

VIGENCIA Y ACTUALIDAD DE LAS TEORÍAS DEL P. EXIMENO EXPUESTAS EN EL *DELL'ORIGINE*. NUEVAS APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA VIDA Y OBRA EXIMENIANA

MIGUEL ÁNGEL PICÓ PASCUAL¹

Abstract: The purpose of this article is a new analysis of the contributions to musicology by the Spanish Jesuit José Antonio Eximeno. It enables me to present the results of my recent musicological research and new projects based on the thesis of Eximeno's book *Dell'Origine e delle regole della musica*. The importance of this work for the musicological practice in the present is transcendental, because of his views on music philosophy and pedagogy and his opinion on the origin of music. Firstly, we expose new biographical data on the Jesuit. Then, we present "new" propositions and theoretical contributions of his work (not considered until now), proving that his *Dell'Origine* establishes the scientific bases of the modern musical anthropology. The work of Eximeno is an early anthropology of the music, in the eighteenth century.

Key words: Music / Musicology.

Resumen: Este artículo tiene por objeto realizar un nuevo análisis sobre la contribución a la musicología del jesuita español P. José Antonio Eximeno, permitiéndome presentar los resultados de mis recientes investigaciones y nuevos proyectos basados en las tesis expuestas en la obra de Eximeno *Dell'Origine e delle regole della musica*. La importancia de esta obra para la práctica musicológica actual es trascendental, debido a sus enfoques sobre filosofía y pedagogía musical, así como por su opinión sobre el origen de la música. En un primer lugar, exponemos nuevos datos bibliográficos sobre Eximeno, para después pasar a presentar "nuevas" propuestas y aportaciones teóricas de su obra (no consideradas hasta ahora) que demuestran que su *Dell'Origine* establece las bases científicas de la antropología musical actual. La obra de Eximeno constituye así una temprana antropología de la música, en el siglo XVIII.

Palabras clave: Música / Musicología.

I. Nuevos datos biográficos

Desde que publiqué mi libro acerca del P. José Antonio Eximeno en el año 2003 he continuado indagando acerca de su vida y obra con tal de perfilar mucho mejor algunos aspectos importantes pero desconocidos de este destacado personaje, a quien en la advertencia preliminar de la *Carta al reverendísimo P. M. F. Tomás María Mamacchi sobre la opinión que defiende el abate Don Juan Andrés, en orden a la literatura eclesiástica de los siglos bárbaros* (Madrid, A. de Sancha, 1784) se le califica de "varón eruditísimo, elocuente orador, filósofo profundo, matemático sutilísimo, e insigne teólogo, sugeto en fin, a quien cupo, como de Porcio Catón decía Livio, un ingenio tan versátil y

acomodado a todo, que parecía nacido para cualquier cosa a que se dedicaba". Corto se quedó el prologuista, ya que a esto habría que añadir poeta, astrónomo, esteta, músico y novelista dotado de una vasta instrucción, talento, ingenio y elocuencia, cualidades que son difíciles de concurrir en un mismo sujeto. El P. Andrés, al cerrar el capítulo VIII del libro primero del tomo VII de su *Origen*, dedicado íntegramente a la acústica, decidió hacerlo precisamente elogiando a su amigo de esta manera: "Después de tan ilustres músicos, después de tan célebres filósofos y tan sutiles matemáticos, compareció Eximeno muy versado en la *Matemática* y en la *Música* para conocer íntimamente la naturaleza de la una y de la otra, y muy sincero filósofo para decir libremente su opinión

¹ Fecha de recepción: 15-5-2009 / Fecha de aceptación: 11-7-2009.

sin respeto a otros escritores y quitar a la Matemática todo influjo sobre la Música. Expone él y refuta los sistemas músicos de los matemáticos y de los músicos que le habían precedido, y quiere fundar su sistema, no sobre cifras y figuras, ni sobre raciocinios matemáticos, sino sólo sobre las observaciones de la naturaleza".²

En un ejemplar de *Dell'origine* que se conserva en la actualidad en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Sig. 134-4-6) se encuentra una autobiografía manuscrita escrita por el P. Eximeno que el autor dedicó y donó a su compañero de orden el alicantino Vicente Olcina.³ Esta autobiografía, que comprende cuatro hojas que están cosidas entre el final del Prefacio y la Tabla del libro, y que se halla escrita en papel de principios del siglo XIX en cuya filigrana se lee la marca Bracciano, fue escrita antes de terminar la redacción de su novela *D. Lazzarillo*, una obra impresionante por su madurez humana, su sentido crítico filosófico y la profundidad en el tratamiento de los personajes. En el recto del folio primero se lee de mano de otro poseedor posterior del libro: "*Vie de l'auteur / écrite par lui même*". En el mismo folio vuelto aparece la dedicatoria del P. Eximeno en la que especifica "*Para / D. Vicente Olcina*". En la portada del libro encontramos escrito "*Ex Dono Authoris*". Entre los folios segundo y cuarto se halla escrita propia-

mente la autobiografía en letra apretada y pequeña con la misma tinta anterior. La lengua utilizada es un italiano lleno de hispanismos ortográficos y sintácticos en la que aparecen "*algunos pocos y ligeros defectos de lenguaje*", lo que era habitual entre los jesuitas expulsos, tal y como expresó el P. Andrés al referirse al uso que hacían del idioma italiano⁴ –vid. Apéndice documental 1–.

De entre lo narrado allí me llaman la atención dos cosas. La primera, que especifique que tras cursar estudios de gramática y retórica en los colegios de los jesuitas valencianos continuara los de filosofía en Zaragoza, lo que hasta la fecha no nos era completamente desconocido pero no había sido nunca tenido en cuenta al carecer de documentación que lo acreditase. Este dato era recogido también en la *Biblioteca Jesuítico-española (1759-1799)* del P. Lorenzo Hervás y Panduro.⁵ Este ilustre jesuita manchego, con quien el P. Eximeno tuvo cierta amistad –de hecho se conservan dos cartas suyas fechadas en Valencia el 3 y el 19 de abril de 1800 en las que le expone los intentos de buscarle alojamiento adecuado en los conventos de la ciudad en un momento en el que parece ser estuvo tentado de domiciliarse en la capital del Turia⁶ llega mucho más lejos y especifica que en Zaragoza tuvo por maestro de filosofía al docto P. Tomás Cerdá, quien a su vez era un reputado matemático. Es probable que fuese este tarraconense

² ANDRÉS, Juan. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Madrid: 1997, ed. dirigida por P. Aullón de Haro, vol. IV, p. 238. En esta obra encontramos múltiples referencias a la música. En el capítulo XI del tomo II habla de las Cantigas de Santa María y su notación musical (p. 239), de la música entre los árabes y de su influencia en la música europea, deteniéndose en los tratados de Alfarabi y Abulfaragio (p. 240), de los juglares (p. 257), de los progresos de la música en el siglo XVIII (p. 368), donde destaca la figura del P. Eximeno, que "*valiéndose de nuevos principios, la ha reducido a mayor claridad y sencillez*". En el capítulo tercero del libro segundo del tomo III elogia el poema de la música de Iriarte, que considera que es "*una de las mejores producciones de la poesía moderna de su nación*", después de apuntar una serie de peros. En el capítulo cuarto del tomo IV analiza la ópera y sus libretistas. A pesar de que cree en la unidad de todas las artes, considera que en definitiva se reduce a la poesía dramática adornada con los auxilios de las demás artes que no hacen sino resaltarla. Se detiene en observar dicho fenómeno en Italia, la única nación "*que debe ocupar un honroso puesto*", Francia, Inglaterra y después a estudiar a los dos libretistas más prodigiosos: Zeno y Metastasio. En el capítulo primero del libro III del tomo VI hace referencia a las historias de la música de Burney y del P. Martini (p. 310 y 312 respectivamente). El capítulo VIII del libro primero del tomo VII lo dedica a la acústica (p. 211-239). A pesar de apoyar las ideas del P. Eximeno observamos que en el esquema general de su obra introduce la música dentro de la ciencia, concepción clásica del cuadrivium. Analiza sucintamente la música de los griegos, la de los árabes, los principales tratadistas de la época medieval, deteniéndose a continuación en Galileo, Newton, Euler y otros, cerrando el capítulo en Eximeno, como se ha visto. En las adiciones contenidas en el tomo XIII da noticias sobre el tratado de Plutarco (p. 803), de una obra desconocida sobre música de Filodemo, de la contribución de Rousseau y Sacchi (p. 804) y finalmente del P. Requeno (p. 805).

³ Vid. DOMÍNGUEZ MOLTÓ, A. *Vicente Olcina, fabulista*. Luis Olcina, misionero. Alicante: 1984.

⁴ ANDRÉS, Juan. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Madrid: 1997, ed. dirigida por P. Aullón de Haro, vol. III, p. 103. La cita completa dice así: "*Los españoles Eximeno, Arteaga, Lampillas y algunos otros, empleando su ingenio en argumentos críticos y didascálicos, hacen uso del idioma italiano, y algunos pocos y ligeros defectos de lenguaje los recompensan tan felizmente con otras verdaderas prendas de buen estilo que pueden compararse en la gloria de la verdadera Elocuencia con los más célebres italianos de su edad*".

⁵ HERVÁS Y PANDURO, Lorenzo. *Biblioteca Jesuítico-española (1759-1799)*. Madrid: 2007.

⁶ HERVÁS Y PANDURO, Lorenzo. *Cartas*, B.N.M., ms. 22996, fol. 287 y 287-290 respectivamente. Consúltense en la nota 692 de la *Biblioteca Jesuítico-española (1759-1799)*, p. 215-216.

quien le iniciase a su vez en el estudio de las matemáticas. En esta obra se añade a continuación que en Valencia tuvo por maestro de teología al P. Antonio Canicia⁷ y más adelante, en el apartado bibliográfico, que *"ha escrito parte de la historia de España"*, sin especificarse nada más al respecto. Desafortunadamente este presunto manuscrito no se ha conservado. Todos estos datos que aparecen en esta monumental obra debió facilitárselos el propio P. Eximeno para la confección de la misma.

La segunda cosa a destacar es que declare que después de enseñar en la Universidad *"pasó luego a Madrid a estudiar Matemáticas con el Padre Cristian Rieger, jesuita alemán, cosmógrafo del Real Consejo de Indias"*, dato que se nos escapaba hasta la fecha. Con el mismo debió formarse también en astronomía, llegando a publicar en Viena en 1761 la *Observatio transitus Veneris per discum solem facta in Regia specula una cum Christiano Reguer*. Tal y como apunta: *"Tras cuatro años de tales estudios volvió a Valencia para enseñar Matemáticas en el Semanario de Nobles"*.

Una publicación que he localizado en la Biblioteca Serrano Morales de Valencia y que no se había referenciado hasta la fecha es el *Certámen literario, en que los estudiantes gramáticos de las Escuelas de la Compañía de Jesús de la Ciudad de Segorbe, manifiestan a su M. I. Patrona la dicha Ciudad los progressos que en las buenas Letras consiguen, estando a la dirección de los Padres de la dicha Compañía. Conságralo a la misma antiquíssima Ciudad el P. Antonio Egimeno, Maestro de Rethórica en dichas Escuelas. En Valencia: Por la Viuda de Gerónimo Conejos, enfrente S. Martín*. La edición, que fue dedicada *"A la Muy Noble y Antigua Ciudad de Segorbe"*, no especifica el año de publicación, aunque sospechamos que debió salir a la luz antes de 1756, en cuyo año consta que era maestro de retórica y poesía en la Universidad de Valencia. Es de suponer que antes de detentar dicho cargo ejerciera, al menos ocasionalmente, el de maestro de retórica en las escuelas de la Compañía de Jesús de Segorbe (Castellón). Los ejercicios y representaciones se hicieron los días 6 y 10 de julio, y los títulos de las mismas fueron los siguientes: *"Segorbe libertada por Abuceit convertido"*, *"La vieja hechicera de las Ciencias"*, *"Triun-*

fos de la Compañía en Segorbe" y finalmente, *"Los Filósofos enjaulados por sus manías"*.

Otro hecho que quiero señalar a continuación es el acusamiento público que hizo el P. Eximeno en 1756 a Gregorio Mayans de impío por haber escrito a heterodoxos y publicar sus cartas. El propio Mayans describe los hechos de esta manera: *"El P. Egimeno me convidó de palabra i por escrito a oír su Oración. Fui con mucho gusto i esperaba tenerle oyéndole. Pero estando yo en el teatro, oí que dijo en tono de severíssima i atroz reprehensión que ha avido hombre, que para perpétua ignomínia de su nombre, avía impresso una carta de cierto herege, con lo qual se hacía (según su parecer) sospechoso en la Religión. Aunque en el Theatro no avía otro que pudiesse entenderse sino yo, dissimulé, pareciéndose que no se atrevería a imprimirlo, ni se lo permitirían sus superiores: después, en un papelón escrito en romance, que su mismo Padre se atrevió a embiarme, echó ciertas chinitas aludiendo a los estrangeros que han querido celebrarme en Berlín, Amsterdam i Londres i, pareciéndome ésta demasiada insolencia, me quegá a su superior, pareciéndome este medio más prudente que acudir al mío, o egecutar por mí lo que me dictasse la justa indignación; porque yo toleraré que me llamen ignorante, pero no impío"*.⁸ A pesar de que sobre este incidente sólo poseemos la versión de Mayans, salta a la vista una vez más el carácter puntilloso del P. Eximeno y las enemistades que iba granjeándose poco a poco en Valencia hasta llegar a convertirse, tal y como él mismo manifestó, en insoportables, momentos antes de partir hacia Segovia para ocupar la plaza de profesor de matemáticas en el Real Alcázar.

Según desvela la correspondencia del duque de Medina Sidonia de 1760 en su documentación se incluían diversas cartas del P. Eximeno acerca de libros religiosos y otras cartas en las que se prevenía al duque sobre el jesuita valenciano. Más tarde, cuando el P. Eximeno envió al duque *"un tratado sobre la Música"*, el *Dell'origine*, éste, que era un gran amante de la misma y que tocaba incluso el clavicordio, no debió recibirlo con suma gratitud ya que confió a su secretario, Santiago Sáez, su deseo de disfrutar de la música y evitar cuestiones teóricas que además eran polémicas.

⁷ HERVÁS Y PANDURO, Lorenzo, 2007, p. 215-216.

⁸ MESTRE, Antonio. *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de Don Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781)*, Valencia: 1968. En el Apéndice documental nº 6, pp. 486-487 -B.A.H.M. 157-, incluye la carta escrita por Mayans donde narra la disensión con el P. Eximeno sobre el trato con los herejes.

Sus palabras textuales fueron: "Yo gusto más de gozar de la música que de disputar".⁹

Probablemente la primera contribución teórico-musical escrita por el P. Eximeno fue el *Ristretto Dell'Opera intitolata La Musica Ispirata dall'Istinto, e modificato dal caratteri delle Nazioni, e dal genio delle rispettive Lingue*, un esbozo a mi modo de ver de lo que se convertiría más tarde en su *Dell'Origine*. Observamos a simple vista que en su título se encuentran perfectamente delimitados los postulados teórico-musicales que desarrolló en su primer tratado teórico-musical. Fue el historiador Julius Petzholdt, que consagró sus esfuerzos a catalogar las obras relacionadas con la princesa María Antonia de Walpurgis,¹⁰ quien reseñó este desconocido manuscrito que se conservaba en la Biblioteca del estado de Dresde y que fue dedicado a *Sua Altezza Reale Maria Valburga di Baviera Elettrice di Sassonia*. Daba esta noticia en un artículo aparecido en diciembre de 1856 en la revista *Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswissenschaft* y cuyo título era "Biographisch-litterarische Mittheilungen über Maria Antonia Walpurgis von Sachsen. Ein Beitrag zu einer Deutschen Nationalliteratur".¹¹ A pesar de que este manuscrito, desafortunadamente en la actualidad extraviado, no llevaba ningún tipo de datación, según refiere el propio Petzholdt, el único que llegó a relacionarlo, considero que debió ser anterior a la publicación de *Dell'Origine*, probablemente fuese incluso una primera versión de la obra que ya pretendía dedicarle. Actualmente las relaciones entre estos dos personajes nos son completamente desconocidas, es posible que incluso le diese lecciones a la princesa en 1772, fecha en la que se encontraba en Roma. En el retrato que aparece en su tratado ésta sujeta entre sus manos un ejemplar de *Dell'Origine*, mientras las

partituras de sus óperas reposan en la parte inferior bajo diversos instrumentos, *Il trionfo della fedeltà* a la izquierda y *Talestri* a la derecha.¹²

Al día de hoy sabemos algo más acerca de los gastos de la edición de *Dell'origine* gracias a los datos parciales que ofrece el epistolario del P. Juan Andrés, recientemente publicado por Livia Brunori. En una carta fechada en Mantua el 23 de diciembre de 1776 y dirigida al jesuita español Ramón Ximénez de Cenarbe (1743-1831), residente en Cremona, con quien mantuvo una copiosa correspondencia con el correr del tiempo, manifiesta que el P. Eximeno se había empeñado en trescientos ducados para poder afrontar la publicación de la obra, aparte del dinero que había podido recoger sin interés entre compañeros, posibles mecenas y subscriptores, lo que pone en evidencia que la obra tan lujosa que salió bellamente estampada por los talleres de Barbiellini en 1774, con extraordinarios grabados y láminas de música, no fue subvencionada en su totalidad por la dedicataria, la princesa Walpurgis, lo que en un principio se suponía, ni debió tener un elevado número de subscriptores. Además, tal y como apunta el P. Andrés, la obra costaba de vender puesto que era cara, y el P. Eximeno no obtuvo ganancia alguna, es más tuvo que pagar parte del elevado coste de impresión. Dice así el P. Andrés: "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 ducados, a más del dinero que había podido recoger sin interés, y ahora no puede despachar las copias: casi le he despachado tantas yo solo, como todos los librereros, pero con todo no puede con el dinero de estas pocas copias, sino

⁹ Archivo particular de la Duquesa de Medina Sidonia, Leg. 2392, 2 de septiembre de 1774. Cit. por HOLLIS, G. T.: "El diablo vestido de fraile: correspondencia entre el Padre Antonio Soler y un noble español (1761-1773)", en *Anuario Musical*, nº 54, Barcelona, 1999, p. 158. A pesar de mis continuas peticiones para poder acceder a dicho archivo con tal de indagar en el contenido de estas cartas, hasta el presente no se me ha permitido entrar al mismo, por lo que de momento continúo no pudiendo ampliar este asunto.

¹⁰ PETZHOLDT, Julius. "Zur Litteratur von Mitgliedern des Königlichen Hauses Sachsen: I. Maria Antonia Walburga", en *Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswissenschaft*, enero de 1852, p. 6-11; "Zur Litteratur von Mitgliedern des Königlichen Hauses Sachsen: I. Maria Antonia Walburga", en *Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswissenschaft*, septiembre de 1852, p. 250-251; "Biographisch-litterarische Mittheilungen über Maria Antonia Walpurgis von Sachsen. Ein Beitrag zu einer Deutschen Nationalliteratur", en *Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswissenschaft*, noviembre de 1856, p. 336-345; "Biographisch-litterarische Mittheilungen über Maria Antonia Walpurgis von Sachsen. Ein Beitrag zu einer Deutschen Nationalliteratur", en *Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswissenschaft*, diciembre de 1856, p. 367-390.

¹¹ PETZHOLDT, Julius. "Biographisch-litterarische Mittheilungen über Maria Antonia Walpurgis von Sachsen. Ein Beitrag zu einer Deutschen Nationalliteratur", en *Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswissenschaft*, diciembre de 1856, p. 367-390, vid. p. 372, ap. 16.

¹² FISCHER, C. *Instrumentierte Visionem weiblicher Macht. Maria Antonia Walpurgis Werke als Bühne politischer Selbsteinstrumentierung*. Kassel: 2007, vid. p. 159-162, 406-407, 445 y 450.

pagar su fruto y ir tapando agujeros. Tengo también algunas copias del *Dubbio contra Martini*".¹³ La situación por la que pasó el P. Eximeno en aquellos momentos, tras su experiencia editorial, debió ser bastante dura. En una carta posterior dirigida al mismo compañero, fechada el 3 de agosto de 1778 dirá de él: "el pobre, como me escribe, se halla en necesidad".¹⁴

El P. Andrés, que sostenía una gran amistad con el P. Eximeno, le ayudó mucho en la venta de los ejemplares que éste le remitía periódicamente desde Roma –en una carta fechada el 29 de septiembre de 1777 manifestaba que le había enviado más libros, que no sabía ya cómo vender–,¹⁵ y se interesaba por saber si en las ciudades donde residían sus amistades habría interesados en adquirir la obra con tal de despacharla, como por ejemplo le expresa a Ramón Ximénez de Cénarbe el 23 de diciembre de 1776, ya que un maestro de capilla de Mantua le había informado que en Cremona podrían venderse cinco o seis. Tal y como señala en dicha carta, le había vendido tantos libros como todos los libreros, aunque no siempre el pago de las ventas se realizaba con celeridad. La suma de las obras del P. Eximeno que le vendió a Ramón Ximénez de Cénarbe fue reclamado en innumerables ocasiones desde 1776 hasta 1779.¹⁶ En la última carta que hace referencia a este asunto especifica ya de manera concluyente: "estrañé que no viniesen juntamente los tres cequíes y 9 libras por las obras de Eximeno, no pudiendo entender el motivo de dejarme Usted sin respuesta

todas las veces que le pido un dinero de que debo dar razón a quien pertenece. Yo siento cansar a Usted tantas veces sobre este asunto, y así pido a Usted que con el retorno del marqués de Gazoldo me envíe los libros o el dinero y se salden de una vez estas cuentas, con que yo no me veré obligado a repetir tantas cartas y Usted quedará libre de la molestia de recibirlas".¹⁷ Al final desconocemos si se efectuó por fin el pago o, por el contrario, fueron devueltos los libros.

Al parecer, tal y como desvela una vez más el epistolario del P. Juan Andrés, el P. Eximeno se hallaba confeccionando durante la década de los años setenta una obra de investigación histórica acerca del siglo de oro de la monarquía española, que abarcaría desde los orígenes de esplendor con el rey Fernando el Católico hasta llegar a Felipe II. Tal y como apunta el docto jesuita alicantino llevaba tiempo trabajando en dicho proyecto, que probablemente hiciese con el objetivo de granjearse los favores de la monarquía española, tal y como solían hacer otros muchos de los jesuitas expulsos con tal de aumentar su reducida pensión. La obra, que no ha llegado a nuestros días, y que no sabemos si llegó a concluir, con toda seguridad debió perderse junto con otros de sus papeles y biblioteca personal, que fue desafortunadamente apresada en 1798 por un barco de corsarios berberiscos. Es posible que esta obra fuese la *Historia de España* de la que hablan algunos bibliófilos como por ejemplo Justo Pastor Fuster.¹⁸ Por su parte, J. Almirante en su *Bibliografía militar de España*

¹³ ANDRÉS, Juan. *Epistolario*. Valencia: 2006, edición a cargo de Livia Brunori, vol. I, Carta a Ramón Ximénez de Cénarbe, Mantua, 23 de diciembre de 1776, nº 35, p. 45.

¹⁴ ANDRÉS, Juan. *Epistolario*, vol. I, Carta a Ramón Ximénez de Cénarbe, Mantua, 3 de agosto de 1778, nº 69, p. 86.

¹⁵ ANDRÉS, Juan. *Epistolario*, vol. I, Carta a Ramón Ximénez de Cénarbe, Mantua, 29 de septiembre de 1777, nº 54, p. 70: "Ahora me ha enviado más copias, que yo no sé ya cómo hacer para vender, porque le he despachado en estas tierras más de las que habrá vendido ningún librero en otra ciudad alguna. Mi aposento está lleno de paquetes de libros, que de una y otra parte me envían para vender aquí: sin duda que Mantua tendrá gran fama de literata, o yo de traficante".

¹⁶ ANDRÉS, Juan. *Epistolario*, vol. I. La primera vez que hace referencia a los libros de Eximeno "que equivalen a dos cequíes" la encontramos en la carta fechada en Mantua el 26 de agosto de 1776 (carta nº 24, p. 30). La segunda un mes más tarde, el 29 de septiembre de 1776 (carta nº 27, p. 33). En la carta fechada el 23 de diciembre de 1776 (carta nº 35, p. 45), aparte de apuntar importantes datos sobre la obra, señala que tiene también el *Dubbio contra Martini*, obra que le mandó según se desprende de la carta fechada el 2 de enero de 1777 (carta nº 36, p. 46), por lo que la deuda ascendía ya a dos cequíes de *Dell'origine* y nueve libras mantovanas del *Dubbio* (carta fechada el 8 de enero de 1777, carta nº 37, p. 48). Dicha cantidad será reclamada ininterrumpidamente en cartas posteriores: 31 de enero de 1777 (carta nº 39, p. 50), 10 de febrero de 1777, en la que insiste además si habría posibilidad de vender algunas de sus obras en Cremona (carta nº 40, p. 52), 1 de mayo de 1777 (carta nº 46, p. 62), 29 de septiembre de 1777 (carta nº 54, p. 70), en la que señala que quería enviarle el dinero a través del cardenal Valenti, 19 de febrero de 1778 (carta nº 62, p. 78), en la que apunta que enviará un *Dell'origine* y dos *Dubbio* a Carlos Albertoni, 4 de mayo de 1778 (carta nº 65, p. 81), 3 de agosto de 1778 (carta nº 69, p. 86) –la deuda se había incrementado a tres cequíes y nueve libras–, 11 de febrero de 1779 (carta nº 75, p. 93) y finalmente el 22 de febrero de 1779 (carta nº 76, p. 95). Desconocemos por qué este jesuita demoraba tanto el pago de los libros, en la carta del 3 de agosto de 1778 apunta incluso que le haría un gran favor saldar el importe puesto que el P. Eximeno se hallaba "en necesidad", lo que le importó más bien poco puesto que continuó debiendo dicha cantidad.

¹⁷ ANDRÉS, Juan. *Epistolario*, vol. I, Carta a Ramón Ximénez de Cénarbe, Mantua, 22 de febrero de 1779, nº 76, p. 95.

¹⁸ ANDRÉS, Juan. *Epistolario*, vol. I, Carta a Ramón Ximénez de Cénarbe, Mantua, 23 de noviembre de 1779, nº 84, p. 103.

(Madrid, 1876) le atribuye el *Manual del artillero* fechado en Segovia, que tanto Justo Pastor Fuster como posteriormente M. Fernández Navarrete en su *Biblioteca marítima española* (Madrid, 1851) no consideran suya.

La reciente publicación del diario del inquisidor Nicolás Rodríguez Laso permite conocer que éste le visitó en Roma el 26 de diciembre de 1788, visita en la que el valenciano le comentó cosas acerca de las obras que meditaba publicar. Probablemente tuviese ya en mente escribir *Lo spirito del Machiavelli*, que salió a la luz en Cesena en 1795.¹⁹ Al parecer, el P. Eximeno le devolvió la visita dos semanas después, el 11 de enero de 1789, "quien entre otros discursos" esta vez "tocó bastante del padre Isidro López".²⁰ Casualidades de la vida, el fiscal inquisidor volvió a encontrarse con el P. Eximeno en Valencia, en esta ocasión cuando en la primavera de 1800 se vio obligado a interrogarlo y retirar la obra *El espíritu de Maquiavelo*, impresa en Valencia un año antes.

A continuación vamos a analizar con mayor amplitud la polémica que se desató en el *Diario de Madrid* tras la aparición en nuestro país en 1796 de la traducción de *Del origen*.²¹ La primera referencia la encontramos el 8 de junio de 1796, fecha en la que el redactor del periódico presenta la publicación del primer tomo de la obra, que podía adquirirse por 28 reales en pasta, como "de aquellas raras que hacen época", considerándola "útil a los profesores jóvenes que aún conservan el entendimiento flexible a la razón". Al autor lo calificó como "uno de los mayores Matemáticos que ha producido este siglo" y como un "gran filósofo".²²

El 14 de octubre se ofrecía al público el comentario acerca del segundo tomo de la obra, indicándose que las viñetas y las dieciséis láminas habían retrasado su publicación, que podía adquirirse por 19 reales en rústica y 23 en pasta. El redactor la

recomendaba "a los hombres de talento" que quisieran aprender el estudio del contrapunto, pues según su opinión abría un nuevo camino. Una comprometida frase desencadenaría una agria polémica, la de que la música se hallaba "en un estado tan vago e incierto, por culpa de sus profesores. La mayor parte de los que se dedican a esta agradable profesión, son unos hombres sin principios de otras artes, ni ciencia, y por consiguiente incapaces de razonar sobre su profesión, siendo unos meros ejecutores, o unos rutineros maquinales".²³

Sin haber visto la obra, apenas un mes después no tardó Irazo en lanzar sus seis preguntas a Gutiérrez, maestro de capilla del Real Convento de la Encarnación y traductor de la obra. Irazo es, por tanto, el primero en ponerse al frente de la turba ignorante de los profesores que se oponían al P. Eximeno.²⁴ Su irracionalidad y necedad es tal que el redactor encargado de reseñar el juicio del mes del diario apunta que hablaría sobre las mismas preguntas cuando se las diesen traducidas del tonto al castellano.²⁵

Cuatro días después sale a lidiar un anónimo articulista que firma como *El músico sin vanidad*, que tras leer la sinrazón del "desgraciado" Irazo –según su parecer "semejantes hombres no deben tener lugar entre los profesores, porque no tenemos más opinión que la de sus propias pasiones"–, dirige su crítica no al P. Eximeno sino contra el traductor.²⁶ La frase del día 14 acerca de los profesores es la causa de la polémica. Considera que el mismo, antes de sentar unas proposiciones tan injuriosas, debería haber hecho distinciones entre éstos y los "ganapanes del oficio". Según su criterio los profesores contrapuntistas no eran bárbaros. Alguna animadversión debía existir entre este articulista y el maestro Gutiérrez ya que tras manifestar haber escuchado sus obras, le pre-

¹⁹ RODRÍGUEZ LASO, Nicolás. *Diario del viage a Francia e Italia (1788)*, Zaragoza: 2006, Institución Fernando el Católico. p. 522.

²⁰ RODRÍGUEZ LASO, Nicolás. *Diario del viage a Francia e Italia (1788)*, 2006, p. 535.

²¹ ACKER, Y. F. *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid: 2007.

²² ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 8/6/1796, n° 160, p. 639-640. Referencia n° 923. Eximeno fue y continúa siendo un personaje extremadamente polémico. En su época los discípulos y partidarios del Padre Martini sintieron tal odio por él, simplemente por haber profanado a su idolo, que llegaron a llamarlo "asno". Actualmente este sector italiano demuestra la misma opinión que sus antepasados. En el congreso celebrado en Valencia en su honor en diciembre de 2008 se le masacró sin piedad con auténticas necedades. Paolo Gozza, por su parte, no dudó en calificarlo de "frustrado" y Micaela Garda negó en todo momento su papel como innovador de ideas.

²³ ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 14/10/1796, n° 288, p. 1173-1174. Referencia n° 936. Desafortunadamente la frase es de una rabiosa actualidad por lo que se refiere a nuestro país.

²⁴ ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 5/11/1796, n° 310, p. 1259-1260. Referencia n° 938.

²⁵ ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 4/12/1796, n° 339, p. 1384. Referencia n° 950.

²⁶ ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 9/11/1796, n° 314, p. 1275-1277. Referencia n° 939.

gunta si ha compuesto algunas piezas que hayan gustado a los oyentes y de qué reglas se había servido para realizarlas sin conocer previamente la obra del P. Eximeno. *El músico sin vanidad* no sabe cuál es la diferencia que hay entre las reglas que daba el P. Eximeno en su obra y las que habían usado hasta entonces los profesores en virtud del mismo instinto.

El siguiente en intervenir es el *organista de Gandullas* en sendos artículos publicados los días 20 y 21 de noviembre.²⁷ En ambos se nota su lógica y solidez. En el primero critica la postura de *El músico sin vanidad* y apoya en todo momento al P. Eximeno, convidando a los jóvenes principiantes a que le sigan. Para él las reglas no son necesarias, a la hora de componer es imprescindible "*abandonarse a los brazos de la naturaleza y dejarse conducir de las sensaciones*". En el segundo argumenta que sólo los filósofos podían juzgar y comprender la obra del P. Eximeno, no los músicos que no dominaban dicha materia.

Incomodado el traductor, que hubiese preferido no contestar a nadie, decide responder en dos artículos aparecidos los días 29 y 30.²⁸ A Iranzo le recomienda aprenda un poco de gramática castellana "*para explicarse de modo que se le pueda entender*" y que lea la obra o bien que busque a alguien que se la pueda explicar. Según su criterio *el músico sin vanidad* debería denominarse *el vanidoso sin música* y aunque cree que escribe mejor, emplea la lógica del mismo modo que Iranzo.

Le explica que en sus composiciones ha tenido buen cuidado de olvidarse por completo "*del sin número de reglas vagas, falsas, obscuras, pueriles, ridículas, inútiles y aún perjudiciales*". Concluye señalando que jamás ha sido su ánimo desacreditar la profesión y jamás ha llamado bárbaros a los profesores.

El 4 de diciembre al emitir el juicio de los diarios del mes, el redactor no comprende cómo los músicos se habían irritado tanto contra esta obra sin haberla siquiera leído, recomendándoles acto seguido su utilidad para adquirir la erudición musical de la que carecían.²⁹

El *vanidoso sin música*, derrotado, replicó al traductor el 7 de diciembre, presentándose como tenor.³⁰ En su escasa elocuencia, donde reconoce la sabiduría del P. Eximeno, sostiene que las reglas de la música nos allanan el camino y nos ponen "*bajo un punto de vista lo que la naturaleza ha concedido al hombre hacer*".³¹

El 26 de enero de 1797 aparecía la referencia crítica del tercer tomo, colocando a su autor entre los sabios y originales escritores del siglo XVIII.³² La *Duda*, por su parte, último tomo de la colección, fue presentada al público el 22 de enero del año siguiente. Para el redactor esta obra era mucho más apreciable que la *Del origen*.³³ Las referencias a la obra del P. Eximeno que hacen algunos articulistas del momento permiten conocer en cierta medida la resonancia que tuvo la difusión del libro en el ambiente musical español.³⁴

²⁷ ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 20/11/1796, n° 325, p. 1323-1325. Referencia n° 942; *Diario de Madrid*, 21/11/1796, n° 326, p. 1927-1928. Referencia n° 943.

²⁸ ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 29/11/1796, n° 334, p. 1363-1364. Referencia n° 946; *Diario de Madrid*, 30/11/1796, n° 335, p. 1367-1368. Referencia n° 947.

²⁹ ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 4/12/1796, n° 339, p. 1384. Referencia n° 950.

³⁰ ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 7/12/1796, n° 342, p. 1395-1397. Referencia n° 952.

³¹ El redactor de los juicios del mes de diciembre dirá de él que todavía "*tira con sus chistes a picar a los músicos, para que contesten*" (ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 3/1/1797, n° 3, p. 13. Referencia n° 957).

³² ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 26/1/1797, n° 26, p. 105-106. Referencia n° 960.

³³ ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 22/1/1798, n° 22, p. 86-87. Referencia n° 1034.

³⁴ *El español*, por ejemplo, en varios escritos en los que muestra su indignación por la influencia de la música italiana y el triunfo del chabacanerismo, demuestra conocer la obra del P. Eximeno. En el primero manifiesta que la música de los pueblos europeos se formó sobre su lenguaje y pronunciación (ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 28/3/1798, n° 87, p. 345-348. Referencia n° 1054). En el segundo expone tras hacer alusión al impacto que desató la publicación de su obra en nuestro país, que el mayor número de nuestros músicos carecía "*de aquellos fundamentos que son necesarios para sentir las delicias de una ciencia, que hace mover los afectos*" y cómo eran los mismos profesores los que despreciaban a los hombres de mérito (ACKER, Y. F. *Diario de Madrid* 13/12/1798, n° 347, p. 2197-2198. Referencia n° 1102 y 14/12/1798, n° 348, p. 2201-2202. Referencia n° 1103). Don Preciso, que se vio envuelto en una polémica por defender a la música nacional, tenía un gran aprecio por nuestro autor, de quien extrajo parte de sus ideas. En un artículo llega a calificarlo como "*uno de los mejores matemáticos músicos de Europa*" (ACKER, Y. F. *Diario de Madrid* 14/2/1803, n° 45, p. 177-178, n° 1286). No tardó en impugnar y desacreditar sus teorías el *músico profesor de los de allende* (ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 9/3/1803, n° 68, p. 269-270. Referencia n° 1295 y 10/3/1803, n° 69, p. 273-274, Referencia n° 1296) con proposiciones generales y sin razones sólidas. Según su opinión el P. Eximeno "*habló no con el más sano juicio, y conocimiento de la materia*". De seguida el *músico juicioso y desengañado* sale a defender a D. Preciso y al P. Eximeno (ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 10/5/1803, n° 130, p. 521-522. Referencia n° 1313). De este último dirá

Finalmente, el 4 y 5 de enero de 1804 salía a la palestra el atrevido Iranzo para señalar los "*muchos y crasísimos errores*" que el P. Eximeno había cometido en su obra, sin detenerse lo más mínimo en analizarlos, llegando en su ignorancia nada menos a afirmar que "*este sabio entre los sabios no ha penetrado ni entendido hasta hoy la verdadera filosofía musical*".³⁵

Los problemas de visión que padecía el P. Eximeno, y que se agravaron con el tiempo, debieron comenzar en 1797, quedando perfectamente reflejados en el epistolario del P. Andrés. Concretamente en una carta que le dirige a Antonio José Cavanilles desde Roma el 9 de febrero de 1798, donde especifica: "*ha tenido una incomodidad a los ojos, por la cual no ha podido leer en mucho tiempo, ahora empieza a sentir algún alivio, pero poco, si bien le hace esperar que le dejará interamente*".³⁶

Tras su regreso a Valencia he hallado las siguientes alusiones en el *Diario de Valencia*. La primera referencia, del 10 de febrero de 1800, alude precisamente a la publicación de *El espíritu de Maquiavelo*, recién salida de las prensas valencianas, para comunicar a los lectores que ya podían adquirirla en la librería de Salvador Monfort.³⁷

La segunda, a pesar de que no va firmada, es una dura crítica a la obrita del maestro Ferrandiere titulada *Arte de tocar la guitarra española por música* (Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1799),

un tratadito de muy poca transcendencia dividido en dos partes, la primera dedicada a los rudimentos de la música y principios de la guitarra, y la segunda compuesta por un entretenido diálogo entre maestro y discípulo que versa sobre el contrapunto y la composición, acompañado al final de diecisiete láminas de música.³⁸ El estilo es el propio del P. Eximeno, en los diversos artículos encontramos un diálogo crítico y mordaz entre dos personajes, D. Emeterio y su maestro, que recuerda algunas conversaciones de *D. Lazarillo*. La obra, un preludio eximeniano que anuncia su futura novela, apareció seccionada en varios días: 12, 13, 14, 15 y 16 de mayo de 1800 –vid. Apéndice documental nº 2–.

En primer lugar sostiene que dicho tratadista sabe más bien poco, aduciendo que tan siquiera puede explicar lo poco que dice en su obra, y que lo único que hace es confundir totalmente al posible alumno, de quien asegura, a su entender, que no aprenderá absolutamente nada en esta obrita llena de auténticos desatinos. Le sorprende que afirme que la guitarra deba cantar: "*¿Cómo ha de cantar la guitarra, si no puede sostener la voz?*" y el hecho en sí de haber escrito una obra que en definitiva no aporta nada: "*¿qué es lo que ese Señor ha descubierto en la guitarra, que un Barbero cualquiera no lo sepa?*". A continuación afirma que su autor no sabe siquiera tocar la guitarra porque en primer lugar empieza la obra por donde la debe acabar, enseñando las posturas antes

que era uno de los primeros sabios de Europa de tal manera que ninguno había "*puesto más en claro la clarísima ignorancia de los que se llaman profesores de música*". El siguiente en aparecer en escena fue el *amante de la música universal*, un seguidor de Iranzo, que sostiene que D. Preciso no había sabido entender la obra del P. Eximeno, autor que había dicho "*muchos dislates sobre la música*" (ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 9/6/1803, nº 160, p. 641-643. Referencia nº 1315). D. Preciso se defendió expresando sus ideas eximenianas acerca de la música nacional (ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 20/6/1803, nº 171, p. 685-688. Referencia nº 1321). Pedro de Pedro, del círculo del *profesor de los de allende*, se enorgullece de que por fin llegara la impugnación de la obra del P. Eximeno por parte de Iranzo, la cual significaría "*la ruina y destrucción de todos los sectarios Eximenistas*". Según vaticina la misma se convertiría en el "*monumento más decisivo contra este autor, y al mismo tiempo caracterizará eternalmente de sabios a nuestros maestros de capilla*" (ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 4/11/1803, nº 309, p. 1133-1134. Referencia nº 1337 y 5/11/1803, nº 310, p. 1237-1238. Referencia nº 1338). El *regañón músico de Guardilla* se sumó al poco tiempo desafiando al anterior articulista en defensa del P. Eximeno (ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 25/12/1803, nº 360, p. 1441-1443. Referencia nº 1343). Considera que Iranzo era incapaz de reducir a un solo principio las reglas de la composición añadiendo que "*no todos los que no entienden la música podrán comprar la grande obra de Eximeno por su crecido coste*" –se refiere a la edición italiana–.

³⁵ ACKER, Y. F. *Diario de Madrid*, 4/1/1804, nº 4, p. 13-14. Referencia nº 1346; *Diario de Madrid* 5/1/1804 nº 5, p. 17-18. Referencia nº 1347.

³⁶ ANDRÉS, Juan. *Epistolario*, vol. II, Carta a Antonio José Cavanilles, Roma, 9 de febrero de 1798, nº 787, p. 978. La admiración de Eximeno por Cavanilles queda expresada en esta carta y la del botánico valenciano por Eximeno queda reflejada en la carta nº 245, fechada en Mantua el 23 de agosto de 1784, vol. I, p. 305.

³⁷ *Diario de Valencia*, 10 de febrero de 1800: "*Ha salido a luz el Opúsculo intitulado: El espíritu de Maquiavelo, esto es, Reflexiones de D. Antonio Eximeno, sobre el Elogio de Maquiavelo, dicho en la Academia Floretina, con dos Disertaciones, la una sobre el valor militar en defensa de la Religión cristiana; la otra sobre el comento de Santo Tomás a los libros de la Política de Aristóteles. Se hallarán en la Librería de Salvador Monfort, junto al Colegio de Corpus Christi*".

³⁸ Vid. VICENT, A. *Fernando Ferrandiere (ca.1740-ca.1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*. Madrid: 2002, p. 131-219.

que las escalas, lo que a su modo de ver "es hacer el techo antes de los cimientos", aparte de no poner más posturas que hasta el cuarto traste. Le sorprende igualmente que inserte un laberinto en la obra. A este respecto dirá: "En el de Creta quisiera yo ver a este Músico por mal nombre, y Autor por lo que copia".

Finalmente, después de una exposición caracterizada por un diálogo entretenido pero mordaz, concluye sosteniendo que cualquier obra considerada magistral, pero sin gusto y que sólo sirve para ser estudiada en los gabinetes, no sirve absolutamente de nada, es preferible en todo momento una composición sencilla que deleite y conmueva, un pensamiento genuinamente eximeniano.

Si bien la referencia anónima inserta el 3 de febrero de 1801 critica a los músicos que no saben dar razón de lo que predicán por estar llenos de preocupaciones ligeras, en esta ocasión no creo que dicho artículo de opinión fuese obra de su mano.³⁹

Por último, para cerrar este apartado quiero apuntar el lugar donde reposan sus restos mortales. El P. Eximeno fue enterrado el día siguiente de su fallecimiento en la capilla de Nuestra Señora de los Dolores de la parroquia de San Marcello, según especifica el *Tabularium Vicariatus Urbis. Registro de Morti, V (1781-1827). Parochia S. Marcello*. Según consta en el censo parroquial de S. Marcello *Dallo stato d'anime 92 (1806-1810). Parochia S. Marcello*, vivía al menos desde 1806, cerca del Quirinal, en la Vía dell' Umiltà, en el segundo piso de la casa de los señores de Muti.

Según reza el acta de defunción, recibió los sagrados sacramentos de penitencia y el viático el 8 de junio y el 9, el día de su fallecimiento, la última unción. Al día siguiente su cadáver fue conducido a la iglesia, donde fue expuesto y enterrado en la citada capilla. En la actualidad, como he podido comprobar personalmente, no existe ningún resto

lapidario que lo registre dadas las reformas posteriores a las que fue sometida la capilla. He de manifestar que ninguna institución pública ni religiosa, siquiera el cardenal de San Marcelo, que es valenciano, se ha interesado lo más mínimo por mis peticiones para una posible colocación de una placa conmemorativa.

II. Modernidad de las tesis de Eximeno

En el panorama teórico musical italiano de la década de los años setenta del siglo XVIII destaca una propuesta ambiciosa que es recibida con sumo interés y expectación en toda Europa,⁴⁰ pero que posteriormente la historia no ha apreciado como debería. Es a partir de la segunda década del siglo XIX, tras su fallecimiento, cuando las teorías del P. Eximeno son completamente olvidadas y no serán de nuevo valoradas hasta que a finales de siglo el maestro Barbieri y Menéndez Pelayo iniciaran su estudio y revalorizaran su aportación ideológica.

Siendo un reputado matemático, el P. Eximeno se distanció de la corriente matemática del conocimiento científico de la música por no creer en ella, para meterse de lleno en el círculo de la renovación que la incorporaba en el marco de las ciencias del espíritu. El P. Andrés en su *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* insistirá precisamente en varias ocasiones en este hecho, cómo el P. Eximeno sostenía que la música no tenía correlación alguna con las matemáticas, llegando a substraerla totalmente de las trabas que dicha ciencia le imponía desde hacía siglos.⁴¹ Su primera publicación estético-musical *Dell'origine*, propone una clara distinción entre el origen filosófico de la música y un origen histórico, acompañado de un análisis de fuentes originales, contemplándola en todo momento como una expresión del hombre, el verdadero artífice de su obra, que es situado como el centro de todo, lo que implicaría la evolución de los estudios musica-

³⁹ *Diario de Valencia*, 3 de febrero de 1801: "Imaginaos un Pintor haciendo o formando quadros con la misma rapidez que un Músico forma sonidos. La música no cedería la superioridad a la pintura. Nos cansaríamos muy pronto de esta multitud de imágenes; pero la música, que habla al alma, la ocupa toda entera, y sólo la abandona, porque todo placer tiene su término. ¿Por qué en todo tiempo los Músicos han sido los que han delirado más sobre su arte? Parécense en esto a los Poetas, que en general no saben dar razón de lo que practican, y que están llenos de preocupaciones ligeras al mismo tiempo que muestran hombres superiores. No basta oír a un Orador, a un Poeta que declama, a un cantor. Queremos ver los labios que pronuncian, el gesto del declamador, la garganta del que canta; porque todo es voz en un Músico, y el oído se vuelve por decirlo así, un órgano insuficiente para sentir las gradaciones abstractas y finas. Necesitamos valernos de los ojos, para comprender todas las lenguas que hablan en un solo hombre".

⁴⁰ La revista mensual inglesa *Monthly review* califica su *Dell'origine* como una producción de primera clase, de verdadero gusto, y vasta erudición científica y filosófica. Vid. SEMPERE Y GUARINOS, Juan. *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, Madrid: 1786, t. III, p. 10.

⁴¹ ANDRÉS, Juan. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, vol. IV, p. 211 y 229.

les hacia un campo nuevo, que no se roturaría finalmente hasta la segunda mitad del siglo XX. Sin ser propiamente consciente de ello, el P. Eximeno desarrolla en este tratado un estudio antropológico de la música, tomando al hombre como punto referente, y contemplando su producción sonora no como un mero hecho histórico sino como un conglomerado filosófico-antropológico. Aunque no utilice en su libro en ningún momento el término de musicantropología, vocablo que no sería aplicado hasta nuestra época, podemos sostener que es uno de los pioneros en este campo, tal y como sostiene, por ejemplo, el profesor Dietmer Haas en una investigación todavía no publicada titulada: *Eine Anthropologie des 18. Jahrhunderts*.⁴² El Dr. Haas tomó en consideración las ideas antropológico-musicales expuestas por el P. Eximeno para elaborar su tesis doctoral presentada en el Instituto de Etnomusicología de la Escuela Superior de Música y Arte Dramático de Graz (Austria), en cuyo segundo tomo realizó por vez primera una traducción completa de *Dell'origine* al alemán.⁴³ Con anterioridad, los escritos del P. Eximeno sólo fueron parcialmente publicados por el musicólogo y filósofo austríaco Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850) en su libro *Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalischen Arichmetik und Temperaturrechnungen* (Leipzig, 1846), una auténtica rareza bibliográfica.

El primero en emplear el término "antropología" como ciencia fue el teólogo y naturalista alemán Otto Casmans, muerto en 1607, en su obra *Psychologia antropologica sive animae humanae doctrina* (Hannover, 1594). Para él la psicología, palabra que fue usada por vez primera aplicándola a una de las partes de la filosofía, es la ciencia del alma razonable y la somatología, la ciencia del cuerpo, constituyendo ambas la antropología. Ni este libro ni su *Antropologiae pars secunda* (Hannover, 1596) tuvieron resonancia en el mundo de la música, cosa que no ocurrió en el ámbito de la ontología y la metafísica. Si bien Friedrich von Hausegger a finales del siglo XIX incidiría sobre esta fu-

sión en sus estudios, especialmente en *Die Musik als Ausdruck* (Viena, 1885), nunca llegó a utilizar dicho término, no sería hasta la segunda mitad del siglo XX cuando la música sería contemplada como una de las disciplinas insertas en el metasisistema de la antropología gracias a las aportaciones de Frank Howes, Hans Helmuth Plessner y Alan P. Merriam. Con posterioridad ha sido el austríaco Wolfgang Suppan, profesor y director del Instituto de Etnomusicología de la Graz Musikhochschule, quien más ha contribuido a sentar las bases de esta materia en la actualidad.⁴⁴

En su primer libro teórico musical el P. Eximeno no presenta las herramientas conceptuales y metodológicas de lo que con el tiempo sería al día de hoy una disciplina consolidada, aunque no aceptada por todos, ni expone una teoría unitaria totalmente innovadora de sus bases, cosa que han hecho los autores aludidos más arriba, sino simplemente sus pensamientos y motivos para la reflexión, completamente novedosos para la época, estructurados claramente en tres partes, que sin embargo contemplados en la distancia constituyen una auténtica novedad en la literatura de la disciplina del momento y país en el que surgen, cuyos primeros atisbos habrá que buscar en Rousseau. El P. Eximeno, que combate en todo momento el etnocentrismo, desarrolla un proyecto de ambición clave, aunque sin alcanzar a darle el estatuto de un saber independiente que pudiese establecerse a breve plazo. Su interés científico, histórico y filosófico, plasmado en su afán de enciclopedismo, le llevan a proponer nuevos impulsos a la corriente historiográfica europea e italiana, mostrando nuevos caminos a seguir y renovando caducas concepciones. En el país en el que reinaba la autoridad suprema de un viejo franciscano enfrascado en doctrinas rancias y caducas, sólo los periódicos de Milán y Florencia supieron apreciar su novedosa aportación, llamándolo el Newton de la música. En Londres se le calificará de autor original.

El esteta valenciano se interesa igualmente por el proceso de la creación musical. Para él la música

⁴² HAAS, D. *Eine Anthropologie des 18. Jahrhunderts. Band 1. Kommentar zu Eximenos Schriften über die politische Bedeutung der Beziehung zwischen römischer Virtus und griechischer Arete in Abhängigkeit von anthropologisches Ursprung in der sprechenden und singenden Ausdrucksweise; Band 2. Traducción de Dell'origine de Antonio Eximeno ins Deutsche, Diss.* Graz, 1996.

⁴³ También ha publicado respecto al tema que nos ocupa: "Antonio Eximenos allgemeine kritik am 'Gradus ad Parnassum'", en *Auf Fux-Jagd Mitteilungsblatt der Johann-Joseph Fux Gesellschaft*, Graz, Jg. 5, n° 2, diciembre 1997, p. 154-161.

⁴⁴ De entre su producción destacaremos: *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*, Mainz, 1984; *Menschen und loder kulturgüterfoschung*, 1986; "Der anthropologische Gebrauchswert der Musik und das kunstschöne", en *Musikanthropologie*, pp. 927-929, y "La antropología musical: informe sobre sus objetivos y trabajos de investigación", en *Anuario musical*, n° 53, Barcelona: 1998.

es el lenguaje de las emociones, ya que es portadora de un mensaje y de una carga afectiva y emocional, motivo por el cual sostiene que no puede estar sometida a tanta regla y cánones absurdos, subyace en lo más profundo del ser humano, no en el mero raciocinio estructurado, y en todo momento fluye con sencillez en busca de su comprensión. En su obra establece analogías y entrevé razones de la creación musical como fenómeno intrínseco de la cultura humana, no sólo como producto de determinados hombres y estados sociales, le interesa determinar cómo se crea la música, cómo se estructura y cuáles son sus procesos compositivos, contemplándola en todo momento como una actividad cultural, producto del proceso creativo del ser humano, de ahí que apueste por conocer y comprender productos de otras y nuevas civilizaciones, pues la música es, en definitiva, un comportamiento humano universal. Para el P. Eximeno el aprendizaje de la música debe estar abierto a la creación y a la libertad, sin límite de reglas, éstas deben reducirse al mínimo, de ahí que combata enérgicamente a los maestros tradicionalistas que no veían más allá de sus caducos preceptos llenos de prohibiciones y exponga en su tratado con suma sencillez su visión de lo que debe saber cualquier persona que quiera aproximarse al arte de los sonidos y desee crear. Las dificultades que tuvo en su propio aprendizaje le impulsaron a concebir esta parte de su obra teórica de esa manera.

Las mismas controversias que encontró en su época las hubiese tenido hoy si plantease atacar el sistema de enseñanza de los centros de exterminio de verdaderos creadores, controlados por auténticos *savants*, de ahí que podamos sostener que la esencia de sus teorías continúe manteniéndose en pleno vigor, a pesar del tiempo transcurrido. Doscientos años después de su muerte las ideas del P. Eximeno acerca del anquilosamiento pedagógico de la música rebosan de una apremiante y rabiosa actualidad. Los nuevos centros del saber musical y sus entronizados guardianes y depositarios jurados por la cátedra y la misión recibida de las propias manos de sus "maestros" serían contra los que tendría quizás que luchar si viviese hoy, por lo menos para mantener su figura de innovador y es que es completamente absurdo pretender enseñar la composición musical desde las reglas más

incoherentes, propias de estúpidos juegos de raciocinio que en definitiva no sirven absolutamente de nada para la formación y futura carrera musical de un compositor. El resultado salta a la vista, es comprobable y perfectamente analizable. La creación musical no se enseña desde la imposición de absurdas reglas caducas que nunca han tenido validez más que para quienes las crearon en un alarde de un ingenio racional puramente experimental, se lleva dentro y por muchos obstáculos que se quieran imponer a quienes realmente la sienten, éstos continuarán expresando sus sentimientos a través de la música tal y como los viven en su interior. Podrán ser aceptados, gustar o ser rechazados, pero en definitiva serán su expresión, su manera de enfocar unas vivencias y estados de ánimo. Las nuevas andanzas y desventuras de un renovado D. Lazarillo, de las que soy autor, ocuparán nuevos ríos de tinta de manos de los estetas de nuestro tiempo.

Pero al P. Eximeno no sólo le apasiona el proceso de la creación sino también el del origen de la música. Pese al tiempo transcurrido, al día de hoy todavía no existe un acuerdo generalizado sobre sus orígenes. Desde Platón a Nettl, pasando por Vico, Condillac, Rousseau, Darwin, Spencer, Walaschek, Bücher, Combarieu, Newman, Stumpf, Nadel y Sachs, mucho se ha escrito acerca de este tema. Cada autor a lo largo de los siglos ha plasmado sus planteamientos, que contemplados desde la distancia son de lo más diversos y dispares: uso inicial para la agresión, defensa, persuasión y armonía social; la comunicación; las onomatopeyas preverbales; la pasión; los sentimientos morales; el aumento de la atracción sexual;⁴⁵ la idealización del lenguaje natural de las emociones; el impulso rítmico; el trabajo rítmico; la magia; la expresión de las emociones; la comunicación a través de las grandes distancias; la creación de un lenguaje mágico; y el lenguaje junto con la pasión, respectivamente. Aquí, como pueden comprobar, sí que es completamente imposible buscar unanimidad, hay teorías para todos los gustos, desde las más descabelladas hasta las más elaboradas y razonadas, de tal manera que cada cual puede inclinarse decididamente por la que más le guste.

El P. Eximeno pretendió buscarlo en el lenguaje, una teoría innovadora en aquel entonces, y en la

⁴⁵ DARWIN, Charles. *El origen del hombre y la selección en relación con el sexo*. Londres: 1871; *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, Londres, 1872. Sus tesis recientemente han sido defendidas por MILLER, G. "How mate choice shaped human nature: a review of sexual selection and human evolution", en *Handbook of Evolutionary Psychology*. Mahwah: 1997, p. 87-129, y "Evolution of human music through sexual selection", en *The Origins of Music*, Cambridge, p. 329-360.

que posteriormente se han inspirado, en parte, Nadel y Sachs. De todas las teorías anteriores a la del P. Eximeno la más acorde con sus planteamientos era la expuesta por Vico, quien había sostenido por vez primera el influjo del uso de las onomatopeyas verbales. No es de extrañar que el P. Eximeno la tomara como punto de partida para desarrollar sus propias ideas. Su teoría acerca del lenguaje no es tan descabellada como en un principio puede parecer, es más, es de una gran actualidad. Recientes investigaciones han demostrado que la música está íntimamente asociada al lenguaje, existiendo profundas similitudes entre ambos, de tal manera que es imposible explicar la una sin el otro, puesto que han evolucionado de forma conjunta a lo largo del tiempo. En la actualidad los lazos que las relacionan han sido y están siendo establecidos por distintas especialidades, la antropología, la psicología, la arqueología y sobre todo por la neurología. Las propuestas actuales sostienen que deben estudiarse conjuntamente, ya que ambas al ser sistemas combinatorios poseen una relación evolutiva común debido a que parten de una base biológica ubicada en el cerebro. Aun así, mientras nuestra capacidad lingüística y de pensamiento creativo ha sido estudiada ampliamente en los últimos años, todavía al día de hoy se siguen desatendiendo los estudios centrados en la parte musical, precisamente por la dificultad que encierran. Es muy importante que se hagan con la colaboración de varias disciplinas.

En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de J. J. Rousseau, posterior a la publicación de la obra del P. Eximeno, se deja patente una vez más la unión de las dos capacidades, lingüística y musical. La exposición eximeniana a este respecto, considerada por algunos como ridícula, no fue tenida en

cuenta en su época y su repercusión posterior fue prácticamente nula.⁴⁶ Sin embargo, ciento veintidós años después de su exposición esta teoría lingüístico musical será retomada sin tener en cuenta la existencia de los escritos del P. Eximeno, al menos no se le cita. A finales del siglo XIX, en 1895, O. Jespersen,⁴⁷ inspirándose quizás en teorías rousseauianas, consideró que el lenguaje comenzó con expresiones semimusicales, estableciendo, por tanto, una fase musical previa, tal y como en la actualidad sostiene la lingüista Alison Wray, profesora de la Universidad de Cardiff, defensora de la teoría de la protolengua holística íntimamente relacionada con la música. Según esta prestigiosa investigadora el lenguaje compositivo evolucionó a partir de enunciados holísticos.⁴⁸ La misma concepción han desarrollado el musicólogo S. Brown,⁴⁹ que prefiere hablar de "musilengua", o el arqueólogo S. Mithen,⁵⁰ que en su caso utiliza el término "Hm", expresiones a mi entender en ambos casos mucho menos propicias que la de la Dra. Wray.

Tal y como se ha demostrado recientemente, la capacidad lingüística es un atributo biológico del Homo sapiens, que evolucionó estrechamente vinculada a la música hace ciento setenta mil años aproximadamente en África, coincidiendo con la aparición del gen FOXP2. Se considera que la segmentación no fue posible hasta la mutación casual de dicho gen y la aparición de la versión actual entre los seres humanos.

Las primeras exposiciones del desarrollo de la historia de la música (Martini, Burney, Hawkins y otros), hasta entonces inclinadas por completo a desarrollar los aspectos históricos de la cultura occidental, se mantenían soberbiamente indiferentes a todo lo que representaba la creación del

⁴⁶ Con posterioridad a Eximeno, algunos reputados compositores han considerado que la clave de las capacidades expresivas de la música residía en las entonaciones del habla cotidiana. El genial Richard Wagner se expresaba así en uno de sus escritos teóricos: "El instrumento musical es un eco de la voz humana, pero constituido de tal modo que sólo podemos detectar en él la vocal convertida en tono musical, como este tono primigenio de toda habla humana" (*Richard Wagner's Prose Works*, Londres, 1892-1899, vol. II, p. 307). Por su parte, más recientemente el compositor checo Janacek en una de sus cartas escribe: "cuando alguien me habla, escucho más la modulación tonal de su voz que lo que me está diciendo (...). La vida es sonido, la modulación tonal del habla humana. (...) ésta ha sido una de las principales necesidades de mi vida. He anotado melodías habladas desde el año 1897. Las he registrado en una vasta colección de cuadernos de notas, y son la ventana a través de la cual miro el alma" (JANACEK, L. *Letters and Reminiscences*, Praga: 1955, p. 90).

⁴⁷ JESPERSEN, O. *Progress in Language*, Amsterdam: 1983.

⁴⁸ WRAY, A. "Protolanguage as a holistic system for social interaction", en *Language and Communication*, 18, 1998, p. 47-67; "Holistic utterances in protolanguage: the link from primates to humans", en *The Evolutionary Emergence of Language*, Cambridge, 2000, pp. 285-302; *Formulaic Language and the Lexicon*, Cambridge, 2002; *The Transition to Language* (ed.), Oxford, 2002; "Dual processing in protolanguage", en *The Transition to Language*, Oxford, 2002, p. 113-137; KIRBY, S. "The emergence of linguistic structure: an overview of the iterated learning model", en *Simulating the Evolution of language*, Londres, 2002, p. 121-147.

⁴⁹ BROWN, S. "The 'musilanguage' model of human evolution", en *The Origins of Music*, Cambridge: 2000, p. 271-300.

⁵⁰ MITHEN, S. *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*, 2005.

otro, se dedicaban de pasada al conocimiento de las producciones de determinados compositores europeos del momento. El P. Eximeno, que considera la música en su totalidad como parte de la antropología, apostará por conocer y comprender otras y nuevas civilizaciones, aunque como era de esperar, centre su interés prioritario por la música de la cultura europea, deteniéndose particularmente en estudiar la música teórica de los griegos, inventores en definitiva de nuestra civilización, y por tanto, nuestros ascendientes en línea directa.

En *Dell'origine* defiende un concepto integrador de la música, subrayando precisamente la unidad de la misma al anular fronteras entre las sociedades y las culturas musicales, realizando un auténtico, aunque incipiente, comparatismo constructivo, a pesar de que se vincula excesivamente a la idea de "nación". La actividad comparativa es consubstancial al saber antropológico. Sin darse cuenta, el P. Eximeno hace antropología de la música al iniciar, en algunas ocasiones tímidamente, comparación entre sociedades separadas por el tiempo y el espacio, al tratar asuntos que atañen por igual tanto a culturas de otras regiones como a las sociedades del pasado. El P. Eximeno realiza en Italia el primer impulso importante para el proceso de unificación e intercompenetración transdisciplinar. El P. Eximeno vislumbra que el comparatismo constructivo debe escoger el conjunto de las sociedades del pasado, tanto las más distantes como las más próximas, y los grupos humanos vivos observados en el planeta. Para él comprender varias culturas de la misma manera que ellas se comprendieron a sí mismas era prioritario, de ahí que decidiese incluir diversas muestras musicales procedentes de diversas culturas. En el momento en el que los pueblos sin escritura habían permanecido totalmente ajenos a la historia, no era nada fácil aproximarse a realizar el estudio de los mismos. La atracción de la música de culturas no occidentales que hallamos en el *Dell'origine* es fruto directo de la influencia que ejerció la obra de J. J. Rousseau en nuestro autor. En su *Diccionario* el filósofo francés incluyó diversos ejemplos musicales de pueblos primitivos y exóticos, que el P. Eximeno no dudó en copiar, aparte de añadir algunas melodías populares europeas: una española, una alemana, y dos italianas. Asistimos, pues, a una clara ampliación del horizonte historiográfico musical al incluir en su campo de mira la producción popular europea y extraeuropea, que no encontramos por ejemplo en la *Storia della musica* del P. Martini. A pesar de hallar en ella tratados algunos aspectos de la música de los hebreos, egipcios, caldeos y otros pueblos orientales, no se aprecia en

realidad esta supraunidad propuesta por Rousseau y seguida por el P. Eximeno. Las fuentes de las que se había servido Rousseau eran mayoritariamente libros de viajes como la *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et la Tartarie chinoise* (París, 1735) de Jean Benjamin du Halde, los *Voyages en Perse, et autres lieux de l'orient* de Jean Chardin, la *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique* (La Rochelle, 1585) de Jean de Lery, y el *Traité de l'Harmonie universelle* (Libro III, París, 1637) de Marin Mersenne.

El P. Eximeno estudia en su libro la forma de hacer música en su tiempo, la del pasado y observa con atención la que se conocía en los demás pueblos vivos, con el fin de acercarse a la perfección de la historia. Para él la música de los griegos y la de las sociedades primitivas tenían el mismo lugar junto a las demás civilizaciones. Tal punto de vista es puramente antropológico, pues al P. Eximeno le interesa toda producción relacionada con el hombre. A pesar de que no podemos negar en ningún momento que la música posee un componente matemático inherente, éste no tiene por qué ser comprendido ni por quien lo produce ni por quien lo percibe, lo que realmente interesa es su emotividad, las vibraciones que llegan al alma. La música es un hecho humano, somos música desde que somos embriones. Para él la música es contemplada como un comportamiento humano que no excluye razas, naciones ni culturas, de ahí sus ideas de unificar la música europea con la no europea y la culta con la popular. La música es inherente al ser humano, la encontramos en todos los pueblos y culturas, envuelve toda nuestra vida desde la concepción hasta la muerte, nos acompaña mientras no somos más que un feto –de hecho, el universo sonoro que percibimos en el cuerpo de nuestra madre marca nuestra existencia como seres humanos–, la necesitamos cuando somos bebés, jugamos con ella mientras somos niños, y no deja de estar a nuestro lado a lo largo de nuestras existencias.

Incluso los dementes y los pacientes de Alzheimer la sienten vibrar en su interior, ayudándoles notablemente en su vida. Curiosamente, las personas infelices y trágicas son por lo general más musicales. Hasta la muerte es sonora, la música nos acompaña por naturaleza hasta el último suspiro. Todos morimos con música en la cabeza.

El P. Eximeno comprende el ámbito ilimitado de la música y apuesta por una supraunidad. Para él la música de los hombres a los que se había tildado de salvajes, de esos seres aislados que vivían y crea-

ban según sus propias convicciones, debía ser tenida en cuenta. En ningún momento habla de inferioridad de los otros pueblos que hacen música de un modo muy distinto a la de la Europa occidental. Si bien su interés se centra en encontrar el origen de la música, no duda lo más mínimo en inmiscuirse hasta donde se podía en aquella época en presentar creaciones de aquellos pueblos a los que se denominaba primitivos y atrasados, y que mejor convendría llamarlos pueblos de tecnología simple, y que organizaban sus vidas y su música de modo muy distinto al habitual. Para el P. Eximeno entre ellos, como entre nosotros, se encuentran determinados principios comunes fundamentales que determinan la vida en sociedad. Por lo que respecta a Europa desarrollará la explicación de las diferencias entre los pueblos como manifestaciones del carácter nacional.

En sus comentarios hallamos su particular interés por lo que realmente vive de primera mano. Las manifestaciones tradicionales urbanas del pueblo romano le llaman poderosamente la atención por ser una personalísima interpretación derivada de las producciones operísticas más destacadas del momento, y no duda lo más mínimo en comentarlas. Me parece injusta la crítica que le hacía Diego Carpitella respecto a esta visión que ofrecía de los productos derivados de la ópera como música tradicional urbana italiana y del empleo del término "pueblo".⁵¹ Para el P. Eximeno el producto urbano tradicional, fuese el que fuese y procediese de donde procediese, era tan relevante como cualquier otro. Que sepamos, es la primera vez en la que un musicólogo se detiene en observar el producto popular musical urbano.

En las ideas del P. Eximeno se aprecia un enfoque que es específicamente el de un antropólogo cultural. Mientras que gran parte de engréidos conservadores de lo inasible, continúan debatiendo intrascendencias, hay quienes creen firmemente en la integración de los estudios antropológico-musicales. Bien es cierto que los antropólogos musicales de nuestra época comenzaron su andadura trabajando en sociedades preindustriales, pero recientemente lo han hecho en las sociedades industriales de las que ellos mismos son miembros y han estudiado incluso la música marginal en las grandes urbes, como atisbó el P. Eximeno. Al realizar este tipo de trabajos aportamos a la música un

enfoque del que los primeros antropólogos culturales del siglo XVIII se sentirían orgullosos al ver orquestada la tríada individuo, sociedad y cultura desde el punto de vista musical.

A modo de conclusión diremos que la filosofía musical expuesta por el P. Eximeno no ha sido suficientemente reconocida en la actualidad, es más hay quien la ha despreciado desde apreciaciones puramente descabelladas y puramente ultrarregionalistas en las que jamás he querido entrar porque caen por sí mismas en el absurdo aprecio irracional. Tras su fallecimiento sus ideas, consideradas revolucionarias en su época y que llegaron a imprimir cierta impronta en los filósofos de la música alemanes de la primera mitad del siglo XIX tales como Herder, Heine y Wackenroder, fueron arrinconadas y olvidadas, y hasta hace poco no han vuelto a ser tomadas en cuenta, aunque algunos sin leer su obra se atrevan a escribir barbaridades como que representa "el epígono más sobresaliente de la tradición místico-musical española", nada más desacertado, o que su postura en definitiva "reproduce el misticismo loyoliano que rechaza la evolución histórica de la cultura" y que utiliza la filosofía empirista "para explicar la música y conformar el carácter panteísta de la creación".⁵² Creo que semejantes necedades no merecen comentarios.

En el panorama teórico musical italiano el P. Eximeno abrió en su *Dell'origine* el camino hacia un pensamiento antropológico de la música, cuyas bases habría que buscar en Rousseau. Sin emplear el término propiamente dicho en su primera obra teórico-musical formula las bases para el asentamiento de una concepción de la antropología musical al buscar en todo momento los fundamentos de la relación existente entre el hombre y la música. En la obra del P. Eximeno, al abordar sus planteamientos, observamos un punto de vista puramente antropológico, anunciando nuevas maneras de concebir la historia de la música. Esta primera obra completamente revolucionaria para los países en los que fue editada, Italia y posteriormente España, es una entre las que hay que buscar el nacimiento de la moderna antropología musical del siglo XVIII. La idea principal de esta ciencia, expresada por Helmuth Plessner en 1951, se halla inherente en los postulados eximenianos publicados en 1774.⁵³

⁵¹ CARPITELLA, D. *Musica e tradizione orale*. Palermo: 1973.

⁵² LAMAS, R. *Música e identidad. El teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*. Madrid: 2008, p. 62.

⁵³ PLESSNER, H.: "Zur Anthropologie der Musik", en *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1951, p. 110-121.

Aparte de sentar tímidamente las bases de la antropología musical –su primera contribución teórico-musical es una de las primeras obras de antropología musical del siglo XVIII–, tuvo la osadía, en primer lugar, de rebatir las teorías musicales expresadas por las autoridades más importantes de su tiempo: Euler, Tartini, Fux, Rameau, D’Alembert y Martini, tras proclamarse representante directo de Aristoxeno y declarar la guerra a los tradicionalistas que sentaban sus principios en las matemáticas, y en segundo lugar de preparar el terreno a postulados que serían expresados durante el primer romanticismo, al hablar del instinto natural a la hora de componer. Según su opinión el compositor debía seguir su propio instinto y olvidarse de las reglas establecidas, que consideraba completamente innecesarias para crear. Su enfrentamiento con la pedagogía corrupta y desfada de su época, posee una actualidad abrumadora. Igualmente, sus ideas acerca del origen de la música son completamente innovadoras y afortunadamente revalorizadas en la actualidad.

Apéndice documental

1. Biblioteca Universidad de Buenos Aires, Sig. 134-4-6: Autobiografía del P. José Antonio Eximeno

(Fol. 2r) “L’ Ab. D. Antonio Eximeno nacque in Valenza di Spagna nel settembre del 1729. Fece i suoi studi di grammatica e rhetorica negli studi pubblici de’ gesuiti; nel cui Ordine entrò nel 1745, dove continuò gli studi di filosofia in Zaragoza, e quelli di Theologia nella sua patria Valenza. Quivi insegnò due anni la Rhetorica nelle scuole pubbliche della città ed Università, nella cui apertura degli studi nell’ anno 1757 disse l’Orazione: “de sinceritate sacrae doctrinae” stampata nello stesso anno dal Monfort. Passò quindi a Madrid a studiare le mathematiche presso il P. Christiano Riegeri Gesuita Tedesco Cosmografo del regio consiglio dell’ India. Dopo quattro anni di questo studio ritornò a Valenza per stabilirvi una cathedra di questa scienza nel Seminario de’ Nobili della stessa città; ma prima di compire questo stabilimento rebbe ordine del Re di trasferirsi a Segovia, avendolo nominato primo professore di mathematica del Regio militare Collegio di artiglieria, fondato allora da S. M. nel regio palazzo della stessa città. Nell’ apertura di questo collegio fatta nell’ anno 1764 disse una Orazione su’ pregi dell’arte della guerra e degli studi necessari per riuscirne, stampata nello stesso anno d’ ordine del Re nella stamperia del Sanchez. Dopo quattro anni fu quindi deportato con tutto il suo ordine a Italia, dove fissò la sua dimora in Roma. Rotto il filo de’ suoi studi, per non languire nell’ ozio, si diede allo studio della musica, ed a ricercare i veri principi dell’ armonia. Il frutto di queste ricerche fu l’opera: “dell’ origine e delle regole della musica”, stampata in Roma dal Barbiellini anno

1774. Siccome in quest’ opera si combattono i pregiudizi della vecchia scuola di contrappunto, non potette schivare la contradizione de’ professori allevati (fol. 2v) in quella scuola. Il giornale ossia l’ Effemeridi letterarie di Roma la malmenarono in quattro consecutivi articoli, mentre i giornali di Firenze, di Milano e di Londra l’ acclamarono opera originale, che metteva in chiaro lume i tanto ricercati da’ filosofi, e tanto imbrogliati da’ professori, principi dell’ armonia. A’ quattro articoli dell’ effemeridi romane corrispose l’ autore, settimana per settimana, con altre tante risposte stampate dallo stesso Barbiellini, le quali fermarono il corso di altri articoli già preparati. Il contraditore, che diede piu pensiero all’ autore fu il celebre P. Martini di Bologna, tenuto da’ professori per l’ oracolo della musica, e conosciuto nella rep.(ublica) letteraria per la sua Storia della musica. Questo gran maestro credendo coll’ opera dell’ Origini e delle regole della musica rovesciati i suoi principi di contrappunto, per sostenerli pubblicò il suo “Saggio pratico fondamentale di contrappunto”, nel quale riproducendo semplicemente le vecchie regole appoggiate alla sua autorità, credette di opporre un sufficiente riparo alle rovine che minacciava l’ opera dell’ autore. Aggiunse molti esempi di composizioni di rinomati maestri, come per confermare ed illustrare le suddette vecchie regole; ma l’ autore rispose al “Saggio” del P. Martini con un’ altr’ opera intitolata “Dubbio sopra il Saggio fondamentale del P. Martini”, per che, avendo trovato negli esempli addotti dal P. Martini praticate e confermate le sue nuove regole, dubita se il P. Martini abbia pubblicato il suo “Saggio” per abbattere l’ opera “dell’ Origini”, o per sostenerla ed illustrarla. Stanco di combattere co’ pregiudizi ripiglio i suoi antichi studi, e consigliato a scrivere un corso d’ istituzioni filosofiche e mathematiche per uso delle scuole della sua patria, distese in lingua latina un piano ragio- (fol. 3r) nato di queste istituzioni intitolato: “de studiis philosophicis et mathematicis instituendis ad Joannem Andresium”. Avendo mandato questo piano a Madrid, ed essendo stato esaminato da alcuni letterati stimarono questi doversi presentare al Re, e ne fu presentato a Carolo III, che comando si stampasse nella sua regia stamperia; dove si stampò nel 1786; ed unitamente s’ ingiungesse all’ autore di distendere le dette istituzioni a norma del suddetto piano. L’ autore mise in mantinente mano all’ opera, che divide in tre parti, che comprendessero, la prima tutte le materie filosofiche astratte, la seconda le pure mathematiche, la terza la fisica. Nel’ 1789 trasmise a Madrid il manoscritto della prima parte, il quale essendosi smarrito, non fu ritrovato sino al 1795; e nel seguente anno si stampò d’ ordine del Re Carolo IV nella regia stamperia in due volumi in 8° divisi in otto libri, che comprendono la Dialettica, la Logica, l’ Ontologia, la Cosmografia, la Psychologia, la Theologia naturale, e l’ Ettica. Nel 1795 trasmise l’ autore a Madrid la prima metà della seconda parte divisa in 10. libri, che contengono tutta la pura Mathematica dall’ Arithmetica ed Algebra sino al calcolo integrale

e delle variazioni. Aspettava l' autore riscontro d' essere giunto il manoscritto al suo destino per trasmettere l' altra metà digia preparata ma essendo intervenuti gli accidenti dell' insorta guerra, non ebbe mai il desiderato riscontro. Fra tanto si prese a rispondere all' *Elogio del Machiavelli detto nell' accademia fiorentina*; e questa sua risposta col titolo "lo spirito del Machiavelli" si stampò in Cesena dagli eredi del Biasini nel 1796, nella quale stampa vi corsero molti errori per colpa de' correttori di essa. Sopravvennero poscia le guerre d' Italia, e lo sconvolgimento di (fol. 3v) Roma, ed ebbe l' autore il regio permesso di ritornare in Patria; dove giunto ricupero il manoscritto che trasmesso aveva da Roma a Madrid e parendogli questa seconda parte delle sue istituzioni troppo diffusa, si diede a ridurla a due volumi eguali a quelli della prima. E perche la vista ed altri disagi non gli permettevano applicare senza interruzione a così profondi studi, come ancora per ripigliare l' idioma patrio, tradusse allo spagnuolo "lo spirito del Machiavelli", accresciuto di molte riflessioni, d'una lunga prefazione sul carattere personale del Machiavelli, e di due dissertazioni, l' una in difesa della Religione Christiana contra il sentimento del Machiavelli, che vuole aver detta Religione spento lo spirito militare ne' popoli che l' abbracciarono; l' altra per provare che la versione latina, di che si servi Santo Tomasso per commentare le Politiche d' Aristotele non e altrimenti di Leonardo Aretino come suppongono gli editori romani delle opere di questo Santo; ma bensì del Dominicano Guglielmo Morbeca contemporaneo di Santo Tomasso. Questo spirito del Machiavelli fatto spagnuolo fu stampato in Valenza dal Monfort nel 1799. Avendo l' autore assoluto bisogno d' interpolare il serio lavoro delle sue istituzioni con qualche piu piacevole studio ha rivolto uno sguardo alla musica. L' opera dell' "Origine" e l' altra del "Dubbio" erano già state tradotte allo spagnuolo da D. Francisco Antonio Gutierrez in oggi maestro di Capella della chiesa Metropolitana di Toledo, e stampate le due traduzioni nella regia stamperia di Madrid, la prima nel 1796, l' altra 1797. Vedendo dunque l' Ab. Eximeno associati i suoi principi (fol. 4r) dell' armonia, ed abbracciati da' piu colti professori ha creduto essere oramai tempo di adempire le due promesse fatte nell' opera dell' Origine, l' una di scrivere un trattato sull' eloquenza della musica, l' altra di comporre un romanzo per abbattere col ridicolo i pregiudizi della vecchia scuola di contrappunto. Ha pensato dunque riunire questi due oggetti in un romanzo, nella cui azione intervengono personaggi seri e ridicoli; questi allevati nella vecchia scuola, quelli nel seno della buona filosofia; di questi uno è un perfetto maestro di musica, filosofo, erudito, poeta ed ornato di tutti i rami della musica, vocale, instrumentale, sacra, e profana; uno dei personaggi ridicoli colla lettura del Cerone e del Nasarre e col volere mettere in pratica gl' intrecci ed artifici del vecchio Contrappunto, diventa matto. Il titolo di questo romanzo è: "Investigazioni musiche di D. Lazzarillo Vizcardi". Va scritto in spagnuolo, perche l' au-

tore comincio a scriverlo in Spagna; ed ora stá per finirlo in Roma".

2. Biblioteca Universitaria de Valencia:

–Diario de Valencia, 12 de mayo de 1800

"Diálogo D. Emeterio, y su Maestro.

Emeterio. Por fin, Señor Maestro, ¿ya llegó el caso de examinar la Obrita de Ferrandiere? Si viera Vmd. cómo me gustan estos ratitos de crítica racional.

Maestro. A mí no.

E. ¿Por qué?

M. Porque mejor quisiera que escribiesen solamente los que son aptos para ello, y así nos escusaríamos el trabajo de censurar, y emplearíamos el tiempo en aprender o enseñar; pero el caso es, que el número de estos es muy corto, y los pobres Libreros no tendrían que comer.

E. En fin, sea lo que se fuere, vamos al asunto, que justamente me coge de humor.

M. Pues si ha de ser, venga el librito, y a ello. Plan o extracto de este libro: este plan no es otra cosa que decir a los que compran los libros por sus títulos, o por la tabla de capítulos, que hay un diálogo sobre la composición, el catálogo de las obras del Autor, y lista de Subscriptores.

E. ¡Buen plan! Vamos adelante.

M. Satisfacción del corto volumen: ¿A dónde habrá aprendido este Caballero que las obras para ser buenas han de ser voluminosas? Bien se conoce que el tiro de esta satisfacción va directamente al pobre Monge Gerónimo, que comentó la Escuela de Abreu; pero tenga los defectos que quiera, ha dado al público una obra de un famoso Tocado, e instructiva en su género; pues aunque yo no sigo su opinión, no dexo de confesar que para tocar al modo hasta ahora conocido, es bastante útil la tal Escuela.

E. ¿Conque sacamos en limpio que también sigue Vmd. el método de Moretté?

M. Eso lo verá Vmd. a su tiempo. Al Lector: Yo no he visto el tal Prontuario músico, o Arte de tocar el violín; pero es fuerte cosa, que no sabiendo tocar ningún instrumento, esté ese Señor escribiendo Artes y más Artes. Yo por mi parte no le agradezco ninguna de las dos, y aunque fuesen dos mil me sucedería lo mismo.

E. Y ¿por qué?

M. Porque ninguna puede ser buena. ¡Buena! ni mediana: pues si las tales artes fuesen útiles para los demás, es muy natural que el que las ha escrito debía poseerlas: es totalmente lo contrario, conque saque Vmd. mismo la consecuencia.

E. Tiene Vmd. razón.

Se continuará."

–Diario de Valencia, 13 de mayo de 1800

"Continúa el Diálogo entre D. Emeterio, y su Maestro.

M. Tampoco es preciso tener Retórica, Eloquencia, ni Arte de persuadir para explicar una ciencia desde lo más ínfimo hasta lo más sublime: sólo es menester

poseerla, y tener una producción clara y sencilla, para hacerse entender de los que la ignoran, y llevarlos gradualmente de una cosa a otra por su orden y sin confusión; pues si empieza por donde se ha de acabar, no solamente se pierde el tiempo, sino que se confunde al discípulo, y jamás aprenderá nada.

E. Según me parece, esto es lo que hace nuestro Autor en lo poco que explica: ¿pero no dice que lleva 17 láminas y que con ellas ahorra a los Maestros muchas lecciones?

M. Para tocar lo que él toca y saber lo que él sabe no hay duda que nos ahorraríamos poner muchas lecciones, mediante sus 17 láminas; pero ya he dicho mi sentir en este punto. También podía haberse excusado de emplear 17 láminas, que mejor podrían llamarse targetas, disponiendo el contenido de todas ellas en unas dos, o tres a lo más; pero entonces ni podía pedir 20 reales por su obra, ni había alicientes para los Subscriptores.

E. En verdad que también yo me he llevado chasco cuando he visto el tamaño, y el contenido de las tales láminas.

M. ¡Digo! ¿y ese parrafito de tocar un instrumento nacional tan completo y tan hermoso, que todas las Naciones lo celebran, aun sin saber hasta dónde llegan las fuerzas de nuestra guitarra; porque los unos se contentan con rasguear el fandango y la jota, y los otros unas boleras, los Músicos con acompañarse en arias, tonadillas, etc.?

E. ¿Y quién son los unos y los otros?

M. Esto es lo que yo tampoco entiendo; pues como habla de Naciones extranjeras, no sé de ninguna, sino es la española, que toque semejante música. Además, que ¿de dónde le viene el saber que las Naciones extranjeras celebran nuestra guitarra sin saber hasta dónde llegan sus fuerzas? Buenos datos tenemos de lo contrario: y por lo que toca a que haya de haber tocadores y no acompañantes, hay mucho que decir en ello, y estoy cansado de rebatir desatinos.

E. Amigo ya echó Vmd. la mañana a perros: siga, pues, la censura, que por cierto me parece muy justa y muy imparcial.

M. No tiene Vmd. idea cuánto me enfada la manía de todos los vñistas.

E. ¿Y cuál es?

M. Que la guitarra debe cantar: Los pasos de campanela; Las carreras dilatadas; y demás majaderías de esta especie. ¿Cómo ha de cantar la guitarra, si no puede sostener la voz? y sería un buen rato oír cantar a la guitarra, y a los violines, flautas, y demás instrumentos acompañar arpegiando, o hacer una armonía, que llaman los Italianos spenata, para dexar la parte cantante despejada. No digo nada de la dilatada carrera hasta juntar los dedos de las dos manos: ni Yarnovich, ni Rode, ni Vaccari hacen otro tanto en el violín, siendo el instrumento más apto para semejante ejecución. Ya se ve, por eso es menester que el guitarrista se disponga mientras los demás instrumentos hacen la sinfonía: ¡no es nada la tal carretita! ¡Válgame Dios, y cuántas contradicciones en tan pocos renglones!... Remítome a las obras de mi

catálogo, donde se verá todo lo dicho, y aún más. Alabo la confianza.

Se continuará."

—Diario de Valencia, 14 de mayo de 1800

"Continúa el Diálogo entre D. Emeterio, y su Maestro.

E. Pero él venderá muchos ejemplares, pues no faltan tontos, y le sale la cuenta.

M. O no le sale. ¿Sabe Vmd. que yo mismo he presenciado ir ofreciendo a los Libreros de nuevo y de viejo algunas docenas de estos ejemplares con considerable rebaxa, y nadie ha querido tomarlos ni aun de valde?

E. ¡Calle Vmd! ¿de veras?

M. Como suena. Amigo, ya no hay bobos, y es menester que al Autor de una obra esté bien acreditado para tener alguna salida; pero menos digresiones, y vamos adelante. Pág. 5 ¿Cómo se hace el ligao? ¿Cómo se imitan las flautas, trompas y fagotes? ¿Cómo se acompaña a cantar como si fuera un piano-forte?

E. ¿Que no lo explica?

M. ¿Cómo lo ha de explicar si no lo sabe el pobrecito? Habrá oído decir que la guitarra puede hacer todo esto, y sin investigar la verdad, lo pone de hecho. Pág. 6 ¿Me dirá Vmd. qué es lo que ese Señor ha descubierto en la guitarra, que un Barbero cualquiera no lo sepa?

E. Yo no lo sé... ¡Ah! diga Vmd. ¿Por qué no querrá empezar por las escalas, siendo a mi ver lo más esencial?

M. Porque él mismo no las sabrá hacer. Enseñar las posturas antes de las escalas es hacer el techo antes de los cimientos. Ya se ve: ¿no ha de haber ignorancia en los que tocan la guitarra, si el que más ha descubierto imprime tantos errores? Pág. 7. Sabidas estas catorce posturas: ¿y cómo se han de saber, si no pone el modo de ejecutarlas, ni la más pequeña explicación?

E. Es verdad.

M. También es muy extraño que queriendo se hagan dilatadas carreras, no pone más posturas que hasta el quarto traste; conque desde éste hasta el diez y siete la guitarra no es susceptible de acordes o posturas, y sí de dilatadas carreras, que se harán por el aficionado, sin saber ni aun las escalas correspondientes.

E. Esto me chocó a mí también.

M. Y a cualquiera que sea racional le chocarán tantas extravagancias y tantas contradicciones. Pág. 8. 9. y 10. Compendiosa está la explicación de la música.

E. A mí me parece muy confusa, pues no he entendido ni una palabra de toda ella.

M. Pero el buen Maestro la dará a entender a sus discípulos como Dios le ayude... ¿Qué no hay más que tomarse los quartos al fin del mes? Pág. 11. ¡Ola! ya habla de escala...

E. Pero quiere que el Maestro las enseñe.

M. Y tiene razón; pues él ya apuntó las primeras pos-

turas, y con la escala natural se quita de historias, y ahorra trabajo, en caso que sea apto para ello, lo que dificulto; pero vamos a ver la lámina segunda. Tonos mayores: en los tonos A. B. C. la sexta orden calla; y en el tono D. callan la sexta y la quinta. Tonos menores: en el tono G callan la sexta y la quinta; en los tonos A. B. C. calla la sexta; y en los tonos D. E. F. la sexta y la quinta. ¡Pobres cuerdas! ¿En qué habrán pecado para no merecerse las admitan en estas posturas? Lo peor es que lo mismo sucede en la lámina tercera, y llama tonos recibidos los de E. bemol y B. tercera mayor, y el de F. sostenido tercera menor; quando los tonos tercera mayor y tercera menor (y no mayores y menores, como dice ese Señor Ferrandiere) son 24. doce para cada modo... pero ¿de dónde ha de saber qué es tono, modo, acorde, etc.?

E. ¡Toma! Si escribe de contrapunto, y nos dará un arte para aprenderlo, esto es, con el auxilio de un buen Maestro. Se continuará."

–Diario de Valencia, 15 de mayo de 1800

"Continúa el Diálogo entre D. Emeterio, y su Maestro.

M. Dios le libre de semejante pensamiento. Pág. 12 y 13. ¡Buenas están las lecciones, y mejor su explicación! Pág. 14. ¿Cómo había de faltar un laberinto? En el de Creta quisiera yo ver a este Músico por mal nombre, y Autor por lo que copia: es cierto que el tal laberinto es cosa grande, tanto por su variedad de arpegios, como por lo exquisito y nuevo de sus modulaciones... ¿y ese hombre escribe sobre el contrapunto?

E. Así dice: y si no dexemos eso, y vea Vmd. el Diálogo.

M. Tiene Vmd. razón: porque si siguiéramos había materia para ocho días. Pág. 19. ¡Buena está la definición del contrapunto!

E. Y diga Vmd. ¿qué es contrapunto?

M. El contrapunto no es otra cosa que la reunión de muchas voces o instrumentos, de cuyos acordes resulta una melodía agradable al oído; y se llamó contrapunto porque los antiguos empleaban puntos en vez de las notas que se usan en el día: pero no es del caso detenernos en definiciones, pues tiempo nos queda para ello, y así sigamos nuestro escrutinio. Pág. 20. 21. y 22. Tiene razón de llamar tintura o idea del contrapunto a este diálogo, porque de todo trata, menos de lo que propone explicar. Se continuará."

–Diario de Valencia, 16 de mayo de 1800

"Concluye el Diálogo entre D. Emeterio, y su Maestro.

E. Diga Vmd. ¿Y es cierto que hay esta diferencia entre el compositor vocal e instrumental?

M. Señor mío, las reglas de la composición son las mismas en ambos ramos: los dos deben conocer la extensión y aptitud de todos los instrumentos; los dos se proponen pintar las pasiones humanas, y mo-

ver los afectos, sea adaptando la música a la letra, sea combinando la armonía y melodía con los instrumentos, pues siempre el uno de ellos figura el canto; y dígame Vmd. a ese Maestro del Diálogo, que el que escribe con acierto una gran misa, o una ópera excelente, no sólo escribirá un buen quarteto y una buena sinfonía, sino que lo hará mejor que otro cualquiera; pues un quarteto, un concierto, una sonata, una sinfonía, etc. corresponden enteramente a las piezas a solo y concertantes de las misas y óperas; y que es más natural que aquel que por casualidad escribe quartetos, quintetos y conciertos (esto es, apropiándose pasos y canturías ajenas) no se atreva en todos los días de su vida a componer una mala aerea, o un mediano dúo.

E. En efecto, me hace fuerza lo que Vmd. dice.

M. Si los Señores Hayden y Pleyel (y no Maydem) supiesen el favor que deben al Señor Ferrandiere, le quedarían muy agradecidos; pero por fin, ya podrán escribir para la guitarra, pues con este Arte tendrán el completo conocimiento de sus fuerzas. Los que han escrito quartetos y quintetos acompañados con la guitarra, y no para la guitarra, como dice en la pág. 24. son sin duda el célebre Bocherini, y Moretti. No hablo del segundo, pues soy su apasionado, y sólo diré que toquen su música si pueden; Compositor más completo, tanto por su estilo y profundos conocimientos, como por sus i(n)numerables obras, y por la continua novedad que se encuentra en todos sus escritos, ¿sólo para este instrumento no sabrá componer? y sin hacerse cargo el tal Ferrandiere para quién, cómo y cuándo compuso Bocherini los quartetos y quintetos, saca la consecuencia que no sabe hacerlo por no conocer el instrumento.

E. Pero ¿cómo sabe Vmd. que habla de esos sujetos?

M. No pueden ser otros: los demás escriben como Ferrandiere, y así no les coge el carro. También es del caso la vena fértil, el capricho nuevo y abundante, el entusiasmo (que otro diría entusiasmo) de voces trocadas, etc. pues bien se infiere que él solo posee todo... ¡Alabado sea Dios, que a unas criaturas las favorece tanto, y a otras las abandona a su ignorancia! Tiene razón el Discípulo, pág. 25. de decir, que quanto más pregunta, más confuso se queda: pues ¿quién ha de entender tanto disparate? Lo que me admira es la agudeza del Discípulo en las consecuencias que dice deduce de las respuestas del Maestro; y me sorprende en este que no responda a la última pregunta del Discípulo: que sólo a él le estaba concedido crear e inventar la Música. Pág. 26. ¡Pobres aficionados! ¿también para Vmds. hay carda?

E. ¡Toma! Si la llevan Haydn, Pleyel y Bocherini ¿qué podían esperar los aficionados, y compositores intrusos?

M. Tiene Vmd. razón; pero además de las muchísimas réplicas que se pudieran hacer a este párrafo, sólo le hago presente que muchos Autores, y entre otros el famoso Rousseau, compusieron algunas piezas de música vocal e instrumental y que a pesar de estar llenas de sabiduría, y de ser admiradas de los verdaderos Maestros, no hubo hombre, por más afi-

cionado, que pudiese resistir al efecto tan inesperado que produxeron.

E. ¿De veras?

M. Sí señor; y así yo más quiero una composición sencilla, sus errores clásicos, que me deleyte y conmueva, que obra magistral pero sin gusto, sin novedad, sin armonía, y que sólo me sirva para admirarla y estudiarla en mi gabinete, e imitarla en aquello que el buen gusto me permitiese, y no más; y déxese Vmd. de creer que para componer bien es menester escribir primero el baxo o el tiple, y demás trabas que han puesto a la composición: escriban bien, con gusto y novedad; propónganse explicar la palabra, mover los afectos, excitar las sensaciones, y consíganlo; y escriban como les dé la gana, y empiecen por donde se les antoje.

E. Por supuesto.

M. Pág. 29. No es mala la indirecta, y más siguiendo el catálogo de sus composiciones.

E. Pág. 31. ¡Jesús y cuánta música!

M. ¿No ve Vmd. que en teniendo la vena, el capricho y el antusiasmo, se escribe música lo mismo que copiar memoriales?

E. Diga Vmd. ¿Qué quiere decir: Ópera instrumental; Los quatro tiempos; El hijo pródigo; y ensayo de la naturaleza?

M. Títulos retumbantes, y que no vienen al caso, reclamo para sacar dinero, y en una palabra, engaña bobos. Esto se acabó: quédese Vmd. con Dios, que otro día hablaremos de otra cosa.

E. Sí, sí; que saquen libritos, que tendremos lugar de pasar algunas tardes divertidos, sin gastar dinero."