

gran revolucionario musical del tiempo de los Reyes Católicos, que supuso necesariamente alteradas las razones de las cuartas y quintas en los instrumentos estables, fundando en la mera observación un sistema de *temperamento* independiente de los números. Nada aparece aislado, fortuito y sin precedentes, en nuestra cultura nacional. El caso es seguirla con atención, y no olvidar ninguno de los anillos de la cadena ¹.

Conocidas y divulgadas muy pronto en España las obras musicales de Eximeno, merced á una esmerada traducción de D. Francisco Antonio Gutiérrez, maestro de capilla del convento de la Encarnación de Madrid, traducción que revisó y adicionó el mismo Eximeno, la cólera de los partidarios de Cerone y de Nasarre se desató aquí tan feroz y virulenta como en Roma la de los discípulos del P. Martini. *El músico sin vanidad, el yanidoso sin música, el organista de Gandullas, Lucio Vero* ² y otros anónimos y pseudó-

¹ En una nota final se hace cargo Eximeno de algunas impugnaciones de detalle que le había dirigido su amigo Vincenzo Manfredini, Maestro de Capilla de Catalina II de Rusia. No he visto un cuaderno que publicó respondiendo á las *Effemeridi Letterarie* de Roma. El Sr. Barbieri, después de exquisitas aunque inútiles diligencias, considera perdido el *Elogio fúnebre* de la famosa cantatriz Rufina Battoni, que Eximeno leyó en la Academia de los Arcades, y en el cual parece que desarrollaba una teoría del canto.

² La mayor parte de estos escritos pueden consultarse, ya en el *Diario de Madrid*, ya en el *Memorial Literario*, desde Octubre á Diciembre de 1796. En folleto aparte hemos visto:

—*Defensa del Arte de la Música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla. Impugnación al origen y reglas de la*

nimos, terciaron en este desafortado combate, pero ninguno con tantos bríos y encarnizamiento como el maestro de capilla de Alicante, don Agustín Iranzo y Herrero, en quien pareció volver á encarnarse el espíritu del P. Nasarre. Eximeno, á quien los trastornos de Roma después de la entrada de los franceses en 1797, habían abierto, aunque por breve tiempo, las puertas de su patria, aprovechó sus ocios de Valencia para dar la última mano á sus lucubraciones musicales, exponiéndolas en castellano, y hun-

Música, obra escrita por el Abate español D. Antonio Eximeno. Su autor D. Agustín Iranzo y Herrero, Maestro de Capilla de la Colegial de Alicante, quien la dirige por vía de consulta á D. Francisco Antonio Gutiérrez. Murcia, oficina de Juan Vicente Teruel, 1802.

No pertenecen directamente á esta polémica, pero versan sobre las mismas cuestiones, los opúsculos siguientes:

—*El Músico Censor del Censor no Músico, ó Sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira. Discurso Único. Publicale D. Manuel Cabazza, criado de S. M. Católica en su Real Capilla. Madrid, imp. de Alfonso López (8 de Mayo de 1786).*

Es contestación al discurso 97 de *El Censor*, que, abundando en las ideas de Eximeno, había ridiculizado los artificios de los contrapuntistas.

Del mismo Cabazza hay unos *Rudimentos y Elementos de la Música Práctica..... distribuidos en lecciones y escolios* (Ms. inédito, que posee el Sr. Barbieri), y un *Coloquio de los ruiseñores, lamentándose como buenos músicos de su suerte y profesión* (Madrid, 1784).

—*Discurso Histórico sobre la Ciencia Música. Por D. J. M. C. B. (¿José María Calderón de la Barca?) Madrid, imp. de la Viuda é Hijos de Marin, 1798.* El autor exagera las tendencias de Eximeno, hasta sostener que la Música carece de principios constantes.

diendo de paso á sus adversarios con las armas de la sátira y del ridículo. Pero llevado del mal gusto de su tiempo y de la imitación mal entendida de Cervantes, cayó en la aberración de creer que una polémica sobre motivos de canto llano y de contrapunto podía dar asunto á una novela entretenida y chistosa, cuyas peripecias más dramáticas consistiesen en los incidentes de la oposición á un magisterio de capilla vacante¹, y en las extravagancias de un organista, que se vuelve loco por la lectura asidua del *Melopeo* de Cerone y de la *Escuela Música* del P. Nasarre, y compone un *Lunario* para enseñar á los maestros de capilla á levantar el horóscopo de los ocho tonos del canto llano, y, finalmente, se sale al campo en una noche fría y serena, á oír la armonía de los planetas, con lo cual cobra una calentura acompañada de dolor de costado que le pone á punto de muerte. Imagínese qué novela tan entretenida habrá resultado de tales elementos. Y si

¹ *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso á un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por D. Antonio Eximeno. Dadas á luz la Sociedad de Bibliófilos Españoles.* Madrid, 1872: 2 tomos 4.º El extenso prólogo de Barbieri (61 páginas), muy bien escrito, como suyo, contiene una noticia biográfica de Eximeno, mucho más exacta y completa que las de Fuster, Diosdado Caballero y los PP. Backer. Realzan el libro un excelente retrato de Eximeno y el facsímile de su escritura.

El manuscrito que sirvió para la edición había pertenecido primero á la librería del consejero Puig, luego á la de Gallardo, y finalmente á la del Sr. Soto Posada, en Labra (Asturias). La letra es del amanuense de Eximeno, pero tiene correcciones autógrafas de éste.

á esto se añade que *Don Lazarillo Vizcardi* (que tal es el título de la obra de Eximeno) consta de dos enormes volúmenes en cuarto, cada uno de 400 páginas, saturadas de disquisiciones puramente técnicas, se comprenderá, aunque no se justifique, la indignación un tanto cómica que se apoderó de la mayor parte de los *Bibliófilos Españoles*, cuando nuestra sociedad dió á la estampa este libro en 1872.

No les faltaba alguna razón, si es que tomaron el libro en las manos con intención de divertirse. Á quien busque amenidad y deleite, como es justo buscarlos en una novela, nos guardaremos muy bien de recomendarle *Don Lazarillo Vizcardi*, engendro de aquella manía didáctica que produjo tantos poemas y novelas doctrinales en el siglo xviii, convirtiendo el arte en servidor apocado y humildísimo de la más prosaica enseñanza. Y lo más doloroso es que Eximeno tenía verdadera chispa y gracia para haber escrito una novela picaresca, pero á condición de olvidarse antes de que existían libros de música en la tierra. Aunque dibujados algo toscamente (á la manera del P. Isla), y recargadísimo de colores chillones, hay en *Don Lazarillo* tipos verdaderamente cómicos de canónigos, de organistas, de cantores y aficionados; reinan además en el lenguaje una pureza y una frescura verdaderamente maravillosas en un anciano de setenta y dos años, que no había nacido en Castilla, que había pasado la mayor parte de su vida fuera de España, y que había escrito hasta entonces la

mayor parte de sus obras en latín ó en italiano. Esta es la más positiva ventaja que Eximeno sacó de la continua lectura de Cervantes, á quien tuvo la temeridad de imitar aspirando á hacer un *Don Quijote de la Música*. No hizo el *Don Quijote* ni siquiera el *Fray Gerundio*, cuyos qui-lates son ya tan inferiores; pero hizo un libro en castellano, lo cual no era poco á fines del siglo xviii. Buena cualidad es esta, pero no basta para hacer interesante una fábula insulsa que se mueve arrastrada y perezosamente, sin halago de la fantasía y sin atractivo de curiosidad si- quiera, puesto que el autor anuncia de antemano todo lo que va á pasar en su libro.

Pero si la crítica literaria tiene que hacer mil reservas acerca del *Don Lazarillo Vizcardi*, la crítica musical no puede menos de agradecer la publicación de esta obra, testamento artístico de Eximeno, y última exposición de su famoso plan de reforma; que no detallaremos por no repetir los mismos conceptos que hemos visto en el *Origen y reglas de la Música* y en el opúsculo de la *Duda*. Eximeno, como todos los propagandistas dominados y perseguidos por una idea fija que ellos creen capital y salvadora, no teme repetirse, ni cuenta nunca con el cansancio de sus lectores, á quienes supone tan interesados como él en todos los incidentes de sus enfadosas polémicas. Dicho sea con todo el respeto debido á varón tan benemérito y egregio. Si, para calificar su profunda erudición y sólido juicio en materias de arte, necesitáramos más pruebas des-

pués de lo ya expuesto, nos las darían las ilustraciones históricas que acompañan al *Don Lazarillo* sobre la Música instrumental, sobre las antiguas escuelas de cantores y salmistas, sobre el origen del canto llano y su modo antiguo de notarlo, y sobre el origen y progresos del contrapunto, impugnando el artículo de Guinguené en la *Enciclopedia Metódica*. Cuando Eximeno es puramente escritor didáctico, recobra todas sus ventajas, se hace leer, y resulta ameno, franco y agradable, como lo es siempre en estas notas y en sus libros italianos.

Pero como escritor delicado y elegante le supera mucho el P. Arteaga en su historia de la Ópera italiana, uno de los más bellos libros del siglo xviii, conocido en todas las lenguas menos en la castellana, y eso que el autor se llamó con orgullo «Matritense» en la portada de su obra¹. Ya queda dicho

¹ *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente, opera di Stefano Arteaga Madridense....* Bologna, 1783. 8.º: 2 volúmenes: el 1.º de xiv+411 págs. y una lámina; el 2.º de xiv+207 págs.

—*Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, Socio dell' Accademia delle Scienze, Arti e Belle Lettere di Padova. Seconda edizione, accresciuta, variata e corretta dall' Autore....* In Venezia, 1785. 3 tomos, 8.º: el 1.º de xiii+361 págs.; el 2.º de 334; el 3.º de 391.

Es una refundición completa: nueve capítulos del primer tomo, y todo el tercero, son enteramente nuevos.

—*Les Révolutions du Théâtre Musical en Italie, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégées de l'italien de Dom Arteaga.* Londres, 1802.

4.º: 102 págs.

No consta el nombre del autor de este pobrisimo extracto,

que Arteaga profesaba sobre la naturaleza de la ópera principios un tanto análogos á los de Wagner, considerándola, no como un género dramático inferior en que la poesía aparece subordinada á la Música, sino como el complemento y perfección de las Bellas Artes, como un vasto y complejo poema, al cual concurren la Poesía y la Música, la Pintura decorativa, la Declamación el Baile y la Pantomima. La Comedia y la Tragedia pueden contentarse con deleitar el ánimo mediante la representación de los aspectos tristes ó alegres de la vida, pero la Ópera debe aspirar, juntamente, á deleitar la imaginación, los ojos y los oídos, empleando una poesía á trechos afectuosa y patética, á trechos pintoresca y llena de imágenes, para que de este modo, por medio de la belleza intelectual y de la belleza física, sea el espectador insensiblemente conducido á la contemplación y amor de la belleza moral. La poesía de la ópera debe ser más lírica que didascálica, más fantástica que narrativa, más rica de imágenes que de razonamientos ni de discursos. Todo argumento que no se preste á encantar el oído con la suavidad de los tonos, ni agradar á los ojos con la hermosura del espectáculo, no puede menos de ser implacablemente excluido de la

que no da idea de la riqueza de la obra original. Las iniciales que van al fin de la dedicatoria parecen corresponder al Barón de Rouvron.

—Stephan Arteaga's..... *Geschichte der Italianischen Oper*..... von Johann Nicolaus Forkel. Leipzig, 1789.

2 tomos: el 1.º de x+344 págs.; el 2.º de vi+532. Traducción completa y muy recomendable.

ópera. Y no por eso se entienda que este género vive en el mundo de lo inverosímil, porque la ópera, lo mismo que las demás producciones de las artes, no tiene por objeto propio lo verdadero, sino la imitación de lo verdadero, y esto, no simple y desnudamente, según es en sí, sino con cierta singular hermosura y perfección. De donde resulta que tan verosímil es el lenguaje de la Música como el de los versos ó el de los colores. De la unión íntima de la Poesía y de la Música para formar un todo dramático, resultan modificaciones profundas en las reglas comunes del teatro. La Poesía puede *mover, pintar é instruir*; pero la Música, como fin principal, sólo tiene el de mover los afectos; como fin subalterno, el de pintar, y, en ningún caso, el de instruir.

Lo que hace posible y fructuosa la unión de la Poesía y de la Música, es la cualidad musical del lenguaje, ó sea el encanto de los sonidos diversamente combinados en el número oratorio ó en la pronunciación. Cuanto más se acerque la expresión poética de las palabras á la naturaleza de las cosas que se pretende significar, tanto más fácilmente las podrá imitar la Música, no sólo mediante la reproducción material de los sonidos físicos, sino despertando con la melodía las sensaciones que producen en nosotros aquellos objetos que no caen bajo la jurisdicción de la Música, ó bien excitando sensaciones auditivas equivalentes á las impresiones de otros sentidos. No puede la Música llegar á las ideas universales y abstractas: los sonidos no son más que sonidos: cau-

san sensaciones y forman imágenes, pero nunca ideas. Infiere de aquí Arteaga que la Música es más pobre de recursos que la Poesía, puesto que está limitada al corazón, al oído, y en cierta manera á la imaginación, mientras que la Poesía extiende además su imperio á la razón y al espíritu. En desquite, la Música es más expresiva que la Poesía, en cuanto aquella imita los signos no articulados, que son el lenguaje natural, y por consiguiente el más enérgico y el más inteligible, al paso que la Poesía tiene que valerse de signos arbitrarios.

Rapidez en la acción, transiciones fáciles, ahorro de circunstancias menudas y ociosas, economía de razonamientos: tales deben ser las primeras condiciones del texto dramático que el poeta facilita al músico para que haga sobre él su comentario. El estilo de la ópera no ha de ser exclusivamente dramático, sino *dramático-lírico*, sin excluir los recursos pintorescos, porque el canto es el lenguaje de la ilusión, el cinto misterioso de Armida, que detiene cautivo á Reinado y le hace no sentir su cautiverio. «Demasiado enemigos de nuestros placeres se han mostrado aquellos autores que han querido limitar á sólo el género *patético* todas las riquezas del melodrama.»

Las condiciones del canto y estilo musical influyen también en la elección de los asuntos dramáticos y en los caracteres. Toda pasión sórdida, todo cálculo frío, toda reserva y disimulo, deben proscribirse de la ópera, ú ocupar

á lo sumo en ella un lugar muy secundario. El teatro lírico es el campo de la pasión noble y de los arranques temerarios y generosos, los cuales no excluyen, sin embargo, cierta reflexión, que puede manifestarse en las arias mismas por sentencias breves. Arteaga no conviene con la vulgar opinión de los que afirman en términos absolutos que no es propio de la pasión *dogmatizar*, á no ser que por dogmatizar se entienda verter en el teatro párrafos de Séneca. «El error de esta opinión procede de no haber penetrado suficientemente la Filosofía de las Pasiones, y de haber establecido como regla general lo que sólo debiera ser una excepción. Un estrecho vínculo liga y une entre sí todas nuestras potencias interiores, de donde resulta que la reflexión despierta en nosotros las pasiones, y éstas recíprocamente avivan la reflexión». No menos injusta y vulgar es la opinión que destierra del teatro las comparaciones, so pretexto de *lirismo*. «Tan injusto me parece (escribe Arteaga) condenarlas en absoluto, como defenderlas todas. El hombre, por lo común, está más dominado de los sentidos que de la razón. Las cadenas con que la naturaleza le ha ligado á los demás entes del Universo, y la necesaria dependencia en que está de los objetos exteriores, le obligan á vivir en contacto con ellos y á descubrir las secretas relaciones que hay entre la naturaleza de ellos y la naturaleza propia. La fantasía, llena de las impresiones que ha recibido por medio de los órganos sensorios, no sabe producir sino imágenes correspondientes á

los objetos que ha visto, y el hombre (sobre quien tiene tanto imperio esta facultad) no acierta á imaginar las cosas, aun las más abstractas, sino revestidas de las propiedades que observa en los objetos materiales y sensibles. Tal es el origen de la *Metáfora*: tropo ó figura el más conforme de todos á la humana naturaleza, puesto que la usan á cada instante los niños y aun las personas más rudas en sus discursos familiares, sin advertirlo ellas mismas. Cuanto más primitiva es una poesía, más abunda en símiles; no hay lenguaje más figurado que el de los pueblos bárbaros. Parece que en sus versos no vive ni siente el poeta, sino que siente y vive la naturaleza. Conforme la lengua se enriquece y las artes se multiplican, va siendo menor el uso de las expresiones figuradas, y mayor el de los términos abstractos: la Poesía y la Elocuencia se hacen más limadas y regulares, pero menos expresivas; semejantes á aquellas hojas de oro que pierden de solidez todo lo que ganan de extensión.»

Si la ópera debe ser «*un encantamiento del alma continuado, á cuyo efecto concurren todas las Bellas Artes*», no puede menos de tener grande importancia en ella la pintura escenográfica y la pompa y aparato de la representación. Esto no se logra sin frecuentes mutaciones de escena, por lo cual debe el poeta, «sin preocuparse de la charlatanería de los críticos, y atento sólo á aumentar el placer del espectador», prescindir totalmente de la unidad de lugar, quebrantando la verosimilitud absoluta en obsequio de la relativa.

¿Qué argumentos convienen más al drama musical? ¿Los fabulosos y mitológicos, como sostenían D'Alembert y Marmontel, fundados en que la ópera es un espectáculo para los sentidos, ó los históricos y modernos? Arteaga se decide sin vacilar por los históricos. Para él la Ópera no es un género inferior, un entretenimiento pueril: si habla á los sentidos, es para llegar por ellos al alma é interesarla y enternecerla. El fin último de la Ópera es tan serio como el de la Tragedia, y no se distinguen más que por los medios que emplean, teniendo en su ventaja la Ópera los arcanos de la ilusión y de la melodía. «¿Se dirá acaso que la *Olimpiada* y el *Demofonte* de Metastasio hablan menos al alma que la *Fedra* ó la *Zaira*? ¿No son algo más que un espectáculo para los sentidos los caracteres de *Tito* y de *Temístocles*?» La introducción continua de lo maravilloso excluye toda lógica en la acción, todo carácter bien sostenido, toda pasión bien manejada. La misma pintura decorativa ganará mucho representando el mundo físico, «que es mucho más vario, deleitoso y fecundo que el mundo *ideal* fabricado en el cerebro de los mitólogos y de los poetas».

El pensamiento que domina en todo el libro de Arteaga y que le acompaña en sus sagaces y minuciosos análisis críticos del repertorio francés é italiano, es el de realzar la importancia del género y la condición del libretista, haciéndole compañero y no esclavo del compositor músico. No llega á soñar, como Wagner, que la poesía

llegará finalmente á resolverse y convertirse en Música; pero quiere, como él, acabar con la separación y aislamiento de las diferentes ramas del arte, y unir las de nuevo en el drama completo que Wagner llama un arte de *ilimitado alcance*. La famosa carta-prólogo del tan discutido revolucionario alemán á la traducción francesa de sus poemas, abunda en ideas literarias análogas á las del libro de Arteaga, al paso que toda su teoría musical es la antítesis perfecta de la de nuestro Jesuíta, adorador frenético de la melodía italiana.

En su libro de las *Revoluciones del teatro musical*¹, anunció Arteaga que preparaba otro libro con el título de *Memorias para servir á la historia de la Música Española, ó sea Ensayo sobre la influencia de los españoles en la Música italiana del siglo XVI*. Tal obra hubo de quedarse en promesa, como otras muchas y muy importantes de Arteaga; pero en cambio poseemos, bien que inéditas, sus *Disertaciones sobre el ritmo*, unas en el original italiano, otras en la traducción francesa que iba haciendo Grainville (amigo de Azara y traductor del poema de Iriarte), con intención quizá de que saliesen simultáneamente en ambas lenguas². Por desgracia, la obra no lle-

¹ Cap. iv, nota.

² Los originales se hallan en el Archivo Central de Alcalá de Henares, entre los papeles de Estado (*Artes, Ciencias y Letras, Música, etc.*—*Expedientes de Autores y Disertaciones*. Años 1780-1802.) Tengo á la vista copia esmeradísima sacada por el Sr. Barbieri.

Comprende, además de los borradores italianos, la traducción

gó á terminarse. Falta el discurso preliminar, en que Azara se proponía hacer la crítica de los principales autores que habían tratado la misma materia, y faltan, además, completamente (acaso porque no llegaron á escribirse) las disertaciones 2.^a, 5.^a y 6.^a

El título general de la obra parece que debió de ser *Del ritmo sonoro y del ritmo mudo en la Música de los Antiguos*.

La primera disertación versa sobre la naturaleza, propiedades y divisiones de la antigua rítmica, y empieza sentando los principios de la extensión, del movimiento y del tiempo como generadores del ritmo. El arte musical pertenece á la extensión sucesiva. El ritmo en general es la correspondencia ó relación que los tiempos tienen entre sí en una serie regulada de movimientos. Los pitagóricos confundieron la armonía con el ritmo; pero la armonía no tiene que ver con la duración de los tiempos ni con la tardanza ó velocidad del movimiento, sino con la intensidad ó remisión de la voz, de donde nace la gravedad ó la agudeza de los sonidos. *Ritmo* se llamaba entre los antiguos el pie ó la battuta, *ritmo* la dimensión del verso, *ritmo* la unión de muchos versos en una estrofa, y hasta en la prosa se lla-

francesa hecha por Grainville de las disertaciones 4.^a y 7.^a Al principio, en un papel suelto, se lee esta dedicatoria: «*Amicissimo viro et de re rhythmica optime merito D. Stephano Arteaga D. D. D. F. Coetanfao*». Cienfuegos dedicó su *Idomeno* al ciudadano Florián Coetanfao, que por lo visto debió de ser algún revolucionario español que vivía en París en tiempo del Directorio.

maba *ritmo* la unión de muchos períodos que, mezclados artificialmente entre sí, terminaban con placer del oído en una especie de cadencia. Pero todos estos ritmos tienen un principio común. La idea de *ritmo* incluye necesariamente la de *progresión mesurada*, aunque estas medidas no sigan el orden aritmético.

En todo movimiento cuyas partes puedan aparecer, bajo alguna razón, distintas, y ser percibidas como tales por nuestros sentidos ó por el entendimiento, se encuentra el ritmo. Sus principales especies son el *ritmo sonoro* y el *ritmo mudo*. Este último es el que no se percibe por el oído, sino por la vista, por el tacto, ó por algún sentido interno. Á esta clase de ritmo obedecen el Baile, la Pantomima, y, según algunos filósofos, aquella correlación entre los movimientos interiores, de la cual resulta lo que en los cuerpos organizados se llama vida. Arteaga, mucho más espiritualista que el P. Eximeno, admite que el ritmo pueda percibirse por el puro entendimiento. De aquí deduce que la Música, en su sentido amplio, abarcaba entre los antiguos todos los movimientos de los cuerpos físicos, en cuanto pueden reducirse á cierto orden y medirse por las leyes del tiempo y de los intervalos.

Son materia de la disertación siguiente (de las que conservamos) las notas vocales y tónicas, los acentos prosódicos, las notas para expresar los silencios, la necesidad de otros signos que representen el tiempo, la significación particular de la palabra *carmen*, la distinción y separación del ritmo

vocal é instrumental y del metro, las notas que indican en general el tiempo y el movimiento en las cantilenas, los epígrafes de antiguas canciones musicales explicados, y varias conjeturas sobre los nombres de las antiguas notas y su figura, poniendo Arteaga especial ahinco en impugnar al P. Martini, que negó á los griegos el conocimiento de las *notas crónicas ó temporales*.

La disertación 4.^a (*Vicisitudes históricas del antiguo ritmo*) es un eruditísimo resumen histórico de los géneros poéticos en las dos literaturas clásicas. Arteaga admite, no sólo en Roma, sino también en Grecia, una poesía rítmica anterior á la métrica.

Sucesivamente discurre sobre la eficacia y fuerza del antiguo ritmo comparado con el moderno, y sobre las diversas especies del ritmo mudo, visible é invisible. Las principales son la simple *orchesis*, la *hipocrisis* (ó declamación) y la *pantomima*. En la *orchesis* están dados los elementos de la saltación ó danza, y de la *chironomía*, ó sea arte de gesticular por medio de las manos. La *hipocrisis* comprende los signos ostensivos, los pintorescos y los expresivos, así los naturales como los de convención; las actitudes propias de cada una de las partes del cuerpo; las escuelas de gesto representativo, con algunas consideraciones sobre la *infibulación* y castración de los histriones y sobre la antigua iconografía erótica.

Acompaña á estas disertaciones en el borrador de Arteaga una extensa carta crítico-filológica que dirigió en 1797 á Goya y Muniain, declarándole

los términos musicales usados en la *Poética* de Aristóteles: *armonía, ritmo, metro, melos, melodía y melopeya*.

Casi al mismo tiempo que Arteaga, intentó penetrar el misterio de la Música griega otro Jesuíta español de los desterrados á Italia, el aragonés P. Vicente Requeno y Vives, personaje de tan extraña y singular inventiva y de fantasía tan aventurera y temeraria, que nos recuerda sin querer á su compañero de hábito el P. Kircher, aquel que en su *Musurgia* redujo á notas musicales el canto de los pájaros. Requeno es el renovador de la pintura encáustica, de la *chironomía* ó arte de gesticular con las manos, el inventor de un telégrafo militar de señales, y de la trompeta parlante, y del tambor armónico....¹ La imaginación errabunda de este Padre iba mezclada por raro caso con una verdadera y peregrina erudición, que hace hoy mismo respetables algunos de sus trabajos. Y así como el descubrimiento positivo, pero enteramente inútil, de la pintura al encausto, le llevó á trazar un excelente suplemento á la *Historia del Arte* de Winckelmann, así también su tentativa frustrada para hallar la ley armónica seguida por los cantores griegos y romanos², le llevó á trazar una historia muy docta

¹ Véase el opúsculo del Abate Masden :

—Requeno, il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età. *Ragionamento di Gian Francesco Masden, letto da lui nei 1804 in una Adunanza di Filosofi. Roma, 1806, dai torchi di Luigi Perego Salvioni.*

² *Saggi sul ristabilimento dell' arte armonica de' Greci e Ro-*

de la Música entre los griegos, libro que en su tiempo debió de ser útil, aunque hoy no ofrezca más que un interés de curiosidad bibliográfica, como todos los ensayos sobre la misma materia anteriores al libro alemán de Rossbach y Westphal *Música y Métrica* (1867), y á la bella *Historia de la Música antigua* del belga Gevæert (1875).

Requeno, después de enseñarnos que Tubal inventó la Música, y Enós el canto vocal, que de él lo aprendió Noé, que sus hijos y nietos lo propagaron entre los Caldeos y los Egipcios, y que de los Egipcios lo aprendieron los Griegos mucho antes de la conquista de Troya, afirma que el más antiguo sistema armónico de los Griegos fué el de proporciones iguales, y que todos los escritores griegos de Música, fuera de Ptolomeo y de los alejandrinos y pitagóricos, cuya serie armónica nos explican Ptolomeo y Boecio, abrazaron este sistema *equabile*, por lo cual sólo dentro de él son practicables y tienen sentido sus preceptos. Así duraron las cosas hasta el cambio radical introducido por Aristoxeno. Pitágoras, cuando descubrió las leyes de la consonancia, no alteró por eso las medidas del tono y del semitono, usadas en el antiguo sistema *equabile*, con el cual coincide en el fondo el sistema pro-

mani Cantori, del Sign. Abate Don Vincenzo Requeno, Acc. Clementino.... Parma, 1798, per li fratelli Gozzi.

Elegante edición, de carácter bodoniano.

² tomos 8.º: el 1.º de xxxix + 347 págs. + 2 de índice; el 2.º de 453 págs. y 3 hojas de índice.

porcional llamado pitagórico ¹. Por esta sucinta indicación se comprenderá cuánto se dejó arrebatar del furor apologético ó del espíritu de compañerismo el P. Masdeu, cuando dijo que

¹ De este singular proyectista, que hacía por docenas los descubrimientos, conozco además los opúsculos siguientes, todos de rara materia:

—*Scoperta della Chironomia, ossia dell' arte di gestire con le mani, dell' Abate Vincenzo Requeno, Acc. Clementino. Parma, 1797, per li fratelli Gozzi. 8.º*

Es un estudio muy curioso sobre la Pantomima de los antiguos, con la pretensión de averiguar los signos convencionales que en ella se usaban, y las palabras que servían para dirigir los movimientos de la Danza. El autor se prometía nada menos que introducir estas gesticulaciones y estos bailes en el teatro moderno. El tratado *De computatione* del Venerable Bede, y el *De loquela per gestum digitorum*, han servido de base principal al descubrimiento de Requeno, sugiriéndole ingeniosas conjeturas sobre el teatro mudo de los antiguos.

—*Principi, progressi, perfezione perduta, e ristabilimento dell' antica arte di parlare da lungi in guerra, cavata da' Greci e da' Romani scrittori, è accommodata a' presenti bisogni della nostra milizia. Torino, 1790, presso G. M. Briolo. 8.º*

Al fin de la obra expone Requeno la invención de un órgano portátil.

Hay traducción castellana:

—*Origen, progresos, pérdida y establecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra: compuesto en italiano por el abate Requeno, y traducido por D. Salvador Ximénez Coronado, Director del Real Observatorio Astronómico de Madrid. Madrid, Ibarra, 1795. 8.º*

—*Tamburu, stromento da prima necessità per regolamento delle truppe.... Roma, 1807.* (No le he visto más que citado: tenía por objeto cambiar en armoniosos los sonidos roncós del tambor.)

—*Osservazione sulla chillitipographia (xilographbia), ossia l' antica arte di stampare à mano. Roma, 1810. 12.º*

En el Archivo Central de Alcalá de Henares se conserva una

« sólo á Requeno había querido revelarse el dulcísimo genio de la antigua Música ».

Con Arteaga, Requeno y Eximeno, puede decirse que queda completo el cuadro de la Esté-

carta del P. Requeno al Príncipe de la Paz, fecha en Bolonia, á 25 de Abril de 1795, donde enumera, entre otros descubrimientos suyos, «el del barniz que los Romanos usaron para la duración inmensa de sus naves: la obra de fundir el marfil para trabajar en grande», etc. Firma: D. Vicente Requeno, dedicado al restablecimiento de las artes perdidas.

Y ya que de invenciones estrambóticas se trata, no será razón omitir las varias tentativas de nueva escritura musical que se hicieron durante el siglo XVIII. Tales son:

—*Memorial Sacro-político y legal al Rey Nuestro Señor.... en el qual con la mayor brevedad se recuerda cuán necesaria sea la Música para lograr los dos fines, Político y Divino, probando primeramente ser más conforme que otra alguna á esta Facultad la nueva invención y figuración (números árabes) que en casa del publicante se enseña y practica.... Madrid, 1709.*

—*Descubrimiento de un error filosófico, que presenta á los pies de S. M. el Brigadier de Ingenieros, Director de los Reales Ejércitos, D. Domingo de Aguirre: en el qual hace ver al mundo cuánto el hombre yerra y se alucina en sus máximas, cualesquiera que sean, si se aparta en ellas de aquel orden natural que dió el Supremo Hacedor, de peso y medida á quanto crió sobre la faz de la tierra, y que es imposible que nadie le trastorne sin que le cueste aumentar la fatiga del sudor del rostro con la maldición primera que nos dejó Adám por herencia, pecando con Eva en el Paraíso Terrenal. Madrid, año de 1799.* Es un sistema absurdo de notación musical por el teclado.

Con mejor acuerdo, el coronel D. José González Torres de Nava, que se dice autor de un proyecto de simplificación del estudio de las lenguas por medio de la Gramática Comparada, solicita en 14 de Marzo de 1799 la protección oficial para hacer una colección de música española «inclusa la popular», recogiendo de la viva voz cuantas tonadas antiguas y modernas le fuere posible, y anotando sus nombres provinciales. (Archivo de Alcalá.—Copia en la colección de Barbieri.)

tica musical española en el siglo XVIII. Séanos lícito, no obstante, llamar la atención sobre el proyecto verdaderamente original de coleccionar la música *popular española*, formulado en 1799

Entre los proyectos debe contarse también la *Idea de una Academia Matemática, dirigida al serenísimo señor D. Felipe, Infante de España.... Valencia, con licencia de los Superiores, por Antonio Bordaçar de Artazu.... 1740. Divide la Música en especulativa y práctica, y la especulativa en ortología, glotología, fonocámpica y harmónica; la práctica, en vocal é instrumental.*

Como curiosa muestra de la influencia del género *expresivo* de la Música Italiana antes de las obras de Eximeno y Artega, puede citarse el prólogo que un tonadillero llamado D. Pedro Esteve y Grimau, puso á las *Letras que se cantan en la comedia de «No hay con amor fineza más constante, que dexar por amor su mismo amante»*. (1766).

También son curiosa muestra de crítica literario-musical las *Cartas que escribe el Sacristán de Maudes al barbero de Foncarral, dándole cuenta de lo que le ha pasado en Madrid, y principalmente del estado en que se ballan sus teatros. Su autor D. Mauricio Montenegro, residente en esta Corte. Madrid, imp. de la Viuda de Elíseo Sánchez, 1768.*

El autor, que se muestra crítico docto y hasta helenista, hace una severa crítica de tres zarzuelas de D. Ramón de la Cruz, *La Bryseida, Las Segadoras* y *el Jasón*.

Para completar en lo posible nuestra bibliografía musical del siglo pasado, citaremos (siempre sobre ejemplares del Sr. Barbieri) algunos libros didácticos, comenzando por los de carácter más general, y observando en lo posible el orden de fechas:

—*Música universal ó Principios Universales de la Música, dispuestos por el P. M. Pedro de Ulloa, de la Compañía de Jesús, Catedrático de Matemáticas de los Estudios Reales del Colegio Imperial, y Cosmógrafo mayor del Supremo Consejo de las Indias.... Madrid, imp. de la Música, por Bernardo Peralta, 1717.* 4.º Libro de Matemáticas más bien que de Música.

—*Cartilla Música y Primera Parte que contiene un método fácil de aprehender á cantar. Dedicada á D. Ignacio de la Porti-*

por el coronel Torres de Nava, primer *folklorista* musical de que hasta ahora tengamos noticia, si bien nuestros antiguos é insignes tratadistas, incluso el clásico Salinas, y antes de él

lla, Capitán del Batallón de Infantería del Comercio. Su autor Joseph Onofre Antonio de la Cadena. Lima, en la oficina de la Casa de Niños Expósitos, 1763.

—*Elementos Generales de la Música, dedicados á la Reyna Nuestra Señora por el Capitán D. Federico Moreti, Alférez de Reales Guardias Walonas. Madrid, en la imp. de Sancha, 1799.* (Sirve de introducción á sus *Principios para tocar la Guitarra de seis órdenes.... Nápoles, por Luís Marescalchi, 1792, y Madrid, por Sancha, 1792.*)

—*Arte de cantar y compendio de documentos músicos.... por D. Miguel López Remacha. Madrid, 1799.* Librejo práctico.

—*La Melopía ó Instituciones Teórico-Prácticas del Solfeo, del Buen Gusto, del Canto y de la Armonía, por D. Miguel López Remacha.... Madrid, imp. de Fuentenebro, 1820.* (Hay edición anterior de 1815.)

—*Lecciones de Clave y Principios de Harmonía, por D. Benito Bails, Director de Matemáticas de la Real Academia de San Fernando. Madrid, Ibarra, 1785.*

—*Compendio numeroso de zifras harmónicas, con theórica y práctica, para barba de una orden, de dos órdenes y de órgano. Compuesto por D. Diego Fernández de Huete, Harpista de la Iglesia de Toledo. (Madrid, imp. de la Música, 1702.)*

—*Arte y puntual explicación del modo de tocar el Violín con perfección y facilidad.... Compuesto por D. Joseph Herrando, Primer Violín de la Real Capilla de la Encarnación. (Sin año, pero debe de ser de fines del siglo: portada grabada, retrato del autor por Carmona.—Texto grabado.)*

El infatigable y popular Minguet é Irol, grabador de sellos y otras cosas, publicó, entre infinitos opúsculos de poca monta sobre Música, Baile, Juegos, etc., etc., el titulado *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la Guitarra, Tiple, Bandola, Cythara, Clavicordio, Órgano, Harpa, Psalterio, Bandurria, Violín, Flauta Travesera, Flauta Dulce y la Flautilla. 1753.*

Luis Milán, Valderrábano, Fuenllana y otros, no se habían desdeñado de admitir las flores de la inspiración popular, en sus libros didácticos.

Los tratados de Guitarra son muy numerosos, y, en general, siguen la pauta de los del siglo anterior. Entre ellos citaremos *Resumen de acompañar la parte con la guitarra....*, por Santiago de Murcia, Maestro de Guitarra de la Reina Gabriela (1714, con grabados al agua fuerte). *Arte para aprender.... sin maestro á templar y tañer rasgado la Guitarra de cinco órdenes ó cuerdas, y también la de cuatro ó seis órdenes, llamadas Guitarra Española, Bandurria y Bandola, y también el Tiple....* por Andrés de Sotos (Madrid, 1764), *Guitarra Española y Vandola en dos maneras de guitarra castellana y valenciana* (debe de ser la misma que la de Juan Carlos Amat: hay muchas ediciones de Barcelona y Valencia, donde este librejo era tan popular entre barberos romancistas como el de Sotos en Madrid). *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes.... por Antonio Abreu, bien conocido por el portugués, ilustrada y aumentada con varios divertimientos honestos y útiles por el P. Fr. Victor Prieto* (Salamanca, 1799). *Arte de tocar la guitarra española* (Madrid, 1799), por D. Fernando Ferrandière, autor asimismo de un *Prontuario Músico para el instrumento de Violín y Canto* (Málaga, 1791).



APÉNDICE

ARTES SECUNDARIAS.—DANZA Y PANTOMIMA.—DECLAMACIÓN, ETC., ETC.

LA saltación ó danza, que los estéticos más severos y autorizados admiten en el cuadro de las Bellas Artes, porque tiene medios y recursos propios, aunque generalmente vaya acompañada de la Poesía y de la Música, puede definirse, en su acepción más general, arte de la figura humana considerada en su expresión ó representación y en la belleza de sus actitudes y movimientos. En esta especie de *escultura viva*, claro es que se incluye, como especie muy principal, la pantomima, que alcanza el grado más alto á que puede llegar la representación muda. Ninguna de estas artes tiene en España bibliografía importante ni copiosa, tal por lo menos que pueda competir con la italiana ó la francesa. No hay entre nosotros tratadista alguno de baile que se remonte á la muy respetable antigüedad de Messer Rinaldo Rigoni, autor del *Ballarino Perfetto* dedicado á