siglos XV a XIX*.
- <https://docs.google.com/file/d/0B1YPayP2L2_PODE2ODIzZWYtZjZjMi00ZDVkLWI-4YjgtMmYzZTM5NzE5YjFh/edit?pli=1>
- NORMAN CAZDEN, "Towards a Theory of Realism in Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 10, n° 2 (1951), pp. 135-151.
- TOMÁS CERDÁ, *Lección de artillería para el uso de la clase*, Barcelona, Francisco Suria, 1764.
- JEAN CHARDIN, *Voyages de monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*, Ámsterdam, 1711.
- ROGER CHARTIER, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa* (1991), Barcelona, Gedisa, 2003.
- JOSÉ CLAVIJO y FAJARDO, "Pensamiento IX", en *El Pensador*, 1, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1772, p. 18.

- JAVIER CLEMENTE BARRENA, JAVIER BLAS, JUAN CARRETE y JOSÉ MIGUEL MEDRANO, *Caligrafía Nacional: catálogo general*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Caligrafía Nacional, 2004.
- EMILIO COTARELO y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.
- CARL DAHLHAUS (1967), *Estética de la música*, trad. de Juan Luis Milán, Kassel, Reichenberger, 1996.
- JEAN-BAPTISTE DU BOS (1770), *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura. Edición, estudio preliminar y notas de Ricardo Piñero Moral*, Universitat de Valencia, 2007.
- JEAN-BAPTISTE DU HALDE, *Description géographique historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*, París, P.G. Lemercier, 1735.
- Effemeridi letterarie di Roma*, 19 de marzo de 1774, p. 89; 26 de marzo de 1774, p. 97; 2 de abril de 1774, p. 105 y 9 de abril de 1774, p. 113; 14 octubre 1775, pp. 321-324; 21 octubre 1775, pp. 329-330; 28 octubre 1775, pp. 337-340; vol. XII (1783) pp. 3-7 y 12-15; vol. XVIII (1789), p. 270; pp. 277-280; pp. 390-392; pp. 398-400; pp. 406-408.
- TEÓFANES EGIDO (coord.), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
- PAUL L. FRANK, "Realism and Naturalism in Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 11, n° 1 (1952), pp. 55-60.
- ANTONIO GALLEGO, *La música ilustrada de los jesuitas expulsos*, Sant Cugat, Editorial Arpegio, 2015.
- MICHELA GARDA, ALBERTO JONA, MARIA TITLI (eds.), *La Musica degli Antichi. e la Musica dei Moderni. Storia della Musica e del Gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini, Milán, Franco Angelli*, 1989.
- CRISTÓBAL L. GARCÍA GALLARDO, "Viejos conceptos para nuevas músicas: la llegada de la tonalidad moderna a los teóricos españoles", *MAR: Revista de Andalucía en la red*, n° 1 (2011), pp. 135-147 <http://mar.ugr.es/static/MAR_Revista/*/1/articulos/viejos-conceptos-para-nuevas-musicas-la-llegada-de-la-tonalidad-moderna-a-los-teoricos-espanoles>
- Gazzeta letteraria di Milano*, n° 22, 1 de junio de 1774, pp. 171-175
- MATHEW GELBART, *The invention of folk music and art music. Emerging categories from Ossian to Wagner*, Cambridge U. P., 2007.
- ENRIQUE GIMÉNEZ LÓPEZ, *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*, Universidad de Alicante, 1997.
- ANNA MARIA GIORGETTI VICHI, *Onomasticon. Gli arcadi dal 1690 al 1800*, Roma, Arcadia – Accademia Letteraria Italiana, 1977.
- Giornale enciclopédico di Venezia*, t. VIII, agosto de 1774, pp. 37-44.
- MANUEL GODOY, *Mémoires du Prince de la Paix Don Manuel Godoy. Traduits en français, sous les yeux du Prince, d'après le manuscrit espagnol, par J.B. d'Esménard, Lieutenant-Colonel d'Etat-Major*, París, Jean Casimir, 1836.
- MANUEL GODOY, *Memorias. Edición de Emilio La Parra y Elisabel Larriba*, Universidad de Alicante, 2008.
- NICCOLÒ GUASTI, "Rasgos del exilio italiano de los jesuitas españoles", *Hispania Sacra*, LXI, 123 (2009), pp. 257-278.
- JÜRGEN HABERMAS (1962), *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Mexico y Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- ALBERTO HERNÁNDEZ MATEOS, "Il tedesco urla, l'inglese sischia, il francese piange, lo spagnolo intona, e l'italiano canta. El gusto y la música popular en el pensamiento de Antonio Eximeno", en Matilde Olarte (ed.), *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España*, Baiona, Dos Acordes, 2012, pp. 60-86.

- ALBERTO HERNÁNDEZ MATEOS, “*Progresso, decadenza, rinnoiazione*: el pensamiento historiográfico-musical de Antonio Eximeno”, *Il Saggiatore musicale*, vol. XIX, n° 2 (2012), pp. 199-213.
- ALBERTO HERNÁNDEZ MATEOS, “*Maestrazos de contrapunto, rutineros maquinales, chabacanos seguidilleros*. La recepción polémica del pensamiento de Antonio Eximeno en el *Diario de Madrid* (1796-1808)”, *Revista de Musicología*, XXXVI, n° 1-2 (2013), pp. 189-224.
- ALBERTO HERNÁNDEZ MATEOS, *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*, Universidad de Salamanca, 2013.
- LORENZO HERVÁS, *Idea dell’Universo*, Cesena, Gregorio Biasini, 1778-1787, 21 vols.
- LORENZO HERVÁS y PANDURO, *Biblioteca jesuítico-española (1759-1799)*. Estudio introductorio, edición crítica y notas: Antonio Astorgano Abajo, Madrid, Libris, 2007.
- SILVESTER JOHN IONTA, *The Eximeno-Martini Polemic*, Michigan, Ann Arbor, 1969.
- AGUSTÍN IRANZO HERRERO, *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.
- TOMÁS DE IRIARTE, *El arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones. Traducida en verso castellano por D. Tomás de Yriarte*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1777.
- HELMUT C. JACOBS, *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*. Traducción de Beatriz Galán Echevarría, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- ESTELLE JOUBERT, “*María Antonia of Saxony and the Emergence of Music Analysis in Opera Criticism*”, *Cambridge Opera Journal*, vol. 25 (2013), n° 1, pp. 37-73.
- PAUL OSKAR KRISTELLER, “*The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*, en *Journal of the History of Ideas*, vol. 12 (1951), pp. 496-527 y vol. 13 (1952), pp. 17-56.
- PIERRE-ALEXANDRE DE LA RAVALIÈRE, *Les poésies du Roy de Navarre, avec des notes & un glossaire françois; precedes de l’Histoire des Révolutions de la langue Française, depuis Charlemagne jusqu’à Saint-Louis; d’un discours sur l’Ancienneté des Chansons Françaises, & de quelques autres pièces*, París, Chez Hippolyte-Luis Guerin & Jacques Guerin, 1742.
- FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974.
- JEAN DE LÉRY, *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil*, [La Rochelle], Antoine Chuppin, 1578.
- JOSÉ MÁXIMO LEZA, “*Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)*”, en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, vol. 1, pp. 254-259.
- JOSÉ MÁXIMO LEZA, “*El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)*”, *Revista de Musicología*, vol. XXXII, n° 2 (2009), pp. 503-546.
- JOSÉ MÁXIMO LEZA (ed.), *La recepción de la ópera italiana y francesa en España*, Kassel, Reichenberger, 2016 (en prensa).
- MANUEL LUENGO, *Diario de 1808. El año de la conspiración, edición de Enrique Giménez López e Inmaculada Fernández Arrillaga*, Universidad de Alicante, 2010.
- MANUEL LUENGO, *El retorno de un jesuita desterrado. Viaje del P. Luengo desde Bolonia a Nava del Rey*, Universidad de Alicante y Ayuntamiento de Nava del Rey, 2004.
- MANUEL LUENGO, *Memoria de un exilio. Diario de la expulsión de los jesuitas de los dominios del Rey de España (1767-1768), estudio introductorio y notas de Inmaculada Fernández Arrillaga*, Universidad de Alicante, 2002.
- ANTONIO MARTÍN MORENO, *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985.
- GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Essempiare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bolonia, Lelio della Volpe, 1774-1775, 2 vols.
- GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Storia della musica*, Bolonia, Lelio della Volpe, 1757-1781, 3 vols.

- Mercurio histórico y político*, mayo de 1772, t. II, pp. 17-18.
- MARIN MERSENNE, *Harmonie Universelle*, París, 1636-1637.
- ANTONIO MESTRE, *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de Don Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781)*. Valencia, 1968.
- PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere di Pietro Metastasio. A cura di Bruno Brunelli*, Milán, Arnoldo Mondadori, 1953-1965.
- RAFAEL MITJANA, “*La musique en Espagne (Art religieux et art profane)*”, en Albert Lavignac-Lionel Laurencia (eds.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, París, Librairie Delagrave, 1920, Traducción: *Historia de la música en España (Arte religioso y Arte profano)*, Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993.
- PEDRO MONTEGÓN, *Odas*, Ferrara, Imprenta General, 1778; Valencia, 1782; Madrid, Sancha, 1794.
- Monthly Review*, vol. LIII (julio 1775-julio 1776), p. 258.
- ANNALISA NACINOVICH, “*Il sogno incantatore della filosofia*”. *L’Arcadia di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, Florencia, Leo S. Olschki, 2003.
- JOHN NEUBAUER (1986), *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Traducción de Francisco Giménez Gracia, Madrid, Visor, 1992.
- ROBERT A. NISBET (1980), *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- Novelle letterarie di Firenze*, n° 38, 23 de septiembre de 1774, pp. 694-699; n° 39, 30 de septiembre de 1774, pp. 616-620; n° 40, 7 de octubre de 1774, pp. 629-633; n° 41, 14 de octubre de 1774, pp. 694-699; n° 42, 21 de octubre de 1774, pp. 661-665; n° 44, 4 de noviembre de 1774, pp. 694-699; n° 45, 11 de noviembre de 1774, pp. 707-710.
- VINCENZO OLIVIERI, *Lettere di un Accademico Filarmonico responsive a due suoi amici colle quali dimostra, che la teoria musicale esiste nelle ragioni numeriche, contraddette dal Sig. Abate D. Antonio Eximeno, nella sua Opera Origine della Musica*, Pésaro, Casa Gavelli, 1781.
- NEMESIO OTAÑO, *El Padre Antonio Eximeno. Estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1943.
- ALESSANDRO PARISOTTI, “*Le melodie popolari romane*”, en F. Sabatini (ed.), *Il Volgo di Roma. Raccolta di tradizioni e costumanze popolari*, Roma, Ermanno Loescher & Co., 1890.
- ELISABETTA PASQUINI, *L’Essempiare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Padre Martini teorico e didatta della musica*, Florencia, S. Olschki, 2004
- JUSTO PASTOR FÚSTER, *Biblioteca Valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días*, Valencia, Imprenta y librería de José Ximeno, Imprenta y librería de Ildefonso Mompí, 1827-1830.
- FELIPE PEDRELL, *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.
- FELIPE PEDRELL, *Por Nuestra Música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivadas por la Trilogía (Tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos*, Barcelona, Heinrich y Cia., 1891.
- ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las pinturas*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964.
- MIGUEL ÁNGEL PICÓ PASCUAL, “*El proceso inquisitorial del Padre Eximeno*”, *Revista de Musicología*, vol. XXV, n° 2 (2002), pp. 545-572.
- MIGUEL ÁNGEL PICÓ PASCUAL, *El Padre José Antonio Eximeno Pujades*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- MIGUEL ÁNGEL PICÓ PASCUAL, “*Una dulzaina valenciana del siglo XVIII*”, *Revista de Folklore*, n° 253, p. 27.

- MIGUEL ÁNGEL PICÓ PASCUAL, "Vigencia y actualidad de las teorías del P. Eximeno expuestas en el *Dell'origine*. Nuevas aportaciones al estudio de la vida y obra eximeniana", *Ars longa*, n° 18 (2009), pp. 143-161.
- JAMES I. PORTER, "Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered", *British Journal of Aesthetics*, vol. 49, n° 1 (2009), pp. 1-24.
- RAFFAELE POZZI (ed.), *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, Florencia, Leo Olschki, 1990.
- PILAR RAMOS, "Antonio Eximeno y la historiografía feminista de la música", *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, SEdeM, 2001, pp. 1061-1076.
- JUAN ANTONIO REY HAZAS y JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ (eds.), *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*, Madrid, Verbum, 2006.
- VÍCTOR DE LOS RÍOS, "Análisis del Quixote", en *El ingenioso hidalgo D. Quixote de la Mancha. Nueva edición corregida por la Real Academia Española*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780, vol. I, pp. XLIII-CLII.
- CARMEN RODRÍGUEZ SUSO, "La trastienda de la Ilustración. El empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España", *Il Saggiatore Musicale*, V, n° 2 (1998), pp. 245-268.
- CARMEN RODRÍGUEZ SUSO, "Las 'Investigaciones músicas de D. Lazarillo Vizcardi'. Una propuesta sincrética para una música en busca de su identidad", *Musica e storia*, III (1995), pp. 121-156.
- GIUSEPPE CARLO ROSSI, "Metastasio, Goldoni, Alfieri e i Gesuiti spagnoli in Italia", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* (1964), pp. 71-116.
- JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts (1750)*, en *Oeuvres complètes, III: Du contrat social. Écrits politiques*, París, Gallimard, 1964.
- JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1768), *Diccionario de música*. Edición de José Luis de la Fuente Charfolé, Madrid, Akal, 2007.
- LANDSON J. SAYLOR, *Antonio Eximeno's "Del Origen y Reglas de la Música con la Historia de su Progreso, Decadencia y Restauración" (1796, Spanish edition): Introduction, commentary, and translation (tesis doctoral)*, Universidad de Boston, 1992.
- ANNE SCHNOEBELEN, "The growth of Padre Martini's library as revealed in his correspondence", *Music and Letters*, 57, n° 4 (1976), pp. 379-397.
- HERBERT M. SCHUELLER, "Imitation and Expression in British Music Criticism in the 18th century", *Musical Quarterly*, vol. 34, n° 4 (1948), pp. 544-566.
- JOSÉ ENRIQUE SERRANO MORALES, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868, con noticias bibliográficas de los principales impresores*, Valencia, Imprenta F. Doménech, 1898-1899.
- MARIANO SORIANO FUERTES (1855), *Historia de la música española. Desde la llegada de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid, ICCMU, 2007.
- JOSÉ TEIXIDOR Y BARCELÓ, *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.
- BELÉN TEJERINA, "Las reseñas de libros españoles en las Effemeridi letterarie di Roma (1772-1798)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33 (1984), pp. 311-326.
- DOWNING THOMAS, *Music and the origins of language. Theories from the French Enlightenment*, Cambridge U. P., 1995.
- JULIENN TIERSOT, "Notes d'ethnographie musicale. La Musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada)", en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, n° 11, vol. 2 (1910), p. 143.

- MANFRED TIETZ (ed.), *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*, Madrid, Iberiamericana, 2003.
- ANNE-ROBERT-JACQUES TURGOT, en *Ouvres de Turgot et documents le concernant, I: Turgot étudiant et magistrat, 1743-1761*, París, Alcan, 1919.
- JOSÉ EUGENIO DE URIARTE – MARIANO LECINA, *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia de España*, Madrid, Imprenta de la viuda de López del Horno, 1925-1930.
- MAX WEBER, "Science as vocation", en *From Max Weber: essays in sociology. Translated, edited, and with an introduction by H. H. Gerth and C. Wright*, Nueva York, Galaxy, 1958.
- WILLIAM WEBER, "The History of Musical Canon", en N. Cook y M. Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford U. P. 1999, pp. 336-355.
- JAMES WEBSTER, "The Eighteenth Century as a Music-historical Period?", *Eighteenth-Century Music*, vol. I, n° 1, (2004), pp. 47-70.

VI. ANEXOS

FRAGMENTOS DE LA EDICIÓN ITALIANA SUPRIMIDOS O MODIFICADOS
EN LA ESPAÑOLA

Dedicatoria (s. p.)
ALTEZZA REALE

Costumavano gli Scrittori dello scorso secolo nel dedicare le Opere a' gran Principi implorare la loro protezione, quasi ch'è l'autorità de' Principi valevole fosse a cancellare i difetti delle opere d'ingegno, o a difenderle contro agli assalti della critica collo strepito delle armi. Per tenermi lontano da sì triviale e stravagante costume, non userò con Voi sì fatto stile, tuttochè siete quella grande Sovrana destrissima in maneggiare le armi da difendere, o combattere le opere dell'ingegno. La vostra Protezione, ALTEZZA REALE, mi sarà ad ogni altro riguardo sommamente cara ed onorevole; ma per quanto riguarda la sorte di quest'Opera, non la imploro; se ella non si può sostenere per se stessa, cada, che la sua caduta non mi recherà altra pena, che il non aver potuto anch'io concorrere ad inalzare colla perpetuità di quest'Opera un perenne monumento della mia venerazione alle vostre sorprendenti virtù. Allevata coll'educazione degna del Trono Imperiale, in cui nascete, Voi sola smentite la volgare accusa contro al vostro sesso: le vostre singolari doti ci dimostrano, che la debolezza di spirito, di cui vien quello comunemente incolpato, non è già un effetto fisico del sesso; ma solo una conseguenza morale dell'educazione: ed Aristotele, che ne' gli scritti più che ne' costumi fu giurato inimico delle femine, sarebbesi certamente vergognato di filosofare così, se Voi conosciuta avesse. I vostri Sovrani Genitori esenti affatto dal volgar pregiudizio sopra l'educazione delle femine, vi diedero tutto il campo di coltivare lo spirito collo studio delle scienze, e delle arti di gusto: e Voi senza punto mancare a' doveri d'una savia Sovrana, siete così perfettamente giunta a possederle, che i più abili Professori sono costretti a riguardarvi come un portento certamente raro del vostro sesso. I vostri Nazionali sono giunti, è vero, in questo secolo a sentire il gusto della favella italiana, per fare poi sentire ne' loro componimenti di Musica la soavità della medesima; ma il signoreggiare la lingua italiana fino al segno di divenir Poetessa, ed accrescere con diversi Drammi la gloria della nostra Arcadia, questo è un vanto a Voi solo riserbato, e di cui a Voi sola sarà per sempre debitrice la nazione tedesca. Le altre nostre Pastorelle scherzano bensì colla lira cantando qualche lieta ed amorosa canzonetta; Voi però come Real Pastorella, e Principessa nelle nostre campagne fate queste risuonare, come per ischerzo, col plettro tragico; ed anche in questi scherzi vi fate rispettar ed ammirare non solo per la vastità del vostro genio, ma per la grandezza ancora del vostro cuore: nel Dramma della Talestri, che à per argomento l'innata inimicizia delle Amazzoni cogli uomini, dopo la critica più ingegnosa della tirannica prepotenza, che intendono esercitare gli uomini sopra le femine, ci perdonate, generosamente, e riunite in pacifica concordia i due sessi. Il gran Metastasio à avuto l'immortal gloria di stimolare co' suoi Drammi il genio de' Professori di Musica; ma Voi non avete sofferto, che altro genio esprimesse colla Musica i nobili sentimenti de' vostri Drammi; Voi stessa gli avete vestiti della Musica; Voi stessa gli avete cantati colle vostre Cognate nel privato teatro della vostra Corte; Voi stessa ne avete più volte accompagnate le Arie sul cembalo: e siccome ci avete e colla Musica, e colla Poesia espressi divinamente i sentimenti eroici delle Amazzoni, potreste ancora col vostro pennello farci vedere sott'occhio le loro sanguinose battaglie, e le vittorie riportate degli uomini. Or permettetemi, ALTEZZA REALE, che mi lagni con Essa Voi della troppo grande umiliazione, che date al nostro sesso: le virtù, che divise fra gli uomini li rendono intolleranti e superbi, in Voi sola si trovano riunite, ed accompagnate di quella ingenua modestia, e maestosa affabilità,

con cui vi facette amare da' Cittadini Romani, allorchè gli onoraste della vostra presenza. Oh quali giorni saranno questi sempre gloriosi negli annali di Roma! Segnò questa con bianca pietra il giorno, in cui nel passato secolo entrò nelle sue mura la Sovrana Protettrice delle arti Cristina di Svezia; ed ora hanno con pari segno di felice evento i Cittadini Romani segnato il lieto giorno di questo secolo, in cui videro, non già solo l'Amante e la Protettrice, ma la Sovrana Maestra di tutte le arti di genio passeggiare per le loro strade, or esaminando con erudita curiosità le memorie di Roma pagana, ora bagnando di tenere divote lagrime i monumenti di Roma Cristiana. Io non arderei, ALTEZZA REALE, presentarmi a Voi con questo meschino Libro di Musica, sì per non offendere colla picciolezza dell'ossequio la Maestà del Trono, sì per non espormi alla censura del vostro gran sapere. Ma la benignità, con cui siete solita ad accogliere gli amanti delle belle arti, mi dà il coraggio di umilmente offerirvi questo pegno, qualunque egli sia, della meraviglia, che hanno in me cagionato le vostre rare virtù, e del profondissimo rispetto, con cui passo a rassegnarmi.

Di V. A. R.

Umilissimo, ossequiosissimo, ed obbligatissimo Servitore
Antonio Eximeno.

Composizione della Real Pastorella Ermelinda Talea (pp. 269-271)

Se i celebri Compositori di Musica nominati in questo capitolo fossero ancora capaci di piacere, grande senza dubbio l'avrebbero di vedere che a' loro componimenti serve come di corona uno della Real Principessa, il di cui nome va in fronte a quest'Opera. Nè potea io ritrovare conferma più illustre delle mie regole di Musica, che la reggia autorità d'una Sovrana tanto savia. Credo ancora di far con questo singolar ossequio a' Professori di musica, i quali potran vantare, essere divenuta l'arte loro il più nobile ed onesto trattenimento del trono. Nè dovrà restarmi men obbligato il sesso femminile, che essendo volgarmente incolpato di debolezza di spirito, potrà con questo componimento alla mano ribattere così mal fondato rimprovero. Fra le varie composizioni di questa illustre Principessa è posto principalmente la mira sul Dramma intitolato *Talestri* composto, messo in Musica, ed eseguito da Lei medesima. Ella in questo Dramma dimostra la generosità delle Amazzoni verso gli uomini loro nati nemici, e pacificando i due sessi, si prende la più generosa vendetta degli oltraggi fatti al suo da quei Filosofi, che hanno più del selvatico che dell'umano. Ed è prescelta l'Aria, con cui Tomiri Sacerdotessa delle Amazzoni sfoga il suo odio contro al nostro ingrato sesso, perchè in sì fatto argomento risplende divinamente il fuoco, che è l'anima di tutte le operazioni di questa Sovrana. Il mio dispiacere si è che intervenga alla Musica come alla Pittura, il di cui pregio non si può dar a conoscere senza metterla a gli occhj. Bisogna sentir quest' Aria coll' altre del Dramma, per comprendere il sovrano dominio, che à questa Principessa sopra le corde della Musica, e sopra gli affetti del nostro cuore.

Con tutto ciò si comprende colla vista, che qualor mancasse ogn'altra prova della verità del Basso fondamentale da me stabilito, sarebbe quest' Aria più che bastante a dimostrarlo. Egli non si diparte giammai dalle corde fondamentali del Modo: per questo l'armonia divien così regolare e chiara, e la cantilena piena di quella natural soavità, che internerisce ed incanta. La viola, che è lo strumento più analogo colla voce dell'uomo, parla spesse volte quasi a competenza colla voce cantante. Ma non per questo formano gli strumenti quell'armonia gotica, che confonde l'espressione; anzi questo componimento è un testimonio pratico di quel che è stato altrove insinuato²³², cioè che qualor si colpisce nel vero scopo della Musica, che è l'espressione, la Natura ci costringe ad adoperare spesso il semplice contrappunto di Terza ed Ottava. Al-

²³² Vedasi cap. I artic. 9.

trimenti la soavissima veemenza, con cui Tomiri dichiara l'odio suo contro al sesso mascolino, rimarebbe confusa e senza effetto. Gli affetti mutano per lo più natura col carattere delle persone: l'odio nell'animo d'un Tiranno appare taciturno, mesto, e violento: una femina del volgo sfoga l'istessa passione con parole ed atti incivili; ma l'odio d'una Matrona nobile, benchè prorompa in espressioni forti, è nonpertanto composto, e pieno di quella grazia, chè è nativa al sesso. Tale per l'appunto è l'odio di Tomiri: co' salti di Ottava e di Quinta falsa esprime di quando in quando la veemenza dell'odio suo; ma poi modulando di grado, ed interrompendo la modulazione con più note puntate, dichiara la sua passione con quella dolce amarezza, che esprime dagli occhj le lagrime, ed interessa gli uomini in favor delle Amazzoni infino al segno d'odiare il proprio sesso, e d'invidiare la sorte di coloro, che hanno frequentemente l'onore di baciare la sovrana Mano, che à composto quest'Aria.

Sobre la lengua vasca (pp. 415-416)

Nelle nobilissime montagne della Biscaglia stà gloriosamente sepolita una lingua, che dal nome della Provincia si chiama *biscaglina*, sconosciuta al resto della Spagna, perciocchè gli stessi naturali, quando s'internano in essa, non la parlano più se non che in segreto tra di loro. Ella non à somiglianza con verun'altra lingua nè viva nè morta; e chiunque la sente, la suppone ebrea o arabesca: in fatti si racconta aver un Biscaglino concorso in Barcelona alla cattedra di lingua ebrea parlando la lingua nativa, e l'impostura si scoprì, entrando casualmente nel teatro degli studj un compatriota del Concorrente alla cattedra, mentre questi recitava il *Pater noster* in biscaglino. I naturali vantano colla loro nobilissima origine l'antichità della lingua; alcuni la suppongono nata nella torre di Babele, ed io sono di questa opinione; Altri vogliono che sia quello stesso linguaggio con cui il Serpente ingannò Eva; e quello ancora, con cui nel ritornar le cose al primitivo caos sedurrà l'Anticristo il mondo. La disgrazia della Repubblica letteraria si è, il non essersi ancora stampato in una lingua tanto illustre se non l'Abici con un poco di Dizionario. 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.

Sobre Lope de Vega (pp. 425-427)

[...] Fu pure uno Spagnuolo il primo, che del secolo XVI ebbe idea della vera Comedia, e circa di essa e le altre parti della Poesia scrisse eccellenti riflessioni piene del fuoco di Aristotele e di Orazio. Detto Spagnuolo fu il fecondissimo Poeta Lope della Vega; ma non ostante i suoi conoscimenti, ed il suo genio singolare per ogni sorta di Poesia, scrisse Comedie di pessimo gusto per la ragione, ch'egli stesso adduce dicendo:

E poichè paga il volgo sciocco, è giusto Scioccamente parlar per dargli gusto²³³.

La sorprendente fecondità di questo Poeta, e la mira di contentare il volgo l'indussero a comporre più di mille e cinquecento Comedie amorose, le quali misero in reputazione ne' te'ri di tutta l'Europa la stravaganza e l'inverisimile. Vi si vede una Dama, che per provare la fedeltà del suo innamorato, finge che le cada un guanto nella gabbia d'un Leone: l'amante si spoglia, entra nella gabbia, combatte col Leone, li toglie il guanto, e si presenta con questo vittorioso alla Dama. Ma queste scene Donchischiottesche sono descritte con uno stile vago, e maravigliosamente copioso: la scelta e la condotta de' caratteri è perfetta, e fu invidiata dallo stesso Corneille: gl'intrecci sono ingegnosi, varj, e ben tessuti.

Avendo queste belle qualità delle Comedie di Lope abbagliata tutta l'Europa, non è maraviglia divenisse quel Poeta Legislatore del teatro della sua nazione. Quasi tutte le Comedie

spagnuole si sono fatte indi poi sul gusto di quelle di Lope. L'argomento è sempre l'amore; ma un amore ne' personaggi serii platonico e metafisico; ne' buffi suocido ed incivile. L'intreccio è comunemente ingegnoso, e ben disciolto, nello che il teatro spagnuolo avvantagia ogni altro teatro dell'Europa. L'azione principale va per lo più adornata d'episodj inverisimili. Lo stile è copioso; ma affettato: di quando in quando alza il Poeta le creste, e per descrivere la bellezza d'una Dama, mette in mostra tutte le perle dell'India, tutti i colori della pittura con tutti gli Angioli del Paradiso. Per dire che si fa giorno, l'Aurora si mette alla toletta, le Cameriere l'affettano, i Cochieri attaccano, i cavalli nitriscono, e tutto il Mondo si mette sossopra. Queste descrizioni sogliono farsi con versi endecasillabi di rima rigorosa; nel rimanente della Comedia, siccome la lingua è di sua natura sufficientemente armoniosa, si adopra una rima larga consistente nella consonanza delle pure vocali, come *amore, lode; vivo, vinto*. La barbarie del secolo passato, oltre alle Comedie di Lope, mise in istima presso agli Spagnuoli quelle sopra i Santi, nelle quali suol comparire il Diavolo cavalcato un Serpente di fuoco, e viene ad inquietare i Santi con ridicole impertinenze. Ma queste Comedie sono oramai divenute in disuso, e solo si conservano in credito quelle di Lope, e del suo perfetto imitatore Calderòn della Barca. Il *Tartufe* del Moliere, e la *Serva amorosa* del Goldoni sarebbero nel teatro Spagnuolo reputate una freddura; questo però sul principio; che alla fine, siccome la nazione à fondo di buon senso, s'avvede, e mette da se stessa in ridicolo i suoi pregiudizj.

Teatro francés (p. 428)

[...] Le prime Comedie del Moliere furono ancora troppo spagnuole. Ma poi questo gran Comico purgò gl'intrecci d'episodj inverisimili, raffinò i caratteri, fece lo stile più famigliare, e ridusse la Comedia francese ad essere il modello, che hanno poi procurato imitare i Comici più savj delle altre nazioni. Prima della vera Comedia fu posta sul teatro francese la Tragedia. Ma per questa bisogna dar il vanto al teatro inglese: il natural entusiasmo della nazione, la maniera eroica di pensare, le violente passioni proprie del carattere nazionale, coll'energia della lingua per esprimerle, faranno sempre il teatro tragico inglese superiore al francese.

Teatro francés (p. 429, nota al pie)

Lasciata da parte l'oscurità dell'intreccio di questa Comedia, i due principali caratteri del Padre, e del Figlio di famiglia sono poco coerenti. Il Padre di famiglia vien proposto come modello di tale, savio, filosofo, amante de'figlj, geloso della loro condotta, ed afflito per gli amori di uno di essi con Sofia, giovane povera; ma savia, onesta, e virtuosa ad un segno eroico. Non ostante però la saviezza di questo Padre di famiglia, che più volte avea consigliato il figlio di non cercar nella scelta di consorte, se non una compagnia savia e virtuosa, per il vlgar pregiudizio della nobiltà e delle ricchezze, delle quali egli non avea bisogno, non vuol acconsentire al matrimonio del figlio con Sofia: or questa condotta, come ognun ben vede, si contraddice col carattere del personaggio. La negativa del Padre, la passione del figlio, gli amori d'una sorella, e la malignità d'un Zio empiono la casa di sconcerti scandalosi, quali non accaderebbero nella casa più sregolata; ed in tanto il Padre di famiglia non fa altro che piangere, e dir sentenze filosofiche, che nulla rimediano. Il Figlio vien pure proposto riformato, colla conversazione di Sofia, ne' costumi; ma la negativa del Padre lo trasporta a macchinare il ratto di Sofia, a trattar il Padre con alterigia, e criticar di tirannica l'autorità paterna. Somiglianti espressioni in bocca d'un personaggio odioso confermano gli ascoltanti ne' sentimenti contrarj di virtù; ma un personaggio, per cui a vista dell'ingiustizia del Padre l'udienza s'interessa, non dovrebbe mai sfogare la sua passione con espressioni, che fanno inorridire, contra l'autorità paterna.

²³³ Y pues que paga il [sic] vulgo necio, es justo Neciamente escribir [sic] por darle gusto.

Sobre la ópera (p. 441)

[...] Eccovi il fondamento del teatro in Musica, che a torto è stato criticato d'inverisimile. Sarebbe certo ne' nostri costumi inverisimile, che in una Comedia un Padre riprendesse suo figlio cantando, perciocchè nella Comedia si rappresentano i fatti triviali, quali tutto di accadono nelle nostre cafe. Ma quantunque Alessandro, Dario, Artaserse, Attilo Regolo, Catone si rappresentino dalla Storia personaggi mortali, pure se il teatro li deifica, possono usar del linguaggio che non disdice alle Deità. Il Poeta è libero a supporre o fingere quel che vuole, purchè, come dice Orazio, *sibi constet*, cioè sia conseguente nel fingere: onde se il teatro in Musica mi rappresenta come divini i personaggi, non dovrò trovare strano il sentirli parlar il divino linguaggio della Musica. Fece ancora Apostolo Zeno nella Tragedia da cantarsi un cambiamento degno di somma lode. Lo scioglimento della Tragedia è stato sempre la strage de' scelerati; ma nel nuovo Dramma italiano, quantunque sia tragico l'intreccio, l'esito, in quanto lo permette la Storia, è per lo più felice, consistente nel pentimento de' scelerati, e nel premio della virtù. Così le gran passioni proprie della Tragedia non si lasciano funestati colla morte di qualche illustre personaggio; ma si bene pieni di consolazione vedendo i malvaggi peniti, e premiata la virtù.

Gusto de la nación española (p. 447)

[...] Nella Corte, e nelle provincie meridionali vi è più passione e più senso per la Musica: l'Opera italiana è molto ben intesa in Cadice ed in Barcelona; ma se si facesse in Biscaglia, sarebbero i Musicisti lapidati.

VI. *Canzoni popolari* (pp. 450-452)

Servano finalmente le canzoni popolari a confermare ciò che è stato ragionato nel presente capitolo, ed in tutta quest'Opera circa la connessione della lingua di ciascuna nazione col gusto della Musica. In Italia sono poco comuni le canzoni popolari, perciocchè la maggior parte del popolo è d'orecchio così delicato, che li basta sentir le Arie del teatro per sollazzarsi poi cantandole per istrada, ed è un piacere sentire per le strade di Roma le donnicciuole e gli Artisti più inculti replicare con assai buona grazia i più be' pezzi di Musica del teatro. Si diletta ancora il popolo di Roma di formare per le contrade concerti a quattro e più voci; ed è cosa che reca maraviglia il sentire, come senza studio nè pratica di Musica vi si osservano puntualmente le regole d'armonia. I Contadini ed i Borghigiani, che non hanno tanta delicatezza d'orecchio, hanno le loro canzoni ed Arie di stile semplice, ma di buon gusto. La Romanella che cantano col colascione è piena di buona grazia; e più ancora la sonatina del Tamburro delle Trasteverine, che è quella dell'esemp. 9 della seconda Parte. Il gusto delle canzoni regna principalmente in Venezia; e sebbene sogliono quelle composti da qualche Maestro di Musica, il popolo le apprende facilmente. Vedasene una assai graziosa nell'esemp. 10; le Arie di teatro non hanno una modulazione così vaga.

In Spagna si diletta il popolo di cantare colla chitarra i *Romanzi*, che sono istoriette in verso di qualche innamorato, o di qualche celebre Assassino. La cantilena di questi romanzi è assai unitona e noiosa; ed è a mio parere un residuo del canto degli Africani, o un antico germoglio del Canto fermo. Nelle Provincie meridionali oltre a questi romanzi si cantano altre Ariette di buon gusto; particolarmente la dulzaina di Valenza, che è uno strumento acuto di fiato, atto ad ispirare una sensazione incredibile d'allegrezza, mette in moto la gorgia de' naturali per modulare con vivezza e con grazia. Vedasi nell'esemp. 11 una sonatina di detto strumento, al suono della quale ò veduto più volte ballare le Contadine di quel delizioso agro ne' loro pubblici festini soliti a farsi in mezzo della piazza con tutte le cirimonie di' festini nobili²³⁴. Ma

²³⁴ Mi sovviene che un Maestro di cappella intromise questa sonata della dulzaina in una Cantata della notte di Natale figurando un ballo di Pastori avanti al Bambino.

le canzoni popolari della Spagna di più buon gusto sono le *Seguidiglie*, delle quali ve n'è una varietà infinita: Vedasene una nell'esemp. 12: e non lasci di notarsi l'enfasi, con cui si spiega il vero e sincero amore spagnuolo: *se il mare, dice, fosse inchiostro, ed il cielo carta, non basterebbe a dirti, quanto ti amo*.

L'inclinazione della nazione francese a cantare la rende la nazione dell'Europa più ricca di canzoni; le quali sebbene sono fra di loro diverse, non è facile distinguere l'una dall'altra, perchè tutte sono d'egual buon gusto, e l'espressione di tutte dipende più dal moto della testa, che dalla modulazione della voce. Mi toccò una volta essere per alcuni giorni alloggiato accanto della camera d'un Ufficiale francese; la mattina quando mi svegliava, lo sentiva già cantare; ma gli era molto obbligato, perchè mi conciliava di bel nuovo il sonno. Per non appigliarmi alle canzoni troppo triviali, ò scelta quella dell'esemp. 13, che è la centesima d'una raccolta, che porta il titolo: *cahsons choisies de Thibault Comte di Champagne*; se la cantilena di questa canzone si paragona con quella dell'Aria cinese dell'esemp. 4, vi si noterà facilmente una gran somiglianza.

L'esemp. 14 è una canzone inglese; ed il 15 l'Aria d'una canzone tedesca, che quattro anni sono cantava per le strade di Roma una mendicante di quella nazione. La prima non à quella vaghezza delle canzoni italiane e spagnuole; anzi à un non so che di serio e patetico. Per cantare la seconda bisogna spezzare il fiato con bastante forza; e l'andamento di tutta l'Aria s'assomiglia assai al trotto d'un cavallo. Finalmente chiunque si prenda il gusto di far cantare successivamente una canzone ad un Contadino di ciascuna Nazione europea, si avvedrà che il Tedesco urla, l'Inglese sischia, il Francese piange, lo Spagnuolo intona, e l'Italiano canta.

EJEMPLOS MUSICALES DE LA EDICIÓN ITALIANA SUPRIMIDOS EN LA ESPAÑOLA

1. Músicas de tradición oral

1 *Aria del Canada* *Parte seconda*

2 *Ballo del Canada*

3 *Aria Indiana*

Aria cinese

5 6 7 8

9 *Tamburro Trasteverino* *Ei populi meditati sunt inania*

10 *Veneziana*
 gho perso l'ossele --- tto l'osse le --- tto ne so dove l'andane so dove l'andà
 povero bastio letto do ve se mai carzà dove se mai carza quanto che me dispiase smanio di qua e di là

11 *Dulciana Valeriana*
 non gho più bene e pase gho perso final'fà De me lo care fie se l'averi trova

12 *Seguidilla Española*
 Si la mar fuere tinta papel el cie lo papel el cie lo no po-
 dria expli car te... lo que te quero no po dria expli car te lo que te quero lo que te que ro

13 *Franca*
 Filles qui empoignt le dommage que les amans puevent causer risistez au premier langage dont ils veulent vous
 amour se vous tariez voire peril redouble de son flambeau l'amour vous oblouit quand l'oeil est trouble tout est dit

14 *Lytle*
 Ye happy Nymphs whose harmleff hearts no fatal sorrows prove who never knew mens feathleff arts or
 fettee pango of Love *Pr. Anasudor incise*

Aria della Signa *Partecipata d'Aradia* *Completata Salva*

2. *Aria "Io di quel sangue ho sete", de Talesti, regina delle amazzoni, de Maria Antonia Walburga de Baviera.*

RETRATO DE MARÍA ANTONIA WALBURGA DE BAVIERA



DEL ORIGEN Y REGLAS DE LA MUSICA,
 CON LA HISTORIA DE SU PROGRESO,
 DECADENCIA Y RESTAURACIÓN.
 OBRA ESCRITA EN ITALIANO
 POR EL ABATE DON ANTONIO EXIMENO,
 Y TRADUCIDA AL CASTELLANO
 POR D. FRANCISCO ANTONIO GUTIÉRREZ
 Capellán de S. M. y Maestro de Capilla del Real
 Convento de Religiosas de la Encarnación
 de Madrid.

TOMO I

DE ORDEN SUPERIOR.

MADRID, EN LA IMPRENTA REAL,
 AÑO DE 1796

ADVERTENCIA DEL TRADUCTOR

Bien conocida es la falta que hay en España de un libro elemental y clásico sobre la música. El deseo de llenar este vacío, y de promover los adelantos de una arte tan agradable y tan atrasada entre nosotros, es el que me hace publicar esta traducción empezada cinco años ha, más por mi propia utilidad entonces que por la de los otros. Omito hacer el elogio de la obra, porque nada puede añadir mi voto a los aplausos con que ha sido acogida en toda la Europa por los hombres de gusto y de sana filosofía, y sólo diré que ella me ha enseñado más que todas las de los otros escritores de teoría música que he leído. Ninguno de ellos ha sabido encontrar unos principios tan seguros y tan fecundos, ni explicarlos de una manera tan luminosa, ni adornarlos con unas noticias tan escogidas y oportunas.

Comuniqué mi pensamiento con su ilustre autor, el cual me indicó las variaciones y adiciones que debía hacer al original; lo que, habiéndose ejecutado puntualmente, se advierte ahora para no incurrir en la nota de infidelidad, culpa la menos disimulable en los traductores.

PRÓLOGO DEL AUTOR

Un conjunto de circunstancias de que no puedo instruir al lector sin escribir un dilatado discurso me hicieron, cuatro años ha, dar una mirada a la música, cuyo estudio creí deberme ser muy fácil por hallarme bastante instruido en los principios de las matemáticas, de donde comúnmente se cree derivarse la música. En breve quedé convencido por la experiencia propia de que, para la práctica de la música, de nada sirve la teoría de las matemáticas; y si yo conservase las primeras lecciones de contrapunto que hice según las reglas que intenta sacar de los números el P. Kircher, tendría el documento más decisivo de la presente cuestión y el más propio para hacer tapar los oídos o hacer reír a los hombres más estúpidos. Y aunque entonces ya me ocurría alguna sospecha de que nada absolutamente tienen que ver con la música las matemáticas, sin embargo, deseché como vano aquel pensamiento, considerando que a lo menos la teoría de la música sería una parte de ellas, como otras muchas cosas semejantes que estas ciencias contienen tan inútiles a la práctica de las artes como las sutilezas de la escuela aristotélica. Por esta razón seguí ejercitándome, por una parte en el contrapunto bajo la dirección de un maestro, y por otra formando por mí mismo una teoría matemática de la música. Y después de haber hecho en vano inmensos esfuerzos para descubrir alguna luz entre las densas tinieblas del *Tratado de la armonía* de Tartini, de su séxtupla armónica y de las tres armonías de primera, cuarta y quinta de que se compone la escala, me formé una breve teoría que, como sucede a todo escritor, me parecía alguna cosa buena. Pero, a pesar de esta teoría y del cotidiano ejercicio de componer, me hallaba en cuanto a la práctica enteramente a ciegas. El maestro me alababa muchas lecciones, y aun me decía con frecuencia que no comprendía cómo, teniendo tan poca práctica, hacía modular tan bien las partes, particularmente los bajos. Pero todo esto lo hacía yo a tientas y me desesperaba de que hoy me alabase una lección y mañana me reprobase otra, quedando siempre en ayunas del porqué. Se aumentaba aún más mi desesperación con la lectura de los autores de práctica, no hallando en ellos más que un amontonamiento de reglas de canto llano, que presto eché de ver eran falaces y falsas, puesto que todos los días las veía quebrantadas en las más bellas composiciones. ¿De qué sirve, me decía yo, la regla de no hacer saltar una voz de quinta falsa cuando este salto causa tantas veces placer al oído? ¿Por qué se me impone la ley de preparar toda disonancia cuando todos los días se usa de la séptima y de la quinta falsa sin esta preparación? ¿Por qué ha de ser un pecado irremisible en un prin-