



## CAPÍTULO V.

DE LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE MÚSICA DURANTE EL SIGLO XVIII.—FR. PABLO NASARRE : SUS TRATADOS DOCTRINALES.—EL ORGANISTA FRANCISCO VALLS : POLÉMICA ACERCA DE SU MISA «SCALA ARETINA».—EL P. FEIJÓO Y SU DISCURSO SOBRE LA «MÚSICA DE LOS TEMPLOS».—INDICACIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LOS TRATADOS DIDÁCTICOS DE MÚSICA PUBLICADOS DURANTE EL SIGLO XVIII.—«LA MÚSICA», POEMA DE IRIARTE.—TRABAJOS DE LOS JESUÍTAS ESPAÑOLES DESTERRADOS Á ITALIA: EXIMENO, ARTEAGA, REQUENO.—TRATADISTAS DE LAS ARTES SECUNDARIAS (DANZA, PANTOMIMA, DECLAMACIÓN, ETC., ETC.).

**E**l lastimoso estado á que habían llegado en España la teoría y la práctica de la Música al comenzar el siglo XVIII, sólo se comprende recordando las abultadas aunque chistosas caricaturas del Padre Eximeno en *D.<sup>n</sup> Lazarillo Vizcardi*. Como único legislador y oráculo infalible en materias de gusto, imperaba *El Mellopeo* de Cerone, con sus 1160 páginas en folio de letra menudísima, en estilo pedantesco, híbrido de latín y castellano, henchidas de lucubraciones sobre la *armonía celestial*, y, amenizadas con las peregrinas tablas de los *enigmas musicales*, que ya figuran un elefante,

ya una balanza, ya dos sierpes enroscadas, ya un sol eclipsado, ya un tablero de ajedrez. En semejante doctrinal aprendían los maestros de capilla la teoría de «los trocados y contrapuntos dobles á la octava, á la decena y á la docena, puesto el canto llano encima, abajo, en medio, por delante y por detrás», especie de gongorismo ó de barroquismo musical, cuyos estragos no eran menores que los del barroquismo arquitectónico ó literario. Aceptado el principio de que «el gusto de la Música consiste en el artificio de las partes y no en la suavidad de las voces, en el concierto de los contrapuntos y no en la suavidad de las consonancias, y que, por tanto, el verdadero juez de ella ha de ser el entendimiento artificioso del perfecto músico, y no el simple oído de cualquiera persona<sup>1</sup>», creyéronse los contrapuntistas con carta blanca para delirar á su capricho, sin respeto á la razón ni á los oídos, convirtiendo el arte en un mecanismo trivial, enfadoso y pueril, en un empeño de buscar y vencer dificultades, sin rastro ni reliquia de sentimiento estético. Y fué lo peor que esta enfermedad contagiase á hombres que verdaderamente tenían instinto y alma de artistas, como la tenía, sin duda, el famoso organista ciego del convento de San Francisco de Zaragoza («organista de nacimiento y ciego de profesión», le llama malignamente Eximeno), Fr. Pablo Nasarre, á quien la hipérbole dominante en su tiempo prodigó los dictados de *segundo Jubal*, y de *Santo Padre de la Música*.

<sup>1</sup> Libro 1, cap. xxxiii de *El Mellopeo ó Maestro*.

«Organista científico (le llama uno de sus panegiristas), cuya discreción no divertida á humanos objetos, quanto carece de vista, tanto se ennoblece de ciencia.»

Dos son las obras que conocemos de este famoso tratadista, cuyos libros casi llegaron á sustituir á *El Mellopeo* en el aprecio de nuestros compositores y ejecutantes. Titúlase el primero, que por su fecha (1693) todavía pertenece al siglo anterior, *Fragmentos Músicos*, y contiene reglas generales para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición. Es libro enteramente práctico, y dispuesto con mucha sencillez y método. El autor le refundió luego, y no siempre para mejorarle, en los dos tomos en folio de su *Escuela Música según la práctica moderna*, donde, comenzando por tratar del sonido armónico, de sus divisiones y de sus efectos, expone luego la doctrina del canto llano, de su uso en la Iglesia y del provecho espiritual que produce; del canto de órgano, y por qué razón se introdujo en el templo; de las proporciones que se contraen de sonido á sonido y de las que ha de llevar cada instrumento; de todas las especies consonantes y disonantes; de todos los artificios de contrapunto; de todo género de composición á cualquier número de voces, y finalmente de las glosas. Su mérito principal ya queda dicho que es técnico; pero no se puede negar que intentó, como Salinas y Montanos, sacar el arte de la Música de la región del empirismo, y fundarle en «*principios y reglas generales como los tienen todas las artes mecánicas y liberales*». Lo que

Nasarre tiene propio ó derivado de la buena tradición del siglo xvi, es racional y sensato y digno de grande alabanza. Sólo claudica cuando se deja llevar á ciegas por Cerone, para hablarnos de *la primera parte de la Música, que es la que hacen los cielos*, y del influjo que ésta ejerce en la música humana y aun en los humores del cuerpo, ó cuando supone que la razón de no oír nosotros la música de las esferas procede de que el pecado original nos lo impide<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Fragmentos Músicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necesarias, para Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto y Composición. Compuestos por Fr. Pablo Nasarre, Religioso de la Regular Observancia de Nuestro Seráfico P. S. Francisco, y Organista en su Real Convento de la Ciudad de Çaragoça. Y aora nuevamente añadido el último tratado por el mismo Autor; y juntamente exemplificados, con los Caracteres músicos de que carecia. Sácalos á luz y los dedica al Excelentissimo Sr. D. Manuel de Silva y Mendoza, D. Joseph de Torres, Organista Principal de la Real Capilla de Su Magestad.*

Con Privilegio, en Madrid.

En la Imprenta de Música. Año de 1700.

4.º 8 hs. prels., + 288 págs.

Es segunda edición. La primera se publicó en Zaragoza, 1693. 4.º

—*Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Esta primera contiene quatro libros: el primero trata del sonido armónico, de sus divisiones y de sus efectos. El segundo, del canto llano, de su uso en la Iglesia y del provecho espiritual que produce. El tercero, del canto de órgano y del fin porque se introduxo en la Iglesia, con otras advertencias necesarias. El quarto, de las proporciones que se contraen de sonido á sonido; de las que ha de llevar cada Instrumento Músico; y las observancias que han de tener los artífices de ellos. Su autor el Padre Fr. Pablo Nasarre, Organista del Real Convento de San Francisco de Zaragoza. Y lo dedica su Prelado al Ilustrissimo*

Casi al mismo tiempo que Nasarre floreció otro tratadista de canto llano y de órgano, cuya obra, fundada en los sólidos principios de Francisco Montanos, obtuvo grande y merecida reputación entre los organistas, llegando con aplauso hasta nuestros días. Pero ni este libro de D. José de Torres, ni las *Curiosidades de canto llano sacadas de Cerone* por el sochantre de Cádiz, Jorge de Guzmán, ni la *Caudalosa fuente gregoriana* de

*Sr. D. Manuel Pérez de Araciel y Rada, Arzobispo de Zaragoza, del Consejo de su Magestad, etc. Con licencia: en Zaragoza: por los berederos de Diego de Larrumbe, año 1724.*

Fol. 14 hs. prels., + 501 págs., + 6 hs. de Índice.

—*Segunda parte de la Escuela Música, que contiene quatro libros. El primero trata de todas las especies consonantes y disonantes; de sus qualidades, y cómo se deben usar en la música. El segundo, de variedad de contrapuntos, así sobre Canto Llano como de Canto de Órgano, conciertos, sobre Baxo, sobre Tiple, á tres, á quatro y á cinco. El tercero, de todo género de composición, á qualquier número de voces. El quarto trata de la glossa, y de otras advertencias necesarias á los Compositores. Compuesto por Fr. Pablo Nasarre, Organista en el Real Convento de San Francisco de Zaragoza. Año 1723. Con licencia: en Zaragoza: por los berederos de Manuel Román, impresor de la Universidad.*

Fol. 6 hs. prels., + 506 de texto. Música grabada en madera.

Notación de Torres. (*Imprenta de la Música.*)

Debo declarar, como declaré en el tomo anterior, que todas mis noticias bibliográficas musicales proceden de la selecta y peregrina biblioteca de mi generoso amigo el célebre maestro Barbieri, sin cuya asistencia y buen consejo me hubiera sido imposible dar remate á esta difícil parte de mi obra. Si cada uno de los ramos de la bibliografía nacional hubiera encontrado un coleccionador tan inteligente, discreto é infatigable como el Sr. Barbieri, poco trabajo costaría hacer la historia de la cultura española.

Fr. Bernardo Comes y Puig, de la Orden de San Francisco, ni el *Promptuario armónico* de don Diego de Roxas, ni las innumerables artes de canto llano, entre cuyos autores se cuentan Fray Antonio Martín, Fr. Ignacio Ramoneda, Fr. Nicolás Pascual Roig, Fr. Pedro Villasagra, Fray Manuel Pérez Calderón, y los todavía más conocidos y vulgarizados Jerónimo Román de Ávila y Francisco Marcos Navas, hicieron adelantar un paso á la teoría estética de la Música, reducidos, como estaban, á servir las necesidades prácticas del canto de Iglesia <sup>1</sup>. Con aparato más cien-

<sup>1</sup> Indicaremos rápidamente las señas de los principales libros de este género que hemos visto en la colección del Sr. Barbieri:

Torres (José).—*Arte de canto llano, con entonaciones de coro y altar, y otras cosas. Compuesto por Francisco Montanos, y ahora nuevamente corregido y aumentado el arte práctico de canto de órgano....* Madrid, imp. de la Música, 1705.—Segunda edición aumentada, 1734.

Del mismo Torres hay otro libro intitulado *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y barpa, con sólo saber cantar la parte ó un baxo en canto figurado....* Compuestas por D. Joseph de Torres, organista principal de la Real Capilla. Madrid, imp. de la Música, año de 1702.—4.º—Segunda edición más amplia, 1736.

Brocarte (D. Antonio de la Cruz).—*Medúla de la Música Theórica, cuya inspección manifiesta claramente la ejecución de la Práctica, en división de cuatro discursos, en los cuales se da exacta noticia de las cosas más principales que pertenecen al Canto Llano, canto de órgano, contrapunto y composición....* (Salamanca, por Eugenio Antonio García, 1707.) Es un plagio de Cerrone y de Nasarre.

Roel del Río (D. Antonio Ventura).—*Institución harmónica ó doctrina musical theórica y práctica, que trata del canto llano y de órgano, exactamente y según el moderno estilo, explicada de*

tífico de razones y proporciones matemáticas escribió el P. Maestro Ulloa, de la Compañía de Jesús, catedrático de los Reales Estudios de San Isidro, su tratado de *Música Universal ó Principios Universales de la Música*, título ambicioso, al cual no corresponde en manera alguna el desempeño del libro. En cambio, bajo el aspecto práctico, fué muy celebrada la *Llave de la Modulación y antigüedad de la Música*, obra de Fr. Antonio Soler, monje de San Jerónimo,

suerte que excusa casi de maestro. (Madrid, viuda de Infanzón, 1748.) El autor era maestro de capilla en Mondoñedo.

Guzmán (Jorge de).—*Curiosidades del canto llano.* (Madrid, 1709, imp. de la Música.)

Comes y de Puig (Fr. Bernardo), exvicario de coro de San Francisco, de Barcelona.—*Fragmentos músicos. Caudalosa fuente gregoriana, en el arte de canto llano. Cuyos fundamentos, theórica, reglas, práctica y exemplos copiosamente se explican, etc., etc.* (Barcelona, imp. de Martí, 1739.)

Martín y Coll (Fr. Antonio).—*Arte de canto llano, y breve resumen de sus principales reglas para los cantores de coro. Dividido en dos libros: en el primero se declara lo que pertenece á la Theórica, y en el segundo lo que se necesita para la práctica....* Madrid, viuda de Infanzón, 1714.—Madrid, imp. de la Música, 1719 (adicionado con una *Arte de canto de órgano*). Hay del mismo fraile un *Breve resumen de canto llano* (Madrid, 1734, 8.º), y prometió una *Arte del peregrino cantor*, de la cual nada más sabemos.

Roxas y Montes (D. Diego).—*Promptuario armónico y conferencias theóricas y prácticas de canto llano.* (Córdoba, 1760.)

Villasagra (Fr. Pedro), monje de San Jerónimo, de Madrid.—*Arte y compendio de canto llano.* (Valencia, 1765.)

Romero de Ávila (D. Jerónimo).—*Arte de canto llano y órgano, ó Promptuario músico.* (Madrid, 1772, 1785, 1811, 1830, y quizá haya más ediciones, porque fué el más seguido, y hoy mismo le manejan los maestros de capilla.)

Pérez Calderón (Fr. Manuel), de la Orden de la Merced.—

organista y maestro de capilla en el Monasterio del Escorial, músico fecundísimo y hombre de mérito en su arte, aunque dado con demasía al estudio y resolución de los *cánones enigmáticos*, en cuya estéril y enfadosa tarea (verdadera *crux ingeniorum* de los músicos de este tiempo) hubo de tropezar con otro didáctico afamado, el organista de Mondoñedo, D. Antonio Roel del Río, autor de la *Institución harmónica ó doctrina musical teórico-práctica*, entablándose entre uno y otro y los aficionados de cada cual de ellos

*Explicación de sólo el canto llano para instrucción de los novicios de la provincia de Castilla.* (Madrid, 1779.)

Pascual Roig (Fr. Nicolás).—*Explicación de la Teórica y Práctica del canto llano y figurado.* (Madrid, 1778.)

Ramonedá (Fr. Ignacio).—*Arte de canto llano.* (Madrid, 1778, simplificado luego por Fr. Juan Rodó (1827), monjes uno y otro del Escorial.)

Marcos y Navas (D. Francisco).—*Arte ó compendio general del canto llano, figurado y órgano....* (Sin fecha. Madrid, imprenta de Doblado, con dedicatoria al cardenal Lorenzana. Reimpreso muchas veces. La última edición es de 1862, refundida y aumentada por D. Manuel de Moya y Pérez.)

Coma y Puig (D. Miguel).—*Elementos de Música para canto figurado, canto llano y semi-figurado.* (Madrid, 1766.)

Travería (D. Daniel).—*Ensayo Gregoriano ó estudio práctico del canto llano y figurado.* (Madrid, 1793; reimpreso en 1804 con el título de *El Práctico Cantor en el Ministerio de la Iglesia.*

Anónimo.—*Breve Instrucción para imponerse en el canto llano.* (Madrid, imp. de Ibarra.) Es un prontuario ligerísimo.

Bajo otro aspecto todavía más técnico, ó, por mejor decir, de industria aplicada al arte, es digno de consideración el libro titulado: *Cartas instructivas sobre los órganos, documentos á los SS. Eclesiásticos que los costean, y á los organistas que los revisan, usan y conservan....* Por D. Fernando Antonio de Madrid. (Jaén, imp. de Doblas, 1790.)

una de aquellas acerbas polémicas, tan característica de la literatura del siglo pasado, que, como todas las épocas de transición, se distinguió por el impulso batallador y polémico, que así se aplicaba á lo más grande como se malgastaba en lo más fútil<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Llave de la Modulación y Antigüedad de la Música, en que se trata del fundamento necesario para saber modular: Teórica y práctica para el más claro conocimiento de cualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris hasta hoy, con algunos Cánones Enigmáticos y sus resoluciones.* Su autor, el Padre Fr. Antonio Soler, Monge de San Gerónimo, Organista y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo.... Madrid, en la oficina de D. Joachim Ibarra, 1762.

—*Reparos Músicos precisos á la llave de la modulación del padre Soler, por D. Antonio Roel del Río.* Madrid, imp. de don Antonio Muñoz del Valle, año de 1764.

—*Satisfacción á los reparos precisos... por el P. Fr. Antonio Soler.* Madrid, imp. de Antonio Marín, 1765.

—*Diálogo crítico reflexivo entre Amphión y Orpheo, sobre el estado en que se halla la profesión de la Música en España, y principalmente sobre algunos métodos que han querido introducir en ella ciertos Profesores, que por acreditar sus hipótesis han venido á caer en el abismo de la confusión.... Dado á la luz del Mundo un espíritu del otro que oyó esta conversación.* Por mano de su amigo D. Gregorio Díaz. Madrid, imp. de Mayoral, 1765.

—*Carta escrita á un amigo por el P. Fr. Antonio Soler... en que le da parte de un diálogo últimamente publicado contra su «Llave de la Modulación».* Madrid, Antonio Marín, 1766.

—*Carta apologética que en defensa del Labyrintho de Labirintos, compuesto por un autor, cuyo nombre saldrá presto al público, escribió D. Juan Bautista Bruguera y Morreras, Presbítero, Maestro de Capilla de la Iglesia de Figueras, en Cataluña, contra la «Llave de la Modulación», y se dirige á su autor el M. R. Padre Fr. Antonio Soler.* Barcelona, Francisco Suriá, 1766.

—*Respuesta y dictamen que da al público el Reverendo Joseph Vila, Presbítero y Organista de la villa de Sanabuja, á petición del autor de la Carta Apologética, escrita en defensa del Laby-*

No aplicaremos tal calificativo á la más curiosa y empeñada de las polémicas musicales del siglo XVIII, á la que bastaría por sí sola para dar idea cumplida de las doctrinas reinantes entre los músicos de entonces, puesto que todos ó casi todos los de España tomaron parte en ella, ya en favor, ya en contra de la entrada de Tiple en el *Miserere nobis* de la célebre misa compuesta por el maestro barcelonés Francisco Valls con el título de *Scala Aretina*. Habíase permitido Valls (cuyas ideas propendían en gran manera á la libertad artística) «entrar en segunda y novena, especies disonantes sin ligadura», á lo cual se añadía el para algunos grave é intolerable pecado de suponer la pausa como figura real y positiva,

*rinto de Labyrinthos contra la «Llave de la Modulación», del Padre Fr. Antonio Soler. Cervera, imp. de la Universidad, 1766.*

—*Carta satisfactoria que escribió el P. Fr. Antonio Soler al Ilmo. Deán y Cabildo de la Santa Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Sevilla, contra los reparos puestos por los SS. Jueces á la obra del órgano nuevo, construido por D. Joseph Casas. (Va unida á otra Carta del referido Casas, organero del Escorial, sobre el mismo asunto.) Madrid, imp. de Andrés Ramírez, 1778.*

Dará extensas noticias del P. Soler el Sr. Barbieri, en el libro que prepara sobre los músicos jerónimos del Escorial. En el archivo particular de dicho Monasterio, celda del maestro de capilla, se conservan cinco volúmenes en folio apaisado, que contienen diversas obras musicales, sagradas y profanas, del P. Soler, compuestas algunas de ellas para la Cámara del Infante D. Gabriel.

Alguna relación tiene con las obras didácticas de este monje la titulada: *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la Armonía, escritos por el P. Fr. Francisco de Santa María, del Orden de San Gerónimo. Madrid, 1778, por D. Joaquín Ibarra.*

siendo así que, según la doctrina de Cerone, «las pausas son figuras privativas indicios del silencio». Á todas las réplicas de sus adversarios, á todos los argumentos de autoridad, respondió Valls con singular franqueza é instinto revolucionario, que «si todo lo hubieran visto los antiguos, poco nos sobrara que inventar á los modernos, porque en todas las Artes y Ciencias se va añadiendo y perfeccionando cada día». «No son los preceptos de la Música (alega) más fuertes que los de otras facultades, en especial de la Poesía, que para la expresión de una agudeza tiene varias dispensaciones permitidas, que el usarlas ni destruye las reglas del Arte, ni empaña el crédito del poeta, sucediendo lances asimismo en nuestra Música que precisan al compositor á exceder los límites del Arte... En la Música, una de las partes que se requieren para ser buena, es la variedad. De aquí nace que aquello que por su naturaleza es malo, el Arte lo dispone de manera que, aunque lo sea físicamente, no lo parezca, como compone la enemistad de los elementos... ¿Qué son las reglas en las Artes, sino instrumentos y medios para lograr el fin de ellas? *Es el fin la regla de las reglas, y como se logre aquél, han de ceder y callar éstas como criadas. Ahora pregunto: ¿cuál es el fin de la Música? Cualquiera que no sea sordo, responderá que la Melodía, pues como se logre ésta, ¿qué importa que se falte en algunas de las reglas que establecieron los Antiguos?* También ha tenido el tiempo alguna jurisdicción sobre la observancia de las Artes.

¿Cuántas cosas reprobaron los Antiguos que han abrazado los Modernos? El semitono menor, el tritono, la quinta imperfecta, fueron tenidos por intervalos incantables; y en nuestros tiempos vemos ordinariamente practicado su uso. Pues si lo que los Antiguos vieron y reprobaron, lo practican con alabanza los Modernos, ¿cómo se debe omitir, por falta de apoyo en ellos, lo que no vieron ni conocieron?»

¡Singular bizarría y desenfado del ingenio español, siempre reclamando su libertad y siempre propenso á ensanchar los límites del Arte! En él la insurrección es estado natural y congénito, como lo es en el ingenio francés el espíritu de orden, de reglamentación y disciplina. Nuestros tratadistas de Música no van en zaga á nuestros didácticos literarios en lo arrojados é innovadores. El mismo Lorente, en su famoso libro *El Por qué de la Música*, acepta, como Valls, el uso de las *especies disonantes* y de otras licencias, «para no atar las manos á los compositores, ocasionándoles con la estrechez de el uso de los preceptos á que dexen de hacer muchas y repetidas diferencias en sus obras<sup>1</sup>». Pero Valls es mucho más explícito y resuelto que Lorente: lo que el uno tolera y en ciertos casos recomienda, el otro lo erige en sistema. «Estas licencias no son contra el Arte, sino que *trascienden lo riguroso del Arte*... ¿Puede negarse ser aquella entrada mía una nueva inventiva, un extraordinario camino, un raro medio para llegar al fin de la melodía, que es el

<sup>1</sup> Lib. II, pág. 289, not. 22.

blanco de la Música, por lo cual se me deben más glorias que calumnias?» Lo mismo pensaban veintiseis de los cincuenta Maestros de capilla que tomaron parte en aquel torneo doctrinal. El que con más calor y más copia de razones se puso del lado de Valls, fué el maestro sevillano D. Gregorio Santisso Bermúdez, impugnando al de Palencia D. Joaquín Martínez, que por su autoridad indiscutible llevaba la voz entre los adversarios del famoso *Miserere*, siendo su principal argumento, como el de todos los partidarios de las tradiciones clásicas, que «la Música consta de principios asentados y reglas generales, y cuando éstas se quebrantan, se destruye la esencia de la Música». Á lo cual respondía Santisso que el Arte de la Música, como las demás artes, admite novedades é invenciones, siempre que éstas se compongan con sus reglas y principios. «No se le prohíbe al arquitecto inventar nuevos estípites, cornisas ni arqueaxes....: menos se debiera, en Arte tan heroica como es la Música, reprobar artificiosas invenciones, para que con la novedad hermosen y halaguen su sentido.» Unidos el Maestro y el Organista de Sigüenza, declararon que «siendo la Música tan liberal como sus profesores, no es razón el angustiarse en sus reglas; pues, salvándose lo esencial...., no se debe malograr un buen intento por un escrúpulo impertinente». Sería fácil multiplicar las citas del mismo género, extractadas de los 78<sup>1</sup> escritos á que dió

<sup>1</sup> Respuesta del Licenciado Francisco Valls, Presbytero, Maestro de Capilla en la Santa Iglesia Cathedral de Barcelona, á la

ocasión esta inaudita polémica, testimonio claro de la gran fermentación de ideas que ya reinaba entre nuestros músicos antes del advenimiento del revolucionario por excelencia, del insigne P. Eximeno, azote y terror de los contrapuntistas rutinarios. En tal empresa le había precedido un ignorado Maestro de Capilla de la iglesia de Palencia (sucesor de Martínez, á lo que entendemos), que publicó en 1757 un folleto verdadera-

*censo de D. Joachin Martínez, organista de la Santa Iglesia de Palencia, contra la defensa de la entrada del Tiple Segundo en el «Miserere nobis» de la Missa «Scala Aretina». Con licencia de los Superiores. Barcelona: en casa de Rafael Figueró, á la Boria. Año 1716.*

El Sr. Barbieri, que ha estudiado hasta en sus ápices este curioso episodio de nuestra historia artística, me ha comunicado la siguiente lista de los músicos que tomaron parte en la contienda, la cual duró, con varias alternativas, desde 1715 á 1720.

Albors y Navarro.—Portería (Gregorio).—Santiso Bermúdez.—Valls.—Francisco Zacarías Juan.—Escorihuela.—Martínez (Joaquín).—Hernández (Felipe).—Hernández (Francisco).—Úbeda.—Montserrat.—Serrada.—Tajueco Zarzoso.—Borobia.—Casseda.—Navarro.—Argany.—Medina Corpas.—Martínez de Arze.—Araya.—Yanguas.—Egues.—Lázaro (Roque).—Martínez de Ochoa.—Urroz.—Soriano.—Cruz Brocarte.—Aparicio.—Hiranzo.—Urrutia.—Villavieja.—Portería (Francisco).—Texidor.—Zubieta.—Valls (Miguel).—Marqués.—Ferrer (José).—San Juan.—Negueruela.—Sarió.—Nasarre (Fr. Pablo).—Torres.—Sánchez.—Río (Jacinto del).—Ambiela.—López (Fr. Miguel).—Misiases (Tomás).—Valls (Fr. Diego: es nombre supuesto).—Preszach.

Van por orden cronológico. Casi todos tienen escritos dobles y algunos hasta triples. De los 50 contendientes, 26 fueron favorables á Valls, 17 contrarios (entre ellos el P. Nasarre), 6 se mostraron imparciales (uno de ellos D. José de Torres), ó más bien indecisos y vacilantes; de otro se ignora la opinión.

mente de oro, con el título de *Consejos á sus discípulos sobre el verdadero conocimiento de la Música Antigua y Moderna*<sup>1</sup>. D. Antonio Rodríguez de Hita (que tal era el nombre del autor de este opúsculo) defiende la necesidad de «nuevas reglas y nuevo modo de contrapunto para la composición moderna»; se burla de los artificios de sus contemporáneos, y acusa á los Maestros de Capilla de haber olvidado totalmente «la suavidad, expresión y la novedad, exes principales de la composición, puesto que la Música ha nacido para deleitar el ánimo y persuadir los afectos».

La página más brillante de crítica musical que se escribió en España durante la primera mitad del siglo XVIII, partió de un hombre que no era músico, pero á quien su grande entendimiento y su perspicacia analítica hizo acertar con la verdad en éste como en otros muchos puntos, y derramarla á raudales por el suelo español, abriendo una era científica que por excelencia debiera llevar su nombre: *siglo del P. Feijóo*, puesto que heredó todas sus cualidades y todos sus defectos. El memorable discurso del P. Feijóo

<sup>1</sup> «Consejos que á sus discípulos da D. Antonio Rodríguez de Hita, Racionero Titular y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia, sobre el verdadero conocimiento de la Música antigua y moderna, cómo depende ésta de aquella, y de los Autores de una y otra: la necesidad que hay de nuevas reglas, y un epítome de las más precisas para aprender nuevo modo de contrapunto, que necesita la composición moderna.»

Impreso probablemente en Palencia. El ejemplar de Barbieri carece de principios. La licencia es de 1757: 36 págs. de texto, sin los preliminares.



sobre *La Música de los Templos*, forma parte del primer tomo del *Theatro Crítico*, impreso en 1726. Nadie esperaba del P. Feijóo, espíritu grave, positivo y un tanto prosaico, tan poco sensible á los encantos de las demás artes, el entusiasmo que respiran algunas cláusulas de este discurso. Sin duda alguna fué la Música la única manifestación estética que llegó á conmover las fibras de su alma. Por eso le dolía tanto la profanación de la música sagrada, la invasión de las arias italianas en el sagrado recinto del templo. «Las cantatas que ahora se oyen en las iglesias son en la forma las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de *minuetes*, *recitados*, *arietas*, *alegres*, y á lo último se pone aquello que llaman *grave*, pero de eso muy poco, para que no fastidie.... El que oye en el órgano el mismo minuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? En el templo, ¿no debía ser toda la música grave? El canto eclesiástico de otros tiempos era como el de las trompetas de Josué, que derribó los muros de Jericó, esto es, las pasiones.... El de ahora es como el de las Sirenas que llevaban los navegantes á los escollos».

Partidario entusiasta del canto llano, no reprobaba, sin embargo, el P. Feijóo el *canto figurado ó de órgano*, pero estigmatiza sus abusos. Á pesar de la doctrina de Santo Tomás, que, al parecer, lo prohíbe, no está mal con el uso de los instrumentos en las iglesias: sólo exceptúa los violines. Censura como muelles y corruptores

«aquellos leves desvíos que con estudio hace la voz del punto señalado, aquellas caídas desmayadas de un punto á otro, pasando, no sólo por el semitono, sino también por todas las comas intermedias, tránsitos que ni caben en el arte ni los admite la naturaleza.... La experiencia muestra que las mudanzas que hace la voz en el canto por intervalos menudos tienen un *no sé qué* de blandura afeminada ó de lubricidad viciosa. Por eso los Lacedemonios reprobaban el género *crómico* y el *enarmónico*.... La Música nació en los templos, y más tarde pasó al teatro....: sirvió primero para cantar las alabanzas de los dioses; luego para estimular las pasiones humanas».

Nació la indignación del P. Feijóo de la misma vehemencia con que él sentía el halago estético de la Música, y del singular poder que la concedía, para despertar virtudes y vicios. «La música más alegre y deliciosa de todas es aquella que induce una tranquilidad dulce en el alma, *recojiéndola en sí misma y elevándola con un género de raptó extático sobre su propio ser para que tome vuelo el pensamiento hacia las cosas divinas.*» Creía firmemente, y lo defiende en una de sus *Cartas Eruditas*<sup>1</sup>, no sólo que el deleite de la Música es el más acomodado á la naturaleza racional, sino que ese deleite, acompañado de la virtud, *hace la tierra noviciado del cielo*. Al revés de casi todos los estéticos, daba la palma entre las Artes á la Música, «por razón de su mayor nobleza y de su mayor honestidad ó utilidad

<sup>1</sup> La primera del tomo IV.

moral». La ira, la concupiscencia, el odio, la melancolía, la ambición, la codicia, la soberbia, todos los afectos son domeñados por ese poder celestial. El discurso del P. Feijóo es precisamente todo lo contrario de lo que ha sido en nuestros días la famosa paradoja de Laprade *contra la Música*, « arte vaga, inconsciente, casi irracional, sin raíces en el sentimiento moral ni en la conciencia; arte inferior, arte última entre las artes derivadas». Toda exageración provoca la exageración opuesta, ni es procedimiento de espíritus sólidos, para ensalzar un arte, rebajar ó deprimir las restantes. Siempre le quedará por suya á la Música una región de ensueños y de ilimitadas y mal definidas aspiraciones, á la cual ni el arte de la palabra ni las artes plásticas llegan.

Aún hay otras afirmaciones muy curiosas en el discurso *sobre la Música de los Templos*. Feijóo, adversario resuelto de la música italiana, cuya introducción en nuestro suelo atribuye al compositor Durón, predice la decadencia de esa escuela por abuso de adornos impropios y violentos: considera perjudicialísima la disminución de figuras, hasta introducirse las *tricorncheas* y *cuatricorncheas*: 1.º, porque hay pocos ejecutores capaces de dar puntos tan veloces; 2.º, porque no se da lugar al oído para que perciba la melodía. «Así como aquel deleite que tienen los ojos en la variedad bien adecuada de colores, no se lograra, si cada uno fuese pasando por la vista con tanto arrebatamiento que apenas hiciese impresión distinta en el órgano.... así los puntos con que se

divide la música, cuando son de tan breve duración que el oído no puede actuarse distintamente de ellos, no producen armonía, sino confusión.... Lo esencial de la música es la exactitud en la limpieza.» Todavía ofenden más al P. Feijóo, por lo que contrastan con la gravedad de la música religiosa de los buenos días del siglo xvi, los tránsitos excesivos de un género á otro, y la introducción de modulaciones sueltas extrañas al tema. Cree, lo mismo que Montanos, que «el canto ha de ser apropiado á la significación de la letra <sup>1</sup>».

<sup>1</sup> Sobre este discurso del P. Feijóo se imprimieron, por lo menos, las siguientes refutaciones y apologías:

—*Diálogo harmónico sobre el Teatro Crítico Universal: en defensa de la Música: dedicado á las tres capillas reales de esta Corte, la de su Magestad, Señoras Descalzas y Señoras de la Encarnación. Compuesto por D. Eustaquio Cerbellón de la Vera, Músico de la Real Capilla de Su Magestad.... Con licencia: en Madrid, año de 1726.*

—*Aposento anti-crítico, desde donde se ve representada la gran comedia que en su «Teatro Crítico» regaló al pueblo el Reverendísimo P. M. Feijóo contra la Música Moderna y uso de los violines en los templos, ó Carta que en defensa de uno y otro escribió D. Juan Francisco de Corominas, Músico, Primer Violín de la Grande Universidad de Salamanca. En Salamanca, en la imp. de la Santa Cruz.*

—*Respuesta al Señor Assiodoro, persona principal en el «Diálogo Harmónico»; su autor, el R. P. Fr. Joseph Madariaga, organista de San Martín de Madrid.... Imp. de Lorenzo Francisco Mojados, año de 1727.*

—*Respuesta de Assiodoro (D. José Gutiérrez), persona principal en el «Diálogo Harmónico».... Madrid, 1727.*

El opúsculo del P. Madariaga, en el cual se supone que tuvo alguna parte el mismo P. Feijóo, ha sido reimpresso en el tomo de *Ilustraciones Apologéticas del Teatro Crítico* (ed. de 1765).

Vid. además el *Antiteatro* de Mañer (tomo 1, págs. 111 y

Con razón ha afirmado la ilustre escritora coruñesa doña Emilia Pardo Bazán, en su discreto panegírico de Feijóo, que revelan las obras del polígrafo Benedictino verdaderas aptitudes para la crítica musical, muy raras en su tiempo. Pero ésta misma superioridad suya sobre casi todo lo que le rodeaba, fué causa de que los músicos rutinarios y los malamente innovadores que se empeñaban en llevar á la música del templo todos los artificios y galanterías del teatro, se desatasen contra él en invectivas, ni más ni menos que lo hacían los médicos, acusándole unos y otros de intruso en sus profesiones respectivas, 112), el *Theatro Anti-crítico* de Armesto y Osorio (págs. 138 á 159), y la *Demonstración crítico-apologética* del P. M. Sarmiento (págs. 183 á 186).

En sentido análogo al del P. Feijóo, en cuanto á censurar la profanación del canto eclesiástico, se publicaron años después varios tratados, por ejemplo:

—*Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza, con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas, la veneración, respeto y modestia con que la deben todos los sacerdotes practicar en su santo templo, cantando los divinos oficios con la mayor perfección: respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas deydades, en sus templos profanos: contra la aplaudida y celebrada con el renombre de Moda, por agena, theatral y profana...* Escrita por D. Juan Francisco de Sayas. Pamplona, por Martín de Rada, 1761.

—*Memorial de D. Pedro Paris y Royo.* Opúsculo en folio, sin año ni lugar, pero indudablemente del primer tercio del siglo XVIII. Sobre los abusos introducidos en el canto eclesiástico, y especialmente sobre la invasión de la música profana en la sagrada.

—*Razones que apoyan la más indefectible razón y prueban contra el dictamen de D. Pedro Paris y Royo ser lícito el uso de Arietas, Recitados, Cantilenas, Violines y Clarinetes en el*

falto de autoridad y de ciencia para zaherir y poner de manifiesto los vicios y ridiculeces de cada una de ellas. Con ellos hicieron coro los impugnadores sistemáticos del P. Feijóo, los que tomaron á pechos la empresa de ir refutando uno por uno los discursos del *Theatro Crítico*. Tales fueron don Salvador Joseph Mañer y D. Ignacio Armesto y Ossorio, autor el primero de un *Anti-Theatro* y el otro de un *Theatro Anti-crítico universal*, libros condenados desde su nacimiento á perpetua obscuridad y olvido. Lo que alcanzaban estos hombres en materia de educación estética, fácilmente se comprenderá con decir que á D. Salvador Mañer (según confesión propia) «mejor le

*Canto Eclesiástico...*, por D. Joaquín Martínez de la Roca y Bolea. Zaragoza, por Pascual Bueno.

—*Discurso del Marqués de Ureña sobre la Música del Templo.* (Se lee al fin de sus *Reflexiones sobre la Arquitectura*, citadas en el capítulo anterior.) Defiende la Música Instrumental contra las críticas del abate Pluche. Censura, como Feijóo, la invasión de la ópera italiana en el templo. «¿Qué dirían los Santos Padres, si oyeran resonar en el templo de Dios los ecos del *Demofonte* y el *Eneas* de Metastasio, los de *Ariadne* y los de *Berenice*?» Califica el canto llano de «verdadera música del cielo». Reprueba las *bufonadas musicales* de los organistas. Intenta deducir de la *Naturaleza* una *Gramática de la Música*, partiendo de la resonancia de las cuerdas, lo mismo que Rameau y D'Alembert, en quienes manifestamente se inspira. La melodía es para nuestro autor «la ortografía universal del género humano, corregida por el arte». «Creo (añade) que el medio más seguro de hacer una Música religiosa, característica del templo, útil, y conducente á su fin, es sujetarla á las leyes de la elocuencia.» Se ve aquí una tendencia, aunque descarriada, á construir sobre fundamentos científicos la Estética Musical, que es lo que Ureña llama unas veces *Gramática*, otras *Poética* y otras *Retórica de la Música*.

sonaba una caja militar que todas las melodías de los más canoros ruiñeños». Por el contrario, Armesto y Ossorio, que se preciaba de filarmónico, cree á pies juntillas que, «Peón curó á muchos, casi sin esperanzas de vida, con canciones festivas, y Asclepiades á los sordos con el ronco son de las trompetas».

Nasarre, Valls y Feijóo, con el estruendo de las polémicas que en torno de ellos se levantan, llenan casi solos el primer tercio del siglo XVIII. Desde ellos hasta la aparición del poema *De la Música* de Iriarte en 1779, hay un período de silencio absoluto, sólo interrumpido por algunos obscuros é insignificantes tratados didácticos de canto llano, de órgano ó de guitarra. Y, sin embargo, á este período de esterilidad corresponden grandes novedades en nuestra cultura musical: primero la invasión de la ópera italiana en tiempo de Felipe V, y su absoluto y despótico dominio en tiempo de Fernando VI, ahogando toda iniciativa en nuestros compositores, y dejando enterrados para largo tiempo los débiles gérmenes de nuestra música nacional profana; segundo, la iniciación posterior, lenta pero indudable, de un grupo reducidísimo de aficionados en los misterios de la música instrumental alemana. Á este corto grupo de admiradores de Haydn pertenecía D. Tomás de Iriarte, según él mismo nos declara en cierta epístola familiar, algo más poética que el *Poema de la Música*:

«Hayden, músico alemán,  
Compositor peregrino,

Con dulces ecos se lleva  
Gran parte de mi cariño <sup>1</sup>.  
Su Música, aunque la falte  
De voz humana el auxilio,  
Habla, expresa las pasiones,  
Mueve el ánimo á su arbitrio;  
Es Pantomima sin gestos,  
Pintura sin colorido,  
Poesía sin palabras  
Y Retórica con ritmo,  
Que el instrumento á quien Háydén  
Comunica su artificio,  
Declama, recita, pinta,  
Tiene alma, idea y sentido,  
Si las diferentes voces  
Corren por tonos distintos;  
Si se alternan, si se imitan,  
Si á un tiempo cantan lo mismo,  
Si callan de golpe todas,  
Si entran todas de improviso,  
Si débiles van muriendo,  
Si resucitan con brío,  
Solas, juntas, prontas, tardas,  
Todas por varios caminos,  
Excitan un mismo afecto,  
Llevan un mismo designio.  
O expresan gritos de furia,

<sup>1</sup> En el *Poema de la Música* da Iriarte nuevo testimonio de su admiración á Haydn, y al mismo tiempo nos proporciona un dato curioso:

«Honor de las Germánicas regiones,  
Tiempo va que en sus privadas Academias  
Madrid á tus escritos se aficiona.  
..... y cada día  
Con la inmortal encina te corona  
Que en sus orillas Manzanares cría.»

Ó de amor tiernos suspiros,  
 Ó el llanto de la tristeza,  
 Ó el clamor del regocijo.

.....  
 No afecta su melodía  
 Estudiados gorgoritos,  
 Dificiles menudencias,  
 Todas adornos postizos  
 Con que se finge grandioso  
 El canto pobre y mezquino,  
 Que olvida llegar al alma  
 Por engañar al oído, » etc., etc.

El escritor que con tanta viveza ponderaba, al correr de la pluma, los efectos de las sonatas de Haydn, era el mismo que de una manera tan desmayada y rastrera iba á dar en interminables *Silvas* los preceptos del arte que tanto amaba. Como poema didáctico, el de la Música hizo escuela, y pocas obras influyeron más en el siglo pasado. Iriarte es el principal responsable de todos esos poemas sobre las Bellas Artes que llevan los nombres de Rejón de Silva, de Enciso, de Moreno de Tejada, de Viera y Clavijo, pésimos imitadores de un modelo ya de suyo hartó infeliz, engendros híbridos, de los cuales salía tan malparado el arte de la poesía como aquel otro arte ó ciencia cuyos preceptos se querían exponer. Hay que distinguir, sin embargo, á Iriarte de sus imitadores, que están á cien leguas de él en la pureza, en la corrección y en el buen gusto. Iriarte podía ser constantemente prosaico, pero era también constantemente discreto. Su buen gusto no llegaba hasta marcarle la diferencia entre los versos y la

prosa, pero le conducía á escribir en forma rimada, prosa docta, racional y sensata. Así se comprende que el *Poema de la Música*, tan execrado tradicionalmente por los literatos, que suelen no conocer de él más que el primer verso célebre por su acentuación viciosa, conserve verdadera estimación entre los profesores de Música, como lo acreditan ocho ó nueve ediciones castellanas, una traducción francesa, otra inglesa, otra alemana, y dos distintas italianas, una de ellas recentísima (de 1868), cuyo traductor, hombre de gusto y de letras, amigo del gran poeta Niccolini, con quien consultó su trabajo, no duda en llamar á ese poema tan desacreditado entre nosotros «*un capolavoro della Letteratura Spagnuola*»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *La Música*, etc., etc. Madrid, Imp. Real, 1779. 8.ª Primera edición, elegantísima por cierto en papel, tipos y láminas.

—Madrid, 1782, en la misma imprenta y con los mismos adornos.

—Madrid, 1784, id., id.

—En el tomo 1 de la colección de las *Obras* de Iriarte (Madrid, 1787: imp. de Benito Cano).

—Madrid, 1789: Imp. Real. Con las mismas láminas que las tres primeras.

—México, por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1785. Hecha sobre la de Madrid de 1779, cuyo pie de imprenta copia. Sin láminas.

—En el tomo 1 de la segunda colección de las *Obras* de Iriarte (Madrid, Imp. Real, 1805).

—Burdeos, por Pedro Beaume, 1809. Con notas, pero sin láminas. 8.ª pequeño.

—Burdeos, imp. de la Viuda Laplace y Beaume, 1835. 8.ª pequeño. Idéntica á la anterior.

—Madrid, librería de Ramos, 1822. «*Hállase también en*