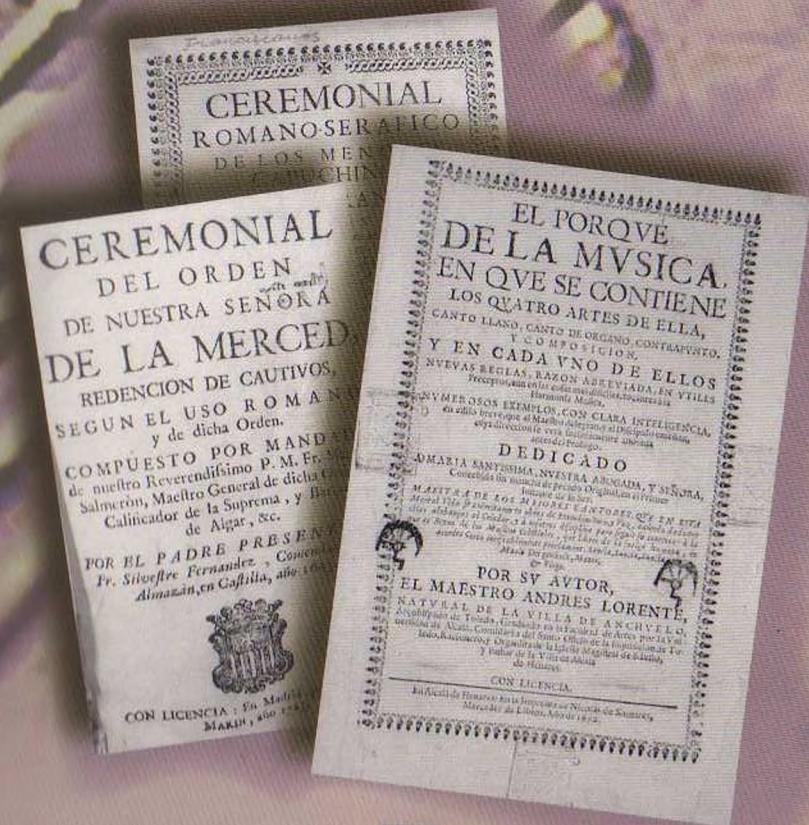


Hugo J. Quintana M.

**TEXTOS Y ENSAYOS MUSICALES  
PERTENECIENTES A LA BIBLIOTECA  
DE LA *UNIVERSIDAD DE CARACAS*  
(*período colonial*)**



Fondo Editorial de Humanidades  
Universidad Central de Venezuela

*Textos y ensayos musicales pertenecientes  
a la Biblioteca de la Universidad de Caracas  
(Periodo colonial)*

Nicolás Bianco  
Viceministro Académico  
Bernardo Méndez  
Viceministro Administrativo  
Antonio Barrios  
Secretario

AL SEÑOR VICEMINISTRO ACADÉMICO  
DE LA UNIVERSIDAD DE CARACAS

Señor Viceministro Académico:  
En atención a lo que me ha comunicado  
por medio de su secretario, Sr. Antonio Barrios,  
en fecha de 15 de mayo de 1954, en relación  
con el envío de los textos y ensayos musicales  
pertenecientes a la Biblioteca de la Universidad  
de Caracas, del período colonial, me permito  
informarle que los mismos se encuentran  
en el archivo de la Biblioteca de la Universidad  
de Caracas, y se encuentran a disposición  
de su oficina para que pueda disponer  
de ellos en todo momento.



AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

CECILIA GARCÍA AROCHA  
Rectora

NICOLÁS BIANCO  
Vicerrector Académico

BERNARDO MÉNDEZ  
Vicerrector Administrativo

AMALIO BELMONTE  
Secretario

AUTORIDADES FACULTAD  
DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

VINCENZO PIERO LO MONACO  
Decano

FABIOLA VETHENCOURT  
Coordinadora Académico

EDUARDO SANTORO  
Coordinador Administrativo

VIDAL SÁEZ  
Coordinador de Postgrado

ROSA HILAYALY VALERO  
Coordinadora de Extensión

MARINA POLO  
Coordinadora de Investigación

*Colección Estudios*

*Educación*

Hugo J. Quintana M.

**Textos y ensayos musicales pertenecientes  
a la biblioteca de la Universidad de Caracas**

*(Período colonial)*



Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación  
Universidad Central de Venezuela  
Caracas, 2009

© Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2008.  
Departamento de Publicaciones. Universidad Central de Venezuela  
Ciudad Universitaria. Caracas - Venezuela  
Teléfonos 605.2938. Fax: 605.2937

Diseño de portada  
Nuncia Moccia

ISBN: 978-980-00-2556-7  
Depósito Legal: lf4720097801205

Edición al cuidado L + N XXI Diseños, C.A.  
Autoedición electrónica e impresión: L+ N XXI Diseños, C.A.  
(Luz Márquez Negretti-Nuncia Moccia)  
luzmarquez1950@gmail.com / nunciams@gmail.com

Impreso en Venezuela  
Printed in Venezuela



Excmo. Sr. Rector de la Universidad de Caracas  
Caracas, Venezuela

(Firma)

A mis hijos y a mi esposa,  
por todo el tiempo que me han concedido para este trabajo

A la Lic. Elisa Perdomo  
por su apoyo en el momento de escribirme de mi libro

A todos el personal de la biblioteca  
de la Universidad de Caracas por su ayuda  
y colaboración en la realización de este libro

Al amigo y colega  
maestro José Peñín

Subjetos de la investigación

**A mis hijos y a mi esposa,**  
*Por todo el tiempo que me han concedido para este trabajo*

I. Tema de investigación

Generalidades

**A la Lic. Elisa Perdomo**  
*Por su apoyo en el registro y recolección de estos datos*

Tratado de música expresionista

San Francisco de Asís

Centro de la música

Elementos de la música

**A todo el personal de la división  
de libros raros de la biblioteca nacional**  
*Por todos los ejemplares que me facilitaron  
para la realización de este trabajo*

II. Instituciones de apoyo

Universidad Católica de Chile

**Al CDCH-UCV**  
*Por todo el apoyo financiero a esta investigación*

III. Instituciones de apoyo

IV. Instituciones de apoyo

V. Instituciones de apoyo

**A la Lic. Viana Cadenas**

*Por hacerme llegar, desde España,  
una copia del "Porqué de la música".*

VI. Instituciones de apoyo

VII. Instituciones de apoyo

VIII. Instituciones de apoyo

IX. Instituciones de apoyo

X. Instituciones de apoyo

**A la Lic. Aída Lagos**

*Por haberme traído, también desde España,  
un ejemplar del tomo I del  
"Ritual Carmelitano"*

XI. Instituciones de apoyo

XII. Instituciones de apoyo

XIII. Instituciones de apoyo

XIV. Instituciones de apoyo

XV. Instituciones de apoyo

**A Mariantonia Palacios**

*por sus correcciones a la versión original*

XVI. Instituciones de apoyo

XVII. Instituciones de apoyo

XVIII. Instituciones de apoyo

XIX. Instituciones de apoyo

XX. Instituciones de apoyo

**A la Lic. Carolina Gil Castaldi**

*por sus correcciones a la versión final*



## Índice General

<b>Supuestos de la investigación</b>	13
<b>I. Textos de teoría musical</b>	27
Generalidades	27
<i>El Porqué de la música</i> , por Andrés Lorente	29
<i>Tratado de música especulativa y práctica</i> , por Tomás Vicente Tosca	49
<i>Canto llano y canto de órgano...</i> , por Romero de Ávila	61
<i>Elementos de música especulativa</i> , por Benito Bails	69
<b>II. Disertaciones de estética musical insertas en textos de teoría de la belleza o de filosofía general</b>	77
Generalidades	77
Las cartas musicales de Benito Feijoo	79
Disertaciones, cartas y ensayos musicales de J. J. Rousseau	93
La música en el contexto de <i>El espectáculo de la naturaleza</i> , del Abad Pluche	105
La música en el contexto de <i>La belleza ideal</i> , de Esteban Arteaga	111
La música en el contexto del <i>Curso razonado de bellas letras y bellas artes</i> , de Charles Batteux	123
<b>III. Un poema didáctico sobre la música</b>	133
Generalidades	133
El poema <i>La música</i> de Tomás Iriarte	134
<b>IV. Volúmenes y capítulos de historia musical insertos en crónicas de literatura</b>	161
Generalidades	161
La historia de la música en el contexto de las crónicas literarias de Juan Andrés	162
La historia de la ópera francesa en el contexto del curso de literatura de J. F. La Harpe	175



<b>V. Himnarios latino-litúrgicos</b>	183
Generalidades	183
<i>Nueva ilustración y exposición de los hymnos más frecuentes en el breviario romano</i> , por Don Bonifacio Lahoz	184
<i>Gramatical construcción de los hymnos eclesiásticos, dividida en siete libros por orden del breviario romano</i> , por Manuel Joseph de la Ribas y Joseph de la Calzada	189
<b>VI. Ceremoniales y rituales de los oficios y misas cantadas</b>	193
Generalidades	193
<i>Ceremonial dominicano... y Arte de canto llano</i> , por Fr. Joseph de San Joan	195
<i>Ceremonial de las misas solemnes cantadas...</i> , por Don Frutos Bartolomé de Olalla	201
La música en el ceremonial de los menores capuchinos de Fray Sebastián de Málaga	209
La música en el ceremonial de la misa y oficio divino de Fr. Francisco de San Nicolás Serrate	213
<i>Directorio de sacrificantes... Instrucción teórico-práctica acerca de las rúbricas generales del misal</i> , <i>Ceremonias de la missa rezada y cantada...</i> , por Don Fermín Irayzos	217
La música en el ceremonial del orden de Nuestra Señora de la Merced..., de P. M. Fr. Marcos Salmerón	227
La música en el <i>Ritual carmelitano</i> de Fr. Pedro Carrera	239
<b>VII. Un diccionario musical</b>	249
Generalidades	249
<i>Dictionnaire de musique</i> , por J. J. Rousseau	251
<b>A manera de conclusión</b>	255
<b>Bibliografía consultada y referida</b>	257

## Supuestos de la investigación

### INTRODUCCIÓN

Como se indica en el título de esta monografía, lo que aquí nos trae es el estudio de los tratados o textos musicales que se conocieron en Caracas durante nuestro período colonial y, sobre todo, durante el siglo XVIII. El título lo hemos vinculado a la Universidad de Caracas (la primera universidad de Venezuela), porque casi todos (si no todos) los libros que estudiaremos aquí, formaron parte, ya en la Colonia o ya a principios de la República, de la Biblioteca de aquella máxima casa de estudios.

Respecto a la conformación de aquella colección hoy resguardada en la División de Libros Antiguos y Raros de la Biblioteca Nacional, diremos que debe su creación al decreto del Presidente de la República, Antonio Guzmán Blanco, quien dispuso, el 11 de julio de 1874, que “se refundiesen en la biblioteca entonces ya propiedad universitaria, las demás bibliotecas de la capital” (Ernst, 1875, p. III).

Para efectos de este trabajo, y conforme a sus intereses coloniales, llamaremos libros pertenecientes a la Biblioteca de la Universidad de Caracas, sólo a aquellos textos que, como dice Ernst, eran “ya propiedad universitaria”, desde los tiempos coloniales. Afortunadamente, casi todos los manuales aquí estudiados, o tienen el sello de la mencionada institución colonial, o aparecen en el *Catálogo de la Universidad de Caracas*, o tienen las rúbricas de destacadas personalidades de aquel recinto de educación superior (el Dr. Ramón Ignacio Méndez o el Dr. Nepomuceno Quintana, por ejemplo).

También, y como nuestro fin último es determinar cuáles eran los textos musicales que se consultaban en la colonia caraqueña, hemos incluido aquí todos aquellos libros que pertenecieron a alguna otra institución de antiguo linaje caraqueño, tales como la Congregación de San Felipe Neri, el Convento de las Monjas Concepciones y la Librería (o biblioteca) de San Francisco de Caracas. Muchos de los tratados de estas instituciones, de todos modos, fueron a parar a la Biblioteca de la Universidad, razón que explica la presencia del sello de esta institución, aun en aquellos libros cuya propiedad original no fue de la Máxima Casa de Estudios.



Se exceptúan de la condición de tener sello, rúbrica o de estar registrados en el catálogo de Ernst, sólo tres títulos: el *Ceremonial dominicano*, el tratado de interés musical más antiguo que hemos encontrado en Venezuela (1694); el curso razonado de bellas letras y bellas artes de Batteux, titulado *Principios filosóficos de la literatura*; y la *Colección de obras en verso y prosa de Iriarte* (incluido el poema *La música*), autor éste que fue mencionado por Juan Meserón en el prólogo del primer libro de música que se publicó en el País. Estos textos, sin embargo, llevan por cota el mismo encabezado de la colección fundacional de nuestra Biblioteca Nacional (ZA-..., ZB-...ó ZC-...), razón que imponía incluirlos en este estudio, aunque sea para darles el beneficio de la duda. De todos modos, el estudio particular de estos y otros libros, incluyen noticias que pretenden ratificar aún más su uso durante el período en cuestión.

Cabe aclarar aquí también, lo que debemos entender por “texto y ensayos musicales”. La expresión, que parece obvia, no lo es tanto cuando se trata de libros de otros siglos. Esto pasa, por lo menos, cuando la búsqueda se hace en una biblioteca como la que aquí se describe, donde sólo la minoría de los textos tiene títulos que dejen ver con toda claridad que se trata de una obra de teoría musical. En efecto, los libros o secciones de libros que serán estudiados aquí, muy comúnmente los hemos encontrado formando parte de colecciones de mayores proporciones, cuyo interés principal no parece ser la música y, a veces, ni siquiera el arte. Así podremos toparnos con libros, tomos, capítulos, ensayos, disertaciones, etc., cuyas páginas se hallan insertas en obras más generales y diversas, tales como compendios de matemática, filosofía o estética, historias literarias, colecciones de obras en verso, obras completas de un determinado autor, ceremoniales y rituales de la iglesia católica, himnarios, etc. Esto —aclaramos— no necesariamente va en detrimento del conocimiento musical vertido en esos libros, pero sí debe ser muestra fiel de la visión enciclopédica que se tenía del conocimiento en aquel siglo XVIII.

El tipo y naturaleza de los tratados musicales encontrados en esta investigación determinaron el mismo criterio para estructurar la exposición de resultados. En ese sentido se han dispuesto aquí siete grandes capítulos en donde se someten a estudio los distintos libros encontrados: textos de teoría musical; ensayos estético-musicales insertos en obras de filosofía general o en teorías de las bellas artes; tomos y capítulos de historiografía musical o de la ópera, incluidos en historias de la literatura; un poema didáctico de la música dispuesto en una colección de versos; himnarios; ceremoniales y rituales del oficio católico y de la misa cantada y un diccionario musical. Cada libro en particular es estudiado en detalle, y sobre

cada uno de ellos se entrega una ficha contentiva de los datos más importantes del autor y de su obra. Sobre esta última se detallan aspectos tales como ubicación y procedencia del ejemplar estudiado; estudio externo y físico del ejemplar; índice de contenido y comentarios y resumen del tema expuesto.

Para efectos de las citas textuales y debido a que trabajamos con textos antiguos, **decidimos prescindir del acostumbrado (sic)** para señalar los frecuentísimos arcaísmos ortográficos, y así no entorpecer la lectura, ya de por sí alejada de nuestra gramática moderna.

#### PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Más de cuatro años de tarea investigativa en la División de Libros Antiguos y Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela, con el fin de recopilar, clasificar y estudiar en detalle los textos musicales consultados en Caracas durante el período colonial, nos permiten afirmar con propiedad que, al lado de la actividad compositiva y de interpretación musical desplegada en la capital venezolana durante esta etapa, existió también un notorio consumo de literatura en torno a la reflexión teórica, estética, histórica, crítica, técnica, y hasta mística, del arte de los sonidos. Pese a la probada existencia de estos textos, algunos de los cuales ya hemos dado a conocer a través de distintos medios (artículos y participaciones en congresos, etc.), en la comunidad musicológica del país prevalece un gran desconocimiento sobre este acervo, además de carecerse en absoluto de estudios históricos que recojan y analicen la memoria del pensamiento teórico en torno al desarrollo de nuestra música. Este hecho ha sido muy lamentable, pues, ha impedido explicar de manera científica algunos de los fenómenos fundamentales de nuestra historia musical colonial. Como muestra de lo dicho se pueden referir aquí toda la serie de comentarios, a veces ingenuos, que han surgido alrededor de la música de nuestros compositores coloniales, los cuales, a falta de una mejor explicación, han terminado por tildarla de “milagro musical venezolano”. Como bien lo argumentó el Maestro Juan Francisco Sans (1997)<sup>1</sup>, expresiones como estas (por más hermosas que nos parezcan) lo que hacen es esconder la falsa idea “de que la llamada Escuela de Chacao surgió por generación espontánea, de forma inusitada,

1. Al respecto Sans (loc. cit.) nos recuerda que la expresión “milagro musical venezolano” se atribuye al musicólogo Francisco Curt Lange y que desde entonces se ha convertido en un lugar común.



prácticamente de la nada, incluso en contra de los factores sociales, económicos, políticos y culturales imperantes” (p. 1). Una prueba de la difusión de esta falsa creencia la encuentra Sans en una nota que dejó el Maestro J. B. Plaza, según la cual...

...no dejará de asombrarnos el que un país tan pobre y alejado de la cultura musical europea como era la Venezuela de aquellos tiempos, haya producido hace ya siglo y medio, una pléyade de músicos tan sobresalientes, más aun, una verdadera escuela de compositores, con características nacionales y orientación estética bien definida” (Plaza, citado por Sans, 1997, p. 2).

Pero, a la luz de investigaciones más recientes, la verdad histórica parece ser otra. Y es que, a diferencia de lo que sucede en los siglos XVI y XVII (muy marcados todavía por la barbarie de la Conquista), en el siglo XVIII ya Venezuela había alcanzado un tan significativo desarrollo económico y social que hizo que la metrópolis hispana volteara sus ojos hacia ella para prestarle más atención. Muestra de eso lo constituye el creciente florecimiento de instituciones que tuvo el país en este siglo, entre las cuales se cuentan: la Real y Pontificia Universidad de Santiago de León de Caracas, entre 1721 y 1725; la Compañía Guipuzcoana, en 1728; la Intendencia de Hacienda y Real Ejército, en 1776; la Capitanía General de Venezuela, en 1777; la Real Audiencia, en 1786; y el Real Consulado, en 1793. De todas estas instituciones, reviste especial interés para nosotros la creación de la Universidad de Caracas (donde por cierto se dice que existió la primera cátedra universitaria de música de la América hispana), pues, como lo revela el muy bien documentado estudio de Caracciolo Parra León (1989), “nunca fue, señores, instituto hermético ni foco de oscurantismo y retroceso” (p. 39)... “Fue [por el contrario] trasunto más o menos fiel de la ciencia de su tiempo, de su ambiente y de su patria, como lo fueron entonces, con la natural diferencia de historia y situación, las universidades peninsulares y buena parte de las otras de Europa” (p. 42).

En lo que respecta a los intereses de nuestra investigación, la Universidad de Caracas (y más particularmente, su biblioteca) será de especial importancia, pues, como lo revelan los textos estudiados, se constituyó, junto con algunas otras bibliotecas coloniales, en uno de los principales reservorios de textos teórico-musicales durante el período colonial, contribuyendo así con la formación de profesionales y diletantes, mediante la difusión de ideas teóricas, estéticas, históricas, técnicas, etc., sobre el arte de los sonidos. Desde esta perspectiva, lo que se propone con el siguiente estudio es arrojar nuevos datos que permitan hallar otras explicaciones a la

evolución de nuestros fenómenos musicales, visto ahora desde la perspectiva que nos dan las fuentes teóricas, estéticas, históricas y técnicas que se difundieron en Caracas durante el período colonial dieciochesco.

## JUSTIFICACIÓN

El sólo descubrimiento, estudio y preservación de la producción literario-musical difundida en Caracas durante los siglos XVIII, pudiera ser el acicate que nos mueve a llevar a cabo una empresa como la que aquí se plantea, dado que ello constituye un aporte al rescate de un acervo cultural importantísimo de parte de una sociedad que nos antecedió, además de brindarnos un conocimiento mejor fundado de lo que nuestro pasado musical fue; pero realmente creemos que hay otras razones que acompañan a este deseo, además de la sola y aparente erudición. En este sentido, y dado el creciente goce e interés de las sociedades contemporáneas por apreciar, interpretar y comprender la música del pasado (y dentro de esta, también la música no europea), creo que es indispensable para quienes gustan de estos temas, tener un acercamiento más racional a la literatura musical que le acompañó, pues es a través de esta reflexión teórica que se pueden apreciar argumentos y conceptos que la sola partitura no nos puede dar. En efecto, sólo los textos que acompañaron a la creación de las obras musicales nos pueden decir por qué una obra o grupo de ellas es de una forma y no de otra. Asimismo, corresponde a ellos relatarnos cuál era el papel de la música y del músico en los distintos contextos sociales, religiosos, académico y de esparcimiento. Únicamente de esta manera podemos aspirar a comprender la causalidad de estas obras y del proceder de sus autores. Sólo así —insistimos— podemos aspirar a hacer una más justa valoración de estas producciones artísticas. Ello explica por qué en las últimas décadas se han hecho esfuerzos ingentes (en América, en España y en el resto de Europa) por hacer reeditar, además de la música antigua, los textos teóricos que explican aquel arte. A tal efecto se han estado haciendo muchas ediciones facsimilares e incluso, se han hecho catálogos e historias de la teoría y de la estética musical, con el fin de tener una mejor comprensión de esta música del pasado.<sup>2</sup>

2. En los “Antecedentes” se mencionan y se comentan algunos de estos estudios.



En nuestro país, es mucho lo que falta por hacer, pero creemos que tras el esfuerzo que algunos investigadores y musicólogos han hecho en el sentido de rescatar los documentos, textos y revistas del siglo XIX, va siendo ya hora de abordar el siglo XVIII.

También creemos que es útil esta investigación desde el punto de vista de la historia social de la música; es decir, desde el punto de vista de quien, sin ser ejecutante ni compositor, participa y cultiva el hecho musical como oyente y como apreciador del arte. En este sentido creemos que la información suministrada aquí nos arrojará datos sobre la existencia de un nuevo actor alrededor del arte de los sonidos: el del diletante que, desde la esfera intelectual de la universidad, cultivó y generó todo un nuevo ideario en torno a esta rama de las bellas artes.

#### ANTECEDENTES

No conocemos hasta el momento ninguna investigación o texto especializado sobre la aparición y difusión de tratados teórico-musicales en la Venezuela colonial. Ante esta inexistencia, nos dimos a la tarea de buscar en obras más generales alguna referencia a estos libros. La información hallada no fue muy rica cuantitativamente hablando, pero nos dejó las primeras noticias sobre el asunto. Entre los trabajos que dedicaron algunas pocas líneas (y a veces páginas) a esta temática, podemos mencionar, en primera instancia, la obra de José Antonio Calcaño (1958) *La ciudad y su música*, cuyo capítulo III (subcapítulo J) dedica algunas páginas al estudio del primer texto de música que se escribió en Caracas en 1824. Como ya está bastante difundido en nuestra comunidad musicológica, en el prólogo de este primer texto, su autor (Juan Meserón) deja ver que conocía los libros y ensayos musicales que escribieron los matemáticos Tomás Vicente Tosca y Benito Bails, así como el enciclopedista Juan Jacobo Rousseau y el fabulista Tomás Iriarte. Como sería lógico esperar, Calcaño aprovecha este breve comentario para hacernos una pequeña descripción de los mencionados autores y de sus obras.

Otro trabajo que arroja un único pero valioso dato sobre la difusión de libros musicales en la Caracas colonial es el texto de Ildefonso Leal (1963) *Historia de la Universidad de Caracas*. En esta obra, en el capítulo IX dedicado al estudio de la cátedra de música de la Universidad, Leal afirma que Juan José Pardo, quien comenzó a regentar la cátedra el 12 de agosto de 1793, “explicaba la música y sus reglas por el Manual de Rome-

ro”<sup>3</sup> (p. 261). Este dato va a ser reconfirmado luego por Robert Stevenson (1980b, p. 21) y también por Viana Cadenas (1997), quien hace un sustantivo aporte al declarar que dicho texto era ya utilizado por el Lic. Bartolomé Bello, desde 1787 (p. 188-189). En este trabajo de grado, titulado *La actividad musical en la Universidad Central de Venezuela* (siglos XVII-XIX), Cadenas, afirma además:

También llegó a utilizarse de manera accidental el Ritual Carmelitano<sup>4</sup> como texto de apoyo ya que se le menciona en pocas ocasiones en la documentación consultada. Al menos, el Br. Juan José Pardo (catedrático propietario desde 1789 hasta 1817) en 1804 lo utilizó junto al de Romero y otros apuntes, según lo expuesto en los diversos testimonios de visitas hechas a la cátedra, aunque se le previno para que utilizase el texto oficial, ya que los estudiantes no podían participar en la clase por no poseerlo [el carmelitano] (p. 189).

Finalmente, Cadenas afirma que “los catedráticos solían utilizar diversos apuntes y/o cuadernos para el apoyo de sus clases” (loc. cit), situación ésta especialmente evidente en catedráticos como el Pbro. Ramón Delgado (propietario entre 1774 y 1786), el Lic. Bartolomé Bello (interino entre 1786 y 1788) y el músico Cayetano Carreño (catedrático propietario en 1792).

También revela algunos datos sobre la consulta de libros musicales en la Venezuela colonial el texto titulado *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial (1633-1767)*, del mencionado Ildefonso Leal (1978). Allí, en el “estudio preliminar” que precede a la lista de inventarios y testamentos coloniales (p. cxxxi), Leal afirma haber encontrado noticias sobre el *Tratado de música de Nouelles Paradoies*<sup>5</sup> y sobre dos tratados de música de Andrés Lorente: un *Arte de canto llano* y el libro *El porqué de la música, en que se contienen las cuatro artes de ella: canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición...* (Alcalá de Henares, 1672). Estos datos sobre el *Porqué de la música* son reconfirmados en dos de los inventarios que engrosan la obra

3. El dato hace referencia a Jerónimo Romero de Ávila, quien en 1761 escribió un texto titulado *Arte de canto llano y órgano o prontuario músico*, obra que se publicará nuevamente en 1785 y en 1831.

4. Según Cadenas (loc. cit.) el texto referido es el *Ritual carmelitano de los religiosos*, publicado en Madrid en 1789.

5. Respecto al *Tratado de música de Nouelles Paradoies*, debemos advertir que, hasta el momento, no hemos podido confirmar su existencia en las fuentes bibliográficas consultadas, y ni siquiera en las bibliotecas españolas donde se ha buscado. Debido a ello, es posible que haya algún error en la identificación de este nombre, cuya grafía parece más bien una deformación de la expresión *Nouvelles Paradoxes* (nuevas paradojas).



de Leal (pp. 284 y 287), listados estos donde también se mencionan unas *Reglas de la música* de Juan de Abella (p. 78), que Leal no comenta en su estudio preliminar. Sería especialmente significativo confirmar la existencia de este último texto (aunque sea en una biblioteca española), pues de haber existido realmente, sería la noticia más antigua sobre un libro de música en Venezuela, ya que aparece mencionado en el inventario de la biblioteca de Antonio González de Acuña, que data de 1682.

Volviendo sobre el *Porqué de la música* de Andrés Lorente (uno de los textos musicales más importantes del Barroco español), diremos que también Alberto Calzavara (1987) arroja datos significativos sobre la presencia de esta obra en Caracas, pues en el capítulo IV de su *Historia de la música en Venezuela*, afirma que Pérez Camacho (el primer catedrático de música de nuestra Universidad) dejó en su testamento un ejemplar del Lorente para que “se le entregue al licenciado Francisco Ochoa” (p. 41).

Un artículo que pudiera arrojar algunos nuevos datos a esta relación de textos musicales difundidos en Caracas durante el siglo XVIII, es el estudio sobre *El precursor Francisco de Miranda y la música*. En él, Miguel Castillo Didier (1984, pp. 97-111) nos menciona algunos de los tratados musicales que conformaron la biblioteca del prócer venezolano; entre ellos:

- *Nouvelle methode pour apprendre en peu de temps à jouer de la flute traversière, à l'usage de commençants et des personnes plus avancés, par Mr. Mahuat.*
- *Arte de tocar el violín, por Dn. Josef Herrando.*<sup>6</sup>
- *Diccionario de música, por Rousseau.*
- *Elementos de música, por D'Alembert.*
- *Reflexiones sobre poesía, la pintura y la música, por el Abate Du Bos.*<sup>7</sup>
- *La rivoluzione del teatro musicale italiano, por Esteban Arteaga.*

Pese a lo interesante de estos aportes, creemos importante prevenir al lector sobre un hecho de cuidado: y es que dada la condición de ciudadano universal de la cual gozó Miranda, no es posible asegurar que el resto de bibliotecas coloniales caraqueñas estuvieran tan equipadas como las de este proverbial viajero americano.

6. Existe un ejemplar manuscrito de este libro en la Biblioteca Nacional de Venezuela.

7. Los títulos se exponen en español, no por una razón práctica; en el referido artículo el autor afirma que, en efecto, entre las ediciones que poseía el Precursor, figuraban estas traducciones castellanas. Puede ser que se trate de una equivocación (p. 106).

Para finalizar con esta primera relación de estudios, nos referiremos al artículo de Juan Francisco Sans (1997), el cual lleva por título *Nuevas perspectivas en el estudio de la música colonial venezolana*. Aquí, a pesar de no arrojarse ninguna noticia nueva sobre la difusión de textos musicales en la colonia, el autor arriesga las primeras interrogantes (e incluso afirmaciones) en cuanto a cómo pudieron influir tales textos en la composición e interpretación de la música colonial venezolana. A esta relación pudiera agregarse también un par de trabajos de nuestra propia cosecha, los cuales son un preludeo directo de esta investigación; ellos son: *Textos musicales en la Venezuela colonial* (Quintana, 2003) y *Temas y textos de teoría y estética musical asociados a la Universidad de Caracas* (Quintana, 2005). El primero tiene la virtud de ser el primer estudio especializado sobre seis de los libros que se conocieron en la Venezuela colonial; el segundo, es una brevísima relación de casi todos los tratados que aquí se estudiarán en detalle.

Los mencionados son todos los estudios que aportan noticias sobre la difusión de textos musicales en la Venezuela o Caracas colonial; pero si incluimos en estos comentarios (y pensamos que dadas las particularidades bibliográficas dieciochescas debemos incluirlos) la mención de textos no propiamente musicales pero que sí tienen significativos capítulos destinados al arte de los sonidos, entonces debemos hacer remembranza de algunos estudios más. Entre ellos cabe mencionar los siguientes trabajos: *Filosofía universitaria (1788-1821)*, de Caracciolo Parra León (1989); *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela (1523 – 1828)*, de Enrique Marco Dorta, (1967); y *Las bibliotecas jesuíticas en la Venezuela colonial*, de José del Rey Fajardo (1999), además del ya mencionado estudio de Ildelfonso Leal (1978). En estos estudios, sin hacer advertencia de su interés musical, se hace significativa mención sobre la difusión en Venezuela de títulos como el *Teatro universal* y las *Cartas eruditas* del padre Benito Jerónimo Feijoo, así como del *Espectáculo de la naturaleza*, del abate Noel Antoine Pluche, libros que serán referidos en esta investigación.

Dentro del estudio de aquellos libros generales que dedican, sin embargo, algunas valiosas líneas a asuntos relativos al arte de los sonidos, merecen un lugar aparte las investigaciones sobre la difusión de noticias musicales en las “Crónicas de india” que, como se sabe, se escribieron y difundieron en el país (después de haberse publicado en España) durante todo el período colonial. A este respecto ha dedicado algunas páginas de interés, Alberto Calzavara (1986), en su *Prospecto para una bibliografía de la música en Venezuela*; Isabel Aretz (1991a y 1991b), en *Historia de la etnomusicología en América Latina y en Música de los aborígenes de Venezuela*; Hugo Quintana (1995) en el artículo *Música aborígen en los cronistas de*



indias (caso venezolano); José Peñín (1998) en *La imprenta, los fondos musicales y los estudios musicológicos en Venezuela* y Mariantonia Palacios (2000) en *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*, texto en el que se refiere tanto la música indígena como la criolla.

## METODOLOGÍA

Este trabajo es una investigación de carácter eminentemente documental y reposa, fundamentalmente, en fuentes de primera mano. Por su carácter eminentemente embrionario, se agota, por lo pronto, en la fase descriptiva<sup>8</sup>; esto es, en la elaboración de listas o repertorios sistemáticos de fuentes, en la clasificación racional de los textos, en el establecimiento de inventarios descriptivos, y en la publicación de los documentos (Ciro Cardoso, 1985, p. 136).

Para los efectos de esta investigación, los documentos estarán constituidos fundamentalmente por los textos musicales difundidos en Caracas durante el período colonial (fundamentalmente durante el siglo XVIII), sin prescindir por ello de otros estudios bibliográficos y hemerográficos recientes que hayan aportado alguna interpretación sobre el tema. El trabajo nos ha tomado unos cuatro(4) años de recopilación, clasificación y estudio de las fuentes. Las mismas han sido encontradas fundamentalmente en la División de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela, lugar donde reposan los textos de la Biblioteca de la Universidad de Caracas. Esta forma de acercamiento a las fuentes bibliográficas, de manera más directa, nos ha dado resultados muy satisfactorios, pues, ha permitido superar con creces el número de referencias a textos musicales sobre los que hasta ahora se ha podido tener noticias<sup>9</sup>. Esto se debe —por ejemplo— al hecho de que, conforme a las características enciclopédicas de la bibliografía dieciochesca, muchos textos, aparentemente alejados de la temática musical, guardan

8. En realidad, este trabajo forma parte de una investigación de más largo alcance, en la cual se pretende establecer toda la evolución del pensamiento musical en Venezuela.

9. Investigaciones tan exhaustivas como las de Ildefonso Leal (1978) —por ejemplo— arrojan, sin embargo, muy pocos resultados cuando de textos musicales se trata. El asunto está, según hemos podido constatar, en que el acercamiento a estos libros por medio de inventarios bibliotecarios como lo hizo Leal, no permite determinar el contenido preciso de muchos textos dieciochescos que sí poseen significativos capítulos de interés musical. Esta observación no pretende descalificar, en modo alguno, el valiosísimo trabajo de Leal (del que nos servimos aquí, por cierto), mas sí pretende resaltar las bondades del tratamiento que le hemos dado a nuestras fuentes, cosa posible, sobre todo, cuando se trata de una investigación sobre una materia en particular (la música), intención que razonablemente no tenía Leal.

sin embargo en su seno, amplios capítulos destinados al arte de los sonidos, los cuales son insoslayables en un estudio como éste.

Siguiendo con los pasos de esta investigación, diremos que, luego de ubicado cada texto, correspondió el trabajo de crítica externa e interna de cada fuente. La primera (crítica externa) consistió en determinar la autenticidad de la fuente, de forma tal que ella nos diera suficientes evidencias de su llegada a Venezuela durante el período colonial. Esto fue muy importante pues, como dice Topolsky (1992, p. 335) una fuente se llamará auténtica “si se conoce el tiempo de su origen y el lugar a que se refiere; porque sólo una fuente así puede proporcionar datos sobre hechos históricos con sus determinantes temporal y espacial, que son las características fundamentales de esos hechos”. En nuestro caso en particular, y cuando se trata de textos extranjeros difundidos en Caracas (caso especialmente evidente cuando hablamos de libros del siglo XVIII), hemos sido muy celosos en cuidar que cada texto seleccionado para nuestro estudio goce de una rúbrica, sello o referencia documental que permita probar que dicho tratado se difundió en nuestra ciudad capital durante el período colonial. De todos modos, y así también lo señala Topolsky (p. 348) existen otros rasgos significativos para determinar la autenticidad de una obra, tales como las características biográficas del autor (coordinadas vitales, lugar donde vivió, etc.). En nuestro estudio sobre los textos que servirán de fuente a la investigación, este aspecto ha sido en todo momento una condición *sine qua non*.

Respecto a la crítica interna, lo que nos interesó aquí fue apreciar con exactitud el sentido del texto. Desde este punto de vista, correspondió un trabajo de interpretación o hermenéutica “a partir de la consideración de la lengua y de las convenciones sociales de la época en que fue compuesta la obra” (Cardoso, 1985, p. 146). Este asunto es especialmente delicado, pues, como también escribió Topolsky (op. cit. p. 305) “el desciframiento de una información sólo puede darse si coinciden el código del emisor y el código del receptor”. Para una investigación como la que aquí pretendimos, este problema significó el desarrollo de destrezas en lo que hemos decidido llamar “filología musical”, pues, en la teoría musical (sobre todo en la que más se aleja de nuestro tiempo) no es raro encontrar términos desusados o (peor aun) usados con un sentido muy distinto al significado que tienen hoy. Afortunadamente (y la experiencia nos lo ha revelado así<sup>10</sup>), cuanto mayor es esta conciencia, mayores son las condiciones de desciframiento de un texto antiguo.

10. A tal efecto hemos dictado, durante dos cohortes consecutivas en la Maestría de Musicología Latinoamericana de la UCV, los cursos: *Seminario de textos hispanos antiguos (siglos XVI al XVIII) e Historia de la teoría musical en occidente*.



Del ejercicio escrito de la crítica externa e interna, surgió el estudio descriptivo de cada obra en particular, el cual (en la medida de nuestras posibilidades) hemos dado a conocer mediante ediciones, artículos y exposiciones en congresos.

#### LIMITACIONES

La limitación más evidente que salta de este trabajo es el hecho de que toda la investigación reposa sobre un solo archivo: la colección fundacional de la Biblioteca Nacional de Venezuela. Lamentablemente, no podía ser de otra manera, pues la naturaleza misma del tema elegido (*los textos musicales de la Biblioteca de la Universidad de la Caracas*) nos llevaron ineludiblemente a ese repositorio. A la final, sin embargo, hemos terminado creyendo que esta restricción se convirtió en una virtud, pues, al tratarse de una biblioteca no privada, ella misma nos puso en evidencia cuáles eran los libros a que podía tener acceso el interesado caraqueño. Por otra parte, y como lo advirtió Adolfo Ernst en su catálogo, a la Biblioteca de la Universidad de Caracas vinieron a parar “las demás bibliotecas públicas existentes en al Capital” (1875, p. III). Esto nos viene a decir que la colección en cuestión, así como el catálogo que la sistematiza, son sumamente representativos de la literatura que se difundía en la ciudad capital.

El otro gran impedimento que debe ser declarado aquí, tiene que ver con la imposibilidad de haber agotado, “de forma absoluta”, la revisión de la colección. Ernst nos decía en su catálogo que la recopilación “comprende 8798 obras en 19.474 volúmenes, y agregados los duplicados, resulta que el número de estos últimos asciende a 23.054” (*op. cit.* p. IV). Si el lector nos preguntase si tal número de libros fue consultado en esta investigación, la respuesta sería un contundente ¡no! De hecho, creemos que en algunos casos esto era innecesario (debido a la temática), y en otros, imposible, pues, hay muchos títulos que hoy se encuentran perdidos<sup>11</sup>. Pero hay cierto género de libros que, por su contenido general, uno tiende a descontar y, a la final, resulta que tienen un capítulo (y a veces un tomo) dedicado al arte de los sonidos. Esto ocurre —por ejemplo— con la obra *Espectáculo de la naturaleza*, del Abad Pluche (contentivo de un destacado

ensayo de estética musical dieciochesco) que, por los rasgos más generales del trabajo, fue a parar al renglón que Ernst llamó “ciencias naturales”. ¿Cómo buscar un libro de música en este apartado? En este último sentido sólo queda esperar que los varios años de experiencia trabajando con materias afines a esta investigación nos hayan dado suficiente tino para saber elegir, de entre lo mucho, lo que era verdaderamente útil a ella.

Finalmente queda decir que, en el caso de los diccionarios y enciclopedias, hubo que excluir todo lo que no fuera estrictamente especializado, pues, de lo contrario, hubiésemos tenido que registrar aquí la totalidad de ellos. Esto hizo que colecciones célebres, como la *Encyclopedie ou dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers*, en donde, por cierto, se encuentran las reflexiones musicales de Diderot y D’Alembert, quedaran fuera del estudio. Afortunadamente, el grueso del material musical de esta colección quedó en el diccionario musical de Rousseau que sí se estudia aquí.

11. Este es el caso —por ejemplo— de los “breviarios romanos” que, según entendemos, describen al detalle la estructura ceremonial (y por ende musical) de los oficios. Este género de libros nunca pudo ser consultado por no haber disposición de ellos en el terminal electrónico, aunque sí aparecen en el catálogo de Ernst.



## Textos de teoría musical

### GENERALIDADES

Como es común en la jerga musical, hemos llamado “textos de teoría musical” a todos aquellos libros (o capítulos de libros) que nos hablan, en primera instancia, de los rudimentos de la escritura musical, sean éstos para registrar las cantinelas del canto llano, del canto de órgano o del canto “mixto” (el canto de himnos y secuencias), que asimismo tienen su particular forma de escribirse. Además de esta teoría elemental, también es común hallar en estos textos capítulos o subcapítulos sobre teoría del contrapunto, composición, organología, acústica, algo de armonía y alguna otra cosa curiosa en torno al arte de los sonidos.

En el caso particular de la colección que aquí nos ocupa (la de Biblioteca de la Universidad de Caracas), hemos encontrado textos especializados independientes, y otros insertos en voluminosos compendios de matemática o en ceremoniales del rito católico. Dentro del primer grupo estudiaremos *El porqué de la música* de Andrés Lorente (uno de los textos más completos e importantes del barroco musical español), del cual, a pesar de no contar hoy con un ejemplar dentro de la mencionada colección caraqueña, tenemos fuertes razones para pensar que se usó en la Universidad de Caracas. El otro libro de este primer grupo es el *Arte de canto llano y órgano* de Romero de Ávila, manual que fue usado a fines del siglo XVIII como texto oficial de la cátedra de música de dicha Universidad.

Como muestra de los textos o capítulos musicales insertos en compendios matemáticos, estudiaremos los *Tratado de música especulativa y práctica* de Tomás Vicente Tosca, y el *Elementos de música especulativa* de Benito Bails, testimonio fiel de una arraigada costumbre procedente de la Edad Media, en la cual la música formaba parte del *quadrivium* de las universidades.

Finalmente está el *Arte de canto llano*, inserto en el *Ceremonial dominicano* de Fr. Joseph de San Joan, y la *Instrucción de canto llano y figurado*, incluida en el *Ritual carmelitano* de Fr. Pedro Carrera. De ellos no hablaremos en este capítulo, porque para estudiar los rituales y ceremoniales destinamos otro apartado. De todos modos, ellos no aportan ningún elemento diferente a los que deben ser contemplados aquí.



**El autor**

Según dice León Tello (1974), Lorente nació en Andruelo (Toledo) en 1624, y falleció en Alcalá de Henares en 1703. Graduado por esta Universidad, tuvo conocimientos nada comunes de las obras de los teóricos precedentes, así como de las partituras de los compositores. Toda esta erudición se proyectó en su monumental tratado *El porqué de la música...* En 1699 (la primera edición es de 1672), apareció una segunda edición semejante a la primera. Lorente remite en esta obra a un *Libro de órgano* suyo, pero se ignora si llegó a publicarse. Ruiz de Ribayaz le atribuye un tratado de arpa igualmente desconocido. Parada señala que en los funerales principales que se celebraban en la corte en el siglo XIX, se cantaba un “Benedicto de difuntos” del maestro toledano, que se creía, erróneamente, que pertenecía a José de Torres. Según Saldoni, el 29 de abril de 1867, en las exequias fúnebres dedicadas a Cervantes por la Real Academia Española, se interpretaron dos salmos de Lorente, escuchados “con gran acontecimiento de todos los amantes de nuestras glorias musicales” (Pp. 15-16).

**La obra**

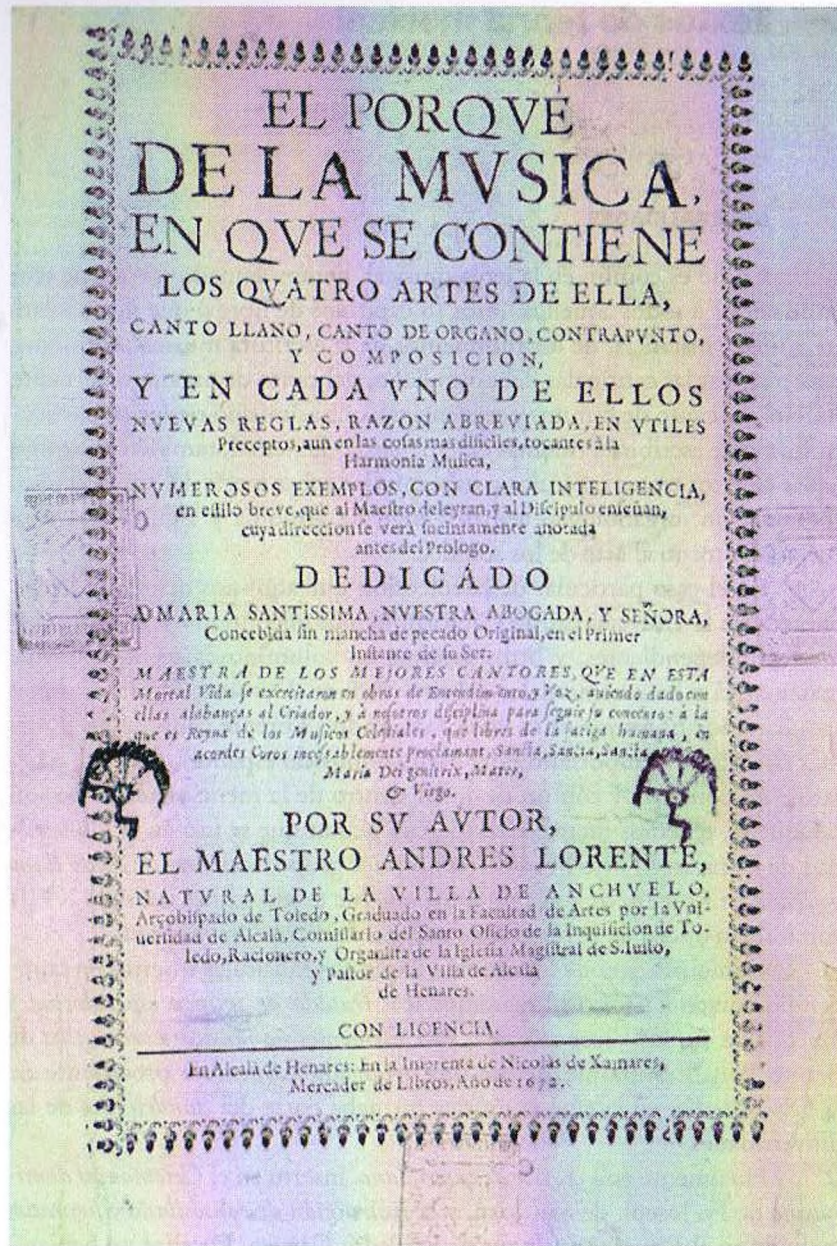
**Procedencia**

A pesar de que tenemos diversas noticias sobre la difusión de El porqué de la música en la Provincia de Venezuela durante el período colonial (revelando una de ellas que el primer profesor de la Cátedra de Música de la Universidad de Caracas, tuvo uno entre sus posesiones), no hemos podido encontrar ningún ejemplar en los archivos nacionales. En su defecto, hemos tenido que servirnos de un ejemplar extranjero para llevar a feliz término este estudio. A tal efecto se usará aquí copia fotostática de un ejemplar que se encuentra en el Fondo Barbieri, Biblioteca Nacional de Madrid. El mismo se identifica bajo el número M.829.

**Características externas**

Por la razón antes expuesta, transcribimos a continuación lo que dice textualmente el catálogo que incluye todos los datos descriptivos de la obra en cuestión: un vol. de 15 fols. s.n<sup>12</sup> + 695 págs. + 1 lám. que re-

12. En estos folios sin numeración se exponen: dedicatoria, censuras, aprobaciones, licencias, epístolas, recomendarios, sonetos y décimas apologeticos, licencia de la reina gobernadora, suma de tasa, fe de erratas, índice de autores referidos, catálogo de libros que contiene el volumen y prólogo al lector.



La presente portada fue tomada de: [www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveObras/01593418435691782908813/portada.JPG](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveObras/01593418435691782908813/portada.JPG)  
 Fecha de consulta: 02-11-2007. El resto de las imágenes presentadas en este trabajo fueron fotografiadas de los originales de la Biblioteca Nacional de Venezuela.



presenta la Virgen + 1 hoja de guarda al principio y otra al final. Medidas: 29'4 x 20' 5 cm. Caja: 24' 8 x 24' 7 cm. Encuadernación de la época, en pergamino. Tejuelo: "El Porque de la música".

El texto se publicó en Alcalá de Henares, en la Imprenta de Nicolás de Xamares, / Mercader de Libros, Año de 1672.

### **Contenido**

Dado que aún la "tabla de los capítulos, notas y cosas particulares" que se incluye en los cuatro libros del texto de Lorente es demasiado grande para citarlo en este apartado, tendremos que exponer aquí sólo un "resumen del resumen", a fin de que el lector pueda darse, por lo menos, una idea somera de los aspectos que se tratan en cada uno de los cuatro libros.

#### **Libro primero**

##### Arte de canto llano

- Noción de arte.
- Noción y tipos de música.
- Orígenes y precursores de la música.
- Utilidad de la música para los griegos y para los cristianos.
- La música de las esferas.
- Noción de canto llano.
- La notación alfabética del canto llano. La mano de Guido.
- Comparación con el sistema griego.
- La solmisación y sus elementos: signos, deducciones, propiedades (hexacordos), voces, claves y mutanzas.
- Cantar sin mutanzas (la aparición del séptimo grado de la escala).
- Consonancias, disonancias e intervalos; diapasones, diapentes, diatesarones y otros; intervalos conjuntos (gradatim) y disjuntos; diesis.
- Arsis y tesis en la música.
- Tonos, modos o composiciones: noción y clasificación; modos auténticos (maestros) y plagales (discípulos); cómo conocer los tonos de las cantorías; tonos transportados; normas para guardar la cuerda (el tono) entre las diversas cantorías de un oficio religioso.
- Géneros y alteraciones.
- Neumas y/o melismas.
- El coro y el canto coral en la iglesia (justificación).
- La música como arte y como ciencias.

- Ejemplos y entonaciones para las diversas partes de los oficios religiosos del año litúrgico.

#### **Libro segundo**

##### Arte de canto de órgano

- Canto de órgano: noción
- Figuras: noción y cualidades de cada una.
- Tiempo y/o compás: noción, diversas acepciones y normas para llevarlo.
- Claves y otros signos que se utilizan en el canto de órgano.
- Modo: definición y tipos (modo mayor y menor)
- Tiempo perfecto e imperfecto
- Prolación: definición y tipos.
- Notas ligadas: normas para medirlas.
- Proporción, géneros y especies.
- Diversos tipos de proporciones: dupla (y subdupla), tripla, cuádrupla, etc.
- Diversos tipos de géneros: superparticular, superparciente, etc.
- Otras consideraciones en torno al ser de la música: pathos en la música; compás en canto de órgano; definición de cantante, cantor y músico; sonido, divisiones y tipos; recomendaciones para la conservación de la voz y del sonido.

#### **Libro tercero**

##### Arte de contrapunto

- Contrapunto: noción.
- Consonancia y disonancia: noción, especies y géneros. Consonancias simples y compuestas; perfectas e imperfectas.
- Cláusulas: noción y tipos (sostenida y remisa).
- Reglas para proceder con las consonancias perfectas.
- Movimiento melódico: rasgo (uniforme, ascendente y descendente).
- Movimiento melódico y su relación con otras voces: contrario, recto y oblicuo.
- Ligadura (o retardo) y sus momentos: prevención, ligar y desligar.
- Tipos de contrapunto: simple o igual (nota contra nota) y compuesto o desigual.



- Reglas para el manejo de la consonancia y la disonancia en el contrapunto.
- Contrapunto con el canto llano en el bajo y en el tiple (a dos voces)
- Concierto o contrapunto a tres voces.
- Contrapunto sobre canto de órgano (sobre un cantus firmus con diversidad de medida).
- Contrapunto de proporción: sesquiáltera (3/2), tripla (3/1), tripla menor (6/2), subdupla, etc.
- Fugas (cánones) e imitaciones (passos) sobre el canto llano: a dos voces (a la 5va, a la 8va, al dar, al alzar) a tres voces (a la 4ta, 5ta, 6ta, 7ma, 8va. y unísono).

#### Libro cuarto

##### Arte de composición

- Composición: noción.
- Reglas del contrapunto y licencias de la composición.
- Voces de la composición.
- Cláusulas: remisa y sostenidas.
- Sugerencias para los compositores en cuanto a: uso del sujeto; diálogo entre las voces; la perfección armónica de las cuatro voces; el papel de cada voz dentro de la composición.
- Otras recomendaciones según sea el número de voces de la composición.
- Tonos: noción y número.
- Fabordón: noción
- El canto gregoriano, el fabordón y las tonalidades.
- Fantasía: noción.
- Imitación: noción.
- Fuga: noción y tipos.
- Noción de motetes y diferencias con el villancico.
- El bajo cifrado.

#### Comentario y resumen del contenido:

##### Libro primero (Arte de canto llano):

al margen de los elementos técnicos ya referidos en la lista de contenido, quisiéramos atender aquí aquellos aspectos particulares que son los que mejor reflejan el pensamiento del autor y de su época. Afortunadamente el texto del Maestro Lorente está lleno de notas adicionales que

constantemente exponen al lector consideraciones de tipo estético, teológico e histórico, que son las que deseamos comentar de inmediato.

Desde este punto de vista, consideramos conveniente referir, en primer término aquellas notas ofrecidas por Lorente en cuanto a su noción de arte, de ciencia, y de cómo la música se inserta en estas ramas del saber.

Ajustado a la definición de arte de Aristóteles (el arte es un hábito hallado con ajustada razón), y partidario de que toda ciencia “se infiera por evidente demostración” (p. 93), Lorente incluye la música dentro de este último renglón, “pues su dictamen dirige para la armoniosa y dulce composición, doctrinando con sus principios y reglas, la voz a las suaves asonancias y consonancias, usurpando halagüeño las jurisdicciones de arte; deduciendo también evidencias y demostraciones de los principios que sirven de premisas” (*op. cit.*). Para mejor comprensión de lo dicho, sírvanos de ejemplo los razonamientos del mismo autor:

Por las terceras, quintas, sextas y octavas, &c. especies buenas todas las asonancias y consonancias que se hizieren con estas especies, y de las que de ellas componen en las composiciones músicas, son buenas; y así todas las reglas con que la música enseña, y doctrina para las buenas asonancias y consonancias, pertenecen a la razón de arte; y todos los principios y reglas, de los cuales se infiere con demostración y evidencia, pertenecen a la razón de ciencia; conque respecto de diversas formalidades, se verifica ser la música arte y ciencia, como lo es la lógica numerada como la música entre las siete artes liberales, que son gramática, lógica, rethórica, geometría, música, aritmética y astrología...

Y si Cafanéo prueba que la aritmética y la astrología son ciencias porque tratan de números con que mensuran sus espacios; por esta misma razón es la música ciencia, pues con sus números y compases mide y proporciona sus melodías, para que en acordes cláusulas, regale los oídos... (*op. cit.*)

Pero este primer libro del *Porqué de la música* está destinado fundamentalmente al canto llano<sup>13</sup> o gregoriano y por lo tanto será de mayor provecho si atendemos a aspectos tales como la importancia y el papel de la música en el templo. El asunto, en este caso, reviste una significación todavía más especial, por cuanto nuestro autor fue, además de músico, importante funcionario de la iglesia de Toledo y (como se nos revela a lo largo del texto) un experto conocedor de las disposiciones eclesiásticas en cuestiones de música. En este sentido (y superando a San Agustín respecto

13. Lorente define el canto llano como “una simple e igual pronunciación de figuras, que no se puede aumentar, ni disminuir” (p. 3).



al papel que debía tener la música para el cristiano) afirmaba el teórico hispano que debíamos aprender a cantar para alabar a Dios, tal y como lo hacen los ángeles y los santos en el cielo. También es necesario el canto porque es mandato bíblico y costumbre que proviene de la antigua iglesia de Israel. Esta costumbre fue retomada por la persona de Cristo (Mateo 26 y Marcos 14) y mantenida por los fundadores y jerarcas de la Iglesia (San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio Magno, San Isidoro, San Severino, el Papa Juan XXII, etc.) a través de los siglos.

Ahora bien, este necesario papel de la música en la iglesia, tiene su fundamento en una significativa creencia que es importante revelar aquí: el reiterado poder que desde la antigüedad se ha pensado que tiene la música sobre el espíritu humano<sup>14</sup>. Esta creencia, que tiene sus evidentes orígenes en la Grecia antigua, y cuyos testimonios son citados con abundancia por Lorente, fue también recibida en herencia por la iglesia cristiana, aunque con algunas prevenciones. En este último sentido hace el Maestro la siguiente observación: “advierta, pues, todo músico, que los Santos Padres ordenaron hubiese música en la Iglesia de Dios, no para profanar con ella los Divinos Oficios, sí para que los tibios fuesen más devotos” (p. 21). ¿Cómo se habría de lograr tal condición? En primer lugar hay que cuidar el sometimiento de la música al texto. El Comisario del Santo Oficio de la Inquisición (Lorente), lo dice así: “el canto no se ordenó ni se compuso, para que cantándolo en la Iglesia nos deleitase; sino para que la Letra Divina, más incita, y despierta a devoción cantada, que rezada; y tengo entendido ser mucho el provecho, que haze la música en las almas de los fieles, porque oyéndola, se encienden en devoción, y reverencia de la Majestad Divina” (p. 21). ¿Significa este sometimiento de la música al texto un descuido de la misma a favor de la palabra? De ninguna manera; ambos deben ser cuidados, pues ninguno de los dos es suficiente por sí solo. Pero hay ciertos géneros (y momentos del oficio religioso) en que se requiere más asistencia del canto (himnos, antifonas, responsos, gloria, aleluya, etc.) y otros en los que debe privar la palabra (oraciones, lecciones, epístolas y Evangelio).

Respecto a otros asuntos del canto eclesiástico, el autor de *El porqué de la música*, nos dice: el Concilio de Tridentino dispuso además que “para que la casa de Dios se pueda llamar verdaderamente Casa de Oración, no se ha de usar en ella de las músicas, así de órgano como de can-

tos, cuando son impuras y lascivas; esto es, que no han de ser cantadas ni tañidas en el Oficio Divino ni en el Sacrificio de la Misa, haziendo mezcla dellas con otras músicas profanas” (*op. cit.*). La posición de Lorente frente a este asunto es igualmente clara; “a esto han de atender mucho el día de oy los maestros de capilla en sus composiciones, y los músicos en sus cantos, que es necesario se componga y se cante eclesiásticamente, cumpliendo con los mandatos de los santos concilios, para que de esta suerte no irriteamos a la Divina Majestad; que todo cántico malo sea sacado de la Iglesia” (*op. cit.* p. 22). Y como si esto fuera poco, todavía hace una cita más severa: “El Concilio Basileense, manda, y dize, que el eclesiástico que tuviese atrevimiento de mezclar en el Oficio Divino, las tales canciones, sea por el superior debidamente castigado” (*op. cit.*).

En lo personal, creemos que estas palabras son tremendamente significativas para la comprensión de la música contrarreformista producida, sobre todo, en tierras hispanas e hispanoamericanas, pues ellas pueden ayudar a bien entender lo que sin razón ha sido juzgado como signo de atraso en las obras musicales escritas en estas tierras durante el siglo XVII y primera mitad del XVIII. En nuestra opinión, y dadas estas disposiciones, era imposible que existiesen vanguardias en la música eclesiástica hispanoamericana, pues, como escribió Hugo de San Víctor (citado por Lorente) “no convenía “que el canto eclesiástico sea hecho según el antojo de cada uno; sólo aquel hemos de usar, y guardar, que manda la escritura y ordenación de los mayores” (*op. cit.*). Y, para mayor elocuencia, agregaremos la siguiente máxima de Lorente; “los cantores deben cantar en la Iglesia de Dios con voces consonantes, y graves, de tal manera, que exciten a devoción a los oyentes; no con vanas alegrías, y gracias teatrales, (ni) con voces sensuales” (*op. cit.*).

En este punto cabría preguntarse, cuál sería la posición de este músico funcionario de la iglesia frente a la proliferación de los villancicos hispanos en estos siglos, los cuales, como se sabe, andaban a medio camino entre lo religioso y lo profano, además de estar en lengua vernácula. La respuesta, afortunadamente, no se hace esperar: “los villancicos que se permiten cantar en los coros de muchas iglesias (y en otras partes de ellos, al tiempo de los Divinos Oficios), la composición de su música, sea asimismo hecha con gravedad, honestidad y devota. (En la Capilla del Papa no se cantan palabras vulgares, sino latinas; y en muchas iglesias observan lo mismo, cantando motetes en las misas en lugar de villancicos)” (p. 88).

Volviendo a los asuntos más universales o clásicos de la estética musical, cabe destacar aquí la referencia hecha por Lorente en torno al *ethos* y *pathos* de los modos gregorianos, tal y como antes lo hicieron los griegos. En este sentido dice:

14. Al respecto dejó escrito Lorente: “La virtud que tiene Dios puesta en la música, es grande, y así empleada en su santo servicio dispone al hombre para recibir devoción, gusto espiritual” (p. 25).



La propiedad que tienen estos modos, dicha con brevedad, es como se sigue:

El Primer Modo (protus o dorio, según Lorente) es alegre, provocativo a buena conversación y honestidad.

El Segundo modo (protus plagalis o hipodorio) es grave. El Tercero (la clasificación sigue el mismo razonamiento que se ha anunciado), terrible y provocativo a ira. El Cuarto, adulador y halagüeño. El Quinto, sensual y despertador de tentaciones. El Sexto, triste e incitativo a lágrimas. El Séptimo, fuerte y soberbio. El Octavo... tiene parentesco con todos los otros modos (p. 81).

Lo que resulta terriblemente lamentable en toda esta exposición, es que Lorente (como muchos otros antes que él) utilizó las propiedades de los modos griegos para atribuírsela a los modos gregorianos, sin tener en cuenta (grave error en la historia de la teoría y la estética musical) que los griegos ordenaron sus modos de manera descendiente y partiendo desde el dórico (mimi), mientras los modos gregorianos se ordenaron de manera ascendente y partiendo desde el protus (re-re). Esto, obviamente, hizo que se trastocaran todas las propiedades, y, por lo tanto, perdieran toda razón de ser.

Saliendo ya de los asuntos estéticos y haciendo breve mención de las particularidades de carácter teórico, será justo resaltar aquí algunas propuestas de Lorente, las cuales lucen muy originales, sobre todo, si tenemos en cuenta que este primer libro es un texto de canto gregoriano y, por lo tanto, representa la parte más ortodoxa de la música. En este sentido, es muy justo resaltar la consideración que hace respecto al uso del séptimo sonido (el “si”), a efectos de superar el ya viejo sistema hexacordal y de mutanzas propuesto por Guido D’Arezzo. Aunque el Maestro no asume este uso de manera definitiva, la sola consideración dentro de su texto (la cual hace resaltar sus atributos frente al sistema establecido), hace de Lorente un teórico de avanzada en la historia musical hispana del siglo XVII. Le antecedieron en este intento el monje benedictino Fr. Tomás Gómez y el Padre Pedro Cerone<sup>15</sup> (1649), quienes propusieron el uso del “Bi” y “Ni”, respectivamente.

Otras de las cosas curiosas que podemos ver en el texto de Lorente (si tenemos en cuenta que se trata de un libro de canto gregoriano) es el uso de otros bemoles además del si (el mi bemol, por ejemplo), e, incluso,

de algunos sostenidos. Ello se debe, posiblemente, a la constante práctica de diversos modos transportados. Estos aspectos vienen a renovar la importancia de estudiar la evolución del canto gregoriano, más allá de los límites medievales a los se les quiere limitar.

### **Libro segundo (Arte de canto de órgano)**

Según dice Lorente al principio de este libro, música métrica, mensural o canto de órgano “es diversa cantidad de figuras, las cuales se aumentan y disminuyen según el tiempo, modo o prolación...” (p. 146). Como buen egresado de la Universidad de Alcalá de Henares, el Licenciado en Artes tratará este asunto, conforme a los postulados que desarrolló la música mensural y proporcional de los siglos XIV y XV, los cuales incluyeron al arte de los sonidos dentro de las ciencias medievales del número (el llamado *quadrivium* medieval). Pero este aparente dogmatismo (y apego a teorías del pasado) no parece carecer de sentido práctico, pues, según nos dice el mismo Lorente, lo considera muy necesario “para los maestros, para que en ellas adviertan el valor de las figuras y pausas, y sepan como han de hechar, ... cada tiempo; y no ignorándolas, puedan registrar algunas obras de música antigua, por cuanto en ellas hay muchas curiosidades que por defecto de esta breve inteligencia, muchos, a pesar suyos, las omiten, dexándolas por no entendidas” (p. 188). Esto último es especialmente interesante, pues nos permite colegir que, por lo menos para Lorente, era también importante interpretar música antigua (de los siglos XIV y XV, en este caso).

Volviendo a los asuntos de la música mensural y proporcional, quisiéramos tratar aquí algunos de los conceptos establecidos por el teórico toledano, los cuales consideramos de gran importancia, no sólo para la comprensión de este texto, sino, de hecho, para la interpretación de la música hispana e hispanoamericana de los siglos XVI, XVII y XVIII. Partiremos de la definición del más básico de estos términos, el cual, sin embargo, es de importancia capital para la comprensión de la notación mensural y proporcional. Nos estamos refiriendo a los conceptos de tiempo y/o compás. Para Lorente el tiempo significa, en música, tres cosas; “... compás con que se lleva el canto; la señal inicial que se pone al principio de él; y la figura breve” (p. 149). Como se ve, las dos primeras acepciones nos hacen ver el tiempo como sinónimo de compás; pero para mayor esclarecimiento, veamos lo que dice el autor:

Es, pues, el compás en música, una medida de tiempo, tomado a intento que las voces concurran en consonancia a un tiempo mismo. Y también diremos, que el compás, es la cantidad o tardanza del tiempo que ay desde el golpe que hiere en baxo, hasta otro siguiente en baxo (p. 219).

15. Francisco José León Tello (1974, p. 26 y 454), gracias a esta noticia advertida por Lorente, pudo estimar que Tomás Gómez era el auténtico autor del *Arte de canto llano, órgano y cifra junto con el de cantar sin mutanzas* (1649).



De acuerdo a lo dicho, entonces, compás es sinónimo de tiempo, tal y como lo entendemos hoy. La única diferencia es que la antigua unidad de tiempo (o de compás, pues, repetimos, ambos conceptos son una misma cosa) está representada por la semibreve (redonda) o la breve (cuadrada), mientras que en la actualidad tal lugar le corresponde por lo general a la negra (semínima). Este concepto es importante mantenerlo claro, pues de ello depende la comprensión del resto de categorías que aquí se traten. La noción de compás debe relacionarse con la de *batuta* (de batir) o *plauso* (batimento de monos), que es la forma como se medía el compás, “por cuanto (los antiguos) echaban el compás golpeando una mano sobre otra” (*op. cit.*).

Dando continuidad a los planteamientos fundamentales de la teoría mensural desarrollada por Lorente, diremos que los compases o tiempos, se dividen originalmente en dos tipos: binarios (iguales) y ternarios (desiguales). El binario se medía en dos partes iguales, constituidas por el dar y el alzar del compás; el ternario en dos porciones desiguales, siendo la primera (el dar) el doble de larga que la segunda (el alzar). Como cosa adicional, dice el autor que el compás ha de llevarse con la mano izquierda, pues, la derecha se reserva a la mano de Guido, en el canto gregoriano.

Los compases, además, pueden ser mayores y menores. En los mayores la unidad de tiempo está representada por la breve (compás a la breve), mientras que en los menores la unidad es igual a la semibreve. Estos dos conceptos, emparentados con una referencia de pulso siempre igual (*el integer valor* o valor intacto), hacían que el compás mayor fuera al doble de la velocidad del menor.<sup>16</sup> Por eso a éste se le llama compasillo o compasete<sup>17</sup>, y a aquél se le representaba con un medio círculo (algunos creen hoy que se trata de una C) atravesado a la mitad por una vírgula.

Algo parecido a los compases binarios, pasa en los ternarios, los cuales vulgarmente llaman compases de proporción ternaria<sup>18</sup>, ya que mi-

den tres figuras o sus equivalentes en cada uno de sus compases. Si es mayor, entran tres semibreves en un compás; si es menor, tres mínimas. Por otra parte, esta proporción ternaria puede ser tripla, midiendo tres figuras contra una (3/1); sesquiáltera, midiendo tres contra dos (3/2); y dupla, midiendo seis semibreves contra tres (6/3) o doce mínimas contra seis (12/6). Hasta este punto podemos llegar aquí por tratarse tan sólo de un resumen, pero en los capítulos destinados a las proporciones, Lorente somete a explicación a las más insólitas proporciones y géneros, los cuales son presentados entre las diversas voces de una composición polifónica.

Pasando página, y atendiendo ahora a otro de los aspectos (tal vez más filosóficos) de que trata Lorente en este segundo libro, haremos referencia a lo planteado en el capítulo 44, en el cual se trata de la diferencia que hay entre cantante, cantor y músico. Según lo dicho aquí, y conforme a los ideales esbozados por los músicos medievales (Boecio y Guido D'Arezzo, por ejemplo), cantante o tañente es aquel que, en efecto, canta o tañe un instrumento, pero que carece de “cierta inteligencia en los instrumentos y consonancias; [pues], la ligereza de los dedos en los instrumentistas, y la facilidad de pronunciar los puntos en los que cantan, del uso y no del arte proceden” (p. 221). El segundo género de hombres que se ejercitan en el arte de los sonidos son los cantores. A estos hemos de entenderlos como poetas que componen canciones por una lumbre natural o por una razón distinta a la especulación y el entendimiento. El tercer género de hombres que se ocupan del arte de los sonidos, está constituidos por “aquellos que tienen ciencia de juzgar entre las composiciones buenas y malas, lo qual es propio del arte de la música, porque consiste en especulación y razón” (p. 222). A consideración de Lorente, y a pesar de su doble condición de teórico y práctico, esta es la clase de músicos que se debe promover. De allí la razón por la cual escribió estos cuatro libros del arte musical, a fin de que “no carezcan los que la profesan, de razón en sus dificultades” (p. 223). Sólo así podrá progresar la ciencia de la música; sólo así podremos ser como los enanos que se montan sobre los gigantes (los músicos de la antigüedad) y ver más lejos que ellos.

Termina este segundo libro con una serie de consideraciones sobre el ser del sonido, en cuanto a sus diferencias y semejanzas respecto a la voz,

números” (p. 154). Esta proporción discreta puede ser igual o desigual (ínigual, según Lorente). La igual se establece entre dos números de similar naturaleza, tales como dos a dos, tres a tres, etc. La desigual entre dos números distintos, como tres a dos, cuatro a tres, etc.

16. Aunque en este segundo libro no se maneja el concepto de *integer valor*, ni tampoco el de *in tempo pectore*, sí se dice en diverso número de oportunidades, que el compás mayor es al doble de la velocidad del menor. Un tratadista que sí hace referencia a esta categoría del *integer valor* es Benito Bails, quien hace lo propio en su traducción del texto *Lecciones de clave y principios de armonía* (1775).

17. Según dice Lorente, al compasillo también le llamaban “nota negra, quando ay muchas figuras en él de este color” (p. 220).

18. Lorente define la proporción como “una similitud (relación, diríamos nosotros) entre dos cantidades. La proporción puede ser continua o discreta. “La continua en geometría, es línea, cuerpo, tiempo, lugar, superficie. La discreta (que es la que hace a nuestro propósito) está constituida en



y respecto a cómo cuidar el aparato fonador y auditivo. Con relación a lo primero, Lorente define el sonido como “ayre herido, el qual sin deshacerse llega a nuestros oídos” (p. 223). Éste siempre nace de la colisión o fricción de dos cuerpos y siempre implica al movimiento. Ello pasa, tanto en la naturaleza como en el cuerpo humano; pero en este último, la voz implica algo más que el sonido; requiere la articulación y por eso al hombre. De allí la expresión, “propriadamente es voz la del animal racional; conviene a saber, la del hombre” (p. 226). Esta voz se divide en tres tipos: voz continua (la usada en la prosa), voz discreta (la del canto) y voz suspensa (la de la poesía). Conforme a sus valores estéticos, también puede ser clasificada en: vinolata (flexible, blanda y tierna), ciega (que desaparece en el tiempo, como la campana), áspera o ronca, dura, aguda, pingues o gordas, sutiles, penetrantes, suaves, etc. Respecto a su papel en el canto, puede clasificarse la voz en, de cabeza, de pecho, etc. La exposición finaliza con una serie de consideraciones para el cuidado de este instrumento natural, lo cual nos muestra a Lorente como a un experimentado maestro de canto.

### Libro tercero (Arte de contrapunto)

Este libro es demasiado técnico como para que dé mucho espacio a las consideraciones particulares del teórico; empero, abundan en él gran cantidad de propuestas de carácter normativo, las cuales nos dejarán ver las preferencias del autor en cuestiones de manejo de voces, así como las justificaciones de tales preferencias. Comenzaremos, como siempre, desde las nociones más básicas del arte a que se refiere este libro.

Según la definición que Lorente prefiere transcribir en su texto, contrapunto es “un número constituido de diversidad de consonancias”, siendo dicho número “una multitud de unidades” (p. 233). También se define como “un canto concorde, hecho con voces casi contrapuestas (*op. cit.*). Estas dos definiciones nos deben llevar a pensar, que buena parte de los temas que se tratarán en este libro girarán en torno al problema de la simultaneidad sonora, y acerca de la relación de dos o más voces que fluyen en el tiempo. Corresponderá, pues, ahora, hablar aquí acerca de la consonancia, de la disonancia, y de sus diversos tipos.

A pesar de que también se considera el hecho desde un punto de vista matemático<sup>19</sup>, para Lorente la consonancia se define, primeramente,

desde una perspectiva sensitiva y emocional: “la consonancia es un sonido, el qual es dulce, y juntamente agradable al oído”. También puede definirse como “mezcla de un sonido suave y acorde que percibe el oído” (*op. cit.*). Las consonancias se dividen en especies (los intervalos) y se agrupan en consonancias perfectas e imperfectas. Son perfectas, la octava y la quinta; e imperfectas, la tercera y la sexta<sup>20</sup>. Las consonancias perfectas o imperfectas, se definen en virtud de la “justeza” de su condición; así, mientras las terceras y sextas pueden ser mayores y menores, las quintas y octavas sólo pueden ser justas.

Al igual que con las consonancias (pero en sentido contrario), nuestro teórico define la disonancia como “mezcla de sonidos diversos que ofenden el oído”. También como “un duro y áspero encuentro de dos sonidos, o como sonido áspero y duro de dos voces contrarias” (p. 238). Los intervalos disonantes son básicamente los de segunda, cuarta y séptima, y su denominación más común es la de especie falsa o mala. Como las consonancias, las disonancias pueden ser simples (menores a la octava) o compuestas (superiores a ésta). Por último debe advertirse que, pese a su condición de especies malas o falsas (o simplemente disonantes) son juzgadas como “muy necesarias en la música para lo armonioso y variaciones en la composición de ella” (p. 274); sólo es necesario su sabio manejo y su proporcionada mezcla entre las consonancias.

Respecto al manejo del contrapunto propiadamente dicho, las reglas no se alejan de las que mantiene la tradición académica, aún en nuestros días; esto es:

- Se prohíbe la sucesión de dos consonancias perfectas del mismo tipo (quintas u octavas paralelas)<sup>21</sup>. La razón de tal prohibición se haya en la necesidad propia del contrapunto de promover diversidad de consonancias.
- También se prohíben las quintas y octavas directas, o alcanzar estos intervalos por saltos en una misma dirección.
- Por el contrario, se admiten las terceras y sextas paralelas (hasta tres o cuatro consecutivas). A favor de ellas se argumenta

19. Desde este punto de vista, cita Lorente aquella definición de Aristóteles, según la cual, consonancia “es una razón de números en el agudo y en el grave” (p. 233). Conforme a este mismo hecho, ejemplifica como las consonancias perfectas (la octava y la quinta) están fundadas en proporciones probadas; dupla, la primera; sesquiáltera, la segunda.

20. Contrario a la tradición boeciana, para Lorente el unísono no puede ser consonancia (científicamente hablando) por no guardar el principio de *duorum sonorum*; esto es, por no establecer relación entre dos sonidos distintos: uno grave y otro agudo.

21. En este sentido debe destacarse el hecho de que, aunque se prohíban las octavas y quintas paralelas dentro de una octava, sí se permiten éstas, cuando pertenecen a registros distintos. Así pues, es posible suceder unas 5tas. por unas 12nas; o unas 8vas. por unas 15nas.



que son de distinto tipo (menores y mayores) y por lo tanto no alteran el principio contrapuntístico de la diversidad.

- No se permite repetir notas (esto para el contrapunto de mínimas y semínimas).
- Se debe evitar las pausas o silencios.
- Se debe comenzar y terminar el contrapunto en consonancia perfecta, aunque los “modernos” han admitido también a la tercera mayor.
- Las disonancias (segundas, cuartas y séptimas) se utilizan sólo como notas de paso (en la parte débil del tiempo) y en los ligados (retardos); en este caso se debe seguir los tres pasos establecidos: prevención, ligar y desligar.

Respecto al uso de otras disonancias (aquellas que surgen de las alteraciones accidentales), vale la pena destacar aquí lo que Lorente argumenta a favor de la quinta superflua o aumentada:

La quinta superflua o excesiva... ni es (absolutamente hablando) consonancia, ni tampoco disonancia: si fuera disonancia se ligara como todas las demás especies falsas; no se liga, luego, no lo es. (...) Sólo sirve en la música para ciertas ocasiones y será cuando la letra lo pidiere;... y así digo que no sólo para ser Maestro consumado en la música, se requiere saber la composición de ella, sino que se necesita también de saber elegir la composición, acomodándose con la letra, dando a cada cosa lo que pide: a lo triste, triste; a lo alegre, alegre; a lo sonoro, sonoro; a lo grave, grave; a lo sosegado, reposo... Esta quinta superflua de que vamos tratando... se pone al movimiento del dar del bajo o con otra voz de las del medio; no es su duración más de medio compás en la disonancia, por no dar más lugar la dureza de su sonido en ella, pasando en el mismo compás a consonancia buena, que resarça el daño, y dasabrimiento que ha causado al oído (p. 285).

En cuanto a la relación que se establece entre el movimiento de las voces, Lorente habla aquí de los tres movimientos básicos: contrario, recto y oblicuo. De ellos se entiende como preferible al movimiento contrario. En lo que se refiere a los tipos de contrapunto, el teórico señala dos: simple (de nota contra nota) y compuesto (dos o más notas contra una). Este último se subdivide en contrapunto de mínimas, semínimas y suelto (florado). En cualquiera de estos tres casos, lo ideal es comenzar al alzar del compás. El contrapunto de cuarta especie (o sincopado) se estudia cuando se describe el uso de la ligadura.

El libro termina con una gran abundancia de ejemplos (además de algunas advertencias y notas de carácter teórico) sobre el contrapunto a tres

voces (de concierto); contrapunto sobre canto de órgano (sobre un *cantus firmus* con diversidad de valores); contrapunto de proporción (con las voces en diversidad de prolações); fugas (cánones) e imitaciones (passo) sobre un canto llano al dar y al alzar, dispuestos en diversos intervalos.

#### *Libro cuarto (Arte de composición)*

Según dice Lorente al principio de este cuarto libro, “es la composición en la música, una ordenada composición de tiempos, por los diversos valores que reciben de ellos las figuras; diversas voces por la diversidad que requiere tener de consonancia, y una concordancia de voces diversas” (p. 441). Asimismo, y citando a Ionnes Tintore (en su *Difinitorio*), dice que la compostura es una mezcla de diversos sonos que con su dulzura regalan los oídos” (*op. cit.*). No obstante lo dicho, los elementos tratados en este nuevo libro, distarán poco de los aspectos ya mencionados en el arte de contrapunto. El propio autor lo reconoce desde el principio de la obra cuando en una nota escribe: “advértase que siendo el contrapunto principio de la composición o compostura en la música, todos aquellos principios y reglas que dimos allí para el uso de las especies consonantes y disonantes, servirán también aquí, con otros semejantes principios que daremos, aplicando y colocando lo que sirvió para el contrapunto, aquí para la composición” (*op. cit.*).

Por lo que respecta a esta síntesis, daremos cabida en ella sólo a aquellos aspectos que no fueron tratados debidamente al referirnos al libro tercero. Pero será justo también advertir que, mientras en el libro de contrapunto los principios eran aplicados a ejercicios y composiciones a dos y tres voces, en el arte de la composición prevalecen los ejemplos a cuatro y más voces, llegándose incluso a las composiciones a doble coro. Por eso lo primero que resalta al tratar de las normas para el manejo de las voces de una composición, es la flexibilización de ciertas reglas que, en el contrapunto parecían gozar de más rigidez. Así –por ejemplo– cuando se compone a cuatro y más voces se permite, entre otras cosas: alcanzar octavas y quintas por salto; repetir notas; cruzar voces; suceder unísonos con octavas, y quintas por duodécimas; neutralizar el efecto de las octavas y quintas mediando entre unas y otras figuras diminutas; hacer quintas diminutas al “dar del compás”, etc.

También son dignas de resaltar en este libro cuarto, las recomendaciones dadas a los compositores en función de una mejor creación. En este sentido, el autor recomienda: guardar el tono (esto es, terminar en la tonalidad de la cual se partió); hacer uso de diversidad de figuras, así como



de diversidad de consonancias y disonancias a lo largo de la composición; hacer coincidir la gramática lingüística (las frases) con la gramática musical; lo mismo debe ocurrir con la semántica o contenido del texto. Asimismo, es recomendable, para que la composición música esté bien hecha, que haya un sujeto que sea imitado (esto sobre todo en los motetes, pues en algunos villancicos se permite entrar sin ella). Este sujeto o tema (aquí se confunden los términos) podrá ser prestado (citado de otra composición) o propio.

En lo que respecta al número y manejo de las voces en la composición, éstas pueden ser de muy diverso género, pero la creación a cuatro voces representa la perfección armónica. Éstas deben proceder como en una buena tertulia: hablar cuando se debe hablar; callar cuando se debe callar, y responder cuando se debe responder. Las voces que deben confluír a esta composición son las cuatro convencionales: bajo, tenor, contralto (alto o contratenor) y tiple. Los movimientos del bajo deberán ser tardíos y pesados; mientras el tiple, por el contrario, procederá como el fuego, con movimientos ligeros y acelerados. El tenor es la parte que rige y gobierna la cantoría, pues es la que tiene el tono; y así, cuando “el contralto es bien ordenado, y bien compuesto, adornado de elegantes pasos, cantado con figuras disminuidas, agracia mucho la música y hace más hermosa la composición” (p. 477). Otra de las recomendaciones que se encuentran en el *arte de composición*, tienen que ver con las observancias que debe seguir el creador, según sea el número de voces que tenga la obra. En este sentido hace las siguientes sugerencias:

- Para la composición de dúos: guardar el tono; evitar el unísono; evitar saltos difíciles o disonantes, tales como la séptima y la novena; hacer imitaciones; procurar una disposición cerrada entre las dos voces; utilizar diversidad de especies (intervalos) entre las voces; hacer un manejo adecuado de la disonancias (el mismo señalado en el libro de contrapunto).
- Para la composición a tres voces: guardar el tono; hacer un bajo cantable; mantener la independencia melódica de las voces.
- Para la composición a cuatro y más voces: hacer entrada sucesiva de las partes; no dejar nunca las voces solas, a excepción de la entrada; estudiar las obras de grandes maestros, tales como: Phelipe Rogier, Alphonso Lobo, Palestrina, Guerrero, Morales y otros.

Un aspecto cuyo tratamiento nos resulta especialmente significativo en la obra de Lorente (así como en el resto de los teóricos hispanos de tiem-

Tono	Diapasón o ámbito	Final	Mediación	Alteraciones propias
1ro natural	Re 3 - re 4	Re	La	Ningunas
1ro accidental	Sol 3 - sol 4	Sol	Re	Si bemol
2do	Sol 3 - sol 4	Sol - fa# - sol	Re y si	Si bemol
Segundillo	Sib 2 - sib 3	Sib - la - sib	Fa y re	Si bemol
4to natural	Mi 3 - mi 4	Mi - re - mi	Sol - fa# - sol	Ninguna
4to accidental	La 3 - la 4	La - sol - la	Re	Si bemol
5to natural	La 3 - la 4	La - sol# - la	Do y fa	Ninguna
5to accidental	Fa 3 - fa 4	Fa	Do	Si bemol
6to	Fa 3 - fa 4	Fa - mi - fa	Do y la	Si bemol
7mo	La 3 - la 4	La - sol - la	Re y sol (intermed)	Ninguna
8vo	Sol 3 - sol 4	Sol - fa# - sol	Do y re (intermed)	Ninguna
8vo alto	Sol 3 - sol 4	Sol - fa# - sol	Do y re	Ninguna <sup>22</sup>

22. También señala Lorente la existencia de otros tonos (noveno, décimo, oncenno y doceno), pero éstos no constituyen más que una trasposición de otros ya mencionados.



pos coloniales), es el que tiene que ver con los tonos o modos (que en este contexto es lo mismo). En este caso, y debido seguramente, a la transición que para entonces vive la música hispana, los llamados tonos no constituyen, en forma alguna, ni una repetición de los modos medievales, ni un reflejo de la tonalidad ya impuesta en buena parte de Europa occidental. A efecto de poder ilustrar esta verdad, veamos el siguiente cuadro extraído de los testimonios de Lorente.

El resto de las páginas del libro, además de estar amplísimamente ilustradas con ejemplos musicales, da noticia de algunos conceptos más, tales como los de fabordón, irritación, fuga, motete y villancico.

Respecto al fabordón deberá entenderse aquí como una composición hecha de forma homo-rítmica; armonizada nota contra nota. Cuando este tipo de composición es utilizada en la armonización de música litúrgica (*Magnificat, Benedictus y Salmos*), es común que se alterne con el canto llano, en cuyo caso, recomienda Lorente conservar el tono entre el gregoriano y la composición (p. 592).

Los conceptos de imitación y fuga (canon) ya fueron tratados por nosotros en la sección que atiende al tercer libro, pero será bueno advertir aquí los tipos de fuga considerados y ejemplificados por Lorente: fuga desatada y libre (que imita sólo la cabeza); fuga atada con obligación (canon perpetuo); fuga de engaño (sólo imita el ritmo); y fuga cancrizante. Respecto al motete, contradiciendo la tradición historiográfica, se le atribuye un origen griego y no medieval. Lorente lo diferencia del villancico por el uso del latín y del contrapunto imitativo.

La última nota del libro (N<sup>o</sup> XXXVII) está destinada a advertir, muy someramente, el uso que hacen algunos compositores de las cifras en los bajos. No es, en modo alguno, un capítulo ni una disertación sobre el tema. Su posición (al final del libro) y su parquedad (unas veinte líneas, si acaso) nos revelan más bien que, aún cuando Lorente sabía de su existencia, no le daba mayor importancia. Esto cobra aun más fuerza si tenemos en cuenta la magnitud casi enciclopédica de este texto de Lorente, que bien ha sido juzgado como uno de los tres libros más importantes del barroco hispano, junto con el Cerone, que lo precede, y el Nasarre que apareció después de él.

#### **Autores referidos en el texto**

Lorente es prolífico y cuidadoso en sus citas de autores antiguos y modernos; entre ellos cabe mencionar: Pitágoras, Platón, Aristóteles, San Gregorio Papa, S. Agustín, S. Ambrosio, S. Gerónimo, S. Isidoro, S. Basilio Magno, Boecio, Quintiliano, Guido Aretino, el Papa Juan XXII, Ioannes Tintor y Iuan de Muris, entre los antiguos; Francisco Salinas, Fr. Juan Bermudo, Zarlino, Pedro Cerone, Francisco Montanos, y Nicolás Bolicio,

entre los modernos<sup>23</sup>. Además cita con frecuencia las disposiciones relativas a la música, emanadas por las diferentes encíclicas papales y concilios, tales como los de Trento, Toledano, Basileense, etc.

#### ***El porqué de la música en Venezuela***

según dejó evidenciado Alberto Calzavara en su *Historia de la música en Venezuela* (1987, p. 41), Francisco Pérez Camacho tuvo y dejó en herencia a Francisco Ochoa, un ejemplar de *El porqué de la música*, de Andrés Lorente. El lector debe saber que Francisco Pérez Camacho, no sólo fue nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de Caracas en 1687, sino que además recibió un sueldo adicional para “enseñar canto gregoriano y música figurada a todos los que deseen aprenderlo”. Posteriormente —sigue diciendo Calzavara— Pérez Camacho pasa a ser profesor de la recién fundada cátedra de canto llano en el Colegio de Santa Rosa, y mantendrá ambos cargos hasta aproximadamente 1722.

Una lectura cuidadosa de estos datos (sobre todo de aquellos que dicen que debía “enseñar canto gregoriano y música figurada a todos los que deseen aprenderlo”), nos revela que Pérez Camacho pudo haber contado con un importante número de discípulos a quienes legar sus conocimientos, y entre los cuales pudieron contarse indígenas y pardos. Este hecho parece corroborarse un año después, cuando el Obispo Diego Baños Sotomayor escribe al Rey Carlos II “que tiene a su servicio en la Catedral a un grupo de indígenas como instrumentistas de bajón, corneta y chirimía, además (de existir) otro conjunto similar que emplean las monjas concepciones, y un tercer conjunto a expensas de un particular de la ciudad” (*op. cit.*). Aunque no dice esta nota nada sobre Pérez Camacho, es lógico atribuirle estos logros a él, pues, además de Maestro de Capilla y profesor del Colegio de Santa Rosa, era ejecutante de bajón y (posiblemente) de corneta y chirimía. Además de estos hechos, Calzavara suministra diverso número de testimonios que evidencian los servicios que Camacho regentó a efecto de cubrir las necesidades musicales de las distintas celebraciones religiosas de la ciudad de Caracas. Todos estos servicios debieron contar con la competencia de músicos profesionales, adiestrados en el canto fi-

23. Francisco Salinas (1513-1590) publicó *De musica libri septem* en 1577; Juan Bermudo escribió *Declaración de instrumentos* en 1555; Gioseffo Zarlino (1517-1590) escribió *Istituzioni harmoniche* (1558), *Demostrazioni harmoniche* (1571) y *Sopplimenti musicali* (1588); Pedro Cerone (1566-1625), escribió *El melopeo y maestro* (1613) y *Regole necessarie* (1609), etc...



gurado, cuya responsabilidad debió estar a cargo del mismo Maestro de Capilla de la Catedral de Caracas.

Volviendo al Lorente, debemos reconocer que, siendo Pérez Camacho propietario de uno de los tres tratados musicales más importantes que se escribieron durante el Barroco español, difícilmente haya prescindido de él para la enseñanza, tanto del canto gregoriano como del canto de órgano o mensural. Estos juicios y conceptos que hasta ahora hemos venido exponiendo, debieron ser vertidos, de manera directa o indirecta, de maestro a discípulo, tanto en sus clases en la Catedral, como en el Seminario.

Pero las referencias al texto de Lorente no se agotan con el testamento de Pérez Camacho; hay también otros inventarios bibliotecológicos que revelan la presencia de ese libro en manos de otros propietarios locales. Así nos lo dice Ildefonso Leal (1978, p. 308) al revelar que en 1725 al Presbítero Pedro de Vicuña, Capellán de la Iglesia de la Candelaria, le fue inventariado entre sus bienes un Arte de Canto Llano de Andrés Lorente. Lo propio (y con más cuidado al identificar el título del Libro) ocurre en 1763 con el inventario de José Pablo de Arenas, abogado y vecino de Caracas, entre cuyos bienes estaba un *Porque de la música*. Esta noticia se reitera al año siguiente al realizar el avalúo de los mismos bienes.

## TRATADO DE MÚSICA ESPECULATIVA Y PRÁCTICA, POR TOMÁS VICENTE TOSCA

### El autor

Según dice Sanhuesa Fonseca (1999, pp. 428-430):

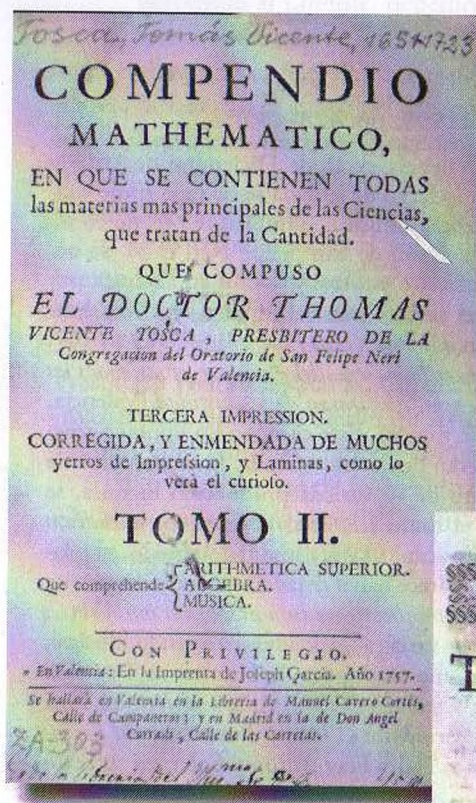
Tomás Vicente Tosca nació en Valencia el 21 de Diciembre de 1651 y murió el 17 de Abril de 1723. A lo largo de su vida se destacó como matemático, arquitecto, filósofo y teórico musical. También se ordenó como sacerdote ingresando a la Congregación de San Felipe Neri el 31 de octubre de 1678. Finalmente fue maestro en Arte y doctor en Teología por la Universidad de Valencia. En el ámbito musical publicó un *Tratado de música especulativa y práctica*, con ediciones en 1710, 1715, 1717 y 1757, este último dentro del gran *Compendio matemático en que se tratan todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad* (Valencia, Imp. de Joseph García, en nueve tomos). Este compendio también tuvo sucesivas ediciones debido a su gran demanda en Italia, Francia Alemania y otros países de Europa. Dentro de su variada producción literaria, se refiere también a la música en el tomo III, libro V de su *Compendium philosophicum*, en donde dedica dos capítulos al estudio del sonido, su producción y propagación. También parece haber dejado una obra manuscrita que llevaba por título *Orphei lira tum theoreticam tum practicam musicam...* La obra de Tosca fue apreciada por varias autoridades del mundo musical, entre quienes cabe destacar: Antonio Rodríguez de Hita en su *Diapasón instructivo. Consonancias música y morales* (1757); Antonio Ventura Roel del Río en sus obras *Institución harmónica* (1748) y *Razón natural i científica de la música* (1760); y por el Padre Fray Antonio Soler, en su texto *Reparos músicos* (1764).

### La obra

#### Procedencia

El ejemplar que ha servido a nuestros fines, forma parte del tomo II del *Compendio matemático en que se contienen todas las materias más principales de las Ciencias que tratan de la Cantidad*. En dicho tomo II, se encuentran los tratados IV, V y VI que, respectivamente, se refieren a la aritmética superior, al álgebra o arte analítica y a la música especulativa y práctica. La colección completa, que consta de nueve tomos, reposa en la sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela, ubicada hoy en el Foro Libertador, Av. Panteón, Caracas. El tomo está registrado bajo la cota: ZA/303/V.2/1757. La colección completa perteneció, pri-





mero, a la “librería (entiéndase biblioteca) de Ramón Ignacio Méndez<sup>24</sup> y, luego, a la biblioteca de la Universidad de Caracas, todo lo cual queda claramente reflejado en la rúbrica y sello que posee el ejemplar. El título también está registrado bajo el número 4287 (p. 4) del *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas*, publicado por Adolfo Ernst en 1875. Todo ello corrobora su procedencia colonial.

#### Características externas

El texto que aquí venimos reseñando, forma parte del Tomo II (tratado VI) de la mencionada colección de nueve tomos. El ejemplar posee las siguientes medidas de caja: 15 cm. de alto X 8,7 de ancho. El tomo II, completo, consta de 490 páginas, más once (11) páginas preliminares no numeradas. En ellas se encuentran: la portadilla o anteportada; la portada (y tras ésta, el sello de la Universidad de Caracas); la *aprobación del Señor Doctor Don Joseph Fernández de Marmanillo, presbítero de la Congregación de San Felipe Neri, Secretario del Santo Oficio, y Examinador Sinodal de este Arzobispado de Valencia y del obispado de Tortosa; el Índice de tratados, libros y capítulos que se contienen en este tomo segundo, y la Fe de erratas del segundo tomo. El tratado VI: de música especulativa y práctica, va desde la página 337 hasta el final del tomo en la página 490.*

#### Ediciones

Tal y como se dejó escrito en la reseña biográfica del autor, la primera edición del *Compendio matemático* de Tosca, apareció en 1707. Después de ésta, sin embargo, se hicieron varias reediciones para servir, incluso, a pedidos de otros países, tales como “Italia, Francia, Alemania y toda Europa”. En lo que respecta al *Tratado de música especulativa y práctica*, éste fue publicado originalmente en 1710, pero posteriormente fue incluido en las reediciones del *Compendio matemático*. La versión que aquí utilizaremos, dice ser una “tercera impresión, corregida y enmendada de muchos yerros de impresión y láminas”. Ella data de 1757, y fue hecha en Valencia (España) en la imprenta de Joseph García<sup>25</sup>.

24. Ramón Ignacio Méndez (1773-1839) fue estudiante de la Universidad de Caracas, donde obtuvo los títulos de Bachiller, Licenciado y Doctor. También fue catedrático de la misma Universidad y llegó a ocupar el cargo de Tercer Arzobispo de Caracas y Venezuela, destacándose igualmente como firmante del Acta de Independencia de Venezuela. Buena parte de sus libros se encuentran hoy en la colección de Libros Raros.
25. Según Ildefonso Leal (1978), las ediciones hispano-coloniales del Tosca datan de 1707-1715, 1727 y 1757. (p. XCI)



## Contenido

### Libro I

*De los intervalos musicales, tanto consonos como disonos*

Capítulo I: De la naturaleza del sonido y sus diferencias.

Capítulo II: De las consonancias y disonancias en particular

Capítulo III: De la logística y origen de las consonancias.

### Libro II

*Del sistema musical, según los géneros diatónicos, cromáticos, enarmónicos, diatónico-cromático y diatónico-cromático-enarmónico.*

Capítulo I: Del sistema musical, según los tres géneros diatónico, cromático y enarmónico.

Capítulo II: Del sistema musical según los géneros diatónico-cromático y diatónico-cromático-enarmónico.

Capítulo III: Del monocordio y su división.

Capítulo IV: Del círculo musical.

### Libro III

*De la música orgánica o instrumental.*

Capítulo I: De los instrumentos compuestos de cuerda

Capítulo II: De los instrumentos neumáticos

Capítulo III: De los instrumentos crústicos o pulsátiles.

### Libro IV

*De la música práctica*

Capítulo I: De los proemiales de la música figurada.

Capítulo II: De las reglas generales para el contrapunto, conciertos y composición.

Capítulo III: Del contrapunto.

Capítulo IV: De la práctica y uso de las disonancias en la música.

Capítulo V: De los conciertos y composición.

### Apéndice

*Noticia de algunas curiosidades pertenecientes a la música*

## Comentario y resumen del contenido:

### Generalidades

El sólo hecho de que este tratado de música se halle dentro de un compendio matemático nos revela que su autor era un heredero declarado de aquella concepción medieval que incluía la música dentro de las disciplinas del número (el llamado *quadrivium*), entre las cuales se contaban la aritmética, geometría, astronomía y música. Empero, en los nueve tomos del compendio de Tosca, las materias que tratan de la cantidad, son todavía más detalladas y desglosadas. Entre ellas llegan a mencionarse, por ejemplo: geometría, aritmética, álgebra, música, trigonometría, estática, hidrografía, arquitectura, perspectiva, dióptrica, astronomía, náutica, ordenación del tiempo, astrología, etc. No obstante lo dicho, la concepción que Tosca tiene de la música no se queda en el puro complejo físico-numérico (acústica), sino que trasciende hasta lo que él llama filosofía natural, la cual sirve "para dar juntamente un delicioso recreo al sentido". Desde este punto de vista, define la música como "una ciencia physico-matemática que trata de sonos harmónicos. Llamase así... por participar su objeto [de] la razón defendible propia del physico y la razón de cantidad propia del matemático" (p. 338).

Trascendiendo también la concepción medieval, concibe como musical, no sólo el que sabe, sino también el que hace. Así, divide la música en práctica y especulativa. La música práctica "es la que... enseña a cantar... y ordena los sonos harmónicos, de suerte que... compone con soberano artificio las melodías que oímos. La especulativa, es la que se ocupa de la averiguación curiosa de las causas y propiedades de los sonos" (pp. 338-339). En su tratado de música, estas dos partes están claramente representadas: a los primeros tres libros corresponde la música especulativa, y al cuarto, la música práctica. Pasemos ahora a estudiar, algunos de los aspectos que aquí se tratan.

### Libro I:

Especialmente moderna nos resulta su concepción del sonido, según la cual, éste "es una cualidad que mueve e inmuta el sentido del oído" (p. 340). Para que esto sea debidamente entendido, han de tenerse en cuenta tres premisas: 1.- todo cuerpo sonoro es trémulo; 2.- todo cuerpo trémulo mueve el aire; 3.- el aire movido impele y mueve al órgano del oído. En consecuencia, sólo si se dan estas tres premisas puede existir el sonido. De todo ello se colige que, para Tosca, el sonido no es sólo una vibración física, sino también una sensación psicósomática.



También es especialmente interesante su teoría de la consonancia y la disonancia. En este sentido es deducible de sus notas que el motivo de estos fenómenos se encuentra en la “razón múltiple”, pues son consonantes los sonidos cuyas vibraciones son múltiplos entre sí. La justificación de ello está en que cuando “... las vibraciones de la cuerda concuerdan con las de otra... hieren uniformemente al tympano del oído” (p. 347). El tímpano – de acuerdo con la teoría de Tosca- funciona también como una cuerda que, estimulada por las vibraciones externas, hallará tales vibraciones en una condición conmensurable (o inconmensurable), según sean su grado de consonancia.

El resto de los capítulos y subcapítulos de este libro primero están destinados a tratar aquellos aspectos relativos al estudio de los intervalos (vistos aquí dentro del ambiente de indefinición temperamental que caracterizó los siglos XVI -XVIII), de las medias armónicas (y su relación con las medias geométricas y aritméticas), etc.

#### **Libro II:**

En esta segunda parte, Tosca comienza por recordar los tres géneros cultivados por los griegos, bajo la denominación de diatónico, cromático y enarmónico. Aquí lo más curioso (aunque no exclusivo al tratado de este autor) es la denominación que le da al nascente sistema tonal, y a la resultante de los distintos tipos de temperamento, que para entonces se mantenían en uso. Para este tipo de práctica es para lo que prescribe el nombre de género diatónico-cromático y diatónico-cromático-enarmónico, respectivamente. Más concretamente (y en espera de no ser exageradamente simplista) diremos que Tosca llama género diatónico-cromático a la actual escala cromática moderna (con la sola excepción de que el re# y el la# siempre se llaman *mi<sup>b</sup>* y *si<sup>b</sup>*, respectivamente), y género diatónico-cromático-enarmónico, a una escala ideal de 24 cuartos de tonos (*diesis*). El asunto es sometido a las más diversas comprobaciones científicas, valiéndose para ello del monocordio. Finalmente, explica la fórmula para hallar el temperamento igual, a la cual denomina “círculo músico”.

#### **Libro III:**

De todos los textos musicales del período hispano-colonial que hasta ahora hemos podido estudiar, el tratado de Tosca es el único que destina una sección al estudio de la organología y a la clasificación de los diversos géneros de instrumento, hecho este que hace más significativo su estudio<sup>26</sup>.

Para efectos de esta clasificación, el Nerista propone la clásica discriminación entre instrumentos de cuerda, neumáticos y crústicos o pulsátiles (los de percusión). Los primeros se subdividen en instrumentos de cuerda tendida (clavicémbalo, espineta, manucordos, arpas de dos órdenes, etc.), de mástil (laúd, tiorba, guitarra, mandora, etc.) y de arco (violines y violones). Entre los neumáticos, se estudian el clarín y demás fístulas, incluido el órgano. Entre los crústicos o pulsátiles, considera en detalle el estudio de las campanas.

#### **Libro IV:**

Pese a ser éste el único de los cuatro libros destinado a la música práctica (y pese a la advertencia que hace el propio autor respecto a ser breve por no ser esta su profesión), el libro de música práctica es una de las mejores síntesis que hemos podido encontrar entre los textos musicales hispano-coloniales.

Según dice el autor, la música práctica se divide en dos tipos: llana y figurada. Como tantos otros libros de aquella época, señala la figurada (la que aquí se estudiará) como “... aquella, cuyas notas o puntos tienen diferente figura y desigual medida de tiempo” (p. 455). También diferencia la música figurada del canto llano por la confluencia de muchas voces. “Pueden concurrir en ella en la música figurada) dos voces, o tres, o quatro, 6, 8, 12, &c, pero siempre son quatro las principales, aunque sean más en número.... Estas quatro voces corresponden a los cuatro elementos, según sus propiedades: el Baxo a la tierra, por ser el más pesado y de más tardo movimiento; el Tenor al agua, por caminar más aprisa; el Contralto al ayre, por volar con mayor celeridad; el Tiple al fuego, por su gran viveza, sutileza e inquietud” (p. 456).

En cuanto al compás y demás aspectos temporales de la música, no dista mucho Tosca de lo dicho por los grandes teóricos del Barroco español (Lorente, Nassarre o Cerone): “la medida del tiempo... es el movimiento de la mano... a la qual llaman los italianos batuta y los españoles compás”. Este compás puede ser de dos tipos: binario y ternario. “El binario consta de dos partes iguales: elevación de la mano... y depresión. El ternario consta de tres partes iguales:... dar en la primera parte, alzar en la segunda y acabar de alzar, o empezar a bajar en la tercera: estilo que aora se observa en casi toda Europa” (op. cit). En cuanto a las figuras, reconoce la existencia de ocho tipos: máxima, longa, breve, semibreve, mínima, semínima, corchea y semicorchea. Su valor es relativo al tipo de compás, pudiendo subdividirse estos en cuatro subgéneros: compás menor (o compasillo), compás mayor (donde entran el doble de las figuras), proporción menor

26. Al respecto debemos decir que, ni siquiera la *Declaración de instrumentos musicales*, de Juan Bermudo (1555), tiene, a nuestro juicio, este perfil de texto organológico.



(3/2, aunque también puede ser de 6/8 ó 12/8) y proporción mayor (3/1). Las pausas, como de costumbre, toman su denominación y valor, según el mismo criterio que rige a las notas. Del puntillo también se da noticias, pero no distan sus cualidades de las actuales.

En cuanto a los modos o tonos (que aquí es una sola cosa), Tosca los define como “determinada disposición de armonía, [y ve en ellos] el origen de toda variedad armónica. Nace la variedad de los tonos...en la varia postura de los semitonos que entran en sus composición” (p. 460). Los tonos, a juicio de Tosca, debieran ser siete, pues siete son las octavas; pero, pudiéndose ampliar esto: modos una cuarta por abajo o una quinta por arriba, resulta de ello, catorce los modos. De estos, se excluyen dos, pues aquel que va de Si a si, dista de su quinta un semidiapente, y de éste a su octava, un tritono, los cuales son intervalos “ilegítimos” (siempre según Tosca, desde luego). De toda esta operación resultan, entonces, doce los tonos o modos: D-d (1ro), A-a (2do), E-e (3ro), B-b (4to), F-f (5to), C-c (6to), G-g (7mo), d-D (8vo), a-aa (9no), E-e (10mo), c-cc (11no), G-g (12no.). Estos tonos se dividen en auténticos o maestros y plagales o discípulos. Los auténticos son los impares, y reciben esta cualidad porque tienen su repercusa una quinta por encima. Los pares o plagales tiene su repercusa sobre la cuarta. Todos son susceptibles de ser transportados una cuarta por encima, lo que a la sazón se denomina por bemol.

Dentro de la concepción de Tosca, los modos también tienen su *ethos* y su *pathos*, y ello se debe a que el sonido con movimiento trémulo, es susceptible de poner en movimiento las fibras del cerebro, y de aquí las “diferentes pasiones y afecciones del ánimo” (p. 463). Los efectos que estos doce modos pueden generar en el espíritu humano, son los siguientes:

El primero es apto para expresar cosas alegres, pías y modestas. El segundo es apropiado de versos líricos. El tercero procede con severidad y es propio para expresar quejas, y para cosas arduas y dificultosas. El cuarto es triste y bueno para llantos y cosas funestas. El quinto, es alegre y proporcionado para cosas festivas. El sexto es también alegre y dulce, y apto para expresar afectos de alegría y devoción. El séptimo es iracundo y motiva semejantes pasiones. El octavo es serio y para cosas graves y serias. El nono es hermoso, y ameno, y para cosas de suavidad. El décimo es propio para cosas arduas. El onzeno para danzas y cosas semejantes. El duodécimo, mueve a ira e indignación, y es apto para cosas bélicas (p. 464).

Para conocer el tono o modo de cada pieza, es preciso estimar el ámbito en que se mueve y mantener la atención sobre la nota final. También se debe advertir si se encuentra en un tono transportado.

Los capítulos II –V de este cuarto libro, están destinados al estudio del contrapunto, conciertos y composición. Lo primero que nos correspon-

de, es ofrecer aquí es una clara y concisa definición de estos tres términos. En cuanto al contrapunto, diremos, junto con Tosca, que el término puede ser usado de manera genérica para referirse a cualquier “mixtura de voces diferentes... contrapuestas entre sí” (p. 465). Pero de manera más precisa, éste designa una composición de dos voces, “llevando una de ellas el canto llano” (op. cit). El concierto, en cambio, lleva siempre más de dos voces y, finalmente, la composición hace uso de diverso número de partes, pero “sin que hayan de llevar ninguna de ellas el canto llano”. Para cualquiera de estas composturas, deben seguirse por igual las siguientes reglas:

- Nunca se pueden dar dos consonancias perfectas consecutivas (5tas u 8vas).
- Se pueden hacer consonancias imperfectas consecutivas (3ras y 6tas) pero lo más ideal es que se sucedan entre mayores y menores.
- Se debe comenzar y terminar la composición en consonancia perfecta.
- Se admite por igual el movimiento recto, oblicuo y contrario entre las voces. Estos pueden darse por movimiento conjunto (*gradatim*) o disjuntos (por saltos).

En cuanto a los tipos de contrapunto, se estudian aquí las tres primeras especies tradicionales: nota por nota, nota contra dos y de semínimas. También se contempla el estudio del contrapunto suelto, reservándose el contrapunto de cuarta especie para el estudio del retardo. Todos se trabajan en diverso género de compases simples y compuestos (3/2, 6/4, 12/8, y 9/4).

En cuanto al manejo de la disonancia (capítulo IV), se prescribe su uso para los tiempos débiles. De igual manera debe alcanzarse la disonancia por grado conjunto (*gradatim*), y el retardo debe seguir los tres pasos reglamentarios: prevención, ligadura y salida.

La teoría de los afectos también se hace evidente cuando Tosca considera la composición con texto. En este sentido recomienda considerar la letra sobre la que se compone, a objeto de ajustar la música a los afectos que expresa el texto. Esto se logra “haciendo elección de aquel modo o tono que fuere más proporcionado para dicha expresión; usando también aquellas notas y figuras que más concuerdan con la letra... Cuidese también no corresponda nota larga a sílaba breve, porque es grande fealdad, singularmente cuando por esta causa se varía el acento” (p. 484)

La noción de bajo armónico, igualmente, se hace patente en sus recomendaciones al compositor. Al respecto dice: “compóngase en primer



lugar el bajo si no se diera ya compuesto, el cual deve proceder por intervalos mayores como son quartas, quintas y octavas, huyendo cuando se pueda del unísono y terceras”.

Termina este tratado con un Apéndice, en el cual se ofrecen una serie de curiosidades acústicas entre las cuales se menciona la afinación por simpatía y la utilidad de la música para la cura de la mordida de tarántula asunto éste, muy estudiado en la España del siglo XVIII.

### **Autores citados**

Entre los autores que Tosca cita, comenta o revela conocer, se encuentran: Francisco Salinas (1513-1590), quien publicó un *D. música libri septem* en 1577; Gioseffo Zarlino (1517-1590), autor de *Istituzioni harmoniche* (1558), *Dimostrazioni harmoniche* (1571) y *Sopplimenti musicali* (1588); Pedro Cerone (1566-1625), autor de *El melopeo y maestro* (1613) y de *Regole necessarie per il canto fermo* (1609); Atanasius Kircher (1602-1680), autor de *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* (2 volúmenes, Roma, 1650); y el Padre Marín Mersenne (1588-1648), quien escribió *Harmonie Universelle* (1636-37), *Questions harmoniques* (1634) y *Harmonicorum libri XII* (1635).

### **La música especulativa y práctica en Venezuela**

Afortunadamente existen sobradas razones y testimonios que comprueban y corroboran la difusión del *Compendio matemático* de Tosca en nuestro país durante el siglo XVIII. En este sentido comenzaremos por recordar que los ejemplares del *Compendio matemático* que se encuentran hoy en nuestra Biblioteca Nacional (Sección de Libros Raros) tienen el sello de la Universidad de Caracas, que es la denominación que nuestra Universidad Central tuvo en aquellos años coloniales. Estos ejemplares, debe decirse, tienen igualmente la rúbrica del ilustrísimo Ramón Ignacio Méndez (1773-1839), quien fuera egresado y catedrático de la Universidad de Caracas, además de Arzobispo, Diputado y Senador al Congreso, así como firmante del Acta de la Independencia de Venezuela. Pero para que no vaya a creerse que la posesión de este libro era cosa sólo referida a la figura de tan distinguida personalidad, diremos también que los estudios dedicados a la Universidad de Caracas por Caracciolo Parra León (1989), revelan igualmente la presencia del compendio de Tosca dentro de los estudios que se daban a nivel universitario (p. 64).

Tampoco debe pensarse que las referencias coloniales al texto de Tosca corresponden únicamente a las bibliotecas de instituciones superio-

res. Hay, por el contrario, diversas referencias que permiten constatar la presencia de este libro en muchas otras bibliotecas institucionales y particulares. En este sentido es digno de mencionar aquí una noticia dada por Enrique Marco Dorta (1967), según la cual, en 1775, “Don Jorge Araurenchea embarca en el navío San Carlos, que va a La Guaira... 9 tomos de Matemáticas, del Padre Tosca”. Lo propio podemos verlo en el estudio de Ildefonso Leal (1978), quien después de advertirnos las comunes consultas a Tosca durante el período colonial (p. XCI), nos expone una serie de testimonios (testamentos y demás) en los cuales se constata la presencia de nuestro compendio. Entre ellos:

- En 1741 se menciona en el testamento de Antonio de Jordán, ingeniero de la Provincia de Guayana (p. 77)
- Entre 1754 y 1756 el Capitán de Navío Don Antonio de Urrutia recorrió las costas de Nueva Andalucía, llevando entre sus pertenencias 9 tomos del Compendio matemático de Tosca (p. 221)<sup>27</sup>
- En 1761 se embarcan en el navío San Carlos, de la Real Compañía de Caracas, las pertenencias del Ilustrísimo Mariano Martín, quien lleva, entre otras cosas, 17 tomos de Tosca (no se especifica la obra.) (p. 264).

Noticias del mismo tenor nos ofrece José del Rey Fajardo, S. J. (1999), quien nos relata el uso del *Compendio Matemático* en la enseñanza que impartía el plantel de los jesuitas caraqueños durante el período colonial.

En el contexto musical debe advertirse en primera instancia que la célula fundamental de la cual partió el movimiento musical venezolano de fines del siglo XVIII, fueron las iniciativas surgidas alrededor del Padre Don Pedro Palacios y Sojo (1739-1799), fundador de la orden de San Felipe Neri en Caracas. Este hecho crea el primer vínculo local con la obra del Doctor Tomás Vicente Tosca, pues, como se deja ver en la reseña biográfica de este autor (así como en la portada de su *Compendio matemático*), Tosca también fue presbítero de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia (España). No obstante, y si esta evidencia resultare insuficiente, en el sentido de probar el vínculo entre el texto de Tosca y nuestros músicos del

27. La noticia, a su vez, fue tomada de Manuel Pérez Vila (1970), en *Los libros en la Colonia y en la Independencia* (pp. 7-8)



período colonial, debe también recordarse la mención que de él hace Juan Meserón en el prólogo de su libro *Explicación y conocimientos generales de la música* (1824). Allí se dice: “a mi podría desanimarme en esta empresa [la de escribir un libro de música], el recordar el desprecio con ha sido vista siempre entre nosotros la música...; pero tengo muy presentes los elogios que de esta sublime ciencia ha hecho un Tosca, un Rousseau, un Bails, un Yriarte y otros muchos...” (p.s.n.). Respecto a Meserón, debe advertirse que fue, además de docente musical, profesor de aritmética en colegios de niños y jóvenes.<sup>28</sup> Tal vez ello favoreció su conocimiento del compendio matemático.

Para finalizar habrá que decir que, el estudio de un texto como el *Tratado de música especulativa y práctica*, abre la posibilidad de que, a través de él, se hubiese tenido referencia en la Venezuela colonial de otras tantas obras musicales producidas en Europa, tales como los mencionados textos de Zarlino, Kircher, Salinas, Cerone o Mersenne.

28. Al respecto puede verse lo dicho por Alberto Calzavara (1984, p. 18), en su *Investigación, comentario preliminar, esbozo biográfico y notas a la edición facsimilar del citado texto de Meserón*

## CANTO LLANO Y CANTO DE ÓRGANO..., POR ROMERO DE ÁVILA

### El autor

Penosamente, parece que lo único que se sabe de Romero de Ávila es lo que él dice en la portada de su *Arte de canto llano y órgano*; esto es, que fue “Racionero y Maestro de melodía de la santa Iglesia de Toledo, primada de las Españas”. Por la fecha en que se editó su obra, hemos de suponer también que nació en las primeras décadas del siglo XVIII.

### La obra

#### Procedencia

Como en la gran mayoría de los casos que nos queda por mencionar, el ejemplar que ha servido a nuestros fines se encuentra ubicado en la sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela, ubicada hoy en el Foro Libertador, Av. Panteón, Caracas. El mismo se encuentra bajo la cota ZB-167, aunque primero tuvo como registro el CBA0941. Extrañamente, el texto, a pesar de haberse utilizado como libro oficial en la Cátedra de Música de la Universidad de Caracas, no aparece en el Catálogo de la Biblioteca de aquella casa de estudios.

#### Características externas

El texto posee las siguientes medidas: 14,2 cms de ancho x 19,8 cms de alto (medidas externas); y 11,8 cms de ancho x 15,8 cms de alto (medidas de caja). En cuanto a su paginación, cuenta con 535 páginas, más una de sobre-portada, otra de portada, cuatro para la Dedicatoria, una para la Licencia del ordinario, otra para la Licencias del consejo, una para la Fe del corrector, otra para la Tasa, una que notifica las librerías que darán venta a la obra y, finalmente, tres destinadas al prólogo. Ninguna de estas páginas preliminares cuenta con numeración.

#### Ediciones

Como veremos de inmediato, el ejemplar que estudiaremos corresponde a la primera edición hecha por Joaquín Ibarra, en el año de 1761, a costa de la Compañía establecida en la Corte. Según dice León Tello (1974, p. 580), existen dos ediciones más, las cuales datan de 1785 (la de la imprenta de José Doblado) y de 1831 (la de la Imprenta de Francisco Martínez Dávila).



# A R T E DE CANTO LLANO, Y O R G A N O,

## ó P R O M P T U A R I O M U S I C O, D I V I D I D O E N Q U A T R O P A R T E S.

La primera trata de la Especulativa del Canto Llano. La segunda, de la Práctica del mismo Canto. La tercera, de la Especulativa, y Práctica de todo Hymno, Secuencia, ó Profa. Y la quarta, de la Especulativa, y Práctica del Canto de Organo, segun el moderno estilo.

SU AUTOR

DON GERONYMO ROMERO DE AVILA,  
*Racionero, y Maestro de Melodia de la Santa Iglesia  
de Toledo, Primada de las Españas.*

QUIEN LO DEDICA

A LOS ILL.<sup>MOS</sup> SEÑORES DEAN, Y CABILDO  
de la misma Santa Iglesia.

CON LICENCIA.

MADRID. Por Joachin Ibarra, calle de las Urosas. Año de 1763.

*A costa de la Compañia establecida en esta Corte.*

### Páginas preliminares

Según se desprende del prólogo al lector, el texto de Romero de Ávila fue pensado para que “haya ministros con habilidad y suficiencia en el canto eclesiástico, para que no se noten deformidades en una cosa tan alta y tan santa, como es el tributar a Dios, nuestro Señor, sus divinas alabanzas” (p.s.n.). El motivo se justifica, pues, aunque “mucho hay escrito, así de canto llano, como de órgano”, todos están dispuestos de tal manera, “que nada puede percibir el que comienza” (op. cit.). De tal modo, el texto está destinado al principiante. Para tal fin, el autor escogió el método dialogístico (o dialogado) porque, a juicio de él, “es el mejor, para que más presto se entienda el alma del concepto” (op. cit.).

### Contenido

Primera parte

De la definición del canto llano.

De los signos del canto llano y sus divisiones.

De las claves

De las deducciones

De las propiedades

De las sílabas o voces y su división.

De las mutanzas

De los movimientos (saltos) del canto llano

De las señales (otros signos).

De los tonos

De la diversidad con que se hallan los tonos generales.

De las especies de diatesarón

De los intervalos que encierra el diapasón

De los semitonos

Del compás

De la cláusula

Segunda parte

Contiene la práctica del canto llano, según se canta en la Santa Iglesia de Toledo, primada de las Españas.

Tercera parte

De los himnos y prosas o secuencias: con referencia a sus tiempos o compases, figuras, ligaduras, pausas y puntillas.



Cuarta parte

Del canto de órgano

De sus figuras y silencios

De los tiempos o compases que utilizan los compositores modernos

De los otros signos (claves, alteraciones, ligaduras, puntillos, calderones, divisiones o barras de compás, repeticiones, guiones, etc.).

De la proporción sexquitercia.

### **Comentarios relativos al contenido**

#### **Primera parte**

Trataremos en esta sección aquellos aspectos de la teoría musical de Romero de Ávila, que, por sus particularidades a la hora de ser tratados, son dignos de ser expuestos en esta apretada síntesis. Comenzaremos por abordar el problema de la mensuración del canto llano, el cual adquiere aquí significativas particularidades. Para el Maestro de Toledo, el canto gregoriano, aunque posea todas sus notas iguales, debe ser sometido a la rigurosidad del compás o tempo, términos que para éste y otros tratadistas del período significan una misma cosa. Es en este sentido que el Maestro afirma: el compás “es el que mide y gobierna el Canto; pues, aunque en canto llano no hay aumento, ni disminución de figuras, por ser todas de igual valor (vengan pintadas como quieran) con todo esto se ha de echar con tal igualdad, que nada discrepe el tempo del dar de la mano con el del alzar; porque lo contrario es ridículo y no acredita al sujeto de muy idóneo” (p. 43).

En lo que se refiere a los tonos (o modos) del canto llano, el Maestro toledano, reconoce, como otros tantos teóricos del canto gregoriano, los llamados ocho tonos: cuatro maestros (auténticos) y cuatro discípulos (plagales); lo curioso aquí es la admisión que hace de las alteraciones (bemoles y sostenidos) en este contexto. A este respecto dice:

¿De que sirve el uso del sostenido<sup>29</sup> y el del bemol en canto llano?

De obviar muchas disonancias y golpes indignos, que a cada paso oímos, aun en los coros más serios, diciendo unos *mi*, donde otros *fa*, por falta de las referidas señales; y para dar con ella perfecto ser a las cláusulas de todos los tonos. Hasta aquí solamente ha habido en el canto llano sostenidos y

29. Sostenido (con “u”), es el término que comúnmente se utiliza en la bibliografía musical hispana para designar lo que nosotros llamamos hoy sostenido (con “o”).

bemoles imaginados, mas de aquí en adelante es menester, que las sobredichas dos señales, se hagan manifiestas y patentes a todos... (p. 17).

Sin embargo, y pese a lo dicho, Romero de Ávila se muestra mucho más conservador cuando se refiere a los modos transportados. A este respecto agrega; “¿Hay necesidad de estas transportaciones en puro canto llano? No; pues lo mismo fuera un tono transportado que su cuerda natural; y sólo sirven para añadir a los canto-llanistas, por buenos que sean, dificultades y confusiones” (p. 29). También rechaza, y con más radicalidad, los llamados tonos commixtos (mezcla de dos o más tonos distintos). De ellos dice: “¿De qué sirven semejantes composiciones? De martirizar los oídos más bien organizados, y causar pesadumbre a los oyentes: por lo que deben ser desterrados por inútiles y mal sonantes; pues es moralmente imposible el que suenen bien, por la inconexión que tienen unos tonos con otros” (*op. cit.*).

#### **Segunda parte:**

Como se deja ver en el subtítulo, este segundo libro está destinado a la “práctica” del canto llano, y por lo tanto no posee ningún elemento teórico de importancia que valga resaltar aquí. El libro, en general, sólo contiene una abundante cantidad de ejercicios de entonación de intervalos (tanto por bemol como por becuadro), así como entonación de cánticos y fórmulas salmódicas.

#### **Tercera parte**

Creemos que una de las secciones más interesantes del texto de Romero de Ávila, lo constituye este tercer libro, destinado al estudio de la mensuración de los himnos y las prosas o secuencias. Ello es así, por cuanto para el Maestro Toledano (a diferencia de la tradición que posteriormente nos legaron los monjes de Solesmes), tales géneros eran, no sólo medidos, sino también acompañados y cantados con diferentes figuras rítmicas.

Respecto a los compases, nos dice el teórico: “las sobredichas cantorías [los himno y secuencias] se han de medir con uno de los dos tiempos o compases; o bien el ternario, o bien el binario” (p. 143).

En cuando a las figuras rítmicas que se utilizan en este género de canto eclesiástico, nos dice: “son solamente quatro las figuras de que se compone todo hymno o sequencia regularmente. Sus nombres son los siguientes: longa, breve, semibreve y mínima [todas ennegrecidas]” (pp. 143-144). El valor que tienen dichas figuras en binario, es como sigue: “la longa vale dos compases (o tiempos); la breve, uno; la semibreve, medio...” (p. 145). En cuanto al compás ternario, “no hay uso de más figuras que la breve, la semibreve y la mínima”. “En este tiempo o compás ternario... vale la breve un compás entero, si no le sigue figura menor que ella; porque



siguiéndole, sólo valdrá la dicha breve dos partes de las tres que tiene el compás” (p. 146). También advierte el autor que en este género de compás ternario (no así en el binario), es común que se dé el fenómeno de la anacrusa, para lo cual deberá hacerse uso de los silencios (que también se utilizan en distinta manera) al inicio del compás. La disertación teórica termina advirtiendo el uso de la ligadura y del puntillo que, para los efectos, tiene el mismo sentido que en nuestros días.

#### Cuarta parte

Tal y como lo definen otros teóricos contemporáneos, para Romero de Ávila el canto de órgano “es un agregado de figuras o notas, las cuales se aumentan o disminuyen según el tiempo” (p. 202). Las figuras que se manejan en este texto son siete y van de la breve a la fusa, con sus equivalentes silencios o pausas. En cuanto a los tiempos (o compases) que el autor considera vigentes, menciona el compasillo, el compás mayor, el 6/8, el 2/4 y el 12/8, entre los binarios<sup>30</sup>; el 3/4 y 3/8, entre los ternarios. Al tratar de los compases, es significativa la apreciación de este autor dieciochesco, al considerar de igual manera (“que ya todo es uno” –dice) el tiempo de compasillo y el compás mayor. La única diferencia es que este último es “más acelerado que aquél” (p. 206), pero en ambos “vale la breve dos compases; la semibreve, uno”, etc.

El resto de los aspectos (claves, alteraciones, ligaduras, puntillos, repeticiones, calderones, guiones, etc.), no merecen ser nombrados, pues reciben el mismo tratamiento que hoy en día. Valdría quizás destacar la denominación que aquí se le da a nuestra barra de compás (divisiones) para constatar que, en efecto, no se le veía como una representación del compás sino como una división o marca de la unidad de tiempo.

#### Autores citados

Sólo un texto revela Romero de Ávila haber consultado a lo largo de su *Prontuario músico*: se trata del *Arte de canto llano*, de Francisco Montanos el mismo que otras tantas veces citó Lorente en su obra ya estudiada.

30. También Meserón hace esta misma clasificación (y en este mismo orden) de los compases de 6/8 y 12/8. A tal efecto puede verse la página 10 del texto *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*, de 1824 (Imprenta de Tomás Antero).

#### *El Arte de canto llano y órgano en Venezuela*

Según dice Ildefonso Leal en su *Historia de la Universidad de Caracas* (1963, p. 261), “Juan José Pardo, clérigo tonsurado y estudiante de Derecho, quien empezó a regentar la cátedra de canto gregoriano de la dicha Universidad en 1793, explicaba la música y sus reglas por el Manual de Romero”<sup>31</sup>. Como se dijo ya en páginas anteriores, este dato va a ser reconfirmado luego por Robert Stevenson (1980b, p. 21) y también por Viana Cadenas (1997), quien hace un sustantivo aporte al declarar que dicho texto era ya utilizado por el Lic. Bartolomé Bello, desde 1787 (p. 188-189). En este trabajo de grado, titulado *La actividad musical en la Universidad Central de Venezuela (siglos XVII-XIX)*, Cadena, afirma además:

También llegó a utilizarse de manera accidental el Ritual Carmelitano<sup>32</sup> como texto de apoyo ya que se le menciona en pocas ocasiones en la documentación consultada. Al menos, el Br. Juan José Pardo (catedrático propietario desde 1789 hasta 1817) en 1804 lo utilizó junto al de Romero y otros apuntes, según lo expuesto en los diversos testimonios de visitas hechas a la cátedra, aunque se le previno para que utilizase el texto oficial, ya que los estudiantes no podían participar en la clase por no poseerlo [el carmelitano] (p. 189).

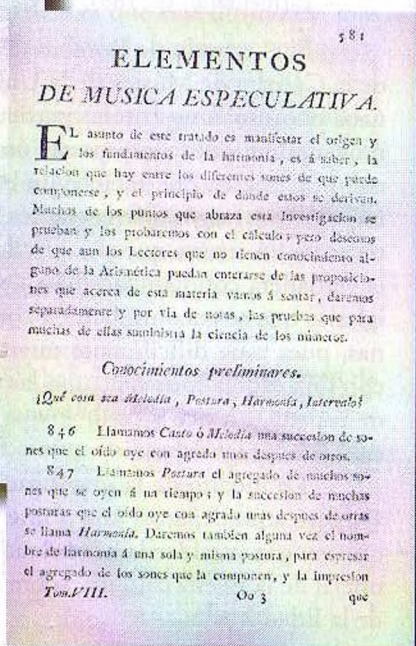
Si el tratado de Romero de Ávila fue utilizado como “texto oficial” de la Cátedra de Música de la Universidad de Caracas, y si ese texto enseñaba el canto llano con las particularidades ya advertidas, entonces debemos suponer que la interpretación del canto gregoriano durante el período colonial es cosa que merece un estudio detallado y cuidadoso, por tener importantes rasgos diferenciadores. Este hecho cobra mayor significación si tenemos en cuenta que el canto llano constituyó para toda iglesia católica, la verdadera cotidianidad del culto. Ello se hace más evidente en aquellas iglesias que se encontraban en comarcas tan modestas como las venezolanas, pues muy difícilmente nuestros cabildos coloniales pudieron contar con una capilla musical como las que sí tuvieron las principales catedrales de España, México y Perú, lo que por cierto, tampoco excluye la presencia del canto gregoriano.

Lo inédito de la investigación, impide cualquier respuesta definitiva, pero aquí dejamos una primera piedra para dar pie a futuros estudios, que vengan a saldar la gran deuda que tiene la musicología con el canto oficial de la Iglesia católica, sobre todo cuando ese canto excede los límites de la Edad Media.

31. Ello consta en el Archivo Universitario, Libro I. Provisión de la Cátedra de Música, 1774-1793. 5º expediente.

32. Según Cadena (*loc. cit.*) el texto referido es el *Ritual carmelitano de los religiosos*, publicado en Madrid en 1789.





El autor

Según se dice en la *Enciclopedia Universal Ilustrada* (1975, p. 234):<sup>33</sup>

Matemático y preceptista español nacido en San Adrián de Besos (Barcelona) y muerto en Madrid (1730-1797). Hizo sus primeros estudios en la Universidad de Tolosa (Francia), prosiguiéndolos en París, en donde se dio a conocer por sus trabajos de distinta índole, pero de gran mérito todos, hasta el punto de que el embajador español en París, que a la sazón lo era don Jaime Mannes de Sima, le otorgó una protección decidida, y al cesar en su cargo le llevó consigo a Madrid, donde no tardó en abrirse camino y fue nombrado académico de número de las de la Lengua y de la Historia, y director de la sección de matemática de la de San Fernando. Bails no sólo era insigne matemático, sino que poseía a la perfección varias lenguas muertas y vivas, tenía grandes conocimientos en filosofía, derecho, humanidades y teología, distinguiéndose también como correctísimo escritor. En los últimos años de su vida, una parálisis le imposibilitó el uso de la mano derecha, pero ello no le impidió continuar sus trabajos y se habituó a escribir con la mano izquierda. Se le deben las obras siguientes: *Diccionario de arquitectura civil* (1802), *Memoria histórico-política*; colaboró también en el *Diccionario histórico-político* que se publicaba en París en 1774, y sus célebres tratados: *Elementos de Matemática* (10 tomos, 1772-1783), *Elementos de clave y principios de armonía* (1775), *Principios de Matemática, donde se enseña la especulativa con su aplicación a la dinámica, hidrodinámica, óptica, astronomía, geografía, nomónica, arquitectura, perspectiva y al calendario* (3 vols. 1776), e *Instituciones de Geometría práctica* (1795).

Respecto a su formación musical, todos los estudios remiten a los pocos datos que el mismo Bails arroja en el prólogo de las *Lecciones de clave y principios de armonía* (1775). Allí deja ver que, aunque aficionado desde niño, no tuvo formación en la práctica musical sino hasta que llegó a adulto. Aún así, y según su propio juicio, fue muy poco lo que logró adelantar. También dice haber estudiado contrapunto e, incluso, haber compuesto alguna cosa a cuatro voces pero sin mayor éxito. Fue precisamente por estos fallidos intentos por lo que fue a parar con el texto de Bemetzrider, *Le leçons de clavecin, & principes d'harmonie* (1771), obra que, después de rendirle buenos provechos, modificó y tradujo, para beneficio de los caste-

33. Para esta información básica de la vida de Bails, hay también una referencia en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Sanhuesa Fonseca, 1999, pp. 60-61), pero lo que esta autora escribe sobre la vida de Bails, es sólo una paráfrasis (tal vez menos que ello) de lo que se dice en la *Espasa-Calpe*; por eso preferimos conservar la versión original.



llanos. Contemporáneamente con la publicación de este libro (1775) dio a la luz pública sus *Elementos de matemática* (1772-1783)<sup>34</sup>, en uno de cuyos tomos (el VIII) dejó ver nuevamente sus conocimientos de música especulativa.

### La obra

De las obras musicales de Bails, de la única que se puede tener certeza respecto a su difusión en Venezuela durante el período colonial es de los *Elementos de música especulativa*, insertos, como se ha dicho, en la colección de *Elementos de matemática*<sup>35</sup>. Por eso sólo haremos referencia a esta obra en este estudio.

### Procedencia

El ejemplar que se encuentra en la sección de libros raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela se halla registrado bajo la cota ZB-1016 y pertenece, como se ha dicho, a la colección de 9 tomos (más una *Tabla de logaritmos*), titulada *Elementos de matemática*. Tal y como lo revela el sello que lleva el texto tras la página de la portadilla, la obra perteneció originalmente a la Biblioteca de la Universidad de Caracas. Este título también se encuentra reiteradamente registrado en el *Catálogo de la Universidad de Caracas*, con los números 1422, 2946, 3362 y 6456, (Ernst, 1875, p. 1).

### Características externas

La colección consta de las siguientes medidas de caja: 10,5 cms de ancho X 18,2 cms. de alto. El tomo VIII, en general, consta de 662 páginas, más la portada, seis (6) de prólogo, tres (3) de erratas y cinco (5) de índice (todas estas páginas con numeración romana). El capítulo titulado *Elementos de música especulativa*, se halla entre las páginas 581-662 de dicho tomo. La obra fue impresa en Madrid por D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. La colección en su totalidad fue impresa entre 1772 y 1783, correspondiendo el año de 1775 a nuestro tomo VIII.

34. Respecto al tiempo que duró toda la edición de los *Elementos de matemática*, el mismo Bails nos dice (Tomo I, pág XVIII): "el tomo primero se acabó de imprimir el día 26 de abril del año de 1772; el tomo II el 22 de agosto; el III el día 24 de diciembre de 72; el IV el día 23 de julio del 73; el V el día 23 de julio de 74; el VI el día 15 de enero de 74 ;sic?; el VII el día 11 de marzo del 75; el VIII el día 16 de agosto de 75; el X el día 13 de septiembre de 76; el IX es el único que falta estampar; las láminas que corresponden se están abriendo meses ha".

35. Existe un ejemplar de las *Lecciones de clave y principios de armonía* en la sección de "Libros Raros" de la Biblioteca Nacional de Venezuela, pero éste pertenece a la colección de Francisco Curt Lange, de reciente adquisición.

### Contenido

Según el índice del tomo VIII (pp. XIII-XIV), los aspectos tratados en el capítulo sobre *Elementos de música especulativa*, pueden describirse de la siguiente manera:

Conocimientos preliminares: ¿Qué cosa sea melodía, postura, armonía, Intervalo?

Nombres de los diferentes intervalos de la escala,

De los intervalos mayores que la octava,

Qué cosa sea sostenido y bemol,

De la consonancia y disonancia,

Experimentos fundamentales [los armónicos <sup>36</sup>],

Origen de los modos, del canto más natural y de la más perfecta armonía,

De la sucesión de las quintas, y de las leyes con que debe conformarse,

Del modo en general,

Formación de la escala diatónica de los griegos,

Formación de la diatónica vulgar ó de los modernos,

Del temperamento,

De los reposos o cadencias,

Del modo menor, y de su escala diatónica,

De los modos relativos,

De la disonancia

Del doble uso de la disonancia,

Reglas del doble uso

De las diferentes especies de postura de séptima,

De la preparación de las disonancias,

Reglas para salvar las disonancias,

De la cláusula interrumpida,

Del género cromático,

Del género enharmónico

Del género diatónico enharmónico,

Del género cromático enharmónico,

Que la Melodía nace de la Armonía

Declaración Matemática de la teórica de la Música.

36. El corchete es nuestro.



### Comentario y resumen del contenido

Como en el caso del tratado del Doctor Tosca, lo primero que merece ser comentado aquí es el hecho de que un artículo musical como el que venimos comentando, se halle inserto dentro de una colección de matemática y, más particularmente, dentro de un tomo que trata elementos de astronomía, cronología, geografía, gnomónica y perspectiva. En este sentido, recordaremos una vez más que existe una tradición ininterrumpida que vincula la música con las ciencias del número, la cual tuvo su origen en Pitágoras y fue recogida y retransmitida por Boecio, Casiodoro y San Isidoro de Sevilla. Esta tradición fue luego revitalizada y enriquecida en la Edad Media con el surgimiento de la polifonía, justificándose tal hecho por el problema rítmico que originó la superposición de voces. Por ello, en esa época la música fue inserta en el llamado cuadrivium medieval, el cual implicaba el estudio de las ciencias del número (aritmética, geometría, astronomía y música). A partir del siglo XVI (con Zarlino) y hasta la primera mitad del siglo XVIII (con Rameau), las matemáticas volverán a auxiliar el saber en música, ahora con la meta de poder encontrar una explicación científica al problema del acorde, de la armonía, de la tonalidad, de la modulación y, sobre todo, del temperamento, cuestiones éstas que se hallan claramente expresadas en el contenido del artículo de Bails. Por otra parte, ha de tenerse en cuenta también que para el siglo XVIII, el objeto de estudio de las matemáticas era bastante más amplio que en la actualidad, abarcando ramas tan particulares como la geografía, astronomía, cronología, etc.

Atendiendo ahora los asuntos internos del artículo de Bails, diremos que, al margen de algunas particularidades terminológicas, las cuales deben ser cuidadas por el lector<sup>37</sup>; el aspecto fundamental que debe ser tenido en cuenta al leer este apartado es el de la consideración de la armonía (del acorde) como supremo principio del que derivan buena parte de los parámetros de la música (teoría del bajo fundamental). En este sentido debemos decir que para Bails, al igual que para Rameau<sup>38</sup>, la escala y la melodía nacen de la armonía. Esta parece ser la gran conclusión de su libro

37. El lector deberá estar alerta con las siguientes acepciones: postura por acorde; ut por do; superfluo por aumentado (sobre todo para el uso de intervalo de cuarta); modo por tono; sostenido por sostenido; tonalidad relativa por tono vecino (no necesariamente en la relación mayor-menor), etc.

38. Temiendo ser un poco simplistas, nos atreveríamos a afirmar que el gran axioma que subyace en el *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel*, de J. Ph. Rameau (1722), es que toda la riqueza de la música deriva de las propiedades naturales del cuerpo sonoro, el cual contiene en sí mismo, en sus armónicos, el acorde perfecto.

cuando, en efecto, escribe en el penúltimo subcapítulo, lo que sigue: “de todo lo hasta aquí dicho han inferido algunos Escritores que la melodía nace de la armonía; y que en la armonía tácita o espresa hemos de buscar los efectos de la melodía” (p. 646).

Partiendo de este principio explica Bails el origen de la “escala diatónica de los griegos” y el origen de la “escala diatónica vulgar o de los modernos”. Respecto a la primera, el autor dice que ésta se forma del enlace de los siguientes acordes: Sol (sol, **si**, re), Ut (**ut**, mi sol), sol (sol, si, **re**), ut (ut, **mi**, sol), fa (**fa**, la, ut), ut (ut, mi, **sol**), fa (fa, **la**, ut); de donde sale la escala: si, ut, re, mi, fa, sol, la (escala diatónica de los griegos).

Cosa similar pasa con nuestra escala diatónica mayor (llamada vulgar o de los modernos por Bails), la cual tiene como principios el enlace de los siguientes acordes: Ut (**ut**, mi sol), sol (sol, si, **re**), ut (ut, **mi**, sol), fa (**fa**, la, ut), ut (ut, mi, **sol**), re (re, fa, **la**), Sol (sol, **si**, re), ut (**ut**, mi sol).

También el modo menor es tratado por Bails, pero aquí (como en el tratado de Rameau) la justificación proveniente de la naturaleza<sup>39</sup> se hace más distante y compleja; con todo, Bails propone el siguiente bajo (y sus consecuentes armonías) como fuente generadora de la escala menor; la (**la**, ut, mi), mi (mi, sol#, **si**), la (la, **ut**, mi), re (**re**, fa#, la), la (la, ut, **mi**); mi (**mi**, sol#, si), si (si, re, **fa#**), mi (mi, **sol#**, si), la (**la**, ut, mi).

Respecto al principio de la consonancia y de la disonancia, el autor las define en función de cuánto agraden a no al oído; pero la justificación de tal sensación, está determinada por un hecho fisiológico: “una postura es más perfecta quanto más se confunden uno con otro los sonos que la componen... La disonancia es desagradable, porque los sonos de que se compone no se confunden en el oído, y se oyen como sonos distintos, bien que dados a un tiempo” (pp. 588-589).

Otro hecho que se revela en todo el artículo (aunque existe un subcapítulo especialmente destinado a ello) son las preocupaciones típicas del sistema no temperado. En este sentido, y aunque Bails está perfectamente conciente de la existencia del temperamento igual (cuya autoría él le atribuye a Rameau), son comunes las referencias a intervalos como semitono mayor (el diatónico) y menor (el cromático); entre “tercera menor cabal” (la que hay en mi-sol, por ejemplo) y no cabal (como la que existe entre re-fa), etc.

39. Para Bails, como para Rameau y para tantos otros pensadores del siglo XVIII, la justificación de existencia (la razón de ser) debe hallarse en la naturaleza.



### **Autores citados**

Tres veces menciona Bails el nombre de Rameau en su artículo, sin que se nombre, en cambio, ningún otro autor. Rameau, por su parte, editó una decena de trabajos teóricos, sin contar las numerosas “respuestas” y “cartas abiertas” (los llamados pamphlets), que dio a conocer, sobre todo, a partir de sus polémicas con los enciclopedistas. Entre los tratados que en este sentido se pueden mencionar, A. Della Corte y G. M. Gatti (1958) enumeran a los siguientes:

- *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (París, 1722).
- *Nouveau Système de musique théorique, etc.* (París, 1726).
- *Plan abrégé d'une nouvelle méthode d'accompagnement pour le clavecin* (París, 1730).
- *Dissertation sur les différents methods d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue, etc.* (París, 1732).
- *Génération harmonique, ou traité de musique théorique et pratique* (París, 1737).
- *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical* (París, 1750; reimpr. en alemán en 1930, a cargo de E. Lesser).
- *Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe, etc.* (París, 1752).
- *Réflexions de M. Rameau sur la manière de former la voix, d'apprendre la musique* (París, 1753).
- *Observation sur notre instinct pour la musique et sur son principe* (París, 1754).
- *Code de la musique pratique ou Méthode pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix, etc.* (París, 1760).

Lamentablemente, Bails no precisa cuál es la obra de Rameau que él consultó; no obstante, y dada la gran difusión que tuvo su *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), creemos más probable que se trate de este texto y no de ningún otro. Por otra parte, los elementos tratados por Bails, así como la justificación de sus planteamientos, tienen gran semejanza con aquellos que se plantean en el *Traité de l'harmonie*.

### **Los Elementos de música especulativa en Caracas**

Con la advertida presencia del texto que venimos comentando dentro de la colección de la Universidad de Caracas, queda sobradamente probado el hecho de que los *Elementos de matemática* de Bails se conocieron

en Venezuela durante el período colonial. No obstante, y si esto no fuera suficientemente convincente, habría que agregar que los estudios llevados a cabo por Caracciolo Parra León sobre la filosofía universitaria durante el período colonial, le llevaron a las mismas conclusiones (Parra León, 1989, pp. 19 y 64). Además de ello, es perfectamente previsible que un individuo de las reales academias españolas de la Historia y de las Ciencias Naturales y Arte (tal y como lo fue Bails), se conociera y estudiara en una de las universidades provinciales de aquel Imperio.

En el ámbito estrictamente musical también cabría destacar que hay testimonios fidedignos que permiten demostrar que los postulados musicales de Bails fueron igualmente conocidos por algunos de nuestros músicos de fines del siglo XVIII y principios del XIX. En este sentido debemos recordar una vez más que Juan Meserón, en el prólogo de su *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* (1824 y 1852), deja ver claramente que conoció la obra de este autor, así como a Rousseau, Tosca e Iriarte. Además, y habiendo sido Meserón profesor de aritmética y de música (Calzavara, Alberto, 1984, p. 18) no es de dudar que tales destrezas las haya adquirido con la ayuda del *Compendio de Matemática*, de Tosca, y con los *Elementos de Matemática*, de Bails.

Más allá de Bails (y dado que éste comenta los postulados de Rameau en sus *Elementos de música especulativa*) se abre aquí la indudable posibilidad de que la obra del gran teórico francés se hubiese conocido directa o indirectamente en la Caracas colonial. En este sentido debe agregarse también que, en la misma colección de la Biblioteca de la Universidad de Caracas se hallan ejemplares de las obras completas de Rousseau, en donde se insertan parte de los “panfletos” que éste se cruzó con el teórico francés.

Todo lo dicho nos lleva al ineludible compromiso de hacer notar al lector que, junto a la práctica de la composición y la interpretación de la música, durante el período colonial venezolano, existió también un espacio para la reflexión teórica (e incluso filosófica) en torno al arte de los sonidos.

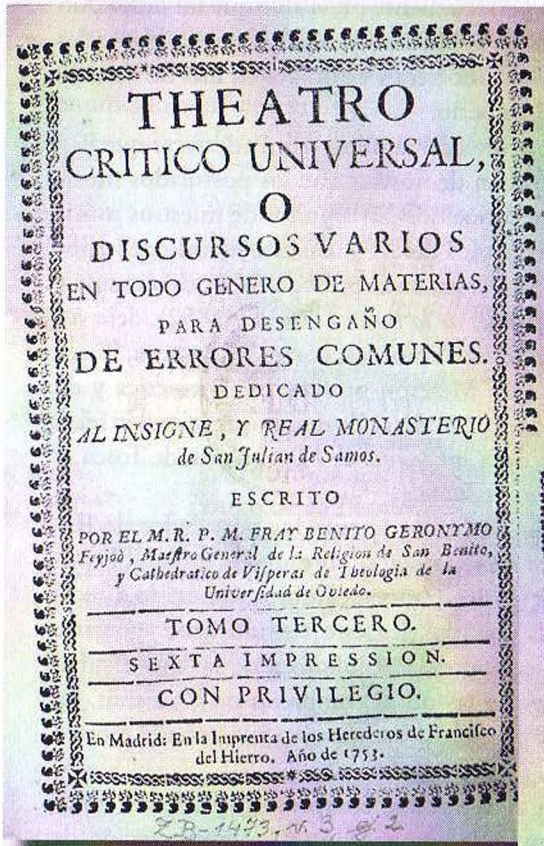


## Disertaciones de estética musical insertas en textos de teoría de la belleza o de filosofía general

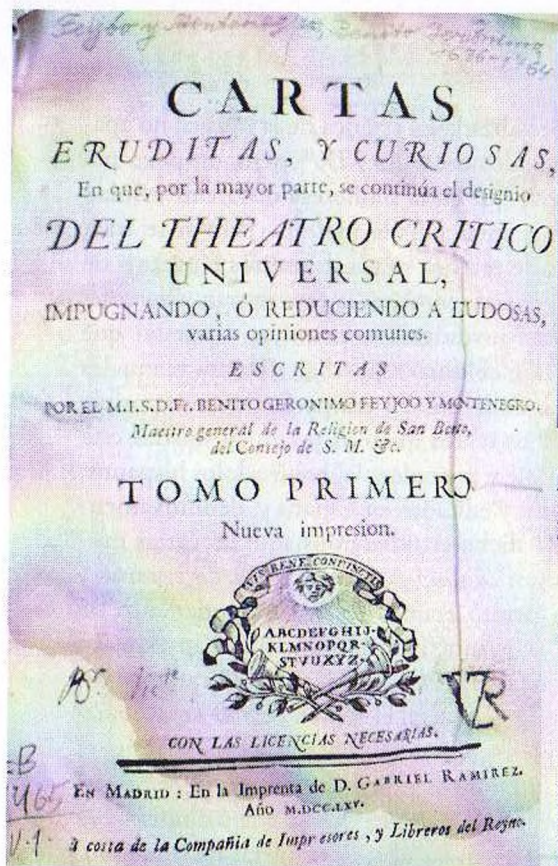
### GENERALIDADES

Dado que la literatura especializada en estética de la música no aparece en occidente sino hasta mediados del siglo XIX<sup>40</sup>, sería un poco peregrino, y hasta irresponsable, decir que en la Biblioteca de la Universidad de Caracas reposaban textos de la mencionada materia. Pero si se trata de hablar de capítulos o ensayos de estética musical insertos en textos de teoría de la belleza o de filosofía general, entonces la cosa es muy diferente. Las evidencias encontradas en esta investigación permiten constatar que en los estantes de aquella institución colonial reposaban diversos manuales en los que el tema de la filosofía de la música era perfectamente posible y hasta relativamente frecuente. Los textos que nos permiten ilustrar esta realidad son de la más diversa índole y procedencia, habiéndolos hispanos, ítalo-hispanos, franceses traducidos y editados en España y, definitivamente franceses. Como ejemplo de lo dicho estudiaremos aquí las cartas musicales que se incluyen en el *Teatro crítico universal* y en las *Cartas eruditas y curiosas*, del monje benedictino Benito Feijoo. También abordaremos las consideraciones musicales que el jesuita ítalo-hispano Esteban Arteaga incluyó en su obra titulada *La belleza ideal*. Asimismo, dedicaremos un apartado al capítulo musical que se inserta en el *Espectáculo de la naturaleza*, edición hispana de la obra que escribiera el Abate Pluche. Igualmente se incluyó un estudio sobre *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*, edición hispana del texto homónimo de Batteux, donde el tema musical es ampliamente acogido. Finalmente están las obras completas de Rousseau, donde se incluyen las disertaciones, cartas y ensayos musicales que escribió el músico y célebre filósofo ginebrino.

40. La primera edición del libro de Eduard Hanslick (*De lo bello en la música*) no apareció sino hasta 1854.







402

\*\*\*\*\*

CARTA XLIV.

MARAVILLAS DE LA MUSICA,  
y cetejo de la Antigua con la Moderna.

1 MUY Señor mio: Antes de salir de la juventud, y aun no sé si antes de entrar en ella me ocurrió la dificultad, que hoy V. md. me propone, y que según mi corta inteligencia, es bastante grave. Parece fuera de toda duda, que la Música de estos tiempos no produce los admirables efectos, que se refieren de la de los antiguos, lo que arguye mayor perfeccion en ésta, haciendose por otra parte difícil este exceso de perfeccion en la antigua, no por la razon que V. md. me propone, sino por otra, que manifestaré abajo.

2 No se vé hoy, que Musico alguno, con el uso de su Arte, ó excite, ó apague una passion violenta. Sin embargo uno, y otro efecto hacia la antigua Musica, si no nos mienten varios Autores. De dos Musicos, Timotheo, y Antiguides, se cuenta, que quando querian, ensuarecían á Alexandro, hasta hazerle tomar las armas, tal vez con riesgo de los circunstantes. De un Trompeta de Megara, llamado Herodoto, que, viendo inútiles los esfuerzos de los Soldados de Demetrio, para mover una

## LAS CARTAS MUSICALES DE BENITO FEIJOO

### El autor

Según se dice en *Enciclopedia Universal ilustrada Espasa-Calpe* (1979, tomo XXIII, pp. 1159-1162):

Benedictino polígrafo español nacido en Casdemiro... el 8 de octubre de 1676 y muerto en Oviedo el 26 de diciembre de 1764... Educaron sus padres al joven Feijoo y Montenegro en el temor a Dios y le inclinaron a las letras. A los catorce años recibió la cogulla benedictina..., siguió sus estudios monásticos y eclesiásticos en los colegios de Lerez..., pasó después a desempeñar los cargos de pasante y lector en su monasterio de Samos, y más tarde al de San Vicente de Oviedo. Allí recibió los grados de licenciado y doctor en teología. Poco después obtuvo por oposición la cátedra de teología tomista y fue ascendido gradualmente a las otras superiores de la facultad, hasta llegar a ser catedrático de prima... La época de su mayor actividad literaria empieza al final de su profesorado. Al jubilarse había terminado su *Teatro crítico*, y daba comienzo a la publicación de las *Cartas eruditas*. En recompensa recibió... particulares elogios de papa Benedicto XIV. Fernando VI le concedió honores de consejero del reino y mayor estima le manifestó Carlos III. Hubiera podido hacer en la corte un papel importante, pero tenía verdadera antipatía por residir en Madrid. Abarcó todos los conocimientos y todos de una manera profunda. Se le ha llamado el *Voltaire español*, pero sin motivo. Era escéptico, pero dentro de los lindes de la fe. Combatió los vicios, la ignorancia, las supersticiones que se vestían con nombres de religión y de catolicismo.

### La obra:

#### Generalidades

Las obras fundamentales de Benito Feijoo la constituyen el *Teatro crítico universal* y las *Cartas eruditas y curiosas*, además de algunas otras "cartas defensivas" e "ilustraciones apoloéticas", las cuales vienen precisamente a defender o re-explicar lo dicho en el *Teatro crítico*. Los discursos que componen el *Teatro crítico* fueron aglutinados en nueve (9) volúmenes y salieron originalmente entre 1726 y 1740; las *Cartas eruditas*, por su parte, se publicaron entre 1742 y 1760. En general, y en ambos casos, podemos decir que se trata —como ya lo dijo su propio autor en el subtítulo del *Teatro crítico*— de un a serie de ensayos filosóficos "sobre todo género de materias, para desengaño de errores comunes". La temática abordada en los discursos del *Teatro crítico*, como en las *Cartas eruditas*, tratan de las cuestiones más diversas y variadas: físicas, médicas, políticas, filosóficas, teológicas, históricas, literarias, estéticas y musicales.



### **Ediciones y traducciones**

Según se dice en la Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa- Calpe (1979, tomo XXIII, pp. 1161):

Por lo que hace al número de ediciones del *Teatro* y las *Cartas* difícilmente habrá otras obras en el siglo XVIII que merecieran tantas veces los honores de la reimpresión. Samper y Guarinos, en la *Biblioteca de escritores del reinado de Carlos III*, dice que en 1786 iban hechas ya 15 ediciones... En el extranjero fue muy pronto conocido el sabio benedictino. El *Mercurio* de Francia se ocupó de él repetidas veces con alabanzas. En 1742 aparecieron sus obras traducidas al francés por D'Hermilly (12 vol., París). Al italiano se hicieron tres traducciones: una en Nápoles, otra en Roma (1744) y otra en Génova (1745). Juan Brett, capitán de la marina real y uno de los compañeros de lord Adson, tradujo la mayor parte de ellas al inglés (3 vol., 1777-80). El mismo año de 1777 apareció en inglés otra traducción parcial de los discursos médicos, que fue puesta en alemán por Cristian Federico Miguel (Leipzig, 1790)... El año siguiente L. Harseher daba a luz la traducción alemana del *Teatro* y gran parte de las *Cartas*... deseoso, decía, de dar a conocer a quien tantos servicios prestó a la cultura de una de las naciones más valiosas e interesantes de Europa.

### **Procedencia**

Dado que son tantos los ejemplares que se encuentran en la División de Libros Antiguos y Raros de la Biblioteca Nacional, y puesto que este asunto lo tratamos con cuidado más adelante, remitimos al lector al subtítulo "Presencia y difusión de las obras de Benito Feijoo en Caracas", donde podrá ver con detalle la información que por lo general queda en este apartado.

### **Características externas**

Ver el subtítulo "Presencia y difusión de las obras de Benito Feijoo en la Caracas colonial"

### **Contenido (los ensayos musicales de Benito Jerónimo Feijoo)**

El pensamiento musical de Benito Jerónimo Feijoo se haya diseminado en muchos de sus discursos y cartas, así como en sus ilustraciones apoloéticas; no obstante, hay algunos de estos documentos que recogen su ideario musical de manera más precisa y coherente, y es a esos a los que nos vamos a referir aquí. Los mismos se denominan y se distribuyen de la siguiente manera:

En el *Teatro crítico universal*:

*Música de los templos* (discurso XIV)<sup>41</sup>

En las *Cartas eruditas y curiosas*:

*En respuesta a una objeción musical* (carta XXIII, tomo I)

*Maravilla de la música y cotejo de la antigua con la moderna* (carta XLIV, tomo I)

*El deleite de la música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del cielo* (carta I, tomo IV)

### **Comentario y resumen del contenido**

#### ***Música de los templos (Teatro crítico universal, Discurso XVI)***

En términos generales, en este ensayo Feijoo se nos presenta con una posición estético-musical francamente conservadora frente a la música de su tiempo; ello se debe a que su crítica a la música moderna se sustenta en el uso que los antiguos daban a este arte. En los antiquísimos tiempos -dice Feijoo- sólo se usaba la música en los templos, y no fue sino a partir de un proceso de degradación cuando ésta pasó al teatro. "Esta diversidad de empleos de la música indujo también diferencias en la composición, porque, como era preciso mover distintos afectos en el teatro, que en el templo, se discurrieron distintos modos de melodía" (1753 párrafo 2)<sup>42</sup>. Por ello -y siempre siguiendo a Feijoo- en la antigua Grecia se conservó una música para la iglesia y otra muy distinta para el teatro. Pero en los tiempos modernos, la música propia del teatro se trasladó al templo, creando una gran anarquía en cuestión de estilos. Al respecto escribió el Benedictino esta cita, la cual se ha hecho proverbial:

Las cantadas que ahora se oyen en las iglesias, son, no cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de menuetes, recitados, arietas, alegros, y a lo último se pone aquello que llaman grave; pero de eso es muy poco, porque no fastidie. ¿Qué es esto? ¿En el templo no debiera ser toda la música grave? ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia? Lo mismo sucede

41. También existen algunos párrafos de interés musical en *Resurrección musical* (*Teatro*, tomo IV, Discurso 12) y *El no sé qué* (*Teatro*, tomo VI, discurso 12)

42. En vista de la gran proliferación de ediciones, cuya paginación es siempre distinta, señalaremos nuestras citas con la numeración de párrafos utilizada por Feijoo, la cual es siempre igual, no importa de cuál edición se trate.



en los instrumentos. Ese aire de canarios tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas giga, que apenas hay sonatas que no tenga alguna, ¿qué hará en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? De esta suerte, la música, que había de arrebatarse el espíritu del asistente desde el templo terreno al celestial, le traslada de la iglesia al festín. Y si el que oye, o por temperamento, o por hábito, está mal dispuesto, no parará ahí la imaginación. (Párrafo 5).

Dadas estas circunstancias -y siempre a juicio del Benedictino- mejor estuviera la iglesia con aquel canto llano, el cual, “siendo por su gravedad incapaz de mover los afectos que se sugieren en el teatro, es aptísimo para inducir los que son propios del templo” (párrafo 8). Esto no quiere decir que Feijoo estuviera en contra del canto figurado, pues, por el contrario, el canto de órgano tiene la doble virtud de favorecer el acento de la palabra y darle variabilidad a la duración de los sonidos; pero lo que es siempre rechazable, es el abuso que se ha introducido en el canto de órgano.

Respecto a los artificios modernos que concretamente halla Feijoo condenables dentro del ámbito de la iglesia, se pueden mencionar los siguientes:

- a. Cromatismo y modulación: el uso abundante de estos pasos cromáticos (por su “blandura afeminada”, por su “lubricidad viciosa”), producen efectos similares en los oyentes. “No hay duda que estos tránsitos, manejados con sobriedad, arte y genio, producen un efecto admirable porque pintan las afecciones de la letra con mucho mayor viveza y alma que las progresiones de el diatónico puro, y resulta una música mucho más expresiva y delicada. Pero son poquísimos los compositores cabales en esta parte” (Párrafo 12). Además de los cromatismos, pero emparentadas con él, son también condenables -a juicio del Reverendo- las constantes modulaciones.
- b. Disminución de figuras: la costumbre moderna -según Feijoo- de hacer uso excesivo de figuras pequeñas (tricorcheas y cuatricocheas) hace que dicha música sea casi inejecutable para los intérpretes e indiscernible a los oyentes.
- c. Falta de sujeción a un solo tema: la tercera distinción que hace a la música moderna cuestionable, es la libertad que se dan los compositores de ir metiendo toda clase de ideas fantasiosas sin ligarse a imitación o tema.

El gusto que se percibe en esta música suelta, y, digámoslo así, desgreñada, es sumamente inferior al de aquella ordenación con que los maestros del siglo pasado (¿XVII?) iban siguiendo con amení-

sima variedad un paso, especialmente cuando era de cuatro voces; así... deleita mucho menos un sermón de puntos sueltos, aunque conste de buenos discursos, que aquel con variedad de noticias, y va siguiendo conforme a las leyes de la elocuencia el hilo de la idea, según se propuso al principio la planta (Párrafo 30).

- d. Incoherencia entre música y texto: en esto se yerra -según Feijoo- tanto por defecto como por exceso. Por defecto pecan aquellos que forman la música sin atención alguna al genio de la letra; por exceso quienes arreglan el canto a lo que significa cada palabra en sí, en vez de obrar conforme al significado de las oraciones. En este último aspecto, son ejemplo de mal manejo las obras de Durón.
- e. Modos, tonos y registros: en cuanto a la eficacia de algunos modos o tonos para producir ciertos efectos (tal cual lo entendían los antiguos), Feijoo se muestra un tanto incrédulo; no obstante le concede grandes propiedades “éticas” a la altura de los sonidos. Así para él “la misma música, puesta en voces más bajas, es más religiosa y grave; y trasladada a las altas, perdiendo un poco de la majestad, adquiere algo de viveza alegre, por cuya razón soy del sentir que las composiciones para las iglesias no deben ser muy subidas” (Párrafo 41).
- f. Instrumentos en el templo: justo por la razón antes expuesta, Feijoo desaprueba el uso del violín en la iglesia. “Los violines son improprios en aquel sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, muy distinta de aquella atención decorosa que se debe a la majestad de los misterios” (Párrafo 43). No obstante lo dicho frente al violín, es mucho más benévolo cuando se trata de otros instrumentos como el arpa, el violón, la espineta y, por supuesto, el órgano.
- g. Poesía para las cantadas: en términos generales, y a juicio de Feijoo, en España son muchos los que hacen coplas pero casi ninguno es poeta. Esto es peor cuando de cantinelas sagradas se trata. Según el Reverendo, esto se debe a que los poetas de habilidad (Don Antonio Solís, entre ellos) han mirado estas letrillas como cosa de juguete, “siendo así que ninguna otra composición pide atenderse con tanta seriedad” (Párrafo 49).

Pero aún no he dicho lo peor que hay en las cantadas a lo divino; y es, que ya que no todas, muchísimas están compuestas al genio burlesco. Con gran discreción por cierto; porque las cosas de Dios son cosas de entremés. ¿Qué efectos darán del inefable Misterio de la Encarnación mil disparates puestos en la boca de Gil y de Pascual? Déjolo aquí, porque me impaciento de considerarlo (Párrafo 52).



Este desorden, según Feijoo, se hace extensible también a la música en latín: “lo que se ha dicho aquí del desorden de la música de los templos no comprende sólo las cantadas en lengua vulgar; mas también salmos, misas, lamentaciones y otras partes del Oficio Divino” han sufrido los embates de la moda que ha venido desde Italia, plagándose ahora de ariosos y recitados (Párrafos 33).

La culpa de esta corrupción de la música de los templos, se la atribuye el Sacerdote, a dos razones a saber:

- La primera: a la incompetencia de algunos compositorcillos que, a fuerza de ser buenos en el órgano o en el violín, se creen diestros creadores en cuestión de música, haciendo falsas (disonancias) sin prevenirlas ni abonarlas; tomándose licencias como de dos octavas o quintas seguidas; e introduciendo accidentes y mudanzas (modulaciones) sin tener la destreza de compositores de genio<sup>43</sup>.
- La segunda: la influencia de la moda italiana. Respecto a ésta, advierte en otro de sus párrafos (24): “verdaderamente, yo, cuando me acuerdo de la antigua seriedad española, no puedo menos de admirar que haya caído tanto... Los italianos nos han hecho esclavos de su gusto con la falsa lisonja de que la música se ha adelantado mucho en este tiempo. Yo creo que lo que llaman adelantamiento es ruina”.

Esta italianización de la música española se debe -a juicio del reverendo Padre- a Durón quien “introdujo en la música de España las modas extranjeras. Ello fue agravado por quienes vinieron detrás de él. Algo muy distinto (a juicio de Feijoo) el caso de D. Antonio Literes, “compositor de primer orden” y “acaso el único que ha sabido juntar todo la majestad y dulzura de la música antigua con el bullicio de la música moderna” (Párrafo 16).

Yo quisiera que este Compositor siempre trabajara sobre asuntos sagrados, porque el genio de su composición es más propio para fomentar afectos celestiales, que para inspirar amores terrenos. Si algunos echas de menos en él aquella desenvoltura bulliciosa, que celebran en otros, por eso mismo

43. Este comentario de Feijoo, el cual nos lo muestra como un ortodoxo academicista, parece que no es tan definitivo ni rotundo. Ello es así si tenemos en cuenta lo que dice él mismo en el párrafo 26 de su discurso duodécimo (*El no sé qué*) del mismo *Teatro crítico* (tomo sexto). En este texto, haciendo crítica de las reglas del arte, y en particular de la música, nos dice: “el juez supremo y único de la música es el oído. Si la música agrada al oído... no puede ser absolutamente contra reglas, sino contra unas reglas limitadas y mal entendidas... Cuando empezaron a introducirse las falsas (disonancias) en la música, yo sé que, aun cubriéndolas oportunamente, clamaría la mayor parte de los compositores, que eran contra arte; porque el arte, que antes estaba diminutísimo, se dilató con este descubrimiento”.

me parece mejor; porque la música (especialmente la del templo) pide una gravedad seria, que dulcemente calme los espíritus; no una travesura pueril que, que incite a dar castañedas (Párrafo 32).

### **La polémica en torno al discurso sobre la Música de los templos**

Como dice León Tello (1974, p. 173) la publicación del *Teatro crítico* “despertó una amplia y enconada polémica. Aún no habían aparecido más que los tres primeros tomos, cuando su autor se vio obligado a responder a los impugnadores con su *Ilustración apologética*<sup>44</sup>”. Pero antes de que el propio Feijoo saliera a su defensa, ya lo había hecho uno de sus apologistas. Fue este Don Martín Martínez, quien en el mismo año de 1726, publicó una *Carta defensiva... sobre el primer tomo del teatro crítico*. Este ensayo vino a enriquecer el cúmulo de críticas que ya Feijoo había hecho en torno a la música de los templos por su falta de gravedad y decencia. Al respecto, dice Martín y Martínez:

A tanto ha llegado el abuso, que en nuestros días se escucha por las calles mezclar a coro las Aves Marías y los minuets, y entrevelar impropriamente la tierna y humilde oración del Padre Nuestro, con el marcial estruendo de clarines y timbales; pero protestando, es menester callar que es de tal condición el mundo, que siempre ha estimado más delirar con los muchos, que sentir con los pocos (p. 16-17).

Poco después de Martín y Martínez, salió también a la defensa de Feijoo el padre Martín Sarmiento, quien publicó una *Demostración crítico-apologética del teatro crítico universal*<sup>45</sup>. En lo que respecta a la *Música de los templos*, es curioso el hecho de que salve a los músicos de toda responsabilidad en la corrupción del canto eclesiástico, atribuyéndosela más bien al público que acude a los templos:

No es preciso pecar de escrupuloso para advertir que el templo y el teatro trocaron músicos. Alguna culpa tendrán músicos inadvertidos, pero la mayor parte debe cargar sobre el estragado gusto de aquellos oyentes, que si en la fiesta más grave no se les convida con alguna ensalada italiana música no prueban la devoción de la iglesia (p. 183).

44. Aunque en la carta XIV de estas *Ilustraciones apologéticas*, se hace en defensa del discurso sobre la *Música de los templos*, ni las críticas que le dieron origen, ni la consecuente defensa tienen que ver con música. Por ello no la comentaremos aquí.

45. De éste ejemplar sólo contamos con una cuarta impresión, la cual data de 1787.



En el mencionado texto de León Tello (1974, pp. 177 y siguientes) se da noticia también sobre la aparición de otras muchas obras (ora de detractores, ora de apologistas) que se refieren, incluso con observaciones más profundas, al discurso de la *Música de los templos*<sup>46</sup>; algunas de ellas, de hecho, (como los de Eustaquio Cerbellón de la Vera y Juan Francisco Corominas) están escritas por músicos profesionales y son opúsculos de interés exclusivamente musical. En términos generales, adversan a Feijoo por escribir sobre una materia que no les es propia, y por que consideran que el uso los tiempos ligeros, del recitado y del aria, del minué, de las alteraciones, de las notas disminuidas y del violín, pueden ser perfectamente apropiadas al cultivo de la música de los templos, como de hecho lo son del teatro. La aparición de estos “panfletos”, desde luego, también generó su contraparte en defensa del polígrafo benedictino y de sus argumentos; en este artículo, sin embargo, no daremos detalles sobre esta disputa, pues no tenemos pruebas de que tales documentos se hayan difundido en la Biblioteca de la Universidad de Caracas.

#### ***En respuesta a una objeción musical (Cartas eruditas y curiosas, tomo I, número XXIII)***

De los tres ensayos referidos en las Cartas eruditas, es este el menos importante. Como su nombre lo dice, constituye tan sólo una respuesta a una objeción que se le había hecho a su discurso duodécimo (número 75) del tomo VII del Teatro crítico. Como dice León Tello (1974, p. 171), de aquí lo único significativo que se puede sacar es que Feijoo, sin ser músico práctico, parecía conocer bien tanto el sistema hexacordal como el heptacordal de notación musical.

46. Como también comenta Menéndez Pelayo (1967, pp. 615-616). “sobre este discurso del P. Feijoo se imprimieron, por lo menos, las siguientes refutaciones y apologías:

- *Diálogo harmónico (sic) sobre el theatro critico universal: en defensa de la música.. Compuesto por Eustaquio Cerbellón de la Vera, músico de la Real Capilla de su Majestad. Con licencia en Madrid, año de 1726.*
- *Aposento anti-crítico, desde donde se ve representada la gran comedia que... regaló al pueblo el ...P. Feijoo contra la música moderna.. D. Juan Francisco Corominas músico. En Salamanca en la imp. De la Santa Cruz.*
- *Respuesta al Señor Assiodoro, persona principal en el “Diálogo Harmónico”; Fr. Joseph Madariaga, organista de San Martín. Madrid... Imp. De Lorenzo Francisco Mojados... 1727*
- *Respuesta de Assiodoro (D. José Gutiérrez), persona principal en el “Diálogo Harmónico”... Madrid, 1727.*

#### ***Maravillas de la música y cotejo de la antigua con la moderna (Cartas eruditas y curiosas, tomo I, número XLIV)***

Como en la carta anterior, el presente ensayo es una contestación a un lector, quien parece pedir el veredicto del sabio Feijoo sobre el mayor o menor valor de la música antigua respecto de la moderna. Feijoo responde que, si por los testimonios e historias de antiguos juzgamos, es obvio que la música antigua tenía más propiedades curativas sobre los afectos y sobre el cuerpo humano; pero le parece necesario recibir tales testimonios con un juicio crítico y de precisable duda. No obstante lo dicho, es posible que la música pueda generar cierto influjo, tanto sobre el ánimo, como sobre el cuerpo de aquellos apasionados por este arte. Esto es así, incluso si se trata de la música moderna; por lo tanto, no hay prueba ninguna de que haya una superioridad de la música antigua sobre la moderna, ni viceversa. En ambas hay riquezas y debilidades, y en ambos tiempos fue ampliamente cultivado este arte.

También es cierto para Feijoo que la música moderna parece gozar, aún más que la antigua, de modulaciones, así como de riqueza armónica y de concierto de voces e instrumentos, pero no es admisible para él que la antigua, por ser algo más simple, sea menos deliciosa o patética.

Reconozco que la variedad en ella, como en otras cosas, contribuye al deleite. Pero la variedad debe contenerse dentro de ciertos límites; porque como todo lo demás tiene dos extremos viciosos, uno por exceso, otro por defecto” (Párrafo 17).

Tampoco admite que la música antigua tuviese la simplicidad que se pretende, porque “además de los géneros diatónico y cromático... usaban también del género enharmónico, que a nosotros nos falta (Párrafo 18).

En definitiva, y como es obvio, Feijoo no se tranza en este ensayo por la superioridad ni inferioridad de la música antigua, ni de la moderna. No obstante, en un discurso posterior (*Teatro crítico*, tomo IV, discurso XII), titulado *Resurrección de las artes y apología de los antiguos*, Feijoo opta por estos últimos en contra de la jactancia de los músicos modernos. Las razones que argumenta son, por contradictorio que parezca, básicamente las mismas ya esgrimidas antes: mayor sencillez, mayor poder sobre los afectos y sobre las enfermedades, mayor cultivo por parte de la sociedad, etc., reconociéndole a la música moderna el sólo hecho de haberse superado en el aspecto organológico.



*El deleite de la música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del cielo (Cartas eruditas, tomo IV, número I)*

Como en el caso de los ensayos anteriores, la presente carta viene a dar respuesta a las dudas de una devota, quien se debate –como San Agustín– entre su deseo de darse a Dios, y su afición a la música. La respuesta de Feijoo, sin quererlo, supera con creces a las “confesiones musicales” del filósofo medieval. Para nuestro Sacerdote dieciochesco, Dios es el destino último del hombre sobre la tierra, pero ello no nos prohíbe el disfrute de otros bienes, a no ser que el corazón los abrace como su fin último. “Aquí somos como unos peregrinos, que del destierro caminamos a la patria..., en el cual es preciso... tomar algún reposo” (Párrafo 2). Ese reposo del que habla nuestro Sacerdote, debe ser satisfecho por alguna recreación, de las cuales ninguna mejor que la música, pues de todas las artes es esta la más noble o excelente, la más conforme a la naturaleza racional, y la más apta para el ejercicio de la virtud. Veamos esto en detalle:

Es la música la más noble y excelente de todas las artes porque su autor –según los antiguos– fue Dios, quien a su vez compuso el mundo según las reglas de la música. En efecto, y como puede leerse en el *Libro de Sabidurías*, Dios, al dar ser a las criaturas, todo lo dispuso según número, peso y medida; y número y medida son, no sólo los fundamentos, sino la esencia misma de la música. Además, la armonía que le es tan connatural a la música, también lo es a la tierra y al hombre. Todo esto es cierto, en cuanto a lo que tiene que ver con la música filosófica, con la música del entendimiento; en lo que respecta a la música que pertenece al órgano del oído, a la instrumental, es bien sabido que tanto los escritores griegos como los bíblicos, imaginaron a sus dioses tañendo instrumentos en el firmamento. Esto, claro está, es simbólico o metafórico, pero ello confirma que en el mundo real, los instrumentos musicales son conformes al espíritu celestial.

También es la música la más conforme a la naturaleza humana, pues ella puede armonizar el alma con el cuerpo. “Cuanto suena en el cuerpo, resuena en el alma; cuanto suena en el alma, resuena en el cuerpo... La ira mueve la sangre hacia la superficie; el temor la recoge hacia dentro” (Párrafo 16). “Cualquier movimiento o contacto suave y plácido del cuerpo [como el que produce la música] refunde alegría o placer en el alma” (Párrafo 17). Por ello la música puede restituir la armonía perdida en el hombre.

Finalmente, pero como elemento más importante, la música es la más apta para el ejercicio de la virtud, pues, asemejándose al Paraíso, brinda al hombre deleites que nada tienen que ver con el vicio. Además, calma en el hombre las bajas pasiones, “trayendo poco a poco al corazón a una dulce temperie con que se corrige la acrimonia de la ira, el ardor de la concupiscencia,

la acerbidad del odio, la austeridad de la melancolía, la efervescencia de la ambición, la sed de la codicia y la exaltación de la soberbia”.

#### **Autores citados**

Entre las referencias comentadas por el Padre Feijoo a lo largo de sus discursos y cartas, vale la pena destacar la figura de A. Kirquer (Kircher) célebre autor de la *Musurgia Universal*. También hace referencia a un tal Padre Dechales, al Padre Alapide y a Agustín Calmet, cuyas referencias musicales desconocemos. Finalmente comenta haber leído “en el libro que compuso para el uso de la guitarra el bello compositor Gaspar Sanz”.

#### **Presencia y difusión de las obras de Benito Feijoo en la Caracas colonial**

De todos los textos musicales (o relacionados con música) que han quedado de las bibliotecas coloniales caraqueñas, seguramente sean los de Feijoo los que se conservan en mayor número de ejemplares. En la sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela –por ejemplo– existe un número importantísimo de ejemplares correspondiente a sus obras fundamentales: *Teatro crítico universal* y *Cartas eruditas y curiosas*. Asimismo existe un número igualmente significativo de aquellas otras obras que se generaron alrededor del *Teatro crítico universal*, ora para adversar las posiciones de éste, ora para defenderlo. También es apropiado acotar que muchos de estos ejemplares poseen el sello de la Universidad de Caracas (así como otras rúbricas coloniales distintivas), lo que nos permite constatar que, en efecto, formaban parte de las bibliotecas coloniales caraqueñas.

Para que el lector pueda darse una mejor idea del material al cual estamos haciendo referencia, dejaremos una relación de cada una de estas obras, de sus autores, del número de ejemplares existentes, así como de sus respectivas cotas. (Ver cuadro en la página siguiente).

Estas investigaciones nuestras son enriquecidas por los datos suministrados en el valioso estudio de Ildefonso Leal, *Libros y bibliotecas en la Venezuela colonial*, en donde, Leal afirma (1978; p. LXXV):

Estimamos que las obras del beneditino llegaron en fecha temprana a tierras venezolanas, aunque la primera mención de ellas sólo aparece en el inventario de la biblioteca de don José de Oviedo y Baños, en 1743. Más tarde, hallamos mencionados los libros de Feijoo en el inventario [de] los bienes del capitán de navío don Antonio de Urrutia, miembro de la expedición científica y de límites que entre 1754 y 1756 recorrió las costas de Nueva Andalucía y remontó el Orinoco. Y a partir de entonces ya los escritos del pensador gallego se popularizaron en el país, pues aparece como uno de los autores más solicitados en el año de 1757. En 1761 los cumaneses cuentan con las obras de Feijoo que llegan desde Cádiz en el navío



LISTA DE EJEMPLARES VINCULADOS A LA OBRA DE FEIJOO UBICADOS  
EN LA SECCIÓN DE LIBROS ANTIGUOS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE VENEZUELA

AUTOR	TÍTULO	COTA
Feijoo y M., Benito J	<i>Índice general de las cosas más notables de todo el Teatro crítico universal</i>	ZA-350
Feijoo y M., Benito J	<i>Teatro crítico universal...</i>	ZB-1470; -1471; -1473 <sup>47</sup> ; -1474; -1475; -1476; -1477; -1478; 1479; -1480; -1481; -1847; ZA-574
Feijoo y M., Benito J	<i>Cartas eruditas y curiosas...</i>	ZB-1461; -1462; -1463; -1464; -1465; -1466; -1467; -1468-1469; -1715; -1720; -1876; -1877; -1948; ZA-575
Feijoo y M., Benito J	<i>Ilustraciones apologeticas...</i>	ZB-1489; -1490; -1652; -1879; 1967; ZA-147
Feijoo y M., Benito J	<i>Suplemento del Teatro crítico</i>	ZB-1878
Feijoo y M., Benito J	<i>Justa repulsa de inicuas acusaciones...</i>	ZB-1312; -1490; -1491; -1492-1493; CBA-3313; -3318; -3319; -3321; -3322; -3324; -3325; -3326
Martínez, Martín	<i>Carta defensiva ... sobre el primer tomo del teatro crítico universal</i>	ZB-578 (Está encuadernado junto a otras cartas)
Soto y Marne, Fco.	<i>Reflexiones crítico apologeticas sobre las obras del RRP Maestro</i>	ZB-270 -1219; 1482; -1730

47. Dentro de estos ejemplares es especialmente destacable el que se encuentra registrado bajo la cota: ZB-1473, pues, según una nota manuscrita hallada en el texto, perteneció a "la Congregación del Oratorio de S. Phelipe Neri de Caracas", institución que, como se sabe, estuvo directamente relacionada con la iniciativas musicales del Padre Sojo.

"Nuestra Señora de África y San Antonio". Y por último, en el mismo año, se remiten en el navío "San Carlos" 18 juegos de Feijoo para entregar en Caracas a Fray Domingo Marrón, Prior del Convento de Predicadores.

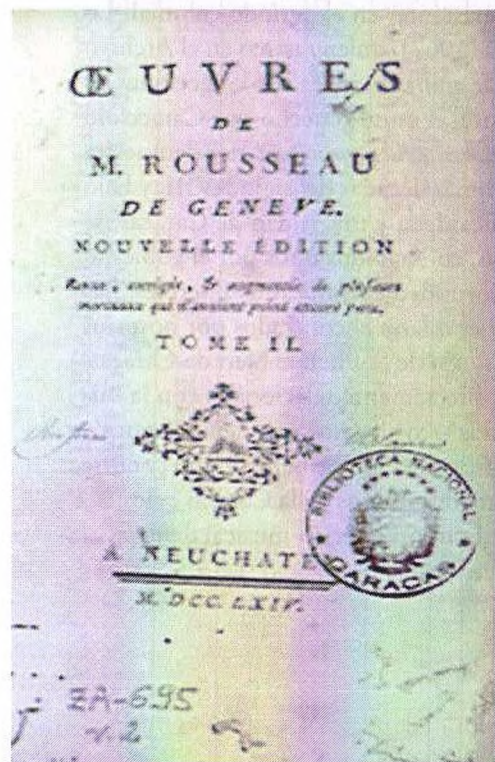
Noticias similares a la anterior nos la da José del Rey Fajardo (1999, p. 202), quien pudo constatar la presencia de obras de Feijoo en las bibliotecas de colegios jesuitas caraqueños, existentes en el período colonial. Lo mismo pudo ver Enrique Marco Dorta (1967), quien rastreó en el Archivo General de Indias de Sevilla, la salida de embarcaciones con colecciones de Feijoo, dirigidas a Caracas<sup>48</sup>. Finalmente, el estudio hecho por Caracciolo Parra León (1989) sobre la *Filosofía universitaria venezolana*, nos demuestra de manera reiterada como desde las últimas décadas del siglo XVIII, y bajo el amparo de la modernización filosófica de la Universidad de Caracas, se comenzó a estudiar los textos de Feijoo, consagrados éstos por el gobierno peninsular<sup>49</sup>. Para finalizar, y de conformidad con nuestros intereses, habría que repetir aquí que uno de los ejemplares encontrados por nosotros perteneció a "la Congregación del Oratorio de S. Phelipe Neri de Caracas, institución que, como se sabe, estuvo directamente relacionada con la iniciativas musicales del Padre Sojo. Todos estos hechos nos demuestran de manera indiscutible que los ensayos críticos del monje beneditino (y entre ellos los musicales) fueron profusamente difundidos en la Caracas colonial, abriendo con ellos un espacio para la discusión estético-musical dentro del recinto intelectual y, sobre todo, universitario.

48. Al respecto pueden verse en el texto de Marco Dorta, por lo menos, las siguientes entradas: 1575; 1697; 2150 y 2379.
49. Al respecto Caracciolo Parra hace el siguiente comentario, no sabemos si sobre las mismas colecciones que a nosotros nos ha tocado ver: "Hemos tenido en nuestras manos algunas ediciones de las que entonces circularon del "Teatro Crítico", casi todas carcomidas y ruinosas: varias comenzadas en 1781, una de 1773, otra de 1758 y otra de 1733. También hemos hojeado una edición de las "Cartas eruditas y curiosas", de 1781 fuera de aquella más famosa, en cuyos tomos III y IV, de 1750 y 1753 respectivamente, defiende Feijoo, aunque con salvedades, la doctrina de Newton.- Igualmente hemos visto, editado en Madrid en 1754, un ejemplar de la "Ilustración apologetica al 1º y 2º tomo del Teatro Crítico, donde se notan más de cuatrocientos al autor del Anti-teatro, y de los setenta que este imputa al autor del Teatro Crítico, se rebajan los sesenta y nueve y medio. Libros tales se hallaban durante el siglo XVIII (y no ciertamente escondidos) en el territorio de la actual Venezuela; y no sólo en las casas urbanas, sino en medio a las montañas de Caripe y en mansiones siempre miradas como albergues del retroceso y del despotismo (p. 75).



## El autor (vida musical)

Según A. della Corte y G. M. Gatti (1949, p. 542), Jean Jacques Rousseau nació en Ginebra el 28 de junio de 1712 y murió en Ernoville el 2 de julio de 1778. Este célebre filósofo tuvo sus primeras impresiones musicales en Turín, en 1728, escuchando algunos de los virtuosos intérpretes de la capilla musical del rey de Cerdeña. Las primeras lecciones de música, harto rudimentarias, las recibió de Mme. de Warens en Annency en 1729, año en que también entró a formar parte del coro de la Catedral de San Pedro de Annency, dirigido por Le Maître. A continuación, aunque su educación musical fuese bastante limitada, fue profesor privado de música en Lausana, en Neuchâtel y en Chambéry. En 1741 se trasladó a París donde, al año siguiente, presentado por Réaumur, leyó en la "Académie des Sciencies" su *Projet concernant des nouveaux signes pour la musique*, publicado después con el título *Dissertation sur la musique moderne*. En este tiempo se hizo amigo de Diderot y de Grimm, con quienes gustosamente trataba de música con espíritu de artista e inteligencia de crítico. Estuvo en Venecia como *attaché* del embajador (1743-44) y se apasionó por la ópera italiana, llegando a conocer algunas obras en esa ciudad. Vuelto a París, escribió, en un estilo que buscaba imitar el italiano, las *Canzoni italiane* y, en 1747, terminó la ópera *Les Muses Galantes* que había empezado a componer antes del viaje a Italia. Por hostilidad de Rameau y de otros, la ópera fue presentada sólo en forma privada, en casa de La Pouplinière (1747); tampoco tuvo mayor suerte su arreglo de *La Reine de Navarre*, ópera de Voltaire y Rameau. Escribió, mientras tanto, a pedido de Diderot y de D'Alembert, los artículos musicales de L'Encyclopédie, artículos que, revisados, formaron parte después del cuerpo de su *Dictionnaire de musique*. En 1752, Huésped en Passy de su amigo Mussard, escribe casi por broma algunos trozos de *Le devin du village*; termina la obra en París, y en octubre la ve reproducir con óptimo éxito, en el teatro de la corte de Fontainebleau. El éxito se confirma en la primera representación pública que se presenta en la Académie Nationale de Musique (Ópera) el 1º de marzo de 1753. En este mismo año, Rousseau toma parte en la célebre polémica llamada la "Guerra de los Bouffons", y publica a favor de la música italiana algunos escritos que tuvieron gran difusión y suscitaron contra su autor las hostilidades de muchos partidarios de la música francesa. En 1770, en Lyon, hizo representar con éxito la escena lírica *Pygmalion*. En los últimos





años escribió la recopilación de canciones que lleva como título *Les consolations des mesères de ma vie* e inició la composición de una nueva ópera: *Daphnis et Cloé*.

### Composiciones musicales

*Les Muses Galantes*, ópera-ballet, en 3 actos (1743-45); *Les Fêtes de Ramire*, arreglo de *La Princesse de Navarre*, de Voltaire y Rameau (Versalles, 22 de diciembre de 1745); *Doce cantioni dedi battello: Chanson italiannes* (1743-44); *Salve Regina* para voz y orquesta (1752); *Le devin du village*, intermezzo en 1 acto (Fontainebleu, 18 de octubre de 1752; Opéra de París, 1 de marzo de 1753); *Ecce sedes hic tronantis*, para voz y orquesta (1757); *Quam dilecta tabernacula*, para 2 voces y bajo (1767-1768); *Quamodose-det sola civitas*, responsorio para canto y bajo continuo; *Pygmalion*, escena lírica, (Lyon, 1770; París, Comédie Française, 30 de octubre de 1775 con obertura y música de escena de H. Coignet y 2 trozos de Rameau); 6 *Arias* (añadidas) de *Le devin du village* (1779); *Les Consolations des miseres de ma vie*, cerca de 100 arias y dúos vocales; fragmentos de *Daphnis et Chloé*. Además de estas obras existen fragmentos de otras composiciones. Asimismo, hay otras obras de cuya existencia sabemos por las *Memoires* que Rousseau mismo escribió, pero que no han llegado hasta nosotros (como la *Symphonie à cors de chasse*, ejecutada en 1751, etc.).

### Escritos sobre música

*Project concernant des nouveaux signes pour la musique* (publicación revisada con el título de *Dissertation sur la musique moderne*, 1743); *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutée à la Lettre sur Onphale* (1752); *Lettre d'un symphoniste de l'Ac. Roy de Musique à sus camarades de l'orchestre* (1753); *Lettre sur la musique française* (1753); *Lettre à M. L'abbé Raynal au sujet d'un nouveau mode de musique inventé par M. Blanville* (1754); *Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochere intitulée Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755); *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la melodie et de l'imitation musicale* (1760); *Dictionnaire de la musique* (1767); *Lettre à M. Burney sur la musique, avec fragments, d'observations sur l' "Alceste" italienne de M. Le Chev Gluck*; algunas páginas de menor importancia.

### La obra

#### Procedencia

En la Sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela se encuentran bajo las cotas ZA-695 y ZB-1108, dos colecciones

dieciochescas de las obras completas de J. J. Rousseau. La última de las colecciones mencionadas (la más grande de todas) posee el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, de donde se colige, con toda seguridad, que el texto pertenecía a la institución colonial. Adicional a todo lo dicho, el Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, publicado por Adolfo Ernst en 1875 (p. 163), evidencia que en dicha institución habían por lo menos tres ediciones de las obras completas de Rousseau, registradas bajo los número 1445 (París, 1835), 1775 (París, ?) y 1832 (París, 1789). La colección ZA-695 es una segunda edición de Neuchatel de 1764<sup>50</sup>; la ZB-1108 es, posiblemente, la misma edición parisina de 1789-179?<sup>51</sup>, ya advertida en el catálogo de Adolfo Ernst.

### Características externas

Para efectos de este estudio trabajaremos fundamentalmente con la colección ZB-1108 que es la que recoge de manera más completa la obra musicográfica de Rousseau. Se trata de una colección de treinta y ocho (38) tomos (a la nuestra sólo le quedan 26), cuatro de los cuales están dedicados a la música. Estos últimos son los designados con los números 19, 20, 21 y 22, faltándole a nuestra colección el primero de ellos. Los tres tomos conservados contienen de manera íntegra el Dictionnaire de musique, y seguramente el faltante, tenía las cartas y los ensayos musicales que produjo el teórico ginebrino.

### Contenido

Aunque el tomo XIX está perdido, queda claramente expresado en el resto de los tomos que este volumen era el primero de la colección destinado a los escritos sobre música de Rousseau. Por otra parte, y dado que los tomos restantes están todos destinados cabalmente al diccionario de la música, es lógico pensar que este primero del grupo guardaba en sus páginas las disertaciones, ensayos y cartas que el filósofo escribió sobre el arte de los sonidos. De todos modos, y para poder probar nuestras sospechas, intentamos buscar alguna edición dieciochesca disponible en Internet. La búsqueda no fue del todo satisfactoria, pero pudimos dar con una reedi-

50. Esta edición, en cuatro tomos, dedica el segundo a los escritos sobre música de Rousseau y, en particular, a la *Carta sobre la música francesa*.

51. No pudiendo contar con los últimos tomos, pues están desaparecidos, nos ha sido imposible determinar la fecha exacta en la cual se imprimió el último de estos volúmenes; no obstante, los anteriores nos permiten constatar que ello debió ocurrir a mediados de la década de 1790.



ción facsimile virtual de otra que se publicó entre 1780-1789, la cual, en efecto, dispone el contenido de la manera como lo supusimos aquí <sup>52</sup>; esto es: el primer tomo de interés musical recoge las disertaciones, ensayos y cartas, y el siguiente acoge al diccionario. Los escritos que se insertan en ese primer volumen musical son los que de inmediato mencionamos:

- *Proyecto concerniente a los nuevos signos de la música.*
- *Disertación sobre la música moderna* (reelaboración del anterior).
- *Ensayo sobre el origen de las lenguas en que se habla de la melodía y de la imitación musical.*
- *Carta sobre la música francesa.*
- *Carta de un sinfonista.*
- *Examen de los principios aportados por Rameau*
- *Carta a M. Burney.*

#### **Comentario y resumen del contenido:**

Examinaremos aquí aquellos textos del filósofo que mejor nos advierten su pensamiento musical (*La carta sobre la música francesa* y el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*), haciendo sólo breve referencia a otras obras menores, en la medida que ellas dejen advertir la evolución de la estética del autor. Un ejemplo de esto último lo podemos encontrar en el *Projet concernant des nouveaux signes pour la musique*, cuya obra, todavía bajo el influjo del *Tratado de armonía* de Rameau, terminaría por convertirse en la antítesis del pensamiento maduro del autor. Este proyecto, presentado ante la "Académie des Sciences" consistía en una propuesta de sustitución de las notas guidoneanas y del pentagrama, a fin de sustituirla por un sistema numerado, en el cual el 1 representase la tónica:

Tomando do como ese sonido fundamental al que todos los otros deben remitir, y expresándolo por la cifra 1, tendremos a continuación la expresión de los siete sonidos naturales, do, re, mi, fa, sol, la, si por las siete cifras, 1,2,3,4,5,6,7 (tomado de Medina, 1998, p. 293).

La propuesta, en sus detalles, permite también representar los cambios de octava, las alteraciones, los metros, los ritmos y todo aquello que caracteriza al lenguaje musical al que estamos acostumbrados; no obstante

52. A tal efecto sugerimos visitar: <http://gallanar.net/rousseau.html>.

lo dicho, el sistema no hizo sino recibir algunos modestos halagos y, al final, fue tildado de inútil (incluso por su inspirador, Rameau), pues no merecía "preferencia sobre el que se usa actualmente" (*op. cit.*). En nuestra opinión, con el tiempo el propio Rousseau pudo haberse convertido en adversario de su propio sistema, pues una vez que madurara su pensamiento musical, se hizo el más ferviente negador de todas aquellas teorías que buscaban encontrarle explicaciones matemáticas a la música.

#### **Tres cartas y una confesión:**

Mejor suerte tuvo, en función del desenvolvimiento de la estética musical de Rousseau, su *Carta a Grimm* y, sobre todo, la *Carta sobre la música francesa*, el documento más difundido y controversial del pensamiento del autor. En la primera epístola Rousseau deja ver ya su visión de la música como lenguaje de las pasiones, alejándose por tanto de toda la concepción matemática de la música. También en ella se pone en evidencia su inclinación hacia la música italiana, debido a la riqueza prosódica de ésta<sup>53</sup>. Por otra parte, se anuncia aquí otro de los valores fundamentales del pensamiento "rousseauiano", cual es la condena al contrapunto y a la polifonía, elementos que constituyen un rasgo más de la barbarie gótica criticada por Rousseau. Finalmente, y como consecuencia de todo lo anterior, queda en ella plasmada la posición absolutamente contraria de Rousseau al pensamiento de Rameau, y a todo el barroquismo que él representaba.

Respecto a la *Carta sobre la música francesa*, diremos que ésta debe ser vista, para su mejor comprensión, dentro de los acontecimientos que acompañaron en la capital del país a la llamada "querrela o guerra de los bufones". Fue ésta una pelea parisiense que se originó en 1752 cuando, a causa de la representación de la ópera bufa de Pergolesi, *La serva padrona*, se establecieron nuevamente comparaciones entre los rasgos de la ópera italiana y la francesa.

París —escribió Rousseau en sus *Confesiones*— se dividió en dos bandos más enardecidos que si se tratara de una cuestión de política o de religión. Uno, el más poderoso y numeroso, compuesto de los grandes, de los ricos y de las mujeres, defendía la música francesa; otro, más activo, más audaz, más entusiasta, estaba compuesto de los verdaderos inteligentes, de las personas instruidas, de los hombres de genio" (1948, p. 351).

53. Más adelante veremos como este asunto de la prosodia constituye una categoría fundamental dentro del pensamiento musical y lingüístico de Rousseau.



Rousseau publicó, poco antes de la polémica carta sobre la música francesa, otra epístola (*Lettre d'un symphoniste*, 1753), en la cual culpaba a la orquesta de la Academia por la mala acogida que tuvieron alguno de los espectáculos italianos. En venganza, los sinfonistas colgaron la imagen de Rousseau en la plaza de la ópera y la dirección de la Academia le prohibió la entrada en la sala. Fue entonces (noviembre de 1753) cuando se produjo la publicación de la *Lettre sur la musique française*, la cual, a pesar de su contexto meramente coyuntural, tiene principios profundos en el pensamiento de Rousseau.

El primer aspecto contemplado por el filósofo en su comentada carta, tiene que ver con la influencia que las lenguas nacionales le imprimen a su música; en este sentido advierte Rousseau: “cada música nacional obtiene su principal carácter de la lengua que le es propia y debo añadir que es principalmente la prosodia de la lengua lo que constituye ese carácter (traducción tomada de Medina, 1998, p. 313). De estos mismos rasgos resultaría la riqueza de una determinada música. También la regularidad del compás (de gran importancia para el ginebrino) depende del idioma. Según esto, una lengua en la que los tiempos silábicos tuvieran fronteras muy borrosas, de modo que no resultara posible diferenciar largas y breves, sería poco apta para convertirse en música: “sería preciso cambiar de compás en todo momento y (...) nunca podría dársele a los versos un ritmo exacto y cadencioso (...). La idea de la igualdad de tiempos se perdería por entero en el espíritu del cantante y del oyente” (*op. cit.*, pp. 313-314).

Para nuestro teórico de la música, son precisamente estas razones las que han hecho que ciertos pueblos, impedidos de poder crear una música plenamente cantable, se hayan escapado por los artificios armónicos y contrapuntísticos, a fin de suplir lo que su lengua no les puede dar. En este sentido dice Rousseau: la imposibilidad de inventar cantos agradables obligaría a los compositores a prodigar todos sus cuidados por el lado de la armonía (...). En lugar de una buena música, imaginarían una música científica (*op. cit.*).” Pero para el Ginebrino esta solución es peor que la enfermedad, pues, la música debe ser juzgada como si se tratara de un discurso: no se puede pretender escuchar a varias personas (voces) a la vez.

Otra idea “roussonian” digna de resaltar aquí la constituye el papel que el filósofo le destina al acompañamiento y a los instrumentos. En este sentido parece ser de la opinión que la instrumentación debe estar destinada, o al reforzamiento de la voz al unísono, o al reforzamiento (en los silencios) de aquellas ideas emitidas antes por la voz: “si el sentido de las palabras comporta una idea accesoria que el canto no hubiese podido dar, el músico la intercalará en los silencios o en los sostenidos, de manera que pueda presentarla al auditorio sin apartarlo del canto (*op. cit.* p. 316).

Al final de la carta Rousseau somete a crítica un fragmento de la *Armida* de Lully, estimada por todos los franceses como modelo de perfección. Ante las observaciones del crítico, por el contrario, el fragmento, que debería estar lleno de dramatismo, palidece por falta de modulaciones expresivas; ello se debe a los convencionalismos cadenciales y a la falta de una orquesta que refuerce la acción dramática. Dicho todo esto, el esteta no puede más que condenar a la música de Lully y a toda la música francesa que vio en ella y en su lengua un paradigma y un medio para expresarse artísticamente. Es este el verdadero contexto ideológico que sirve de sustento a aquella frase del ginebrino, la cual, terminó por hacerse proverbial:

No hay ni medida ni melodía en la música francesa, porque la lengua no es susceptible de ellas; el canto francés no es más que un ladrido continuo, insoportable para una oreja no prevenida; la armonía es cruda, sin expresión, y, sobre todo, es solamente un relleno de escolar; las arias no son arias de ningún modo, y los recitativos franceses no son recitativos. De donde concluyo que los franceses no tienen música ni pueden tenerla, o, si alguna vez la tienen, peor para ellos (traducción tomada de Percy Scholes, 1985, p. 202).

#### *El Ensayo sobre el origen de las lenguas:*

Antes de iniciar el estudio del contenido de este ensayo —al cual le damos la mayor de las importancias dentro del pensamiento músico-lingüísticos de Rousseau— creemos pertinente comentar algunos hechos que caracterizaron su aparición, los cuales pueden contribuir en su comprensión. En primer lugar están las dudas respecto al año en que fue escrito, puesto que el manuscrito no permite revelar tal información. En este sentido es de advertir que los especialistas han propuesto la década de 1750 para su producción y, ciertamente, son estos los años en los cuales Rousseau destinará mayor atención a este tipo de temas. Por otra parte, ha de tenerse en cuenta que la edición de este ensayo se hizo póstumamente, “gracias a los cuidados editoriales de Du Peyrou, a quien Rousseau había confiado el manuscrito. A los tres años de su muerte, en 1781, su albacea literario lo incluyó en el volumen titulado *Traité sur la musique*, que reúne varios trabajos de musicología, algunos también impresos entonces por primera vez” (Medina, 1998, 177). Este hecho ha llevado a algunos a creer que Rousseau no vio en él una obra fundamental dentro de su pensamiento; no obstante, tal hipótesis también puede ser absolutamente invertida; esto es, no se publicó antes porque englobaba todo su ideario. Pero todo ello queda en el campo de la mera especulación. El hecho objetivo es que la obra se escribió y allí debe estar plasmado el pensamiento del autor.



Las reediciones y traducciones diversas de la obra, revelan su valoración por parte de músicos y lingüistas, tanto del siglo XIX como del XX. Para los efectos de este trabajo, nos serviremos de la edición y traducción al español de Mauro Armiño (1980), realizada a partir del manuscrito original, aunque sirviéndose también de otras ediciones (Genève, 1781 y Bordeaux, 1968) y traducciones (edición bilingüe francés /italiano, 1970 y edición inglesa de 1966).

En cuanto al contenido, la obra consta de veinte capítulos, cada uno de los cuales viene a poner un elemento a favor de la tesis fundamental de Rousseau: el origen del lenguaje y de la melodía es único e incluyente; ellos surgen de la expresión de las pasiones y se valen, para tal fin, de los acentos y de la prosodia del habla. Ni la armonía, ni la producción de los armónicos naturales (ni la teoría del bajo fundamental expuesta por Rameau<sup>54</sup>), tienen ninguna implicación en este juego. Los argumentos que propone Rousseau a favor de esta sentencia son los siguientes:

- a. El lenguaje es la primera institución social y surge del contacto entre los hombres. Los medios para que esta "comunicación" sea posible, están constituidos por el movimiento corporal (tacto y el gesto) y por la voz.
- b. En un principio, los movimientos corporales sirvieron para manifestar las necesidades, mientras la voz (la expresión gutural) sirvió para expresar las pasiones (amor, odio, piedad, cólera, etc.).
- c. En virtud del punto anterior, la primera oralidad no tuvo un sentido propio ni preciso; tuvo, por el contrario, un sentido figurado (tropo).
- d. La diversidad expresiva de este lenguaje predominantemente gutural (vocálico) se determinó por la variedad de sonidos, de tiempos y de acentos. De este modo, el lenguaje oral fue, al principio, cantado y no hablado.
- e. Con el tiempo, el desarrollo racional de las lenguas impuso la proliferación de las consonantes, lo que dio pie al resquebrajamiento progresivo de la lengua cantada. Ello posibilitó también el surgimiento de la lengua escrita, lo que favoreció el razonamiento, pero perjudicó o enervó aún más el lenguaje vocálico de las pasiones.
- f. Con este proceso se dio fin al acento musical que originalmente tenían las palabras. En este sentido debe aclararse que la idea mo-

54. Al respecto recuérdese lo dicho sobre esta teoría en el estudio de las obras de Benito Bails.

derna de acento prosódico, nada tiene que ver con el acento de las primeras lenguas: aquél sólo tiene que ver con fuerza; éste, con los intervalos<sup>55</sup>.

- g. Este proceso de deterioro estuvo determinado, en un principio, por las condiciones de las distintas zonas geográficas: en el norte, en donde los rigores del clima impusieron al hombre el trabajo duro y constante, las necesidades impulsaron el surgimiento de un lenguaje más racional y detallado (consonántico); en las regiones meridionales, por el contrario, la benignidad del clima retardó más este proceso de deterioro. De allí que tales lenguas sean más cantables (más vocálicas) que las del norte.
- h. La música, como ha podido verse, surgió conjuntamente con el habla, y como el habla primitiva tuvo por meta la expresión de las pasiones. Su expresión natural fue la melodía única, sin superposiciones de voces ni acordes.
- i. Desde este punto de vista, cualquier alteración de este principio, ya por mero hedonismo<sup>56</sup>, ya por especulaciones acústicas, matemáticas o científicas, constituyen una aberración a este principio natural; es este, sin embargo, un error de los músicos, llevado a cabo en contra de su propio arte. Todo lo dicho también explica porqué Rousseau condena a la polifonía y a la armonía, al igual que todos los principios armónicos de Rameau.
- j. No obstante todo lo dicho, Rousseau reconoce que la tragedia de la música y del lenguaje es ya un asunto consumado. De hecho, se inició en la antigua Grecia, se profundizó con el latín en Roma, y siguió profundizándose con las lenguas y las culturas bárbaras del norte de Europa. Estas, carentes ya de toda posibilidad expresiva, se conformaron con impactar a los oídos con discantos y armonías, mas perdieron toda posibilidad de impactar a los espíritus.

55. Al respecto Rousseau hace una cita de M. Duclos (*Remarques sur la grammaire générale et raisonnée*) en la cual "Dionisio de Halicarnaso dice que la elevación del tono en el acento agudo y el descenso en el grave eran de un quinto; sobre todo el circunflejo, en el que la voz, tras haber subido un quinto, descendía otro quinto sobre la misma sílaba (Rousseau, J. J. 1980, p. 52).

56. Desde esta perspectiva, el mismo se adelanta a afirmar lo que sigue: "De igual modo que la pintura no es el arte de combinar los colores de una manera agradable a la vista, la música tampoco es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído" (Rousseau, 1980, p.90). Dicho esto, constituye un terrible error tomar de manera mutilada, como acostumbramos hacer, la definición expuesta por el mismo Rousseau en su *Dictionnaire: "Musique: art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille"* (Rousseau, 1768, p. 305).



k. Como consecuencia del punto anterior, los Estados modernos, concientes ya de su incapacidad para persuadir a través de la palabra, han sustituido ésta por la fuerza pública. Dicho en palabras de Rousseau: "ya no se cambia nada sino con el cañón y los escudos, y como no se tiene nada que decir al pueblo sino dad el dinero, se le dice con carteles en las esquinas de las calles o con soldados en las casas" (1980, p. 113).

#### **Autores referidos en el texto**

Para la elaboración del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (el resto de los trabajos de Rousseau no se prestan mucho para detectar este tipo de información) el autor remitió al lector (o simplemente consultó) a una serie de autores y trabajos, a veces clásicos y a veces modernos. Nosotros destacaremos sólo a los músicos; entre ellos: Plutarco, célebre autor del *De música*, (50-120 d.c.), Jean de Muris, Rameau y Tartini.

#### **Rousseau en la Venezuela colonial**

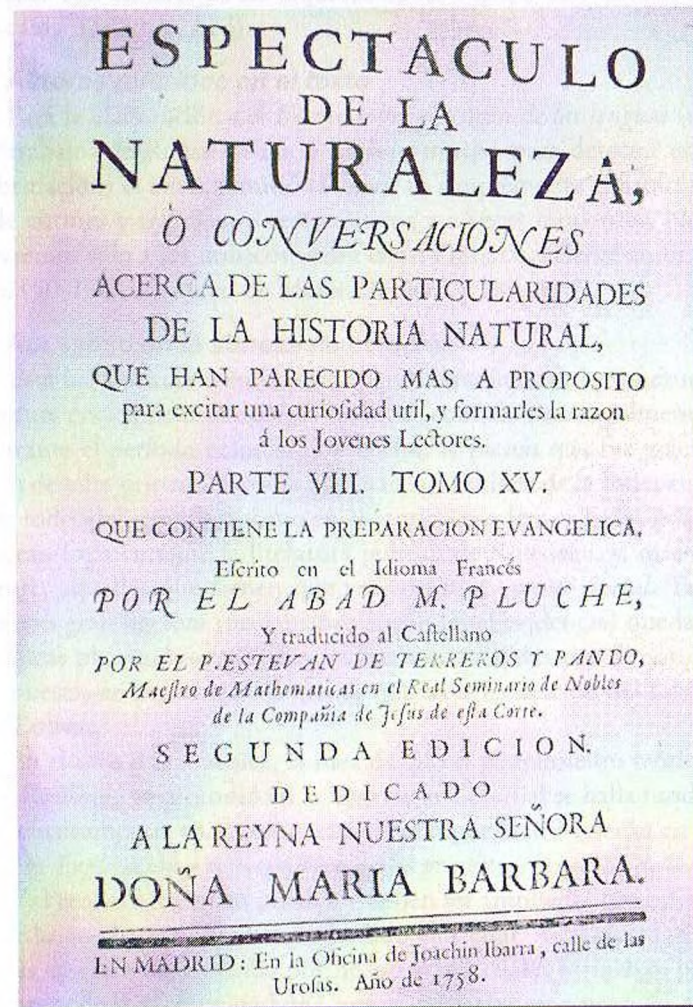
Está bastante claro en la historiografía tradicional de Venezuela que la literatura enciclopedista de siglo XVIII se conoció sustancialmente en el país durante el período colonial. De hecho, se piensa que fue gracias a la difusión de tales principios como apareció aquí la idea de la Independencia y, sobre todo, del republicanismo en el sentido moderno. Todas estas cosas involucran forzosamente la literatura política de Rousseau, y, más específicamente, aquellas que tienen que ver con su *Contrato Social*. También se dice con gran ligereza (no sabemos si con igual evidencia) que las ideas pedagógicas planteadas en *El Emilio* fueron conocidas por Simón Rodríguez y puestas en práctica nada menos que en la formación del Libertador Simón Bolívar.

En el caso de la música, la idea de que el pensamiento teórico-musical de Rousseau se difundió en la Venezuela Colonial se halla fundamentada, exclusivamente, en el comentario hecho por Juan Meserón en el prólogo de su *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* (1824)<sup>57</sup>. Pero las evidencias pueden y deben ser ampliadas por nosotros, a la luz de lo que hasta ahora hemos podido constatar. A tal efecto, recordaremos las colecciones ubicadas por nosotros, las cuales formaban parte de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, y hoy reposan parcialmente, en

la división de Libros Raros de la Biblioteca Nacional. Tendrá que admitirse pues, de ahora en adelante, que junto a las ideas ilustradas de la política y la educación, hubo también un espacio en la intelectualidad colonial caraqueña para la difusión de la estética musical "rousseauiana".

57. El texto ha sido citado varias veces a lo largo de este estudio.





## LA MÚSICA EN EL CONTEXTO DEL ESPECTÁCULO DE LA NATURALEZA DEL ABAD PLUCHE.

### El autor

**Noel Antoine Pluche:** según la *Enciclopedia Universal Ilustrada* (1979, tomo 45, p. 862):

Escritor jansenista francés nacido en Reims y muerto en La Verene-Saint-Maur (1688 – 1761). Después de haber ejercido algún tiempo la enseñanza, ordenóse de sacerdote y fue nombrado director del colegio de Laon, pero tuvo que dimitir... El intendente de Normandía le confió la educación de su hijo [y luego] fijó su residencia en París. Publicó *Spectacle de la nature...*, obra en nueve volúmenes que fue traducida a casi todos los idiomas de Europa (París 1732).

### La obra

#### **Procedencia:**

Los ejemplares que se encuentran en la Sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela, se hallan registrados bajo la cota ZB-1147 y ZB-1849. El tomo XV, de la primera de estas colecciones, tiene una rúbrica que dice “de la librería de San Francisco de Caracas”, lo que permite constatar que formó parte de la biblioteca franciscana de esta ciudad. Aunque ninguna de las colecciones tiene el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, ambas, por el tipo de cota que poseen, pertenecen a la colección fundacional de la Biblioteca, de donde se colige sus naturales vínculos con la institución colonial. Existe también una colección con la cota 27696 (la única que cuenta con todos sus tomos), pero ello evidencia que perteneció a la biblioteca del Dr. Pedro Manuel Arcaya. De cualquier forma, el Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, publicado por Adolfo Ernst en 1875 (p. 21), evidencia que en dicha colección había un ejemplar del Pluche registrado con el número 6865.

La colección ZB-1147 pertenece a una segunda edición castellana hecha por Estevan de Terreros y Pando, y salió de la imprenta de Joachin Ibarra, en Madrid el año de 1758. Esta es la misma edición que refiere Adolfo Ernst en su mencionado catálogo. La colección ZB-1849 y la 27696 corresponden a una cuarta edición (también castellana), salidas de la Imprenta Real, Madrid, el año de 1785.



### **Características externas**

Para efectos de este estudio trabajaremos con la colección ZB-1849 que es una de las dos (la otra es la 97696) que cuenta con el tomo XIII, que es el que a nuestros intereses musicales conviene. Se trata de una compilación de diez y seis tomos, cuyo número trece dedica un subcapítulo a la música (el VII). El tomo en cuestión consta de 319 páginas, sin preámbulo alguno ni índice, aunque tal vez el tomo esté mutilado en sus páginas preliminares. La medida de hoja de los ejemplares es de 20 cm. de alto por 14 cms de ancho. Las medidas de caja son: 15,4 cms de alto por 8,4 cms de ancho, más el espacio dedicado a las notas marginales.

### **Contenido**

Conversación I: la casa o de la habitación del hombre.

Conversación II: las alhajas y adorno de la casa.

Conversación III: de las artes que instruyen al hombre.

Conversación IV: aditamento de las artes instructivas.

Parte I: de la transacción o concordia y jurisdicción de la música teatral.

Parte II: de la transacción: jurisprudencia de la música cantable.

Conversación V: aditamento segundo de las artes instructivas.

Paleografía Española.

### **Comentario y resumen del contenido musical**

Como dice Enrico Fubini (1997, p. 190) "Pluche dedicó muchas páginas a la música, siendo sintomático que hable de este arte en el libro VII, que se ocupa de las Profesiones instructivas". Con esto se advierte de plano que el papel que este autor le atribuye a la música es el de favorecer la instrucción de la sociedad, sobre todo en cuestiones de moral y de religión. Parafraseando al propio Pluche, la música es una especie de palabra que si procura agrandar al oído es sólo para hacer más eficaces sus lecciones por medio de la dulzura que trae consigo (p.105). De acuerdo a esto, basta que procure agrandar sin instruir para que empiece a degenerar. La prueba de que el rol que debe cumplir la música es favorecer la instrucción social, la haya el Abad francés en la historia de la humanidad, pues ella prueba como "desde la más remota antigüedad vemos siempre estrechamente unidos los cánticos a las asambleas de religión... De aquí vinieron los himnos, las odas y las fórmulas solemnes" (p. 115). Siguiendo a Pluche: "todo aquello, de que convenía acordarnos, se ponía en tonos: estos hacían en los hombres la impresión más viva" (p.116). Fue sólo más tarde, y con "la costumbre de cantar alabanzas a los dioses imaginarios y más llenos de pasiones que los

hombres más desreglados, [cuando se] corrompió eficaz, e infaliblemente todos las ideas de virtud" (p.117).

Esta postura del Abad habría de ponerlo necesariamente en una posición francamente adversa con respecto a la música puramente instrumental, la cual, para entonces, tenía por lo menos dos siglos de desarrollo y difusión. En palabras del propio Pluche:

Es pues costumbre sumamente introducida, ya ha algunos siglos, descuidar de la música vocal y aplicarse únicamente a deleitar el oído, sin ofrecer al entendimiento pensamiento alguno; en una palabra: intenta contentar al hombre con una dilatada serie de tonos destituidos de sentido, lo qual es directamente contrario a la naturaleza misma de la música, que es imitar, como todas las buenas artes, la imagen y el sentido que hay en el alma (p. 119).

Esto no quiere decir que el Abad esté en desacuerdo con la exposición de preludios, interludios y post-ludios instrumentales, pues en realidad lo que se evita es "la dilatada serie de voces que por sí no son significativas o que dexan de serlo después de habernos advertido suficientemente..." (p. 122). La sonata más armoniosa, cuando sólo es instrumental, viene necesariamente a ser fría, y luego enfadosa porque nada expresa. En tal caso es como un hermoso vestido separado del cuerpo y colgado de una estaca" (p. 123).

Otra crítica que surge del mismo rol que le atribuye a la música Pluche, es el que tiene que ver con los vicios de ingenio o virtuosismo tan dados a ser cultivados por intérpretes y compositores de aquel siglo XVIII. Al respecto nos advierte el pensador francés:

Tales son los descuidos con que los músicos, por otra parte de muy buenos y muy estimables talentos, han pervertido el uso de los instrumentos. Después de haber corrompido el gusto de los aficionados a esta bella arte, habituándolos a la manía de sacudimientos y convulsiones, procuran su aplauso e intentan sorprenderlos con la prueba de la superioridad de su método. La emulación torció a los compositores también ácia esta parte de tal manera, que hoy día aquel parece componer mejor, [en la medida en] que se arrebatan en alegros y singularidades arduas y trabajosas. Los concurrentes, llenos de pasmo, los aplauden y el músico se cree ya en el cielo. ¿Cómo podremos en esta suposición esperar que vuelvan a lo simple y natural? (p. 125).

A juicio de Pluche, todas estas críticas son extensibles a la música vocal pues ésta, lejos de poner a su servicio a la música instrumental, se ha contagiado con ella, adquiriendo todos sus desórdenes y caprichos.



Otro aspecto que trasluce de este ensayo de Pluche, es el que tiene que ver con la polémica entre la música francesa y la italiana, diatriba harta difundida en el siglo XVIII; pero en este punto, nuestro autor prefiere no tomar partido<sup>58</sup>, y establece la discusión más bien, entre la música *cantable* y la música *barroca* o teatral. La música cantable se define en los siguientes términos: “toma el método de su canto de las voces naturales de nuestra garganta y de los acentos de la voz humana que habla para que la atiendan los demás y escuchen los que los mueva, sin hacer gestos jamás, sin esfuerzo ni fatiga alguna, casi sin arte” (p. 136). Respecto a la música barroca o teatral, esta “intenta suspender con el arrojado de sus voces y hacer que canta compaseando sus ruidosos ecos” (p. 137). La música teatral deberá quedar “en posesión de los espectáculos y de los conciertos públicos” (p. 142), mientras “la música cantable permanecerá, o será puesta en la posesión de las fiestas eclesiásticas y... se ocupará enteramente de instruir a los pueblos, cantando alabanzas a Dios, y ensalzando las maravillas de sus manos con un modo natural y sencillo” (p. 146).

Respecto a otros aspectos, tocados por Pluche sin mayor profundidad, éste aboga por la sencillez en la música, así como por la profunda correspondencia entre el texto y aquella. Los poetas, por su parte, “renunciarán para siempre la costumbre absurda de referir una acción muy dilatada en puro canto”, evitando siempre “proponer al pueblo maravillas insulsas de castillas encargados”. De ambos aspectos son ejemplarizantes las arias de Lulli y Quinault.

Para terminar, Pluche hace algunas pocas consideraciones sobre el uso de las cantadas en la iglesias, las cuales, por ser un aspecto tan característico de las prácticas religiosas hispanas, no quisiéramos dejar de mencionar aquí. Al respecto dice:

La cantada podría también reemplazar ventajosamente los motetes latinos, que no están admitidos todavía en algunas catedrales... El menor mérito de la cantada es haber nacido entre nosotros; pero el buen éxito y la utilidad son infalibles en ella, siempre que el poeta disgustado de fábulas enfadosas... elija por sujeto las maravillas de la naturaleza o los más hermosos rasgos de la historia, tanto sagrada como profana.

58. Al respecto dice: “deseemos a cada nación en la posición de sus talentos, y de sus buenos o malos sucesos. En una y en otra parte hay preciosidades que encantan” (p. 136)

### **Autores referidos en el texto**

Aunque es muy posible que Pluche haya consultado a más de un autor para escribir su ensayo sobre la música, no dejó, de forma expresa, ningún texto o autor que podamos referir aquí.

### **El Espectáculo de la naturaleza en la Caracas colonial**

Junto con las obras del Padre Feijoo, el *Espectáculo de la naturaleza* debe contarse como uno de los textos que más amplia difusión tuvieron en Caracas durante la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido, el historiador Ildefonso Leal (1978, p. LXXXVII- LXXXVIII) afirma lo que sigue:

La voluminosa obra del abate Noel Antoine Pluche (1688-1761) en ocho tomos, *Spectacle de la nature*, editado en París en 1732-1750, se leyó también en Venezuela en el año de 1765, en la traducción al castellano efectuada por el padre Esteban Terreros y Pando, en los años 1753-1755<sup>59</sup>. La traducción impresa en Madrid, en dieciséis volúmenes, con el título *Espectáculo de la naturaleza, o conversaciones acerca de las particularidades de la historia natural, que han parecido más a propósito para excitar una curiosidad útil, y formarles la razón a los jóvenes lectores*, fue considerada como una tarea meritoria, pues el vocabulario científico —advierte Jean Sarrailh<sup>60</sup>— no era todavía muy familiar a los españoles, desprovistos de diccionarios de ciencia. La obra de Pluche, alabada por Feijoo como “excelente” y “recibida con aplauso de los eruditos curiosos de todas las naciones europeas” acerca-ba la mente de los criollos a las ciencias modernas.

Esta afirmación de Leal es confirmada luego con una decena de noticias sobre bibliotecas caraqueñas (o noticias de embarcaciones que traen libros a Caracas), las cuales mencionan entre sus inventarios bibliográficos el texto de Pluche. Lo propio hace también Enrique Marco Dorta (1967), quien nutre estos datos con una media docena más de relatos sobre las embarcaciones de libros en dirección a Caracas o la Guaira (a la Casa Guipuzcoana).

En lo que respecta a nuestras propias investigaciones, ya quedó advertida la existencia en Biblioteca Nacional de cinco colecciones del texto de Pluche (cuatro en Libros Raros y una en la Biblioteca Arcaya), los cuales tienen una indiscutible procedencia colonial.

59. A pesar de la afirmación del Dr. Ildefonso Leal, nosotros hemos podido encontrar ejemplares pertenecientes a una cuarta edición, hecha en los años de 1785 y 1786. Estos pueden verse en Biblioteca Nacional.

60. Se refiere Ildefonso Leal al texto de Sarrailh Jean (1957) *La España Ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*, publicado en México por el Fondo de Cultura Económica (p. 457).

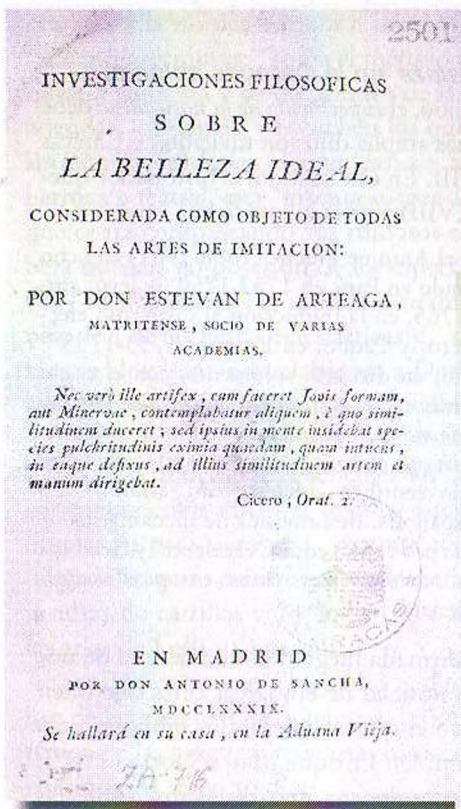


### El autor

Parafraseando y resumiendo lo escrito por Miguel Batllori en el prólogo a la *Belleza ideal* (1943), diremos que Esteban Arteaga nació en tierras castellanas un 26 de diciembre de 1747. En 1763, antes de cumplir los dieciséis años de edad, entró en la Compañía de Jesús lo que le permitió estudiar cuatro años en Madrid. Luego, y a razón del célebre decreto de expulsión de los jesuitas en 1767, fue desterrado a Córcega con algunos otros miembros de su Compañía. Por esta misma razón, y bajo la falsa promesa de los ministros de Carlos III de reinsertar a la patria a todos aquellos que abandonaran su vocación, dejó a la Compañía de Jesús en 1769, antes de hacerse sacerdote (sólo alcanzó el título de abate). De 1773 a 1778 frecuentó en la universidad de Bolonia la facultad de artes, la cual abarcaba los estudios de filosofía, ciencias y teología. Algunos años después de haber fijado su primera residencia en Italia, publicó sus *Revoluzioni del teatro musicale italiano*, texto que hubo de abrirle las puertas del mundo culto boloñés, así como permitirle mejorar su situación económica. Esta obra, a pesar de las polémicas que suscitó, parece haber tenido muy buena acogida en el suelo itálico, pues, apenas dos años después de su edición en Bolonia en 1783, apareció otra edición en Venecia, ahora "aumentada, retocada y corregida".

La publicación de sus *Revoluzioni...* también le permitió colocarse al servicio de la nobleza, actuando como preceptor del hijo del marqués Francesco Albergati Capacelli; sin embargo, este cargo no duró mucho debido a los desacuerdos entre Arteaga y el Marqués en cuestiones de literatura italiana. A consecuencia de esta situación, cambia su residencia a Venecia, a donde llega en el año de 1784. Aquí también será objeto de fuertes rivalidades por las mismas críticas que Arteaga había hecho a la literatura italiana. Parte entonces a Roma, a principios del año de 1787, lugar donde compuso sus *Investigaciones sobre las bellezas ideales*. Estos años los dedica Arteaga, a estudios filológicos sobre la literatura griega y romana, siendo uno de ellos una disertación sobre el ritmo sonoro y el ritmo mudo de los antiguos.

A partir de 1796, y afectado por las incursiones del ejército napoleónico en suelo italiano, cambia nuevamente de residencia, pasando primero a Florencia y, después a París. En esta última ciudad conoció y trató al mu-



116 INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS  
sin embargo á la perfeccion del todo.

Mis lectores habrán quizá extrañado, que citando tantos ejemplos de pintores excelentes, no se haya hecho mencion de ningún Español, siendo así que esta nacion ha producido tantos y tan excelentes. Pero la razon de mi silencio es, que atendida mi larga ausencia de España, de donde salí de pocos años, nunca tuve ocasion de exáminar con mis propios ojos el mérito de sus pinturas. Los que desearan informarse de nuestras riquezas en este genero pueden recurrir á las cuerdas y eruditas noticias que sobre la escuela Española insertó Don Diego Rejon de Silva en sus notas al poema de la pintura, á la docta carta que el Caballero Mengs escribió á Don Antonio Ponz, y á los Viages por España de éste: Obra en donde la utilidad y la erudicion compiten con el amor de la patria, y con el lozble zelo de un buen ciudadano.

### §. VII.

*Ideal en la música, y en la pantomima.*

En la música la Belleza ideal es mas necesaria que en las demas artes representativas. Las causas de esta mayor necesidad son 1.ª Su ma-



sicólogo Jean-Christophe Grainville, quien comenzó a traducir al francés sus disertaciones sobre la música de los antiguos; no obstante la vida de Arteaga se precipitó hacia su fin el 30 de octubre de aquel mismo año, no pudiendo sacar mayor provecho de aquellas nuevas relaciones.

## La obra

### **Procedencia:**

El ejemplar que se halla en la División de Libros Antiguos y Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela, se encuentra registrado bajo la cota ZA-716. Se trata de una edición madrileña de 1789, salida de la imprenta de Don Antonio Sancha. Por estas características, debe ser el mismo ejemplar que registra el Catálogo de la Universidad de Caracas bajo el número 1742 (Ernst, 1875, p 126).

**Características externas:** el ejemplar que sirvió a nuestros tiene las siguientes medidas: 18,1 cm. de alto por 12 cm. de ancho, (de hoja); y 15, 2 cm. de alto por 8,0 cm. de ancho (de caja). Consta de 217 páginas, incluyendo introducción e índice, más la portada.

### **Comentario y resumen del contenido<sup>61</sup>**

#### **Introducción:**

Para poder entender la visión de Arteaga sobre la belleza ideal en la música, primero hay que comprender los conceptos fundamentales esgrimidos en su obra. Ello nos lleva a las páginas introductorias de su texto, en donde Arteaga deja bien sentado su postura sensista o empirista ante el problema del conocimiento, hecho que lo inhabilita para intentar, siquiera, definir la belleza en términos generales. En este sentido nos advierte:

Toda nuestra ciencia se ciñe, pues, a algunas observaciones sobre los efectos que resultan de la unión del alma con el cuerpo, sobre las sensaciones que aquella recibe por medio de los sentidos, y sobre las ideas que se forma con ocasión de las sensaciones.

...Así todos los hombres se entienden cuando pronuncian las palabras escollo, río, montaña, porque todos unen a ellas una misma idea clara y

61. Debido a las dificultades para manipular el ejemplar que se encuentra en la División de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela (ejemplar éste de la primera edición de 1789), utilizaremos aquí la edición de Miguel Batllori de 1943, la cual sigue el texto de la primera edición.

distinta. Pero cuando se pasa de los objetos simples a los complejos y de las ideas sensibles a las abstractas, la certidumbre cesa, porque la formación de estas últimas depende no tanto de la acción inmediata de los objetos sobre los sentidos, cuanto de la operación del entendimiento, la cual es diversa en cada individuo... De aquí nace el diverso significado en que se toman las palabras gusto, honor, interés, instinto y otras semejantes, que cada uno interpreta según sus principios, sus pasiones, su educación, su ignorancia.

A esta última clase de ideas pertenece la de la belleza y de aquí nace la poca conformidad con que se habla acerca de su naturaleza y origen (pp. 7-8).

Debido a estos principios, insistimos, Arteaga no nos definirá aquí lo que entiende por belleza; pero si así actúa frente a este objeto metafísico, es, por el contrario, bastante más claro cuando se trata de definir la belleza ideal considerada como objeto de las artes de imitación, que son el verdadero objeto de su estudio. Esta diferencia es importante entenderla, pues nos aclara la voluntad de Arteaga de sólo estudiar la belleza en las artes imitativas (poesía, música, pintura escultura y baile o danza), y no pretender definir la belleza en términos abstractos.

#### **De la imitación y en qué se distingue de la copia**

Habiendo dejando en claro a cuál tipo de belleza es a la que se va dedicar este estudio, podemos pasar ahora a lo que se entiende por imitación, y a cómo esta se diferencia de la copia. En este sentido nos advierte nuestro autor:

El fin de las artes imitativas es de imitar a la naturaleza. Imitar es representar los objetos físicos, intelectuales o morales del universo con un determinado instrumento, que en la poesía es el metro, en la música los sonidos, en la pintura los colores, en la escultura el mármol y el bronce, y en el baile las actitudes y movimientos del cuerpo, reducidos a cadencia y medida. El fin de la representación es de excitar en el ánimo de quien la observa ideas, imágenes y afectos análogos a los que excitaría la presencia real y física de los mismos objetos, pero con la condición de excitarlos por medio del deleite; de cuya particularidad resulta que la imitación bien ejecutada debe aumentar el placer en los objetos gustosos y disminuir el horror de los desapacibles, convirtiéndolos, cuando lo permite la naturaleza de su instrumento, en agradables (p. 13).

Justo por este último punto expuesto en la cita, es por lo que se hace necesario plantear la diferencia entre la imitación y la copia, pues "el copiante no tiene otra mira que la de expresar o, por mejor decir, reproducir con la exactitud y semejanza posible el objeto que copia... El imitador [en cambio] se propone imitar su original, no con una semejanza absoluta,



sino con la semejanza de que es capaz la materia o instrumento en que trabaja” (p. 14). De ello se infiere que “lo que se busca en las producciones de las artes no es la copia, que exige conformidad perfecta, sino la imitación” (pp. 15-16). Otra consecuencia que deduce Arteaga de este hecho es que lo que el público admira en una obra “no es la sola semejanza con el original, sino la dificultad vencida” por el creador-imitador. De hecho, “la admiración es tanto más grande cuanto es más indócil el instrumento de que se sirve el artífice” (p. 16). Finalmente, y para cerrar con este punto relativo a la imitación, Arteaga nos señala que “las artes no imitan la naturaleza así a secas, sino la naturaleza bella” (p. 18). Esto no quiere decir que las artes imiten siempre lo bello, pues muchas veces hacen lo contrario, pero compete al artista – según Arteaga- “hermosear todo lo que imitan, haciéndolo agradable” (p. 18).

#### *De la naturaleza imitable y de las diversas clases de imitación en las respectivas artes*

El segundo término que Arteaga estima necesario definir es el que tiene que ver con la naturaleza. Al respecto nos dice: “yo entiendo por naturaleza en la presente investigación el conjunto de los seres que forman este universo,... ya cuerpos, ya espíritu..., con tal que el objeto sea capaz de recibir imagen material sensible” (p.19). En lo que tiene que ver con la naturaleza imitable, que es la que corresponde a la bellas artes, agrega: “la naturaleza... es... el archivo de todas las perfecciones... pero... la exacta y desnuda representación de la naturaleza no es ni puedes ser el objeto de las artes” (p. 20).

Los medios con que un artífice puede manifestar su arquetipo o concepto mental son de dos maneras: unos naturales, otros de convención. Llamo medios naturales a las señales de que la naturaleza se sirve para expresar externamente las sensaciones, fantasías o afectos interiores del ánimo; y estos son la risa, las lágrimas, lo acentos no articulados, las actitudes, movimientos y cosas semejantes, que son característicos de la especie humana e independiente de todo pacto o convenio. Llamo medios de convención a las señales que los hombres han inventado para tratarse mutuamente y entenderse entre sí, como son las palabras articuladas,... el arte de escribir,... los números,... y otras cosas que no tienen más significado o valor intrínseco que el que les da la necesidad y el consentimiento general de los individuos.

De las dos clases de medios de que se ha hecho mención, la primera constituye el objeto de las bellas artes, la segunda el de las bellas letras.

Los signos y señales naturales, considerados únicamente como objetos de imitación, se perciben con la vista o con el oído...

Sentado esto, se ve claramente que la imitación de las bellas artes recae sobre los objetos naturales que se perciben por algunos de dichos dos sentidos. Los ojos suministran la materia propia de la escultura, de la pintura, y de la danza. Los oídos son las puertas por donde entran las especies pertenecientes a la música. (pp. 21-21).

Pese a que la mencionada distinción entre los signos naturales (propios de las bellas artes) y los signos de convención (correspondientes a las bellas letras) es absolutamente clara y contundente, Arteaga admite que hay circunstancias en las cuales “los respectivos artífices hacen una u otra excursión en terreno extranjero, imitando el poeta los signos naturales de la armonía y de la pintura y representando el músico, el pintor o el escultor las ideas que no pueden expresarse sino con signos arbitrarios o de convención” (p. 23). Dicho esto, nuestro esteta se dedica a ejemplificar con distintos recursos retóricos, cómo las distintas artes se disponen a imitar (o expresar) diversas circunstancias ajenas a su propia naturaleza. En el caso particular de la música –por ejemplo- cuando se quiere expresar la acción de los cuerpos que, por ser visibles y no sonoros, pertenecen a otras artes plásticas y no a la música, se pueden tomar distintas estrategias, dependiendo de si el objeto visible a imitar está estático o en movimiento.

En el primer caso la música no tiene otro arbitrio que el de excitar con los sonidos una sensación conforme a la que excitan con los colores los objetos visibles que ellas quiere expresar. Si el músico quiere, por ejemplo, pintarnos la tumba de Nino, cuyas cenizas va la reina Semíramis a bañar con su propia sangre, no podrá retratar con los instrumentos la denegrida palidez de la tumba; pero, valiéndose de cuerdas bajas y de modulaciones sordas y flébiles, excitará en nosotros el mismo terror y la melancolía misma que sentiríamos si tuviésemos delante de los ojos aquella tumba...

Si se trata de expresar objetos visibles puestos en movimiento, entonces... es evidente que aquí hay cosas que la armonía no puede referir porque no pertenecen a los oídos, sino a la vista, como son, entre otras cosas, la salida de la Aurora y su movimiento progresivo por el horizonte; la venida de la Noche, con la obscuridad tenebrosa que le acompaña. ¿Pues qué haría un compositor de música debiendo bosquejar con los instrumentos y colorir este cuadro? En primer lugar buscaría algunos puntos generales de relación que se hallasen tanto en los objetos sonoros cuanto en los visibles, como lo son, entre otros, el movimiento y la cantidad. Después notaría cómo y en qué manera podían expresarse tales relaciones con la música, y en qué semejanza podía darse al movimiento y cantidad de los objetos visibles con la cantidad y movimientos de los cuerpos sonoros. De allí, pasando a reflexionar sobre la venida de la Aurora... comenzaría a usar de pocas voces, y ésas remisas y bajas, para expresar la escasa cantidad de luz de los



primeros albos y su movimiento en apariencia tardo, hasta que, reforzando poco a poco la cantidad de los instrumentos y el número de las notas con intensidad, celeridad y vibración del sonido, llegase a expresar el día del todo claro y el sordo bullicio de la atmósfera. Continuando la orquesta por algún tiempo en este estado, vendría la noche, que el maestro pintaría por el método expuesto, esto es, disminuyendo poco a poco la fuerza del sonido... hasta que se hiciesen imperceptibles, para producir de este modo... la idea de la obscuridad... (pp. 27-29).

### ***De la naturaleza bella en cuanto sirve de objeto a las artes de imitación***

Arteaga comienza este capítulo recordando que su pretensión en este trabajo es el de tratar a la belleza ideal en la bellas artes y no la belleza en general. La razón que justifica esta aclaratoria es que para él estos dos tipos de belleza pertenecen a clases muy distintas: la belleza general es absoluta; la belleza artística es comparativa. Así las cosas, queda claro en su planteamiento que el objeto de las bellas artes no es el representar objetos naturalmente bellos, sino inspirar en el observador aquellos sentimientos que experimentaría si estuviera ante el objeto natural. De acuerdo a este mismo principio, nuestro esteta entiende por feo “no lo que se juzga tal en los objetos, sino lo que, imitado por las artes, no es capaz de producir la ilusión y el deleite a que cada una aspira” (p. 35). Conforme con esta idea, sería perfectamente posible encontrar muchas cosas en la naturaleza que, siendo feas por sí mismas, se convierten en bellas por la imitación, si el artífice ha hecho una sabia elección y manejo de la materia que le sirvió de expresión. En este sentido, el artista debe ser cuidadoso en hacer una buena confluencia entre los temas que desea imitar y la materia de la cual se va a servir. Arteaga nos da un ejemplo:

...muchas cosas triviales y aun chabacanas en poesía, son maravillosas expresadas con la música, como a cada paso se observa en las óperas que los italianos llaman bufas, en las cuales no pocas arias y recitativos de ningún poético mérito causan un efecto prodigioso en el teatro cuando las revisten de notas musicales un Paisiello, un Sarti, un Piccini u otro gran maestro (p. 44).

### ***Continuación del mismo argumento. Diversos grados en la imitación. Definición de belleza ideal:***

Para poder alcanzar –según Arteaga– la belleza ideal, convirtiendo incluso, lo feo natural en lo bello artístico, es necesario que el artífice tenga presentes cuatro cosas:

Primera, cuál es el carácter y la flexibilidad del instrumento sobre el que trabaja; segunda, cuáles son los estorbos que deben quitarse en dicho instrumento para lograr el efecto; tercera, los grados de belleza real que se hallan esparcidos en aquella clase de objetos naturales que quiere imitar; cuarta, cuál sea la belleza accesoria que los dichos objetos pueden recibir del arte y de la imaginación del artífice (p. 50).

Aclarados todos los puntos anteriores, nuestro autor se siente ya en capacidad de definir, por fin, lo que debe entenderse por belleza ideal. A tal efecto, nos propone el siguiente concepto: “la bella ideal... es el arquetipo o modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y resumido las perfecciones de los individuos”. Y más adelante, parafraseándose a sí mismo, insiste: “belleza ideal es el modelo mental de perfección aplicado por el artífice a las producciones de las artes” (p. 55).

A partir de este momento, Arteaga se dedica a estudiar el fenómeno de la belleza ideal en cada una de las artes por él propuestas: poesía, pintura, escultura y pantomima. Nosotros, dada la naturaleza estrictamente musicológica de nuestro trabajo, nos dedicaremos al estudio de la belleza ideal en el arte de los sonidos.

### ***Ideal en la música***

Según Arteaga, “en la música la belleza ideal es más necesaria que en las demás artes representativas” (p. 92). Las causas de esta mayor necesidad –según nuestro esteta– son varias, pero la que principalmente se explica en este capítulo es que la manera de imitar de la música “es siempre indeterminada y genérica cuando las palabras no individualizan el significado de los sonidos... (*loc. cit.*). De este hecho resulta que:

...aunque la música se proponga por objeto imitar a la naturaleza, y realmente la imite con su instrumento propio, que son los sonidos, sin embargo, su imitación no es tan evidente ni tan clara como la de la poesía, escultura y pintura, porque el agregado de los sonidos, cuando son inarticulados, no especifica su objeto con la precisión con que la determinan los versos, los contornos y los colores (p. 93).

Los recursos retóricos de que puede valerse la música para imitar o insinuar una situación determinada ya fueron ejemplificadas en el tercer subtítulo de este resumen, pero cualquiera que sea la situación imitada, siempre será una imitación abstracta y no concreta; es decir, podrán aplicarse con igual valor a otras situaciones análogas. Por eso, Arteaga prefiere la música cantada a la instrumental, pues así la poesía suple lo que la música no puede precisar.



En lo que respecta a las potencialidades imitativas de los distintos parámetros de la música, nuestro musicógrafo niega rotundamente cualquier posibilidad imitativa para la armonía. A su juicio,

“mientras esta facultad no ofrezca otra cosa más que puros intervalos armónicos o diversas partes de armonía contemporánea enlazadas entre sí con vario artificio, causará sin duda deleite al oído, pero no podrá llamarse arte imitativa, porque nada hay en la naturaleza que nos presente la imagen del intervalo armónico ni del contrapunto” (p. 95).

Esto no quiere decir que la armonía carezca de belleza, pero sí que esta belleza es absoluta (en función de los conceptos ya esgrimidos) y no comparativa.

Así las cosas, la belleza ideal de la música recae fundamentalmente en la melodía, a quien corresponderá “pintar con sucesión progresiva de sonidos agradables los objetos físicos y morales de la naturaleza, moviendo los afectos de quien la escucha” (p. 96).

Pinta la melodía ya directamente, expresando el ruido material de los cuerpos sonoros que de un modo u otro nos excitan alguna idea, pasión o imagen...; ya indirectamente, reproduciendo las sensaciones que exista en nosotros la imagen de aquellas cosas que, no están comprendidas en la esfera del oído... Mueve los afectos, ya imitando las interjecciones, los suspiros, los acentos, las exclamaciones y las inflexiones del hablar común... (p. 96).

También al ritmo parece concederle Arteaga alguna facultad imitativa. Sus medios son la medida (la duración de los sonidos) y el movimiento (la simetría con que caminan algunos sonidos respecto de los otros). Los ritmos pueden ser naturales (como el sentido del pulso que se encuentra en la regularidad de muchos sucesos de la naturaleza) o artificiosos, que “son los que inventaron los poetas y los músicos para arreglar el tiempo y el movimiento en sus respectivas artes” (p. 98). En este último sentido, ensalza la poesía lírica de los antiguos, pues “su prosodia era un manantial inagotable de ritmos, con los cuales casi no había movimientos en los objetos de la naturaleza que ellos no imitasen” (p. 90). Por esta razón, y por la perfecta trabazón existente entre la poesía y la música, antepone la música de los antiguos a la moderna, considerando aquella más capaz de imitar los afectos.

### **La belleza ideal en Caracas**

Además del ejemplar encontrado por nosotros, es significativo hacer notar la relación estrecha que existe entre el ideario filosófico que cultivó y difundió en su tiempo Esteban Arteaga y el que contemporáneamente

se difundió en la cátedra de filosofía de la Universidad de Caracas. En este sentido creemos conveniente hacer congeniar aquí lo que, en circunstancias muy distintas, escribió un estudioso de la obra de Esteban Arteaga, y un historiador local especializado en la Universidad de Caracas. En el primer caso nos referimos a Miguel Batllori, principal editor de la obra de Arteaga en el siglo XX; en el segundo, a Caracciolo Parra León, autor del texto *Filosofía universitaria, 1788-1821*. Comencemos por citar lo que escribió Miguel Batllori (1943) sobre el ideario filosófico de Arteaga:

... Arteaga sólo sentía hacia la filosofía aristotélico-medieval un desenfado y pueril desprecio. Por lo menos se preciaba de ello.

Tampoco le eran simpáticos a nuestro Arteaga los filósofos italianos del renacimiento, platónicos más o menos fervientes en su mayoría (p. XXX-VI).

Sus filósofos eran, por aquel entonces, los pensadores contemporáneos franceses e italianos: Voltaire, Montesquieu, Beccari, Piattoli (p. XXX-VII).

En lo que respecta a la filiación lokiana, tan característica en Arteaga, escribe Batllori:

El sensismo era el sistema más divulgado entonces en Italia, especialmente después de la estancia de Condillac en la Corte de Parma como ayo del príncipe Don Fernando, y a él propendían otros muchos de los más insignes jesuitas españoles, como Andrés, Eximeno y Monteiro.

...la única filosofía... admitida [por Arteaga] era la que se apoyaba en la experiencia y en la observación (pp. XXXIX-XL).

Yo distingo dos métodos filosóficos [escribe Batllori, citando a Arteaga].

El primero (único verdadero y provechoso) es el que, en la búsqueda de la verdad, parte de la experiencia, de la observación, de la analogía, del cálculo y del análisis, y no permite a la inteligencia más raciocinios que los que se apoyan sobre tales fundamentos” (p. XL).

En lo que respecta a la transferencia de estas ideas sensistas al mundo de la estética, escribe:

El otro mérito [de Arteaga] radica en la primacía que todo su sistema estético otorga al sentimiento. (p. XLIV)

El arte resulta para él pura cuestión de sentimiento... (p. XLV)



...su fin es alagar la sensibilidad y la imaginación, facultades que son de todos los tiempos (pp. XCVI-XLVII).

Refiriéndonos ahora a la situación de la cátedra de filosofía de la Universidad de Caracas, citaremos aquí algunas de las muchas afirmaciones que se hacen a lo largo del texto de Caracciolo Parra León (1989), respecto a los temas ya referidos en el caso de Arteaga:

De 1770 data el primer documento que nos queda para demostrar que sí repercutieron en el ambiente caraqueño de entonces los gritos de guerra contra el Peripato (p. 46).

La absoluta preponderancia que dio Descartes a la razón y el papel secundario y mecánico que asignó a la sensibilidad... trajeron consigo la violenta reacción de las escuelas sensualistas, comenzada formalmente por Juan Locke, cuya doctrina, "fuente principal de la filosofía francesa del siglo XVIII", divulgó Voltaire en su patria en la tercera década del mismo siglo y comenzó a difundirse en España, treinta años más tarde, por obra del arcadiano Verney. Poco tiempo después, hallábasela en Caracas con sitio de honor en las disertaciones universitarias y en vísperas de germinar copiosamente... (p. 90).

Y con miras de corroborar la existencia del empirismo en la Universidad de Caracas, cita algunas frases sacadas de las tesis de la cátedra colonial de filosofía:

...las ideas no pueden ser innatas: se forman por las sensaciones y nos vienen de los sentidos...; en el influjo físico reside la verdadera y única conexión de espíritu y materia...; el sistema nervioso es, pues, el órgano del alma... (pp. 91-92).

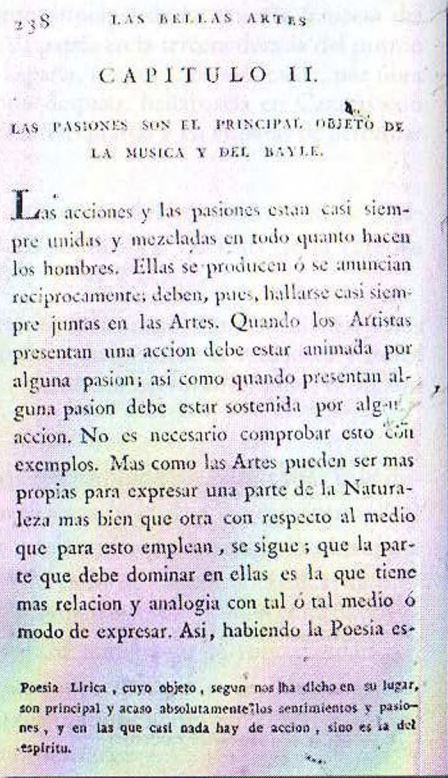
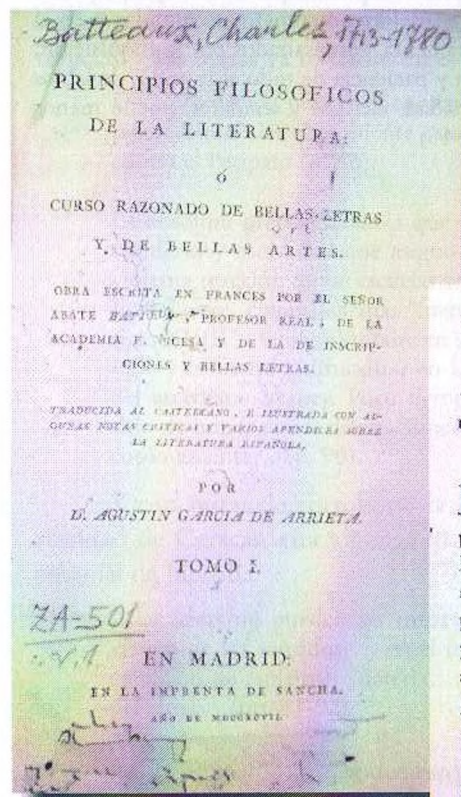
En nuestra opinión, todos estos testimonios no hacen más que demostrarnos que las universidades americanas (y la de Caracas entre ellas) estaban viviendo la misma evolución intelectual que las de la Península, e incluso, que las del resto de Europa. Ello es lo que viene a explicar la presencia del texto de Arteaga dentro de las colecciones de aquellas bibliotecas coloniales, cuya adquisición habrá venido a engrosar la modernidad del ideario estético de los jóvenes filósofos caraqueños.

Caracciolo Parra León (1989) también nos acompaña en esta idea al haber dejado por escrito el siguiente comentario:

Las capitales americanas, que, como lo hemos hecho notar en otra coyuntura, siguieron con diferencia de pocos años la evolución intelectual de la Península y llegaron hasta dejarla rezagada en ocasiones, pasaron por el mismo desarrollo. Y concretándonos a Caracas, fijando la atenta observa-

ción en la Universidad de Santa Rosa, que es el punto capital de nuestro estudio, sobran documentos para demostrar la directa influencia de todos y cada uno de los autores nombrados en la vida intelectual del Instituto. Gasendo y Descartes, Leibniz y Wolf, Malebranche y Berkeley, Bacon, Locke Condillac y Lamark, Eximeno y Verney, dejaron huella profunda en la educación de los universitarios caraqueños que no los leyeron (como algunos dicen sin vista ni examen de documentos) a escondidas y en el deseo de formarse por su propia cuenta, sobresaltados por la Inquisición, sino que los recibieron, a ciencia y paciencia de todo el mundo, de labios de los catedráticos de la Universidad, clérigos y seculares, por lo menos desde 1788 en adelante. (pp. 44-45)





## LA MÚSICA EN EL CONTEXTO DEL CURSO RAZONADO DE BELLAS LETRAS Y BELLAS ARTES, DE CHARLES BATTEUX.

### El autor

Según dice el propio Batteux en una carta autobiográfica<sup>62</sup>, nació el 7 de mayo de 1713 en las orillas del río Aine, en un pueblo llamado Alland'hui, entre Rethel y Attigny. Inició sus estudios con un hermano mayor para continuarlos luego en Reims. En la universidad de esta ciudad concluyó con éxito el curso de humanidades, y también hizo estudios de filosofía y bellas letras antes de entrar en el Seminario. Aquí tomó lecciones de griego y hebreo y, persuadido por un canónigo amigo, emprendió un curso completo de literatura. Este curso sería la base de su tratado de bellas artes y de su curso de bellas letras.

Terminada la formación universitaria se dedicó a dar clases particulares, pero pronto partió a París, donde entró en contacto con importantes literatos de la época. Esto le permitió perfeccionar su proyecto sobre las bellas artes, libro que vio la luz en París bajo el título de *Les beaux arts réduits a un même principe* (1746). El texto causó gran impacto en buena parte de Europa, llegando a ser traducido y editado en Alemania por Schlegel, en 1759. Esto animó a Batteux para hacer una versión más completa, la cual se publicó entre 1747 y 1750 con el título de *Cours de belles-lettres* (1747-50). En el ínterin hace su ingreso a la Real Academia y fue nombrado profesor del Príncipe y del Colegio Real de Francia. Entre algunas otras cosas fue encargado por el mismo Rey para dirigir el *Curso de estudios para los educandos de la Real Escuela Militar*, obra en 46 volúmenes.

Charles Batteux murió en París el 14 de julio de 1780, a los 68 años de edad.

### La obra

#### Reediciones y traducciones

Según dejó escrito Agustín García de Arrieta (1797, p. XVII), "apenas publicó Mr. Batteux el primer tratado de las *Bellas Artes reducidas a un mismo principio*, se empezaron a hacer de él copiosas ediciones en los países

62. Esta carta se halla inserta en la edición hispana que aquí se consultó.



extrangeros, y varias traducciones en Alemania, Inglaterra, Prusia, Italia y Holanda”. Gracias a este notable éxito, y a la solicitud de algunos literatos amigos suyos, se dedicó a componer una obra de mayores alcances que recibió por nombre *Principios filosóficos de la literatura* (la fuente que aquí consultamos), en la cual se incluyó *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*.

### Procedencia

Bajo la cota ZA-501, se encuentran registrados en la División de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela, dos colecciones de los *Principios filosóficos de la literatura...* Una de estas colecciones posee seis tomos y la otra (incompleta) posee sólo el tomo I y el IV. Ninguna de ellas tiene sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, ni se encuentra registrado su título en el catálogo de dicha institución, publicado por Adolfo Ernst en 1875. Sin embargo, los dos tomos de la colección incompleta tienen una rúbrica que parece decir “RMMontes”. Aunque no hemos podido identificar a este personaje, es cierto que los Montes eran familia con cierta relevancia en la vida militar, política y cultural de la Venezuela del siglo XIX. Uno de ellos, Ramón Isidoro Montes (Angostura, 1826-1889) fue persona vinculada a la poesía y a la literatura, llegándose a publicar de él una obra titulada *Ensayos poéticos y literarios*. De cualquier manera, y dada la cota que poseen los ejemplares mencionados, es lógico que los asociemos con la colección fundacional de la Biblioteca Nacional de Venezuela, hecho que nos impone colocarlo aquí, aunque sea para darle el beneficio de la duda.

### Características externas

Los *Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de bellas letras y de bellas artes*, es una edición madrileña de la obra homónima de Charles Batteux. La obra fue “traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española”, por D. Agustín García de Arrieta. El texto salió de la imprenta de Sancha en el año de 1797. Se trata de un edición en seis tomos, contentivo, el primero de ellos de *Las bellas artes reducidas a un principio*, tal y como sucedió en la primera edición en francés. El impreso tiene las siguientes dimensiones: 18,5 cm. de alto por 11,5 de ancho (de hoja), y 14,2 cm. por 7,5 cm. (de caja). El tomo primero (uno de los dos que trataremos aquí) consta de 8 páginas de dedicatoria, 22 de “prólogo del traductor”, 30 de “vida de Monsieur Batteux”, 207 de contenido (*Las bellas artes reducidas a un mismo principio*) y 4 de índice. El tomo quinto tiene 473 páginas, incluidas allí las tres del índice.

### Contenido

Los tomos que vamos a describir aquí, conforme a nuestros intereses musicales, son el I y el V, en cuyo índice se describe lo que sigue<sup>63</sup>:

Tomo I:

*Prólogo del traductor*

*Introducción*

Parte I. *En la cual se establece la naturaleza de las artes por la del ingenio que las ha creado.*

Parte II. *En la que se establece el principio de imitación por la naturaleza y las leyes del gusto.*

Parte III. *En la cual se verifica el principio de imitación, aplicándole a las diferentes artes.*

Sección I. *El arte poética...*

Sección II. *De la pintura.*

Sección III. *De la música y el baile.*

Capítulo I. *Se debe conocer la naturaleza de la música y el baile por la de los tonos y los gestos.*

Capítulo II. *Las pasiones son el principal objeto de la música y del baile.*

Capítulo III. *Toda música y todo baile debe tener una significación y un sentido.*

Capítulo IV. *De las cualidades que deben tener las expresiones de la música y el baile.*

Capítulo V. *De la unión de las bellas artes.*

Tomo V.

Tratado VI. *De la poesía lírica.*

*Suplemento sobre el drama lírico llamado vulgarmente ópera.*

Tratado VII. *De la poesía didáctica*

Tratado VIII. *Del epigrama.*

### Comentario y resumen del contenido

***La música en el contexto de Las bellas artes reducidas a un mismo principio***

Conforme al compromiso que establece Batteux en la introducción de su obra primera, su concepción filosófica de la música se plantea en el texto con una gran claridad y sin hacer uso de “descripciones pomposas”.

63. Sólo se expone al detalle la sección que tiene que ver con música. El resto de las partes se mencionan, pero genéricamente.



No obstante lo dicho, y para poder dar una idea clara de la visión que este autor tenía sobre el arte de los sonidos, es preciso comprender primero su visión general de las bellas artes. Esto es así, porque para este esteta -igual que para Artega- el fin de todas las bellas artes es siempre el mismo: la imitación de la naturaleza, aunque cada expresión artística difiere en el medio a través del cual se consigue esta imitación.

Imitar, para nuestro filósofo del arte, es copiar un modelo; es decir, “trasladar los rasgos que se hallan en la naturaleza y presentarlos en objetos que no le son naturales” (tomo I, p. 18). Pero -como Artega- concibe que ello no implica tener una actitud servil ante el objeto material imitado:

Si las artes son imitadoras de la naturaleza, su imitación debe ser sabia e ilustrada... Una imitación en la cual se vea la naturaleza no como ella es en sí misma, sino como puede ser y la puede concebir el espíritu (*op. cit.*, p. 26).

Desde este punto de vista, hay que concluir que el artista no imita los objetos materiales sino la idea que él tiene de estos objetos. Para que ello pueda realizarse con altas probabilidades de éxito, el creador debe tener también ingenio o entusiasmo (inspiración diríamos nosotros), que se define aquí como “una exquisita exactitud y precisión de espíritu, una imaginación fecunda y, sobre todo, un corazón lleno de noble fuego que se enciende fácilmente a vista de los objetos” (p. 34). Además, es necesario contar con el gusto, que no es otra cosa sino la capacidad de discernir lo bueno de lo malo en cuestión de arte. Este criterio se forma, asimismo, de la contemplación y comparación con la naturaleza.

Respecto a las particularidades de las disciplinas artísticas, Batteux las divide en dos grupos, de conformidad con su naturaleza: las artes visuales y las artes auditivas. Dentro de las primeras entran la pintura, la escultura y las artes del gesto (pantomima, danza, etc.); y dentro de las auditivas se insertan la música o el canto y la declamación.

Al hablar de música en particular, es significativo advertir que nuestro autor no parece concebir la posibilidad de la música instrumental, independiente del canto. Aún más, cuando habla de música, tal y como se hizo en la antigüedad griega, trata siempre de música y baile (entendido este último como gesto en general), sin separar ambas disciplinas<sup>64</sup>.

64. Batteux comienza su sección tercera “De la música y el baile”, por advertir que en otro tiempo la música comprendía el canto, el baile, la versificación y la declamación.

Trataremos en este lugar de la música y el baile o pantomima sin separarlas... Ellas se darán luz mutuamente en esta obra, así como se prestan sus gracias en el teatro (p. 232).

Entendida, pues, la música como canto (como creación indisoluble de palabra y tono), y teniendo bien claro que la función de las artes es la imitación de la naturaleza, no queda otro camino para la voz y el gesto que la expresión de los pensamientos y sentimientos que le son propios a la naturaleza humana. Al respecto, Batteux escribe: “los hombres tienen tres medios para expresar sus ideas y sentimientos; la palabra, el tono de la voz y el gesto” (p. 233). De estos tres medios de expresión las mayores responsabilidades comunicativas o imitativas recaen en los gestos y en los tonos de la voz, pues ellas son de un carácter más natural y universal, haciéndose inteligibles en cualquiera de los confines del universo. Por otra parte, la palabra “es el órgano de la razón, mas el tono y el gesto lo son del corazón” (p. 234). De todo ello se colige que el objeto principal de la música y del baile debe ser la imitación de los sentimientos o de las pasiones, mientras que a la poesía le corresponde principalmente las acciones y las razones. Empero, acción y pasión se complementan y de allí que el canto (palabra y tono), e incluso el gesto, deban estar juntos en la obra arte, como pasa en la ópera.

Aunque la poesía, la música y el baile se separen a veces por seguir los gustos y voluntades de los hombres... jamás tienen estas tres artes más encanto y atractivos que cuando están reunidas (p. 261).

Otro aspecto interesante que se desprende de estas consideraciones de Batteux, es el que tiene que ver con la preeminencia o no de la variable razón-pasión, según sea el género de composición. Así, y cuando se trata de una obra de teatro hablada, en donde por su naturaleza no musical, hay serias limitaciones de expresar las pasiones, se debe dar mayor importancia al aspecto racional; esto es: a la acción, a la idea, a las narraciones, a la exposición de asuntos, a las transiciones, a las metáforas, a las sutilezas de ingenio y a todo cuanto proviene de la reflexión. Pero cuando se trata de música, aun cuando de ópera hablemos, entonces lo ideal es trabajar con sentimientos sencillos que nacen de la abundancia del corazón. “Bajo este punto de vista -escribe Batteux- se debe juzgar la poesía de Quinault, y si se tiene por un crimen la debilidad de sus versos, Lulli es quien debe justificarla” (p. 204).

En lo que tiene que ver con los asuntos musicales que conciernen a los sonidos propiamente dichos, Batteux evade el tema.

Yo -dice- no pretendo meterme a calcular los sonidos ni sus relaciones, ya entre ellos mismos, o ya con respecto a nuestro órgano; no hablo ni de conmociones, ni de vibraciones, ni de cuerdas, ni de proporciones mate-



máticas; dexo para los sabios teóricos estas especulaciones que no son sino como lo gramatical o dialéctico de un discurso, cuyo mérito no puedo comprender sin entrar en este por menor (p. 245).

Lo dicho aquí no implica, por parte del esteta, un descuido del arte como gracia de “hermosear” la forma; lo que pasa –según escribe– es que todo ello debe surgir de la expresión (de la poesía), y servirle a ella. Además, para Batteux las obras musicales deben ser claras, justas, vivas, sencillas y siempre nuevas; la medida y el movimiento deben dar vida a la composición musical; la armonía, concurrirá a la expresión.

Concluamos, pues, que la música mejor calculada en todos sus tonos, la más geométrica en sus concordancias, si no tiene significación alguna, a pesar de estas qualidades no se la podrá comparar sino con un prisma que presente el más bello colorido, pero que no forma cuadro alguno. Será una especie de teclado chromático que ofrece sonidos pasages para divertir acaso el oído, y disgustar seguramente al espíritu (p. 250).

#### **Suplemento sobre el drama lírico llamado vulgarmente ópera**

Lo primero que se debe advertir antes de iniciar nuestros comentarios, es que este “suplemento de la ópera” no es de Batteux, sino de D. Agustín García de Arrieta, traductor y editor de la obra. La idea de este coautor fue “dar a los estudiosos una idea filosófica... de este precioso ramo de las bellas letras [la ópera]<sup>65</sup> ... , para desvanecer la grosera idea que la turba de ignorantes y preocupados tiene formada de esta noble composición” (tomo V, p. 179). En nuestra opinión, lo que se logró fue establecer una suerte de poética o teórica del drama lírico, a partir de la estética musical de Batteux.

Lo primero que demanda García de Arrieta, para poder apreciar el valor estético del drama lírico, es entender que él “está fundado en la ficción, como todas las demás artes de la imitación. Esta ficción es una especie de hipótesis establecida y admitida, en virtud de un convenio tácito entre el artista y sus jueces [el público]” (p. 180). Es por eso que no tiene ningún sentido burlarse del espectáculo cuando –por ejemplo– un héroe muere cantando, pues un suceso como éste, queda entendido en el convenio tácito.

65. El lugar donde se inserta este suplemento, así como el carácter de algunos de los comentarios hechos por D. García Arrieta, revelan que para él (y tal vez para Batteux), la ópera es más una manifestación poética que musical. Este hecho queda también en evidencia cuando se revisan las historias literarias del siglo XVIII.

Para poder exponer su fábula, la ópera cuenta con dos recursos o géneros de canto: el recitado (o recitativo) y el aria. Distínguese el primero por ser “una especie de declamación cadenciosa conducida por un simple tono que, dejándose oír a cada mudanza de modulación, impide que el actor se desentone” (p. 189). Cuando los personajes razonan, deliberan, o simplemente dialogan, no hay –en opinión de García de Arrieta– nada más apropiado que el recitado. Este no debe ser ejecutado con exacta medida, sino que, por el contrario, ha de quedar a juicio del actor, aunque sometido al carácter del drama.

La contraparte del recitado es el aria, destello de lirismo y de gracia rítmica, según lo determine el momento dramático. Por su condición eminentemente melódica, su campo de acción son los sentimientos y no los razonamientos. Por eso, con un breve texto poético le basta. No debe ser confundida el aria con la copla y la cantinela que sirven para el regocijo y la sátira, pero no para la declamación ni para la música imitativa. Esto es así porque “la repetición periódica del mismo canto a cada copla, se opone a toda expresión particular; y un canto simétricamente dispuesto no puede hallar lugar en la música dramática” (p. 197).

“El aria, como es el medio más poderoso del compositor, debe reservarse para los grandes cuadros y para los momentos sublimes del drama lírico” (p. 198). Por ello, conviene siempre alternarle con el recitado, estableciendo con ello un perfecto equilibrio. Eventualmente, las arias pueden también ser dialogadas, en cuyo caso hablamos de dúos, tríos, cuartetos, etc.

Es igualmente indeseable hacer hablar a los personajes en el drama lírico. “El paso del razonamiento hablado al canto, y del canto al razonamiento, no sólo tendría algo de desagradable y tosco, sino que sería una monstruosa mescolanza de verdad y falsedad [fantasía]” (p. 199).

Según sigue diciendo García de Arrieta, para conseguir un buen espectáculo, el poeta debe someterse al músico; pero al poeta le quedan la elección y disposición del asunto y el orden y giro de todo el drama. Debe caminar sin detención a su desenlace, aborreciendo la profusión de palabras, porque la elocuencia de los momentos de pasión pertenece del todo al músico.

El idioma debe ser sencillo, tener gracia, ser armonioso y flexible, condiciones todas en las que se aventaja la lengua italiana; pero la de España es la que después de aquélla pudiera hacer más progresos en el drama lírico, por la gran analogía que ambas tienen. Lamentablemente –dice el editor hispano– nos han faltado poetas líricos y músicos filósofos que puedan contribuir a tan grande empresa.



### **De la ópera italiana**

La segunda parte del "suplemento" lo destina García Arrieta a denunciar la decadencia en la que ha caído el género italiano. Las críticas, como fue común en los intelectuales del siglo XVIII, reposan en el descuido que para entonces se tuvo del drama o argumento. Las mismas comienzan por advertir la poca atención que el público le prestaba al desarrollo de estas representaciones, aun cuando pasaba en los teatros cinco o seis horas. La costumbre fue entonces atender sólo aquellos pasajes de gran lirismo, virtuosismo o diversión, usurpando el cantor el imperio del poeta y del compositor. En estas circunstancias, el virtuoso cantante, sin percatarse del carácter de su papel, exigía del poeta y del músico arias que pudieran lucir su habilidad, en menoscabo de la acción teatral.

Llegó a tal extremo el abuso, que cuando el cantor no hallaba las arias compuestas a su gusto, sustituía otras que le habían ya grangeado aplausos en otras piezas y otros teatros, a las cuales mudaba como podía, las palabras, para acomodarlas a su situación y carácter, lo menos mal que le fuese posible (p. 215).

Se imponían aquí también razones de índole comercial (razones de taquilla, diríamos hoy) que sometían por igual a toda la empresa y a su dueño a los vaivenes del cantante idolatrado. Ante esta situación, bien se pudo haber pensado que el guión de un empresario, exitoso económicamente, era tener uno o dos cantantes a quienes el público idolatrara, dejando como cosa menor el resto de aspectos que constituían el espectáculo dramático-musical.

### **Autores referidos en el texto**

En el texto de Batteux se ven con relativa frecuencia las referencias a uno de los clásicos de la literatura musical de la antigüedad: Aristides Quintiliano. También deja ver que conocía los estudios que autores modernos<sup>66</sup> como Descartes, Mersenne, Mr. Sauveur y Rameau, hicieron sobre la acústica y sobre la armonía. A estas referencias habría que sumar las que hace el traductor y editor (que aquí también funge como coautor), dejando notas críticas a pie de páginas y apéndices al final del capítulo. Entre los antiguos, cita éste a Plutarco; entre los modernos, menciona al judío berlinés Moisés Mendelson, autor del *Ensayo filosófico sobre las rela-*

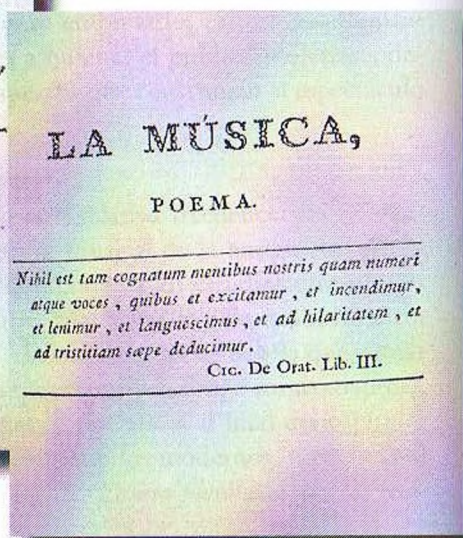
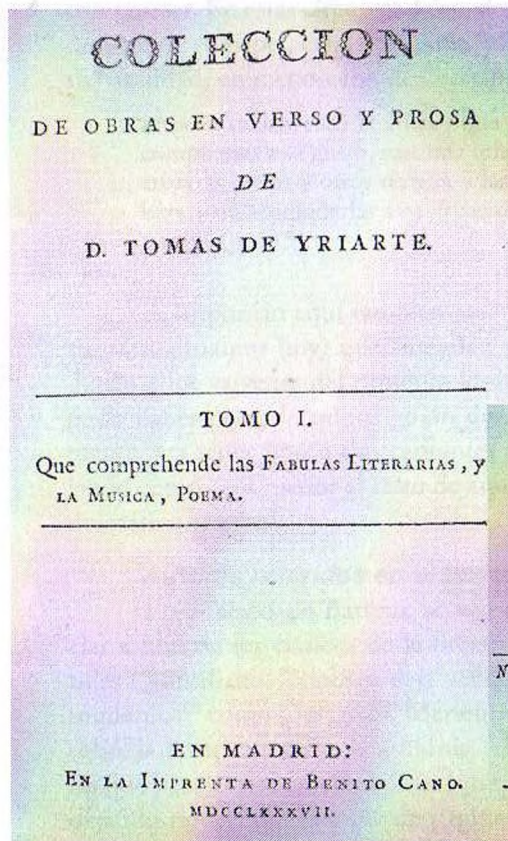
66. entiéndase modernos para el siglo XVIII

*ciones entre las bellas letras y las bellas artes.* Finalmente comenta a un tal Mr. Remond de S. Mard, cuya obra no hemos podido precisar.

### **El curso razonado de bellas letras y bellas artes en Caracas**

No tenemos más testimonio de la presencia de los textos de Batteux en la Venezuela colonial que las dos colecciones que hemos dado a conocer en este capítulo. Si dicho ejemplar es fiel testimonio de que ese libro se leyó en la Universidad de Caracas, entonces estamos sumando un título más al estudio de las bibliotecas coloniales venezolanas.





## Un poema didáctico sobre la música

### GENERALIDADES

Algo de lo que comúnmente no prescinden los cursos de literatura dieciochesca es la temática referida a los poemas didascálicos o didácticos. Dentro de lo que queda de la antigua Biblioteca de la Universidad de Caracas, que sepamos, hay por lo menos dos compendios de literatura que nos hablan del asunto: el *Origen y estado actual de toda la literatura*, de Juan Andrés (1795), y los *Principios filosóficos de la literatura*, de Batteux (1797). Este último –por cierto– es pródigo en cuanto a los principios doctrinales que debía guardar este género de poesía. En primer lugar se nos advierte que, contrario a lo que es común a toda la poesía (la fantasía o la ficción), el poema didáctico debía tener como principio rector decir la verdad, aunque cuando ésta pudiera ser “hermoseada”. Sus temas son las lecciones de virtud, las buenas costumbres, el buen gusto, guiar las artes (en el sentido más general de esta palabra), trazar las leyes de la razón y, en definitiva, instruir.

Debido a la facilidad nemotécnica que caracteriza a estos versos, se pretendía con ellos satisfacer las expectativas de una educación centrada en la erudición memorística, lo cual era la mejor forma de medir el saber en aquellos tiempos.

Fue cultivado el poema didáctico desde la antigüedad griega, y encontramos ejemplos que van desde las *Obras y los días*, de Hesíodo, hasta el poema *La música*, de Iriarte, pasando por las *Georgicas*, de Virgilio. Según la naturaleza de su contenido, pudieron ser históricos (los que narraban acciones y acontecimientos reales), filosóficos (los que exponían principios y deducían consecuencias) y propiamente didácticos (los que contenían observaciones relativas a la práctica o preceptos para dirigir cualquier operación). A este último grupo pertenece el poema ya referido sobre el arte de los sonidos, aunque su autor no fue el único poeta que se ocupó en el siglo XVIII de describir la ciencia musical mediante versos. A él le precedieron Francisco Antonio Lefevre, el Canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa y el Abate Du Bos<sup>67</sup>, quienes, sin embargo, no tuvieron un fin práctico

67. Según Castillo Didier (1984, pp. 97-111) en la biblioteca del Precursor Francisco de Miranda, había un ejemplar de las *Reflexiones sobre la poesía, la pintura y la música*, por el Abate Du Bos.



sino apologético en sus respectivos poemas. A fin de tener una idea clara de lo que trata el poema de Iriarte, vamos a ver en detalle los rasgos que lo caracterizaron.

## EL POEMA LA MÚSICA DE TOMÁS IRIARTE

### El autor (vida musical de Tomás de Iriarte)

Nació en Puerto de la Cruz (Tenerife), el 18 de septiembre de 1750. Fue fundamentalmente poeta fabulista, pero realizó también importantes actividades musicales, las cuales vamos a resaltar aquí. Según parece, inició su formación en el arte de los sonidos leyendo libros y ejercitándose de manera autodidacta cuando aún se encontraba en las Islas Canarias (Iriarte, 1989, p. 13-14). Posteriormente (cuando ya estaba en Madrid) recibió alguna instrucción de parte de su amigo, el maestro de Capilla de la Encarnación, don Antonio Rodríguez de Hita, quien debió impartirle los rudimentos de la composición<sup>68</sup>. Este dato es parcialmente reconfirmado por Suárez-Pajares (2000, p. 472), quien dice haberlo leído en un “elogio biográfico” que le dedicara Pignatelli a Iriarte, en fecha próxima a la muerte del poeta.

También parece que aprendió a tañer el órgano, pues en una carta dada a conocer por Cotarelo y Mori, Iriarte dice que estando en “Aranzueque... para pasar el tiempo hasta el mediodía, me fui a tocar el órgano de la iglesia que no es malo. El sacristán quedó tan prendado de mi habilidad, que me envió de regalo algunos peces que había pescado aquella mañana” (1897, Apéndice IV, N° 12).

Esta afición por la música la mantuvo siempre Iriarte, demostrando sus habilidades ante el público, ora como instrumentista (incluso como lector a primera vista), ora como compositor. En este sentido es muy ilustrativo un fragmento epistolar de Iriarte (citado por Suárez-Pajares, p. 473), en donde el poeta le escribe a un amigo lo que sigue:

No cifro en ella [a poesía] mi deleite solo,  
Porque frecuentemente  
Me recrea la música su hermana.  
Noches hay en que se hallan congregados  
Veinte y acaso más aficionados,  
Que su parte ejecutan de repente.  
Mi manejo ni es mucho ni muy poco,  
Y entre ellos logra así lugar decente,  
Pues, cuando no violín, la viola toco:  
La viola que algún día  
En nuestras academias de armonía  
Tú solías tocar por instituto,  
De la cual yo quedé por sustituto.  
Gozamos un depósito abundante  
De la moderna música alemana,  
Que en la parte sinfónica es constante  
Arrebató la palma a la italiana.  
Si alguno al contrapunto se dedica,  
Y cualquier obra suya manifiesta,  
La aficionada orquesta  
Se la aprueba, examina y califica;  
Y aún con benignidad los circunstantes  
Oyen mis sinfonías concertantes.

Tales hechos debieron mostrar a Iriarte como un profundo conocedor del arte de los sonidos, pues en más de una oportunidad le fue solicitada su opinión en cuestiones de música. Ejemplo de ello lo constituye “la mediación que ejerció, junto con Carlos Alejandro de Lelis, entre Joseph Haydn y la casa de Benavente (nobles españoles): Tomás de Iriarte era el hombre de confianza de los Benavente en Madrid, y Lelis el agente de los duques en Viena” (Op cit, p. 472). Además de ello, será también conveniente mencionar el hecho de que Don Tomás fue “nombrado censor de una obra sobre canto gregoriano escrita por Vicente Pérez” (p. 473).

Siendo ya una figura reconocida en Madrid, y después de haber desempeñado algunos cargos burocráticos de importancia, además de haber realizado algunas obras literarias y dramáticas, se dio a la tarea de escribir los tres primeros cantos de su célebre poema *La Música*, tal parece que por petición de la familia ducal de Villahermosa. “El Conde Floridablanca, primer secretario de Estado y jefe del autor, significó que gustaría de ver completo el poema y que se imprimiese de su orden con magnificencia. Volvió pues Iriarte a emprender su tarea suspendida y concluyó la obra con el prólogo y advertencias que van al final, por abril de 1779, de suerte que aunque vino a gastar en el Poema un año, sólo trabajó en él seis meses,

68. *op. cit.*



a causa de otras ocupaciones. Salió a la luz este Poema el 25 de marzo de 1780.” (Iriarte, 1989, p. 17-18) <sup>69</sup>.

Luego de haberse dado a conocer la publicación del Poema, Iriarte “tuvo la satisfacción de ver impresos algunos extractos y elogios de él en varios papeles públicos extranjeros” (Iriarte, 1989, p. 19). Recogió también el fabulista un número bastante voluminoso de cartas halagadoras de su Poema, provenientes todas ellas de personalidades nacionales y extranjeras, entre las cuales vale resaltar la figura del más célebre libretista de aquel siglo, Pietro Metastasio. En los años siguientes, el Poema fue reimpresso varias veces tanto en el siglo XVIII como en el XIX. Asimismo deben advertirse las traducciones que se hicieron al francés, italiano, alemán e inglés<sup>70</sup>. Como si esto fuera poco, el poema hizo escuela y pocas obras influyeron más en el siglo XVIII que el poema de Iriarte. En este sentido ha dicho Menéndez y Pelayo que Iriarte es el principal responsable de todos los poemas sobre las Bellas Artes que llevan los nombres de Rejón de Silva, de Enciso, de Moreno de Tejada, de Viera y Clavijo...” (1947, p. 619).

En los años que sucedieron a la publicación del poema *La Música*, Iriarte siguió llevando a cabo actividades que vinculaban su profesión de poeta con la de músico, cosa que queda evidenciada con la difusión de poemas y dramas para música teatral, destacándose entre ellas su monólogo o melólogo <sup>71</sup> *Guzmán el Bueno* (soliloquio y escena trágica unipersonal con música en sus intervalos), para la cual Don Tomás también compuso diez piezas orquestales cortas. El estreno de la obra se realizó en Cádiz en 1790, y luego en Madrid, en 1791. Según Howell Almonte (1980), la música de *Guzmán el Bueno* es una interesante ilustración de la interpretación musical que Iriarte daba a las emociones. Esta idea es reafirmada por Suárez-Pajares, quien al respecto escribió (p. 476):

La retórica que había fijado en el poema *La música* se lleva aquí a la práctica de forma estricta. Había dado reglas para expresar con música la alegría, la serenidad, el espíritu marcial y la tristeza en sus diferentes formas. A este último estado correspondería el tono menor, el tempo largo o adagio, los cromatismos tanto en el discurso armónico como en el melódico, las frases entrecortadas mediante silencios y el uso de disonancias. En definitiva, en esto exactamente es en lo que consiste el número diez de su melólogo.

69. En realidad el pie de imprenta dice, Madrid, Impr. Real, 1779 pero es perfectamente posible que la obra se difundiera a principio de 1780.

70. Más adelante damos información precisa sobre estos asuntos.

71. El melólogo, según Rousseau, consistía en una representación teatral monologada con música introducida en intervalos determinados en los que el actor callaba (Suárez-Pajares, 2000, p. 476). El nombre usualmente se confunde con el de melodrama.

El lector que desee estudiar este último aspecto con mayor detalle, deberá remitirse a la obra, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, en la cual el musicólogo José Subirá (1949) hace un estudio detallado del asunto. Por lo que aquí toca, nos limitaremos tan sólo a citar uno de los juicios que Iriarte le inspiró al académico después que éste realizara el estudio de su obra: “fue compositor musical, y no un compositor adocenado, sino verdaderamente distinguido, cuyo relieve como innovador puede equipararse tal vez al de un Falla, dicho sin apurar la hipérbole, ni mucho menos” (p.5).

Iriarte murió en Madrid el 17 de septiembre de 1791.

## La obra

### Origen

Como ya se ha dicho, el poema *La Música* parece haber tenido su origen en el mes de abril del año de 1778, y fue emprendido “de resultas de una conversación que pasó en casa de los Duque de Villahermosa sobre los poemas didácticos; Iriarte frecuentaba aquella casa, teniendo el honor de dar lección de lengua latina a la Duquesa. Ésta, el Duque y sus amigos, animaron al autor a aquella obra y [unos meses después] oyeron con gusto los tres primeros cantos de ella” (Iriarte, 1989, p. 17). Según dice D. Emilio Cotarelo y Mori (1897, p. 203) fue Don Bernardo Iriarte quien “consiguió que Floridablanca patrocinase la publicación de la obra de su hermano (además de impulsar su terminación), y el Conde no sólo se prestó a que fuese impresa por cuenta del Estado, sino que quiso la adornasen láminas de los mejores artistas”.

La obra hubo de estar lista para la imprenta a principios de mayo de 1779, según escribió el mismo Iriarte a su amigo don Enrique Ramos (familiar de los Villahermosa), a quien de hecho manifiesta el cuidado que puso en su corrección. Al respecto escribió en una carta que había dado a leer su obra “a los que creo tienen algún voto en materia de lenguaje y de poesía, y muy particularmente a un respetable conciliábulo de profesores de música que han formado de ella un favorable concepto, según lo han ido publicando...” (Citado por D. Emilio Cotarelo y Mori, 1897, p. 202).

### Primera edición y recibimiento del público

Como ya también se ha advertido, el pie de imprenta de la primera edición del poema *La Música*, dice Madrid, Imp. Real, 1779; no obstante, parece que su difusión que no se hizo sino hasta principios de 1780. La



edición, tal y como lo dispuso el Conde de Floridablanca, se llevó a cabo en forma lujosa, tanto en la escogencia del papel, como en los tipos y, sobre todo, en las seis láminas que lo adornaron, encargadas previamente a D. Manuel Salvador Carmona, a D. Joaquín Ballester y a D. Fernando Selma. La reacción favorable por parte del público (sobre todo del extranjero) no se hizo esperar, pues, fueron varios los diarios foráneos que manifestaron sus juicios lisonjeros en aquel año de 1780. Veamos la enumeración que de ellos hace Cotarelo y Mori (1897, p. 205):

Entre otros, *las efemérides de Roma*, de 1780 (num. 27); el *Diario de Literatura, Ciencias y Artes de París*, del mismo año (num. 16); el *Diario Enciclopédico de Boullion* (del 15 de agosto de 1780); el *Mercurio de Francia*, de 25 de agosto del propio año; la *Gaceta Literaria de Deux Ponts* (números 58 y 59); la *Gaceta literaria de Viena* (num. 31, de 1780), los de Parma, Florencia y otros.

Sobre todo en Italia, *alma parens* del divino arte, escritores tan competentes como el P. Martini, de Bolonia, autor de la *Historia de la Música*; el docto Estanislao Mattei, tan elegante poeta como insigne compositor, que escribió una *Filosofía de la Música*; Planelli, que compuso un tratado sobre ópera, y hasta aquellos jesuitas españoles, siempre dispuestos a ensalzar la patria que les había expulsado, celebraron en sus escritos el nombre del nuevo poeta didáctico.<sup>72</sup>

Pero lo que, sobre todo, llenó de contento y satisfacción a nuestro isleño, fue la carta gratulatoria que el insigne Metastasio, la mayor reputación literaria de entonces, le escribió en estos términos: “la suma atención que respira la favorecida carta de usted, que me ha entregado su dignísimo hermano, justamente con el tomo, magnífico por su elegante edición, y precioso por su selecta sustancia que contiene, del admirable poema de V. sobre la música, es amable prenda que se hermana perfectamente con las otras muchas envidiables que han concurrido a formar en V. uno de aquellos rarísimos mortales *quos aequus amavit Júpiter*...”

**Reediciones y traducciones:** según nos dice D. Menéndez Pelayo (1947, p. 619-620), el poema *La Música* de Iriarte tuvo las siguientes reediciones y traducciones:

72. Al respecto Cotarelo y Mori incluye la siguiente nota a pie de página: singularmente se esmeraron el insigne D. Antonio Eximeno, autor *Del origen y reglas de la música*, y el erudito catalán D. Javier de Lampillas, que en su *Ensayo histórico apologético de la literatura española*, impreso en Génova el año siguiente, escribía (tomo II, página 152): “faltaba en nuestro parnaso, como falta en el de las demás naciones, un perfecto poema didáctico sobre la música, y eso hay que agradecer al elegantísimo ingenio de D. Tomás de Iriarte, que supo enriquecer nuestra poesía con esta nueva joya, digna de ser envidiada por todos los pueblos cultos...” (1897, 205-206).

### Ediciones y reediciones

- *La Música*, etc., etc., Madrid, Imp. Real, 1779. 8º. Primera edición, elegantísima, por cierto, en papel, tipos y láminas.
- Madrid, 1782. En la misma imprenta y con los mismos adornos.
- Madrid, 1784. *Idem, id.*
- En el tomo I 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 I de la segunda colección de las *Obras* de Iriarte (Madrid, Imp. Real, 1805).
- Burdeos, por Pedro Beaume, 1809. Con notas, pero sin láminas. 8º pequeño.
- Burdeos, imp. De la Viuda Laplace y Beaume, 1835. 8º pequeño. Idéntica a la anterior.
- Madrid, librería Ramos, 1822. “Hállase también en Lyon, librería de Cormon y Blanc”. Realmente está impresa en Burdeos, por J. M. Boursy.

### Traducciones

- **Inglesa.** *Music, a Didactic Poem in five “cantos”. Translated from the Spanish of Don Tomás de Iriarte, into english verse, by John Belfour, Esq. London, printed for W. M. Mille... by William Savage... 1807.* Espléndida edición. Traducción que remedia en alguna parte el prosaísmo del original.
- **Alemana.** El traductor inglés, en su prólogo, cita la versión alemana de F. F. Bertuch, impresa en Weimar. No la hemos visto.
- **Francesa.** *La Musique, Poeme, traduit del Espagnol de Don Thomas de Iriarte, par J. B. C. Granville, et accompagné de notes par le citoyen Langlé, membre et Bibliothécaire du Conservatoire de Musique. A Paris, chez J. J. Fuchs... de l'imprimiere de H. L. Perronneau... An VIII 8º.* Dedicatoria del traductor al Conservatorio de Música. – Respuesta laudatoria de los miembros del Conservatorio (Cherubini, Lessuer, Gossec, Martín, Ernest, Assmann, Xavier Lefevre, Duret, Méhul, etc.), los cuales felicitan al traductor por haber enriquecido la lengua francesa con una obra tan excelente como la de Iriarte. Traducción en prosa y sin las notas del autor pero con



las de Langlés. Al fin se inserta el poemita latino de la Música del P. Lefevre, traducido por Grainville en prosa francesa.

- **Italiana.** *La Musica, poema di Don Tommaso Iriarte, tradotto dal Castigliano dall'abate Antonio Garzia. In Venecia nella Stamperia de Antonio caroli...* 1789. 4º Con las mismas láminas de la edición española. El traductor era un jesuita español de los desterrados a Italia.
- *La Musica, poema di Don Tommaso Iriarte, tradotto dallo spagnuolo in versi italiano da Giuseppe Carlo de Ghisi, con note sullo stato attuale della musica in generale presso le altre nazioni.* Firenze, sdpe del traduttore, 1868, *tipografia de G. Barbera*. Traducción en versos sueltos, más animada y poética que el original. Son curiosas las notas sobre la música italiana y española. En el poema de Iriarte se percibe la influencia de muchos tratadistas franceses, especialmente de Burette, Nivers, Blainville, Rameau, D'Alembert, Rousseau, Serre, Jamard y otros.

#### **Nuestros ejemplares (procedencia)**

En la sección de Libros Antiguos Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela existen dos reediciones del poema *La música*, las cuales se encuentran en el tomo I (la colección tiene seis tomos) de la *Colección de obras en verso y prosa de don Tomás de Iriarte*, correspondientes a los años de 1787 y 1805. Ambas fueron publicadas en Madrid, la primera (1787) por la imprenta de Benito Cano, y la segunda (1805) por la Imprenta Real. Aquí haremos referencia a la colección de 1787, por ser la que, presumiblemente, pertenece a la colección fundacional. La misma se halla bajo la cota ZA-951.

#### **Características externas**

Las medidas de caja del ejemplar en cuestión son como sigue: 8,0 cm. de ancho por 14,5 de alto. Este tomo primero es contentivo de las *Fabulas literarias* y el poema *La música*. Nuestro poema se encuentra entre la página 137 y 298, en las cuales va el prólogo (139-164) más los cinco cantos que integran el poema. A ello se debe agregar las páginas de "Advertencia", que va desde las páginas I – XLIV, expuestas al final del tomo en cuestión.

#### **Contenido**

A efectos de que se tenga una idea bastante clara de los aspectos que son sometidos a la consideración de Iriarte en este largo poema, transcribi-

remos de inmediato la síntesis argumental de cada uno de los cinco cantos, tal y como lo propuso el mismo autor.

#### **Argumento del Canto Primero**

##### Elementos del arte músico

Proposición, é invocación. I. Origen natural de la Música. II. Requisitos para el acierto en ella. III. Orden y división de la escala diatónica en modo mayor, y en modo menor. IV. Orden y división de la escala cromática. V. Multiplicación de estas escalas; extensión de los sonidos que llaman apreciables; y división de ellos con arreglo a las claves: de cuyo conjunto de principios resulta la Melodía. VI. Propiedades y carácter de la Harmonía; y naturaleza de los intervalos consonantes y disonantes. VII. Posturas compuestas de los mismos intervalos; y progreso que por medio de ellas sigue la Harmonía. VIII. Principio físico de la resonancia de una cuerda sonora, en que parece se funda lo apacible de las consonancias, y lo desapacible de las disonancias; y primera idea que pudieron tener los hombres de la Harmonía o canto concertado. IX. Episodio histórico de la decadencia de las artes desde la irrupción de los godos: renovación de ellas, y particularmente del sistema músico, empezado a restablecer por Guido Aretino; y perfección moderna del arte del contrapunto: con lo qual concluye la primera parte, que trata de la música considerada en quanto al sonido.

X. Segunda parte, en que se considera la Música por lo que respecta al tiempo. Naturaleza del compás: expresión y energía que da al canto. XI. División del compás en sus dos especies binaria y ternaria; y varia duración de las voces, explicada con notas o figuras de diverso valor. XII. Aires y movimientos que se dan al compás sin alterar su medida y proporción. XIII. Pausas y esperas que equivalen a notas vivas. XIV. Inutilidad de estos y otros preceptos del arte, quando el compositor carece de sensibilidad y genio estudioso (pp 165-166).

#### **Argumento del Canto Segundo**

##### Expresión musical

Queda sentado al fin del Canto primero que de poco sirve á un Compositor la ciencia de los elementos ya explicados, si le falta la sensibilidad, de la qual procede lo que en la Música se llama expresión: y debiendo por consecuencia tratar de ésta en el presente Canto, se finge en él correlativamente, no como episodio, sino como parte mui esencial de la materia del Poema puesta en acción, que un joven, diestrísimo en la Música, se introduce disfrazado en trage pastoril, y con el nombre de Salicio, entre los Pastores de la Arcadia, deseoso de ganar con su habilidad la gracia de la Zagala Crisea, tan conocida por su hermosura y esquivéz, como por su afición a la Música. Logra Salicio el intento; Crisea, que ya se complace en ser su discípula, le pregunta en qué consiste la expresión musical, cómo se representan y excitan con ella las sensaciones, afectos y pasiones humanas. Salicio satisface la curiosidad de la Pastora en un razonamiento didáctico, que abraza todo lo principal de tan delicada materia.



I. Eficacia que por sí solo tiene el tono ú acento para la expresión y moción de los afectos. II. Qué especie de sensaciones y pasiones puede excitar la Música. III. División de ellas en agradables y desagradables, según se originan de los dos principios Deleite y Dolor. IV. La alegría, primera y más natural sensación que se expresa a través del canto: reglas prácticas para la Música de esta especie. V. Calma y tranquilidad del espíritu; y carácter de la Música con que se expresa esta situación, no menos que las imágenes gratas, y afectos tiernos que de ella nacen, como el amor sereno, la clemencia, la blandura, la inocencia, el placer de la vida del campo, el descanso, el sueño, etc. VI. Valor marcial y heroico, y qué Música le corresponde. VII. A las sensaciones agradables que dilatan el corazón se siguen las desagradables que le oprimen. Quatro diferentes especies de tristeza, y medios de que se vale la música para expresarlas. VIII. La ira, y qué Música la conviene. IX. El terror, y la Música tétrica que la imita. X. Conclusión del discurso del Pastor Salicio (pp. 192-194).

### **Argumento del Canto Tercero**

Dignidad y usos de la Música; y especialmente el que tiene en el templo. Introducción de este Canto. I. Exposición general de las prerrogativas del arte músico; y división de sus varios usos en quatro clases, considerándole empleado en el templo, en el teatro, en la sociedad y en la soledad o retiro.

II. La Música usada en el templo por naciones antiguas y modernas. III. Carácter del canto llano. IV. Carácter del canto figurado. V. Carácter del canto de órgano. VI. Calidades de las voces humanas que componen el coro eclesiástico. VII. De los instrumentos usados en él, y principalmente del órgano. VIII. De los géneros de Música que se estilan en el templo, como alegre, deprecatorio, triste; y de las cantadas villancicos y oratorios. IX. Nómbranse algunos compositores españoles antiguos. Descripción de una oposición, según hoy se practica en la capilla del Rei, insinuándose de paso quales son las circunstancias que constituyen la buena ejecución instrumental. X. Exhortación a los jóvenes aplicados a la Música (pp. 217-218).

### **Argumento del Canto Quarto**

Uso de la Música en el teatro

Proposición de este Canto. I. Razones en que se funda la aceptación general de las representaciones teatrales; y necesidad de la Música en ellas. II. Defensa de la Ópera o Melodrama. III. Su origen y su renovación; y la gran parte que en ella ha tenido el insigne Poeta Metastasio.

IV. Figúrase una fantasía poética en que se introduce al célebre Compositor Napolitano Nicolás Jomelli, que llega a los campos Elisios, donde varios antiguos músicos Griegos y Latinos, y otros de siglos posteriores le instan a que les explique el estado de la Música teatral en nuestros días. V. Jomelli empieza dando una idea de los distintos géneros de la Ópera; y

describe la orquesta. VI. Trata luego de la sinfonía teatral, que llaman obertura, y advierte algunos abusos más generales de ella. VII. Explica las dos especies de recitado: uno sin más acompañamiento que los baxos. Y otro con orquesta. VIII. Da noticia de las arias, indicando parte de los defectos en que suelen incurrir los compositores de ellas, y hace mención de las dos especies de arias que se conocen con el nombre de rondó y cavatina. IX. Expone algunas reglas concernientes al dúo, al terceto y al coro. X. Concluye nombrando varios célebres Autores de Música teatral. XI. Resume el Poeta parte de lo que en general supone haber oído a Jomelli sobre la Ópera cómica o burlesca, y la Música de los bailes. XII. Interrúmpele el mismo Poeta, demostrando el carácter de la Zarzuela y de la Tonadilla Española, y notando, por fin, ciertos abusos que en ésta se van introduciendo (pp. 239-240).

### **Argumento del Canto Quinto**

Uso de la Música en la sociedad privada y en la soledad

Elogio de las Academias de Música, e invectiva contra los que en ellas no guardan el debido silencio. I. De la Música vocal que la sociedad toma prestada del teatro para aquellas diversiones. II. De la Música instrumental propia de una sala. III. De la sonata, y del concierto. IV. Del dúo, del trío, del quarteto y de la sinfonía. V. Necesidad de la diversidad y extrañeza en la Música, para que no canse. Elogio de los Alemanes, Autores de Música instrumental, y principalmente del célebre Joseph Hayden, singular en la variedad de sus composiciones. VI. De la Música de baile usada en las concurrencias particulares.

VII: Utilidad de la Música en la soledad, respecto al que ignora el arte. VIII. Y respeto al inteligente. Descríbese el estudio que debe hacer el buen Compositor a su sólas, observando los vicios que le conviene evitar, y las máximas que le dirigen al acierto.

IX. El Buen-gusto se aparece en la Real Academia Matritense de las Nobles Artes en el día de una pública distribución de premios, quando a la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, que allí se reúnen, se han agregado la Poesía y la Eloqüencia. Propone a todas estas Artes el establecimiento de una Academia, o Cuerpo científico de Música; y ellas, aplaudiendo la idea, ofrecen contribuir cada una por su parte al establecimiento y honor de su Hermana. (pp. 269-270).

### **Comentario y resumen del contenido**

#### **El prólogo:**

Tres son las preguntas fundamentales que creemos deben ser respondidas antes de acometer el estudio del poema *La música*. Afortunadamente, las tres preguntas quedan, en nuestra opinión, satisfechas en el prólogo de la obra. La primera y más importante de éstas, es si este Poema tiene



algún valor técnico o doctrinal, o si simplemente se trata de una suerte de *impromptu* poético, con un fin puramente apologético. La respuesta de Iriarte en este sentido es contundente y no se hace esperar: el Poema, pese a que originariamente constituyó una diversión personal, tuvo, en la medida en que se maduraba, un fin eminentemente didáctico. Su interés primordial, a diferencia de los pocos que lo antecedieron (el de Francisco Antonio Lefevre, el del Abate Du Bos y el del Canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa), es “la descripción más comprensiva” de la música, proponiéndose “enseñarla” y “aun describir sus principales partes” (p. 145).

La otra pregunta (justificada sobre todo si todavía hay quien dude de la formación musical de Iriarte), es si se sentía el Poeta lo suficientemente capacitado para llevar a cabo una tarea que implicaba, dado su fin didáctico, un conocimiento profesional de la materia. En este sentido, creemos que son muy reveladoras las críticas que Iriarte hace a su antecesor en este intento (el Canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa), quien, a juicio de nuestro autor, tuvo el atrevimiento de “tratar de una facultad de cuyos principios no [tenía] bastante conocimientos”, decisión lamentable en un imperito (p. 146). Este juicio, nos lleva, a la lógica consideración de que si Iriarte se atrevió a tratar la materia musical entre sus poemas, era porque se estimaba a sí mismo docto en la materia.

La tercera pregunta surge de las dos anteriores: si lo que se quería era una “descripción comprensiva de la música”, y si el autor se consideraba suficientemente conocedor de la materia, por qué trató el tema en verso y no en prosa. Este cuestionamiento cobra mayor peso cuando vemos que el mismo Iriarte admite que “más aventurado [que el discurso en prosa] debe ser el acierto en un tratado en verso” (p. 148). La respuesta afortunadamente es bastante clara: “si un Poeta didáctico se toma el trabajo de poner los preceptos en verso, es para que se queden impresos en la memoria de quien los lee” (p.298). Esta afirmación es reiterada al final del Canto Quinto, donde el poeta nos dice (p. 278):

Y porque los preceptos de esta ciencia  
En la memoria de los hombres duren,  
Los cantaré con métrica armonía  
Que llegue de la tierra los extremos.

Y es que, en definitiva, los verdaderos destinatarios de este poema son los aficionados, los alumnos y los profesores. Iriarte lo explica con estas palabras: “séame, pues, lícito esperar que los Profesores y Aficionados, entre muchas cosas que ya saben, y de que tratan frecuentemente, hallen en este Poema algunas sobre las cuales tal vez no habrán hecho la debida reflexión” (pp.158-159).

### *El canto primero*

De los cinco cantos que conforman esta obra, el primero es el que tiene menos consideraciones de tipo estético, que son las que nos interesan resaltar en estos comentarios.<sup>73</sup> Con todo, hay algunos puntos que podremos resaltar aquí. Respecto al origen y naturaleza del arte de los sonidos (problema del que se ocuparon los filósofos y teóricos de la música en el siglo XVIII), Iriarte, al igual que Du Bos, Rousseau y Herder, es partidario de que el canto tiene su origen en la declamación hablada, la cual, a su vez, surge de los distintos grados de expresión que tiene la voz a efectos de manifestar los estados de ánimo. De esta “unigénesis” de la poesía y la música, resultará la condición de ésta como medio de expresión, condición que, por cierto, superará en mucho al propio idioma, pues, élla “es idioma universal”. Dicho en palabras de Iriarte (p. 169):

De tales grados de la voz proviene  
La natural declamación humana;  
Y de ésta el canto música dimana,  
Que es de ellas imitación, ya reducida  
A tonos fijos y cabal medida:  
De cuya unión resulta  
Un idioma tan grato y persuasivo,  
Que la nación más bárbara o inculta  
Se rinde a su eficacia y atractivo.

Para Iriarte, el hecho de que el origen del canto esté unido a la palabra no niega la posibilidad de que en su origen la música haya recibido también la influencia de sonidos de la naturaleza. Y es que el arte en general (según su concepción) tiene como fin imitar la naturaleza, ora externa, ora interna, sobetodo, cuando imita los afectos.

73. A nuestro juicio, los conceptos que busca difundir la mayor parte de este Poema son de naturaleza estética y no técnica.



El resto de los aspectos relativos a este primer canto, son descripciones poéticas de los rudimentos de la música, cosa que, por los motivos ya expuestos, no hemos de considerar aquí. El lector, sin embargo, puede mirar los aspectos tratados en este canto primero en el aparte relativo al contenido.

### *El canto segundo*

El propio Iriarte subestima el valor de los rudimentos técnicos expuestos en el primer canto, pues, “de poco sirve á un Compositor la ciencia de los elementos ya explicados, si le falta la sensibilidad, de la qual procede lo que en la Música se llama expresión (p. 192). En este sentido advertiremos que para el autor, este canto segundo constituye “parte mui esencial de la materia del Poema” y su centro estará representado por la expresión. Los argumentos del autor son expuestos con tal diafinidad que dejaremos que sea él mismo quien nos lo comunique. Comienza Iriarte por mencionar el poder que tiene el acento<sup>74</sup> o tono musical para poder expresar los afectos (pp. 199-200):

La continua experiencia nos demuestra  
Que el tono u el acento,  
Aun sin llevar medido movimiento,  
Ni sujetarse a riguroso canto, tiene en el alma nuestra  
Tan activo poder, dominio tanto,  
Que persuade y conmueve de un modo natural, fácil y breve.  
Con él, aunque palabra todavía  
No pueda articular el tierno infante,  
Dolor expresa, enojo, u alegría;  
Y el hombre, aunque se vea  
En la región más bárbara y distante,  
El lenguaje ignorando enteramente,  
Explica si desea,  
Si espera, teme, se complace ó siente.

De aquí en adelante, el Poeta comienza lo que bien pudiéramos llamar su “retórica musical o su doctrina musical de los afectos”. Así irá describiendo los distintos medios a través de los cuales la música puede expresar cada uno de ellos. Para la alegría, la “receta” es como sigue (pp. 202-203):

74. Aquí se utiliza la expresión “acento” como sinónimo de tono musical, tal y como lo maneja Rousseau en su teoría sobre el origen de las lenguas. De hecho, parece posible que Iriarte esté parafraseando al ginebrino.

Modo mayor, brillante y decisivo,  
Un compás señalado un aire vivo:  
Por la gama diatónica dirige  
Más que por la cromática las voces,  
Haciéndolas resueltas y flexibles;  
Y antes sonidos fuertes y veloces  
Que delicados y durables usa.  
Emplea frases cortas perceptibles:  
Prolixas pausas con cuidado excusa:  
La alegre melodía  
De la parte que canta  
Acompaña con varía sinfonía;  
Y aun la adorna con pasos de garganta,  
Que a una bizarra ejecución convienen.

En torno a la expresión de la paz, serenidad y calma, se manifiesta así (p. 204):

Ya es el aire más lento, más tranquilo,  
Como el adagio, el moderado Andante;  
No muy obscuro el tono, ni brillante;  
Sin que el canto se aleje demasiado  
De su primera y natural escala...

En lo que respecta a la marcialidad (p. 206), esto dice:

En un modo mayor, tono brillante,  
Y compás no arbitrario,  
Sino siempre binario,  
Sujeto a un aire serio y arrogante,  
Cual es el justo y mesurado Andante.  
Sus notas firmes, claras y distintas  
Suenan, por lo común, acompañadas  
De octavas y de quintas,  
Y mayores terceras,  
Nerviosas, varoniles y guerreras.  
Uniendo a la expresión la simetría,  
De dos en dos ordena sus compases;  
Y usa cortos periodos o frases  
Para que en la memoria del oyente  
Pueda la dominante melodía  
Desde luego imprimirse fácilmente.

En lo que se refiere a la tristeza, esto escribe (pp. 207-208):

¿Con quanta propiedad, con qué viveza  
En un modo menor, y un tono obscuro



La Música nos pinta la tristeza?  
Y para obrar efecto más seguro,  
¿Con qué elección prudente y exquisita  
el género cromático prefiere,  
y al Adagio, u al largo se limita!  
Ni apresura las notas, ni las hiere  
Sueltas y duramente señaladas,  
Antes bien, repasándolas ligadas,  
En patético estilo las suaviza,  
Cuando de unas a otras se desliza.

Y cuando de imitar la ira se trata (pp.211-212):

Depende de una extraña melodía,  
De un gran contraste hamónico,  
Y mezcla de cromático y diatónico.  
Inopinadamente el canto vario  
Interpola lo débil y lo fuerte,  
Lo agudo y lo grave. El modo se convierte  
En mayor en menor. Compás ternario  
Al binario sucede, ó al contrario.  
Tal vez el aire propio, que es el Presto,  
En Adagio, u Andante se transforma:  
Ni la modulación sigue la norma  
Del ingenio propuesto,  
Pues ya en saltos veloces,  
No menos que violentos, se extravía  
Del primer tono  
Por los extremos de distantes voces:  
Ya de un pasaje lleno de armonía  
Transita de improviso al unísono,  
Simplificando así la melodía  
Para que obre eficaz en el oído  
Con menos confusión y más ruido;  
O ya, en fin afectando el desentono  
Que un arrebatamiento  
De cólera furiosa comunica  
Al natural acento,  
Súbitas disonancias multiplica.

Finalmente, habla Iriarte de la imitación del terror, recomendando para ello (p. 213-214):

Aquel modo menor que significa  
Todo el afán que en la tristeza cabe,  
Se transporta a diapasón más grave,

Miedo, pasmo y horror también explica.  
El aire universal debe ser lento,  
Como de cada nota el movimiento,  
Siempre que alguna causa inesperada  
Nuevos motivos de terror no añada,  
Que requieran impulso más violento.  
Ni se ha de señalar con demasía  
El golpe del compás, porque no es justo  
Observar estudiada simetría  
En la turbada agitación del susto.  
Bien al contrario, el caprichoso gusto  
Contratiempo emplea, y suspensiones,  
Haciendo que alternadas se subsigan  
Figuras de diversas duraciones,  
Que sin orden se suelten o se ligan.  
La voz, por otra parte, a los disones  
Del género cromático recurre;  
Y usa a menudo entonación profunda:  
La orquesta en baxos igualmente abunda;  
Jamás en glosas frívolas incurre:  
Solo el trino, y el trémulo mordente,  
Para expresar la conmoción, consiente.

### *El canto tercero*

Comienza Iriarte este canto rechazando de plano todas aquellas posturas dieciochescas que tenían a la música por “arte frívolo, inútil, poco decoroso, y aun perjudicial” (p. XII). Para esgrimir esta defensa, el autor empieza por demostrar cómo la música ha estado presente (y en alta estima) en todas las culturas (aún las más primitivas) y en todos los tiempos. La utilidad de la música, según el Poeta, se concreta a cuatro espacios sociales bien definidos: el templo, el teatro público, la sociedad privada y en el retiro solitario.

Respecto al papel de la música en el templo (aspecto que se desarrolla en este tercer canto), su importancia parece radicar en el hecho de que nadie como ella puede mover el afecto de los pueblos en torno a los ideales de la religión. Refiriéndose ya, de manera más concreta, al culto católico, Iriarte reconoce que son tres los cantos que han de servir al culto: el llano, el de órgano y el figurado. El primero de ellos se define como sigue (p. 224):

El que se dice llano  
Coral, o Gregoriano,  
Es por su majestad el más conforme  
A sagrado lugar, y se solfea  
Con melodía simple y uniforme.  
Por intervalos fáciles procede



Que sean entre sí poco distantes;  
Y consentir no puede  
Figuras en valor desemejantes.  
La natural escala  
Del género diatónico no altera...

Como dato curioso, relativo al tempo del canto gregoriano, nos expone Iriarte (en las “advertencias” de su libro) las siguientes ideas: “las fiestas de la Iglesia Católica son o de primera clase, o de segunda, o de dobles mayores, o de dobles menores, o semidobles. En las más solemnes se usa el aire más lento que en las otras; y estas cinco variedades de movimiento pueden corresponder a las de los cinco aires: Largo, Adagio, Andante, Alegro y Presto” (p. XIV).

Otro dato que nos aporta el Poeta es aquel referido al canto figurado o mixto, especie de media entre el canto llano y el de órgano. Al parecer, se refiere, sobre todo, a la forma particular de cantar los himnos y las secuencias, las cuales (según nos dice Iriarte) se ejecutaban ajustado a metro, a compás (binario o ternario) y “en notas de diversas duraciones” (p. 226).<sup>75</sup>

En cuanto al canto de órgano, el autor nos lo define como aquel “que admite los más brillantes y artificiosos adornos del contrapunto, como acontece, v.g. en las misas cantadas solemnemente a muchas voces con orquesta” (p. XIII). En este sentido hace Iriarte algunas observaciones sobre los distintos géneros de voces y registros, así como del peligro del cruce de voces. Lo más importante, sin embargo (según nuestro interés en este artículo), es resaltar los juicios que este autor emite sobre el contrapunto. No llega él a denigrar de la polifonía, como si lo hicieron algunos estetas de la música inmediatos antecesores suyos, pero sí opina que ésta en nada ha contribuido a la expresión.

Respecto al uso de los instrumentos en la iglesia, el Poeta los encuentra a casi todos de naturaleza secular; pero hay algunos peculiares, como el arpa (cosa muy típica de España), el bajón y, sobre todo, el órgano, cuyo uso se ha extendido en el canto sagrado. Al clave lo cuestiona porque “las voces en él no se sostienen”, y al oboe, la trompa y la flauta, porque “no permiten harmónicas posturas” (p.231).

Termina este canto con las consideraciones de Iriarte sobre el desarrollo de la música religiosa en las diversas naciones, entre las cuales destaca

75. Según dice el propio Iriarte (p. XIII), el P. Fr. Pablo Nasarre trata del mismo asunto (llamándolo canto mixto) en su *Escuela Música*, Tom I, Lib. II, Cap. XIX.

muy especialmente España<sup>76</sup>. Son muestra de ello las obras de inmortales como Diego Patiño, Juan Roldán, Vicente García, Juan Matías Viana, Guerrero, Victoria, Matías Ruiz, Morales, Antonio de Literes, Sebastián Durón, José Nebre, etc. Como Antonio Eximeno en su *Don Lazarillo Vizcardi*, Iriarte también nos da prolijas noticias sobre lo mucho que exige e invierte la corte matritense en la selección y escogencia de la capilla real, donde “se emplean anualmente más de 400 ducados de renta fija para costear la Música consagrada al culto divino, sin contar los emolumentos de cada Profesor en las fiestas particulares, que solamente en Madrid se asegura ascienden a 200 pesos anuales” (p.XVI).

#### *Canto cuarto*

Esta sección, destinada como se ha visto a la música teatral, comienza por una defensa sobre el papel de las representaciones escénicas en la sociedad. Esta justificación parte del hecho de que la diversión es natural al hombre. En lo que concierne al papel de la música en el género teatral, Iriarte vuelve una vez más a concederle al arte de los sonidos la más relevante de las posiciones en cuanto a mover los afectos. Al respecto dice (pp. 242-243):

Pero ¿qual de estas artes por sí sola  
Sin tu dichosa alianza  
Ó inmortal Harmonía,  
Avasallar los ánimos podría?  
Tú las realzas, las animas todas,  
Y a mil varios estilos te acomodas  
En aquel espectáculo ingenioso  
Que a la Italia moderna da más fama  
Quedar pudo a la antigua el de su coso.

A diferencia de muchos estetas y teóricos dieciochescos, quienes apegados a sus raciocinios, rechazaban al melodrama por falsear la realidad, Iriarte concibe a la ilusión teatral, a la ficción y al artificio, plenamente justificados, pues así ellos mueven los afectos. De aquí que el uso de la música en el teatro esté plenamente justificado.

Al revisar la tragedia como antecedente histórico del melodrama, reafirma una vez más la tesis de la unigénesis de la música y la palabra: en

76. Tanto aquí, como en el canto cuarto (p.248) y en las “advertencias” (pp. XXII-XXIII), Iriarte reafirma el hecho de que a España corresponde el primer lugar de desarrollo cuando de música religiosa se trata.



la antigüedad griega, música y palabras eran una sola expresión; fue, acaso, por un desacierto histórico producido en la Edad Media, cuando “música y poesía quedaron una de otra independientes” (p. 246).

De aquí en adelante, el autor se dedica a describir las partes de la ópera y sus funciones: la obertura, el valor expresivo de los instrumentos<sup>77</sup>, los tipos de recitativo, las arias, los dúos, etc., todo es sometido a su consideración. Interesante, en función del “expresionismo” de Iriarte, son los juicios que da sobre los distintos tipos de oberturas o sinfonías. En este sentido se muestra defensor de la obertura dramática, tal y como surgiría a partir de la reforma gluckiana:

Algunos se contentan  
Con una introducción que nada ofrece,  
No pasa del oído, y le ensordece.  
Otros en ellas resumir intentan  
Los pasajes diversos  
Que se hallan en la ópera dispersos:  
Diligencia pueril que en vano ostentan;  
Porque la imitación no causa agrado,  
Si antes no se conoce lo imitado.  
No así el Maestro sólido y prudente,  
Que la atención concilia del Oyente,  
Y su ánimo dispone  
Para la situación que se propone  
Quando empieza el dramático discurso. (p. 253).

También como Gluck, Iriarte rechaza todos los artificios de la ópera napolitana; a tal efecto, escribe (p. 258-259):

Pues ya entre los ingenios Europeos  
Hay quien destierra los abusos que algún día  
Pudieron deleitar: quien los gorjeos  
Molestísimamente prolongados  
En las letras vocales no permite  
Si no mui a su tiempo, y moderados:  
Quien las repeticiones inoportunas  
De mínimas palabras siempre omite;  
Pues si repite algunas,

77. Respecto al uso retórico de los instrumentos (ethos y pathos instrumental), Iriarte nos luce aquí un poco parco; pero, según advierten quienes han estudiado con cuidado la música de *Guzmán el bueno*, este elemento es abundantemente explotado, sobre todo en lo que respecta al uso excluyente del oboe y la flauta.

Sólo en ciertas frases principales,  
Y a lo sumo tres veces inmediatas

Por todo lo dicho hasta aquí, a Gluck pertenece el primer lugar entre los grandes cultivadores de la ópera. Así canta Iriarte al gran reformador del drama musical (p. 264)<sup>78</sup>:

Y tú, inmortal compositor de Alceste,  
De Ifigenia, de Páris y de Helena,  
Cantor Germano del Cantor de Tracia,  
Gluck, Inventor sublime, por quien éste  
Será ya el siglo de oro de la escena,  
Quando Europa te pierda por desgracia,  
Tú, de laurel perpetuo coronado,  
Aquí hallarás asiento distinguido,  
Aquí donde ni elogio interesado,  
Ni envidia reina, o nacional partido.

Termina el cuarto canto con la caracterización del género cómico o bufo, así como con algunos comentarios sobre los géneros típicamente españoles: la zarzuela y la tonadilla escénica.

#### *Canto quinto:*

A pesar de exaltar el nombre Gluck como el reformador que devolviera a la música su papel sumiso ante la poesía, Iriarte no deja de hacer sus elogiosos comentarios en torno a la música instrumental en este canto quinto. De hecho, aprovecha la oportunidad para criticar a aquellos miembros de su sociedad que tenían la mala costumbre de hablar durante las audiciones instrumentales.

Para nuestro poeta, la música instrumental sigue teniendo el mismo papel de “retratar los afectos humanos”, tal y como debe hacerlo la música teatral. Y es que la música no requiere de palabras para poder mover los afectos. Iriarte lo dice así (p. 275):

Tiene, en la instrumental, Música propia,  
Que auxilio de la letra no mendiga,  
Que a no sentir su falta nos obliga,

78. Todavía llega Iriarte a consideraciones mayores cuando se refiere a Gluck. En este sentido escribe al final de sus *Advertencias sobre el canto cuarto* (p. XXVI-XXVII): “la celebridad de su nombre, que cada día va en aumento, acredita quan (sic) merecidos son los elogios que aquí se le tributan, y al fin triunfará de las críticas con que han pretendido disminuir el mérito de sus composiciones algunos Censores envidiosos, ó preocupados, de cuya persecución jamás pueden libertarse los hombres grandes, y particularmente los ingenios inventores que se apartan del camino trillado”.



Y sin ella se atreve  
A mover los afectos que ella mueve...

Luego de mencionar los distintos géneros de la música instrumental (el trío, el cuarteto, la sinfonía), el poeta nos describe la música que mejor llena sus expectativas: una música que abunde en variedad, lo cual se logra en la alternancia de estilo, tiempo y aire. Al tratar de compositores, recae en Háyden las más elogiosas palabras: este compositor, según Iriarte, era uno de los que más aficionados tenía en las academias de Madrid.

Sólo a tu númen, Háyden prodigioso  
Las musas concedieron esta gracia  
De ser tan nuevo siempre, tan copioso,  
Que la curiosidad nunca se sacia  
De tus obras siempre repetidas (pp. 281-282).

Muy por el contrario, nuestro poeta, como buen partidario del estilo galante y, además, ganado a ver la música como un lenguaje, critica al compositor que hace gala de las “puerilidades y pedanterías” del contrapunto. En este sentido, escribe (pp. 287-288):

Mira, por otra parte,  
Los que afectando insólita y profunda  
Erudición del arte,  
Consiguen que el oyente se confunda  
En pueriles enigmas intrincados,  
En laberintos, fugas cancrizantes,  
Y cánones perpetuos o trocados...

Diferenciándose de algunos de los estetas racionalistas del siglo XVIII, Iriarte concede a la música el mismo valor que a las otras bellas artes; por eso propone el establecimiento de una academia, o cuerpo científico de música.

El canto termina haciendo una defensa del habla castellana, respecto a sus posibilidades musicales. Este asunto, tratado por el autor con la mayor prolijidad al final de las *advertencias del canto quinto*<sup>79</sup>, puede sin embargo resumirse en los siguientes términos poéticos (p. 296-297):

79. El asunto, en palabras de Iriarte, “casi merece el nombre de disertación, porque en ella (examina) menudamente la aptitud de la lengua Castellana para el canto: asunto que desde luego será grato a los buenos Patricios por la justicias de una causa que tanto les interesa, quando no sea por consideración al penoso examen en que me he empeñado para certificarme de los presupuestos que sirven de fundamento a mis proposiciones” (p. 158).

Pues si fuera de Italia me desvelo  
En buscar un lenguaje  
Que a todos para el canto se aventaje,  
En el Hispano suelo  
Lo encuentro noble, rico y majestuoso,  
Flexible, varonil y armonioso:  
Un lenguaje en que son desconocidas  
Letras mudas, obscuras o nasales;  
Y en que las consonantes y vocales  
Se hallan con orden tal distribuidas,  
Que casi en igual número se cuentan:  
No como en las naciones  
Del Septentrión, que ofuscan y violentan  
De las vocales los cantables sonos,  
Multiplicando tardas consonantes:  
Lenguaje, en fin, que ofrece  
En sus terminaciones  
Los agudos y breves abundantes  
Y de esdrújulos varios no carece.  
Yo, pues, con tal idioma  
Haré que la Española melodía  
Vaya envidiando menos cada día  
La de Florencia y Roma:  
Y que admirando gracias del Toscano,  
Gracias tenga también el Castellano.

Esta cuestión debe inscribirse también dentro de la estética musical dieciochesca, pues, como se sabe, dio pie a las más acaloradas discusiones entre francófilos y pro-italianos, cosa que quedó claramente expresada en la llamada querrela de los bufones, la cual se inició a principios del mencionado siglo<sup>80</sup>, pero encontró sus más enconadas disputas hacia la década del cincuenta con los panfletos de Rousseau. Ya en el siglo XIX, el asunto

80. A objeto de que el lector pueda apreciar las coincidencias entre los argumentos de Iriarte y uno de aquellos primeros defensores de la lengua italiana, citaremos aquí un pequeño comentario hecho por el Abate François Raguenet, extraído de sus *Parallèle des Italiens et des Français* (1702): “la lengua italiana, considerada en relación al canto, tiene una gran ventaja sobre la lengua francesa, pues todas sus vocales tienen un sonido pleno, mientras que en nuestra lengua a cada paso se encuentran vocales mudas, que apenas tienen sonido, sin hablar de la concurrencia de consonantes (...). No puede formarse ninguna cadencia ni ningún pasaje agradable con la mayor parte de nuestras sílabas y por eso se pierde la mitad de lo que cantan nuestros cantores (tomado de David Medina, 1998, p. 198)



será retomado por los germanos, dando origen al drama musical wagneriano<sup>81</sup>.

### **Autores citados**

Otro de los aspectos que salta a la vista cuando leemos el poema *La música* (sobre todo aquella parte identificada como *Advertencias*), es la cantidad de autores y de obras que Iriarte leyó a efectos de elaborar su libro. Ello nos resulta especialmente destacable, pues nos viene a revelar una vez más la seriedad del contenido que describe la obra<sup>82</sup>. Entre los autores y obras que, en concreto, afirma Iriarte (de manera directa o indirecta) haber consultado, se encuentran las siguientes:

- *Cerone, Domenico Pietro o Pedro*: (1566 - ?): aunque natural de Bérgamo, vivió largo tiempo en España y escribió en castellano. Entre sus obras conocidas se encuentran: *Regole necessarie per il canto fermo* (1609) y *El melopeo y maestro* (1613); esta última es, precisamente, la que reconoce Iriarte haber consultado.
- *Du Bos (Abate)*: escribió unas *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie* (1713), en la que incluye un poema sobre la música. La obra parece que fue reimpresa en 1737 y 1745.
- *Salinas, Francisco*: (Burgos, 1513; Salamanca, 1590). Su *De música libri septem*, fue publicado en 1577, y conserva una cantidad de cantilenas de origen español.
- *Tartini, Giuseppe o Joseph*: (Pirano, 1692; Padua, 1770): fue violinista, compositor, docente y teórico. Se le atribuye haber descubierto el llamado tercer sonido. Entre sus publicaciones teóricas le conocemos su obra *L'arte delle arco*, pero no sabemos si es ésta la obra que de él refiere Iriarte.
- *Martini, Giovanni Battista* (Bologna, 1706-1784): mejor conocido como el Padre Martini, fue instrumentista polifacético, gran com-

81. En suelo hispano el asunto también fue retomado en el siglo XIX. Constituye un ejemplo de ello el *Discurso de recepción en la Real Academia Española*, del señor Don Antonio Arnao, cuyo título y tema fue *El drama lírico y la lengua castellana como elemento musical*. En Venezuela, este discurso fue conocido por algunos músicos y literatos (Eduardo Calcaño y Ramón de la Plaza, que sepamos), dando como fruto el opúsculo homónimo al de Arnao, que publicara el último de estos dos, sobre este mismo tema (1884).

82. En la *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe* se llega al exceso de decir que "las ideas estéticas que expone, o son tomadas de otros autores, ó, si son propias, no merecen ser admiradas" (V. 28, p. 1938). Esta apreciación, que nos parece escrita con la mayor torpeza, revela sin embargo que las ideas de Iriarte estaban perfectamente consustanciadas con el pensamiento estético-musical del siglo XVIII.

positor, matemático y erudito musical. Escribió y le fueron publicadas muchas obras, pero de ellas cabe destacar aquí su *Storia della musica* en 3 volúmenes (Bologna, 1757, 1770 y 1781), que es la obra que menciona Iriarte en su libro.

- *Kircher, Atanasius* (Geisa, 1602; Roma, 1680): fue matemático, filósofo y sacerdote jesuita. Publicó un proverbial texto cuyo título era *Musurgia universalis suve ars magna consoni et dissoni* (2 volúmenes, Roma, 1650).
- *Mancini, Giovanni Battista* (Ascoli, 1716; Viena 1800): fue profesor de canto en la corte de Viena y publicó un libro cuyo título era *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, publicado en 1774 y, en 1777 (Milán), según escribió el mismo Iriarte.
- *Matei o Mattei, Severio* (Calabria, 1742; Nápoles, 1802): abogado y literato, escribió algunas memorias sobre temas musicales, entre las cuales se recuerdan: *La filosofia della musica o sia la musica dei salmi* (1780). Iriarte también menciona de él el *Saggio di Poesie Latine ed Italiane*.
- *Nasarre, Fr. Pablo* (Zaragoza, 1664-1730): organista y teórico español, autor de una importante obra teórica titulada: *Fragmentos musicales; reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano y composición* (Zaragoza, 1693). Esta obra fue aumentada (1700) y luego reformada (1723 y 1724), apareciendo esta última vez con el título de *Escuela música según la práctica moderna*, el cual es el título mencionado por Iriarte.
- *Planelli, Antonio* (Bitonto, 1747; Nápoles, 1803): escribió *Dell'opera in musica* (Nápoles, 1772), donde trata del libreto, de la música, de la escenografía y de las danzas de la ópera. Es ésta, expresamente, la obra que cita Tomás Iriarte.
- *Quintiliano, Aristides*: escritor griego que floreció hacia el 150 D. C. Fue autor de un tratado sobre música, en tres libros, que es la mejor fuente que se posee para el conocimiento de la música griega.
- *Algarotti, Francesco* (Venecia, 1712; Pisa 1764): literato de amplia cultura. Su *saggio sopra l'opera in musica* (1750) se cuenta entre las más importantes contribuciones a las polémicas dieciochescas sobre el melodrama. Es esta obra, precisamente, la que comenta Iriarte en su poema.
- *Eximeno y Pujades, Antonio* (Valencia, 1729; Roma, 1808): sacerdote jesuita y matemático a quien se le conoce en música por haber escrito dos obras: *Dell'origine e delle regole de la musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione* (1774) y *Don Lazarillo Vizcar-*



di, la cual terminó poco antes de morir. Iriarte refiere de él solo la primera obra, y es natural que así sea, pues, *Don Lazarillo* fue editado por primera vez ya bien avanzado el siglo XIX.

Además de estos autores, Iriarte cita o comenta a otros tantos que, o no escribieron sobre música de manera precisa, o (si escribieron sobre ella) sus nombres ya no figuran entre nuestras obras de referencia de uso común; entre ellos cabría mencionar: Francisco Antonio Le Fevre (autor de un poema latino sobre la música, escrito en 1704), el Canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa (quien en su *Templo Militante*, parte II, puso por preámbulo a la vida de S. León Papa, un elogio de la música), Isaac Vosio (autor *De Poëmatum cantus et viribus rythmi*), Tomás Garzón (autor del libro intitulado *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*), el P. Felipe Bonanni (autor del *Gabinete harmónico*), Francisco Bianchini (autor de la disertación *De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae*), Martín Gerberto (autor de la obra *De cantu & musica sacra*), Juan Díaz Rengifo (autor de *Arte poética española*), etc...

Finalmente habría que referir aquí las afirmaciones de Suárez-Pajares (2000, p. 477), según las cuales, el poema *La música* se resiente de la influencia de Rousseau (*Essai sur l'origine des langues*, XII) y Rameau (*Traité de l'harmonie reduite a son principe naturel*, 1722), afirmación que nosotros encontramos bastante probable, sobre todo en lo que concierne al primero de estos autores. De todos modos, y aunque ello no constituye una cita propiamente dicha, es revelador el siguiente comentario de Iriarte, en el cual hace suponer cuáles eran los autores franceses de los cuales él habría tenido noticias. El fragmento dice como sigue (p. XXIII):

Por otra parte ¿quién ignora lo que se ha adelantado la teórica en Francia con las obras de Mersenio, Sauveur, Burette, Nivers, Blainville, Rameau, Dalambert, Rousseau, Serre, Roussier, Mercadier, Jamard, Bethizy, y tantos profundos indagadores, así de los fundamentos como de la historia de la música.

### **El poema *La música* en Venezuela**

Como ya dejáramos ver en líneas anteriores, el poema *La música* de Tomás Iriarte se conoció en América, llegando, incluso, a reeditarse en México por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, en 1785. En el caso específico de Venezuela, suponemos que formó parte de la colección de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, porque la cota del ejemplar encontrado nos lo remite como parte de la colección fundacional; no obstante, este ejemplar no posee el sello distintivo de aquella institución colonial (cosa

que si pasa en casi todos los demás textos encontrados) ni ninguna otra rúbrica que nos permita asegurar sus vínculos con algún personaje del período colonial. Así las cosas, no nos queda más que referirnos al proverbial comentario de Juan Meserón (1824), el cual testifica, irrefutablemente, que este compositor en efecto, conocía la obra musicográfica de Iriarte.

Ahora bien, conocido el contenido de esta obra, y conocida su presencia en el país, cabrían a nuestro modo de ver varias interrogantes: ¿cuál sería el grado de difusión de esta obra en el país? Siendo una obra destinada a “profesores y aficionados” ¿habrá sido utilizada como un texto básico en la educación musical de la Caracas colonial? ¿Su uso se llevó a cabo para favorecer la tarea de una educación presumiblemente mnemotécnica? ¿Los valores musicales promovidos en este poema, habrán logrado algún impacto de importancia en nuestros músicos y melómanos coloniales? ¿La retórica musical promovida por Iriarte, habrá sido procurada en alguna de aquellas obras dieciochescas y decimonónicas?<sup>83</sup> ¿En qué medida habrá contribuido esta obra en la difusión de la figura de Haydn, cuya música parece haber sido tan cultivada en estos tiempos? Lamentablemente, estamos todavía en un estadio muy embrionario de nuestra investigación para tratar de dar una respuesta inmediata a estas interrogantes. Habrá que esperar el momento oportuno para plantear el asunto en investigaciones por venir.

También cabría plantear aquí otra interrogante de distinto tenor: conocido, como ya sabemos, el hecho de que Iriarte citó y comentó un número nada despreciable de autores y de obras teóricas más o menos contemporáneas, habría que reconocer que las ideas de tales autores fueron también difundidas (aunque parcialmente) en nuestra sociedad dieciocheca y decimonónica. En este sentido, valdría igualmente preguntarse si, advertida la existencia de tales libros y tratados por parte de nuestros músicos coloniales, no se procuró en la Venezuela de entonces, adquirir tales volúmenes. Las preguntas, por los momentos, quedan en el plano meramente especulativo, pero no por tal resultan descartables.

83. Quien estas líneas transcribe –por ejemplo– no puede evitar la tentación de preguntarse si, en el *Popule Meus*, de Lamas, esa manera de tratar el violín en un registro particularmente grave (re bemol, do, si becuadro), cuando recuerda la voz de la solista que dice “responde”, no estará acatando el consejo de Iriarte, quien, para imitar el terror en música recomienda transportar el canto “a diapasón más grave” (p. 213-214)

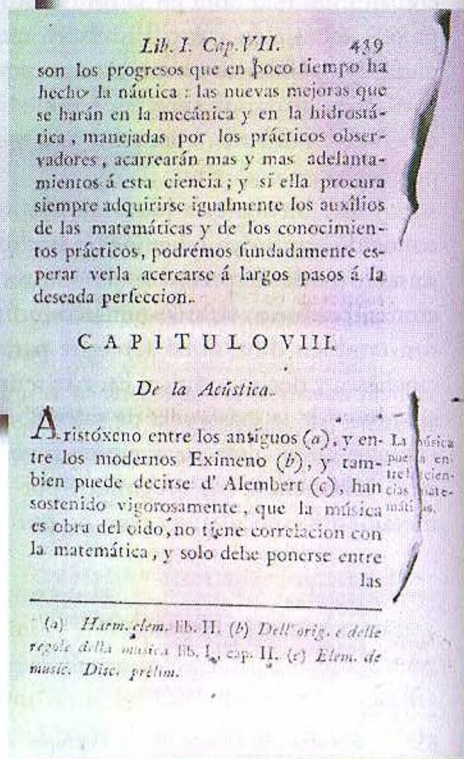
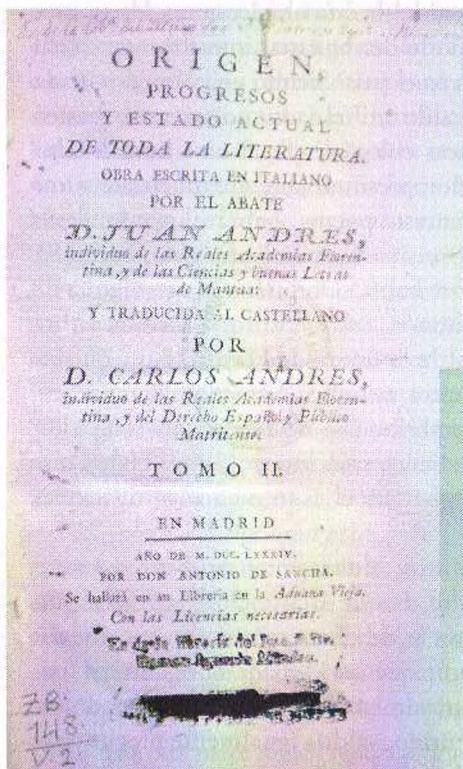


## Volúmenes y capítulos de historia musical insertos en crónicas de literatura

### GENERALIDADES

Dado que la historiografía musical especializada no tiene su origen sino en el siglo XVIII (y sobre todo en su segunda mitad)<sup>84</sup>, pudiera sonar un poco fantasioso afirmar que en la Venezuela colonial circulaban con facilidad textos de historia de la música. No obstante lo dicho, sería muy injusto dejar de advertir en este inventario bibliográfico de interés musical, que entre algunas colecciones de interés más general, existían importantes y abundantes capítulos (a veces tomos enteros) destinados a recoger y a narrar el curso histórico del arte de los sonidos, citando y exponiendo con mucha frecuencia los comentarios que los primeros historiadores de la música hicieron en sus respectivos tratados. Es también importante hacer notar que tales capítulos de la historiografía musical se hallan insertos en historias de la literatura, lo que no debe dejar de llamar nuestra atención. Esto, sin embargo, parecerá poca cosa si tiene en cuenta que estas mismas historias literarias guardan en sus páginas crónicas sobre la evolución de la matemática, la geometría, la mecánica, la náutica, etc., lo que parece explicarse en el hecho de que lo que se entiende por historia de la literatura en la cultura enciclopédica del siglo XVIII, es la historia de todo lo que se ha escrito sobre algo, no importando de qué se trate. Por otra parte, el tema de los libretistas y libretos de la ópera, que es uno (no el único) de los que más se tratan en estos textos, tiene sus vínculos naturales con el asunto literario, tal como lo entendemos hoy. Finalmente queda advertir que esta acepción bastante general y enciclopédica del término literatura, no sólo es un fenó-

84. *La Histoire de la musique et de ses effets*, por Jacques Bonnet —por ejemplo— no aparece sino en 1715; *la inconclusa Storia della musica* del Padre Martini no se comenzó a publicar sino a partir de 1757; *la Histoire générale, critique et philologique de la musique*, por Charles Blainville, en 1767; *la General History of Music*, por Burney, a partir de 1776; *la General History of the science and practice of music*, por Howkins, en 1776; *el Essai sur la musique ancienne et moderne*, por La Borde, en 1780; y *el Allgemeine Geschichte der Musik*, por Forkel, en 1788. Por otra parte existe también una *Istoria musica nella quale si ha piena cognizione della teoria et della pratica della musica armonica*, por Giovanni Andrea Bontempi, que data de 1695 (otros dicen que de 1673), pero éste es más bien un tratado de teoría. Con todas estas referencias y afirmaciones, desde luego, no se quiere decir que antes no hubiesen textos con importantes y abundantes datos históricos sobre la música (eso lo hay desde la antigüedad), pero en principio sería muy difícil afirmar que la idea fundamental que los animó fue la de hacer una historia de la música en el sentido moderno.





meno hispano, sino que abarca otras lenguas romances como el italiano y el francés, cosa que quedará evidenciada en las colecciones extranjeras que también se difundieron en la Caracas colonial; estas son: *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, por Juan Andrés (originalmente publicado con título homónimo pero en italiano) y el *Lycée ou course de littérature ancienne et moderne*, por J. F. Laharpe.

#### LA HISTORIA DE LA MÚSICA EN EL CONTEXTO DE LAS CRÓNICAS LITERARIAS DE JUAN ANDRÉS

##### El autor

El Abate Juan Andrés (Planes-Valencia, 1740 – Roma, 1817) fue uno de los más célebres historiadores y musicógrafos españoles del siglo XVIII, salidos de la península ibérica después de la expulsión de los jesuitas. Radicado luego en distintos lugares de Italia, llegó a ser rector del Seminario de Nobles y luego Bibliotecario de la Corte, en tiempos de la invasión napoleónica. Entre sus obras de interés musical se encuentran las *Cartas sobre la música de los árabes* (Venecia, 1787) y las *Cartas familiares* (Madrid, 1786-1793). A título personal nos atrevemos a agregar a estas dos obras algunos de los capítulos de su *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura* (1782-1798), obra traducida al francés, inglés, alemán y español (fue escrita originalmente en italiano), encontrando siempre los más calurosos elogios de los más ilustres críticos. Propugnó la renovación profunda de los libretos de ópera, señalándoles como modelo la tragedia antigua. Escribió casi todas sus obras en italiano, traduciéndolas al español su hermano Carlos.

##### La obra

##### Procedencia

En la sección de Libros Antiguos y Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela se encuentran cinco colecciones del Origen, progreso y estado actual de toda la literatura, todas bajo la cota ZB-148. Para efectos de la presente investigación los vamos a agrupar en función de las rúbricas y sellos que identifican sus originales poseedores:

- *Con rúbrica del Dr. Ramón Ignacio Méndez<sup>85</sup> y con el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas*. Cuenta con los tomos 2, 3, 4, 5, 6 y 7.
- *Sin rúbrica personal pero con el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas*. Cuenta con los tomos 1 y 2
- *Con rúbrica de Juan Nepomuceno Quintana<sup>86</sup>*. Cuenta con los tomos 1, 3, 4 y 5
- *Con sello seco de E. González Rincones. Abogado*. Cuenta con los tomos 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7
- *Con rúbrica del Presbítero Pedro Celestino Perdomo*. Cuenta con los tomos 1, 3, 4, 5, 7 y 8

Todas estas colecciones deben ser las mismas que se hallan registradas en el *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas* (p. 152, Nro. 3411), elaborado por Adolfo Ernst y publicado en Caracas en 1875. Además de todas estas colecciones existe otra registrada bajo la cota CAQ2734, la cual no pertenece a la colección fundacional y por lo tanto fue adquirida con posterioridad.

##### Características externas

Para los efectos de este capítulo vamos a trabajar con la edición matritense de 1784-1799, traducida al castellano por D. Carlos Andrés, a la sazón individuo de número de las Reales Academias Florentina, y de Derecho Español y Público. La misma salió de la imprenta de Sancha. Los tomos en cuestión tienen las siguientes medidas: 20 cms. de alto por 13,7 cms. de ancho (de hoja); 14 cm. de alto X 7,5 cm. de ancho (de caja), más notas marginales.

##### Contenido

Los volúmenes y capítulos que guardan estrecha relación con la música son los siguen:

- 
85. Como ya se dijo, Ramón Ignacio Méndez (1773-1839) fue estudiante de la Universidad de Caracas, donde obtuvo los títulos de Bachiller, Licenciado y Doctor. También fue catedrático de la misma Universidad y llegó a ocupar el cargo de Tercer Arzobispo de Caracas y Venezuela, destacándose igualmente como firmante del Acta de Independencia de Venezuela. Buena parte de sus libros se encuentran hoy en la colección de Libros Raros.
86. Al igual que Ramón Ignacio Méndez, Juan Nepomuceno Quintana fue alumno de la Universidad de Caracas, donde obtuvo títulos de Bachiller, Licenciado, Maestro y Doctor. También fue catedrático de dicha institución, y firmante del Acta de Independencia. Es común toparse con sus libros cuando se consultan los ejemplares de Libros Raros de la Biblioteca Nacional.



- **TOMO 2: CAPÍTULO XI: *Influencia de los árabes en la cultura moderna*:** dedica las páginas 55 y 56 a hablar de las notas musicales en el siglo XIII, y las páginas 57 a la 60, a hablar de la música entre los árabes.
- **TOMO 3: CAPÍTULO III: *poesía didascálica*:** dedica la página 380 (referida a los poemas didascálicos) para hablar del poema *La música* de Yriarte.
- **TOMO 4: CAPÍTULO IV: *la poesía dramática*:** dedica las páginas 10 a Esquilo, 15 a Sófocles, 16 a Eurípides, 20 al coro de las tragedias griegas, etc. También destina las páginas 289 a la 293 a la ópera en general; de la 293 a la 294 a la ópera francesa; de 294 a la 298 a Quinault, Lully, etc; la 298 a la ópera inglesa (Purcell y otros); la 302 a Apóstol Zeno; y de la 304 a la 326 a Metastasio (incluyendo a Calsabigi y Pergolesi). Finalmente dedica las páginas 350 a la 354 a la ópera seria y la 354 a la comedia. El capítulo 5 está destinado, íntegramente, a la poesía lírica.
- **TOMO 7: CAPÍTULO VIII: *de la acústica*:** Está dedicado íntegramente a los siguientes aspectos: - La música puesta entre las ciencias matemáticas (439) - Origen de la música (440) - Pitágoras (441) - Observación del sonido atribuido a Pitágoras (441)- Otras observaciones semejantes (443)- Diversas sectas de los griegos (445) - Pitagórica (446) - Aristoxénica (447) - Tolomayca (448) - Diversidad de tetracordios y sus escalas (450) - Diversidad de los modos (451) - Escritores de música (451) - Su mérito (454) - Ciencia acústica de los griegos (457) - Mérito de su música (459) - Efectos de la música griega (461) - Música de los romanos (461) - De los árabes (462) - Música de la iglesia (464) - Guido Aretino (466) - Francon y Juan de Muris (468) - Felipe de Vitri (469) - Introducción de la música en la poesía vulgar (470) - Escuelas públicas de música (473) - Restablecimiento de la música (475) - Escritores de música (477) - Zarlino (478) - Salinas (479) - Galileo (480) - Cartesio (484) - Newton (485) - Juan Bernoulli (486) - Sauveur (489) - Tailor (492) - D'Alembert (493) - Eulero (494) - Daniel Bernoulli (495) - La Grange (497) - Jordan Riccatti (500) - Mairan (501) - Eulero (502) - Rameau (503) - D'Alembert (503) - Tartini (504) - Eximeno (504).

### **Comentario y resumen del contenido**

Como ha quedado advertido en el Contenido, varios y diversos son los aspectos de la música que Juan Andrés comenta a lo largo de su historia

literaria; en este apartado, sin embargo, sólo vamos a reseñar resumidamente los que él atiende con mayor prolijidad. En este sentido merecerán nuestra atención las consideraciones hechas en torno al origen de la tragedia griega, en torno a la ópera (en sus más diversos tipos) y en torno al desarrollo de la ciencia acústica.

### ***Del origen de la tragedia***

Juan Andrés, como la mayoría de los historiadores del arte dramático, atribuye el origen del teatro griego a las celebraciones que se hacían en torno al Dios Baco (Dionisio), en cuyo culto se “paseaba por las calles un coro de músicos cantando las alabanzas del Dios del vino...” (p. 5). Asimismo atribuye el Historiador el nombre de ditirambos a cualquier himno o canción que en honor de Baco se cantaban en sus fiestas... Al principio -dice- “... los cantos sólo eran repentinos e impensados, cuales la fantasía inflamada por el vino los dictaba a los cantores que componían el coro; pero después se empezaron a preparar composiciones estudiadas...” (p. 6)

En torno a la evolución que sufrió este rito para convertirse luego en teatro, dice el Abate que fue Epigénides el primero que tuvo la costumbre de componer versos sobre asuntos distintos al mencionado Dios; pero en Thespis es en quien recaen los mayores méritos. También se atribuye a él la creación de las primeras máscaras de los actores y fue él quien introdujo un actor solista para que alternase con el coro. (p. 8) Después de Thespis floreció su discípulo Frinico, quien enriqueció la tragedia con partes de mujer, inventando además los versos tetrametros que fueron muy apropiados para la poesía dramática. (p. 9). Esquilo también introdujo diálogos y redujo la parte de los coros a una brevedad muy razonable... (p. 12), y cuando Esquilo había ya envejecido, salió al campo Sófocles, cuyo talento, al igual que el de Eurípides, dieron a la tragedia su edad de oro.

El papel del coro en las tragedias antiguas –según afirma Juan Andrés- parece haber sido entre sus contemporáneos objeto de eruditas y fuertes disputas, queriendo unos encontrar en él muchas ventajas, tratándolo otros con el mayor desprecio por irregular, inútil e inoportuno... (pp. 20-21). Nuestro historiador del arte reprueba abiertamente el coro de las tragedias griegas por constituir “un personaje absurdo e ininteligible, y como una parte ociosa e inútil en la poesía dramática...” (p. 23).

Luego, refiriéndose a las causas de la decadencia de la tragedia, dice:

Agatón, alabado por Aristófanes como hemos dicho, desconfiado tal vez de poder igualar a Sófocles y a Eurípides siguiendo sus pasadas, pensó en adquirirse crédito introduciendo alguna novedad en la tragedia. Él, según el testimonio de Aristóteles, introdujo en el coro los versos intercalares; él, como dice Plutarco, fue el primero que mezcló en la tragedia el género



cromático; él, no satisfecho de la sencillez y naturalidad en el estilo, se dio a buscar las antítesis como observó Eliano; él, como aseguró Filóstrato, *gorgorizó en los yambos*, que es decir, siguió al sofista Gorgias en los juegos de vocablos, en los afectados y pueriles ornatos del estilo... (pp. 52-53).

A esto se añadió la pasión que el pueblo tenía a las máquinas, a la decoración, a las mutaciones, a los vestidos, a la música, a los bayles y todo lo que era comparsa vistosa y extrínseco aparato; por lo cual, excesivamente deseoso de complacer la vista y demás sentidos, se cuidaba poco de cuidar el espíritu y no hacía mucho caso de las gracias de la poesía (p. 60).

### De la ópera

Desde el punto de vista de la historia de la música, uno de los capítulos más interesantes del texto de Juan Andrés, es el que tiene que ver con la ópera; esto es así, no sólo por ser uno de los más prolijos, sino por tratarse del juicio de un testigo presencial, en uno de los momentos históricos en los que la ópera generó las más ardientes polémicas que pretendieron legitimar o deslegitimar su existencia. Para establecer su visión más general del género, nuestro historiador comienza por referir las palabras de uno de las más importantes autoridades en cuestiones de ópera de aquel siglo XVIII: Algarotti <sup>87</sup>. De él suscribió:

De todos los modos... que el hombre imaginó para deleytar los ánimos nobles, tal vez el más ingenioso y perfecto es la ópera... Todo quanto tienen de más atractivo la poesía, la música, la representación, el baile y la pintura, todo se une felizmente en la ópera para excitar los afectos, encantar el corazón y engañar dulcemente el entendimiento." (p. 289)

No obstante la cita, y dentro del mejor espíritu racionalista del siglo XVIII, el Abad hace las siguientes críticas al género operático, defendiendo, como solían hacer los teóricos del arte en el siglo XVIII, el interés de la poesía:

La poesía es la parte que menos atención se lleva en la ópera, y esta decantada diversión pierde [así] su mayor interés, y el más verdadero y sano deleyte. Si en el teatro no se pudiese gozar más que del espectáculo teatral, no dudo que los empresarios, en medio de la alegría de la música, y del esplendor de las decoraciones y de los bayles, tendrían que llorar la deserción y el abandono de sus más ciegos apasionados, y la ópera sería la diversión teatral que daría menos gusto al auditorio" (pp. 290-291).

87. Sagg. Sopra l' Opera in música (?).

Asimismo, y citando a Maffei, afirma Juan Andrés que "mientras el actual modo de música se conserve, jamás podrá lograrse que un arte deje de ser mutilada en obsequio de la otra, ni que el superior deje de servir miserablemente al inferior; de modo que el poeta viene a ser lo que el violinista cuando toca para el bayle." (291-292). A pesar de las señaladas críticas, Juan Andrés no deja de reconocer que "en este siglo [el XVIII] ha hecho muchos progresos la poesía de la ópera, y que en esta parte dramática es la que más brilla el teatro italiano" (p. 292).

Después de estas consideraciones generales, Juan Andrés pasa a examinar las distintas versiones que del género operático surgieron en el continente europeo. Así, y al referirse a la *ópera francesa* (sobre todo la de finales del siglo XVII), el historiador sólo atribuye a Quinault ciertos éxitos en este género, quien no por ello deja de llevarse algunas críticas. Semejantes observaciones hace también respecto a Rousseau, a quien concibe por debajo del nivel de las óperas italianas. Pero si son fuertes las observaciones que hace a la ópera francesa, más duras son todavía las que se refieren al *género inglés*, dejándole tan sólo algún valor a las musicalizaciones de Purcell. Además de las óperas y las mascaradas inglesas, Juan Andrés hace referencia a los oratorios de aquella nación, entre los cuales el más celebre es el Sansón, "tragedia de Milton, traducida después con algunas variaciones a oratorio por el famoso músico Kindel (?), y que ha servido de modelo a Voltaire para la ópera que con ese título ha dado el teatro francés" (p. 301). En definitiva, y citando algunas expresiones de Addison, estima el género como digno de burla. Luego, y volviendo sobre la ópera italiana, única valorada por nuestro crítico, estima los nombres de Apostol Zeno (p. 302) y sobre todo el de Metastasio (p. 304), a quien destina más de un par de docenas de páginas llenas de frases apologéticas que enaltecen una vez más el nombre del más grande libretista de la ópera barroca. En uno de estos párrafos encontramos alusiones interesantes desde el punto de vista musical, dignas de ser mencionadas aquí:

¿Quién como Metastasio ha tenido la sagacidad poética y musical de evitar todas las palabras menos acomodadas al canto, de procurar una feliz combinación de sílabas para la suavidad y armonía de los sonidos, de mezclar los versos octosílabos con los endecasílabos, de variar proporcionalmente los versos en las arias, de aplicar a todo aquella cadencia, aquellos saltos, aquellas pausas, aquellos acentos que hacen la poesía más lírica y más propia para el canto? Sus versos son tan fluidos, sonoros y armoniosos que parece que no pueden leerse sino cantando. ... Los coros, puestos oportunamente en todos los actos, e introducidos a tiempo donde la acción misma los requiere, son de una hermosura tal, que no sólo hacen que se disimule, sino que se ame su uso, ya fatigoso, tanto por la importunidad



de los antiguos, como por la insipidez en las tragedias de los italianos y en las óperas de los franceses (p. 320-321).

Después de considerar el tema de las distintas manifestaciones nacionales del género operático, el Estudioso pasa a considerar las dos grandes vertientes de la ópera en virtud del tipo de argumento: la ópera bufa y la ópera seria. Respecto al primero, no son muchos los comentarios halagüeños que se le pueden leer a Juan Andrés. En este sentido escribe: "... siempre ha quedado una composición grosera e imperfecta, en la cual la música es muy superior a la poesía. Al oír la música de Pergolesi y de otros excelentes maestros aplicada a semejantes poesías, se llena el ánimo de un justo enojo de ver prostituidas las gracias de una amena y expresiva música a las más irracionales impropiedades, y a las simplezas más groseras" (p. 325-326). En cuanto a la ópera seria, nuestro crítico cierra retomando la típica polémica racionalista en torno a los problemas de la ópera, ante la cual, él prefiere colocarse en una posición intermedia:

...quisiera yo que ésta [la ópera] se acercase a aquella [la poesía] todo cuanto permite la música, y que no se sujetase el poeta a los cantores, sino que la música sólo sirviese para esforzar y dar mayor realce a la poesía; en suma, que la ópera fuese una tragedia más rápida, más afectuosa, más ardiente y más viva, como debe serlo estando animada por el fuego y el espíritu de la música. Marmontel no aprueba que en las óperas se introduzcan personajes de una inalterable verdad, en quienes lo fabuloso no tenga lugar alguno, y que después se quiera juntar con la austeridad de estos personajes el canto que es el más fabuloso de todos los lenguajes... Pero yo no veo por qué se ha de ponderar tanto la inverosimilitud del lenguaje en el canto de la ópera, cuando nadie ha extrañado el tono trágico. No es menor la diferencia que hay entre el común modo de hablar, y el representar en el teatro, que la que se encuentra entre las representaciones de las tragedias, y el canto de la ópera. Elija el poeta una acción generosa y noble que exceda el común modo de obrar, e ilústrela con la sublimidad de los pensamientos, con la viveza de los afectos, y con la fuerza de las expresiones, de modo que sean superiores al discurso familiar, y no me parecerá más inverosímil oír cantar a Tito en la ópera de Metastasio, que verlo recitar en la *Berenice* de Racine. Comúnmente se tiene como extraño y absurdo el que los héroes de la ópera vayan a morir cantando, y que los violentos afectos, y las pasiones profundas se expresen con estudiados trinos; pero el defecto en esta parte, cuando le haya, deberá atribuirse a la música, la cual debería haber aplicado aquellos tonos que más correspondiesen a las situaciones de los personajes, y a las expresiones de los versos, y que hiciesen más vivos y animados los afectos que expresan... Un espectáculo de esta naturaleza renovaría las tragedias de los griegos, daría a la poesía su natural lenguaje que es el canto, y debería satisfacer la culta delicadez de aquellas personas, que, no pudiendo llevar con paciencia algunas extrañezas de la ópera, no se satisfacen enteramente con la tragedia moderna." (p. 350-354).

### De la acústica

De los capítulos que Juan Andrés destina al estudio de la música, el que en lo personal nos resulta más interesante, sobre todo por su originalidad dentro del contexto de una historia literaria, es el que él titula *De la acústica* (Tomo VII, Cap. VIII), y que a nosotros nos parece a ratos como una historia de la teoría de la música. Aquí, so pretexto de rebatir a quienes en distintas épocas han sostenido que la música es obra del oído y no tiene correlación con la matemática (Aristóxeno, Eximeno y D leMBER), hace un recorrido por toda la historia de la música occidental, exponiendo las razones de quienes, por el contrario, han examinado el fenómeno sonoro a la luz de la ciencia de los números. En este sentido, y aunque reconoce que fueron muchas las "sectas" de la antigüedad griega en donde fue fundamental el estudio de la música (Agenoria, Damonia, Epigonia, Eratoclea, etc.)<sup>88</sup>, comienza sus estudios por la escuela pitagórica, no sin hacerle también ciertas críticas. Ellos, -dice- determinaron "que no podía haber consonancia sino de intervalos que se expresasen por razones en extremo sencillas, como cuarta, quinta y octava, por estar comprendidas en las razones 3/4, 2/3, 1/2" (p.446).

Seguidamente pasa a considerar la Escuela aristoxénica, la cual, pese a "sujetarse más al juicio de los sentidos que a los razonamientos matemáticos" (p. 447), terminó por establecer otra teoría que, por no comprenderla fácilmente el oído, tuvo que hacer uso nuevamente de los cálculos numéricos para determinar los intervalos en término de tonos y semitonos. Sobre la corrección y complementación de ambas posiciones (la pitagórica y la aristoxénica), creó Dídimo Alexandrino la suya, describiendo la existencia del semitono menor, el tono menor y el mayor, posibilitando de este modo el que se considerase a la "tercera verdaderamente armónica y consonante" (p. 449). La idea fue retomada y difundida por Tolomeo, quien dejó además ocho formas diferentes de escalas, y redujo asimismo el número de los tonos que se contaban en su tiempo (trece o quince), estableciendo en cambio los ocho que tradicionalmente conocemos.

Temeroso de no poder cumplir con la ingente cantidad de autores que han escrito sobre música, Juan Andrés hace un alto en esta crónica musicográfica de la antigüedad, no sin antes advertir que la música ha tenido —como ningún otro arte— un insólito número de "músicos, matemáticos, filósofos, políticos, históricos y escritores de toda clase, que han empleado

88. Al respecto sugiere el estudio de los textos de Martini y de Burney.



sus eruditas fatigas en ilustrar este arte” (pp. 452-453). Lamentablemente, y en medio de tanta aparente fecundidad, han existido también los que simplemente se han dedicado a copiar o repetir las palabras de los antiguos, incluyendo aquí las estériles charlatanerías de las teorías de las esferas (hablamos siempre siguiendo a Juan Andrés).

Como es común ver en la historiografía musical, nuestro historiador atribuye a la profana y gentilicia música de los griegos los modos de los cantos sagrados medievales que, como dice San Agustín en *Las confesiones*, introdujo San Ambrosio en su iglesia de Milán y, casi dos siglos después, reformara San Gregorio (pp. 464-465). Hucbaldo, Odón y otros latinos de la temprana Edad Media escribieron también sobre la música, pero usando con frecuencia palabras técnicas griegas que claramente manifiestan derivarse su música eclesiástica de aquella otra. Sólo el célebre Guido Aretino formó de algún modo una nueva época en el arte de los sonidos, dando de alguna manera principio a la música moderna. Guido creó el hexacordo y les dio nombre a tales cuerdas o notas, sirviéndose para ello del himno de San Juan. También creó las distintas propiedades (becuadro, bemol y natura) e, incluso, hizo sustanciales aportes a las pautas que constituyen el actual pentagrama (p. 466-467).

Después de las novedades musicales atribuidas a Guido, la invención más importante ha sido la de las figuras o caracteres de duración, las cuales suelen atribuirse a Juan de Muris (siglo XIV), si bien otros escritores la hacen derivar de Franco de Colonia. Estas invenciones fueron enriquecidas después por Felipe de Vitri, añadiendo figuras musicales aún más breves. A este mismo compositor debe agradecerse el haber sido un precursor de los motetes que después han estado tan en uso de la música moderna (pp. 68-469). Todas estas innovaciones hicieron que para aquellos tiempos la música fuera considerada nuevamente como una ciencia especulativa y como una parte más de las matemáticas, siendo acogida no sólo en las iglesias sino también en las universidades. Dice nuestro historiador que la primera de ellas “fue la Universidad de Salamanca, en la cual, según el testimonio muy autorizado en esta materia del célebre Francisco Salinas, se erigió ya en el siglo XIII por el rey Alfonso el Sabio una cátedra de música... (p. 474). En las universidades de Inglaterra se ven desde el siglo XV algunos graduados en música (ya sean bachilleres, maestros o doctores) y la Universidad de Bolonia imprimió en 1482 una obra de música de Bartolomé Ramos, donde él había sido profesor con anterioridad. Lo propio ocurrió en Milán, donde Franchino Gafurio había sido su primer profesor.

A partir del Renacimiento la vanguardia de la teoría musical pondrá en el tapete el tema del temperamento, todo lo cual —según Juan Andrés—

viene a constituir una manifestación más de la renovación del pensamiento musical de la antigüedad, en particular el del mencionado Tolomeo<sup>89</sup>. Son muchos los estudiosos que destinarán sus escritos para ilustrar este tema, pero para nuestro historiador cabría destacar muy especialmente los mencionados Ramos, Fogliari y, sobre todo, Zarlino y Francisco Salinas. Siguele a estos estudiosos del fenómeno acústico el célebre Galileo, quien con sus elucubraciones logró explicar con mayor éxito que los pitagóricos antiguos los fenómenos de la resonancia por simpatía, las razones físicas y fisiológicas que explican la consonancia y la disonancia, y aquellas otras que determinan la frecuencia. Las teorías de Eulero, Mollet, Sauveur e, incluso, Cartesio, son —a juicio de nuestro cronista— reciclaje de las mismas teorías de Galileo.

De aquí en adelante el relato de Juan Andrés tiende más hacia la crónica de la ciencia acústica propiamente dicha, alejándose un poco de la historia de la teoría musical. Desfilan por aquí nombres como los de Newton, Cramer, Saveur, Taylor, Eulero, Bernoulli, D’Alembert y otros que, aunque tienen mucho que aportar a la física, poco interés tienen para un resumen de interés musical como el que aquí planteamos. Se centran, la mayoría de ellos, en el problema de la propagación del sonido y en la determinación de su velocidad.

En el siglo XVIII, en el que se sientan las bases de la ciencia acústica propiamente destacan las propuestas sobre la teoría del bajo fundamental de Rameau, la teoría general de los sonidos armónicos de Grange y el descubrimiento del “tercer sonido” por Tartini. Cierra este capítulo Juan Andrés retomando el nombre de Eximeno (el que diera origen a toda su larga disquisición) quien, aún siendo “muy versado en la matemática y en la música para conocer muy íntimamente la naturaleza de la una y de la otra... refuta los sistemas músicos de los matemáticos. Los tonos de la música no son para él más que los acentos del habla...” (pp. 504-505).

#### **Autores y obras referidas en el texto**

##### • **SOBRE LA ÓPERA:**

- \* ALGAROTTI: *Saggio sopra l'opera in musica*.
- \* SULTZER: *Teoria universal delle Belle Arti. Opera*

89. Es particular y, en nuestra opinión, digno de hacerse notar, el que Juan Andrés plantee el tema del temperamento musical como una manifestación más del espíritu “renacentista” (entiéndase de renovación del pensamiento antiguo), dejando de lado como principal causal el asunto de la tonalidad y la modulación al que modernamente suele atribuirse el surgimiento del temperamento igual.



\* PLANELLI: *Trattato dell'opera in musica*.

\* ADDINSSON: *El Espectador (periódico)*

\* MARMONTEL: *Saggio sopra l'opera*.

• **SOBRE TEORÍA MUSICAL:**

A pesar de no ser estimado como un profesional de la música, Juan Andrés se nos revela en su texto como un perfecto conocedor de la más importante literatura que se ha producido a lo largo de la historia de la teoría musical, agregándole a ello todas aquellas obras de interés musicológico que también han producido matemáticos y físicos. Estas referencias, además, aparecen reseñadas con gran precisión metodológica, casi como si se tratara de una investigación bibliográfica moderna. Entre estas citas se encuentran igualmente autores antiguos y otros más contemporáneos a nuestro historiador; entre los primeros cabe mencionar: Aristóxeno de Tarento (siglo IV a.c.), autor de *Elementos de armonía*<sup>90</sup>; Nicómaco, autor de *Enchiridiadis hamonica*; Ptolomeo (siglo II?), autor de *Armónica*; Porfirio, autor del comentario a la obra de Ptolomeo; Plutarco (siglo I y II D.C.), autor de un *De música*; Aristides Quintiliano (?), autor de otro *De música*; Meibon (s. XVII), coleccionista y editor de *Antique musicae autores septem graece et latine* (1652); Al-Farabi (872-959), autor de *Elementos de música*; San Agustín (s. IV), autor de las *Confesiones* y el *De música*; Bartolomé Ramos de Pareja (1440-1491), autor de *Música práctica* (1482); Francisco Salinas (1513-1590), autor de un *De musica libri septem* (1577); Gioseffo Zarlino (1517-1590), aparente autor del *Dubbio sopra il saggio di contrapunto*<sup>91</sup>; René Descartes (1596-1650), autor de un *Compendium musicae* (1618)<sup>92</sup>; Joseph Sauveur (1653-1716), autor de *Principes d'acoustique et de musique* (1700-01)<sup>93</sup>, etc.

Por otra parte, y entre los que le fueron contemporáneos al mismo Juan Andrés queda referir aquí: Antonio Eximeno (1717-1808), autor *Dell'origine e delle regole Della musica colla storia del suo progresso,*

*decadenza e rinnovazione* (1774); D'Alembert (1717-1783), autor del discurso preliminar de la *Encyclopédie*, M. Rameau, *de Elements de musique théorique et pratique selon les principes* (1752), Charles Burney (1726-1814), autor de *History of music* (1776); el Padre Martini (1706-1784), autor de la inconclusa *Storia della musica* (1757-81); Jean Lebeuf (1687-1760), autor del *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique* (1741); Martín Gerbert (1720-1793), autor de un *De cantu et musica sacra...* (1774); Esteban Arteaga (1747-1799), autor de *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1783); J. J. Rousseau (1712-1778), autor de un *Dictionnaire de musique* (1767); Giordano Riccati (1709-1790), autor de un *Delle corde elastiche* (1767 ó 77); Leonhard Euler (1707-1783), autor de un *Tentamen novae theoriae musicae* (1729), etc.

Además de los mencionados, se dan también otra serie de nombres (en la mayoría matemáticos o físicos) menos comunes hoy dentro del campo de la musicología; entre ellos: Stillingfleet, Montucla, Lampilla, Galileo, Newton, Grange, Tailor, Daniel Bernoulli, etc.

**El origen, progreso y estado actual de toda la literatura en Caracas:**

no existe, que sepamos, más referencias al libro de Juan Andrés que las aportadas en esta investigación. Los trabajos destinados al estudio de la bibliotecas coloniales -tantas veces citados por nosotros- nada dicen sobre este autor ni sobre sus obras. No obstante este hecho, pensamos que las cinco (5) colecciones encontradas, pertenecientes ellas a distintas bibliotecas, ya privadas, ya institucionales, como la de la biblioteca de la Universidad de Caracas, son suficiente testimonio de que en la Caracas de fines del siglo XVIII y principios del XIX, el libro en cuestión se leyó con alguna significativa asiduidad.

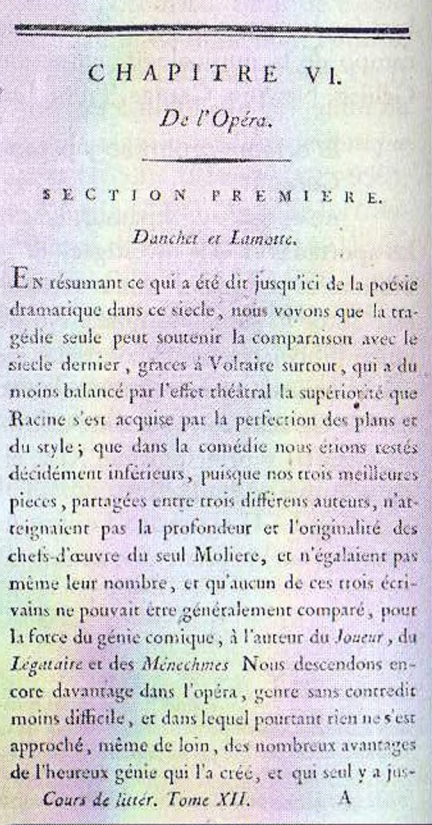
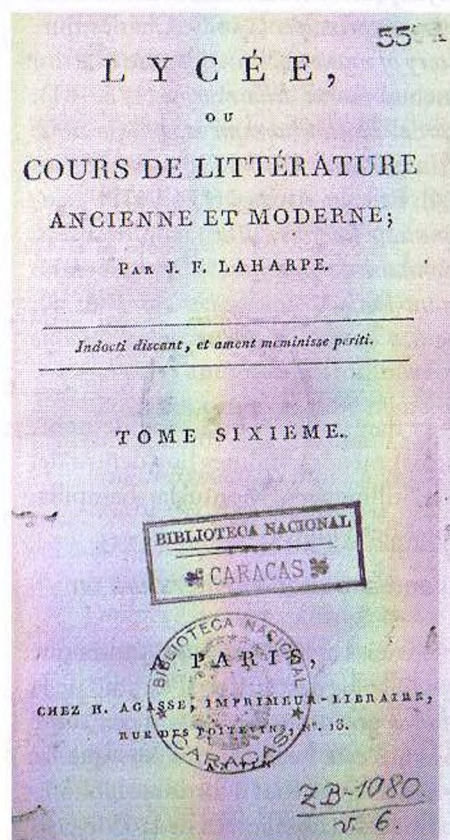
90. Se mencionan aquí sólo los tratados referidos en el texto de Juan Andrés.

91. Aunque este es el texto que refiere Juan Andrés en su historia literaria, no tenemos noticias que señalen que Zarlino haya sido autor de un obra como la referida; tal vez se trate de un capítulo del *Supplimenti musicali* (1558).

92. Aunque la obra que Descartes dedicó a la música es el referido compendio, no queda muy claro a qué texto alude Juan Andrés.

93. Aunque no queda muy claro cuál es la obra citada por Juan Andrés, no sabemos de otra que haya sido publicada en la fecha referida.





## LA HISTORIA DE LA ÓPERA FRANCESA EN EL CONTEXTO DEL CURSO DE LITERATURA DE J. F. LA HARPE

### El autor

Según dice Julian Rushton en el *New Grove* (1980, p. 363, tomo 10), Jean François de La Harpe (Delaharpe), nació en París el 20 de noviembre de 1739 y murió en la misma ciudad el 11 de febrero de 1803. Hombre de letras, escribió varias tragedias, de las cuales *Le comte de Warwick* (1763) fue la más exitosa; no obstante lo dicho, es mejor recordado por su obra didáctica y crítica, incluyendo el *Cours de littérature* en 16 volúmenes (1799-1805) y una *Égloga de Racine* (1772). Crítico dogmático con poco conocimiento de música, se reunió con Marmontel para fraguar intrigas pro-italianas contra Gluck, y particularmente favorecer a Sacchini; su virulento ataque contra la *Armide* en el *Journal de politique et de littérature* (5 de octubre de 1777) fue ridiculizado por Gluck mismo en el *Journal de Paris* (12 de octubre de 1777) y por el colega de La Harpe, J. B. A. Suard, usando el seudónimo "L'anonyme de Vaugirad" (el anónimo de vanguardia). Su correspondencia literaria (1774-91, publicada en 1801-7) es un valioso record informal del período.

### La obra

#### Procedencia

Como la casi totalidad de los libros aquí presentados, el ejemplar que aquí estudiamos se encuentra en la sección de Libros Antiguos y Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela bajo la cota ZB-1080, registro éste que corresponde a la colección fundacional; es decir, a los textos que provienen de la Biblioteca de la Universidad de Caracas. Lo dicho queda reafirmado por la marca del sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas que tienen cada uno de los volúmenes en cuestión. La colección debe ser alguna de las mismas que se hallan registradas con el número 151 en el Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas elaborado por Adolfo Ernst y publicado en Caracas en 1875 (p. 161). En este catálogo, sin embargo, también se advierten otras colecciones pero con fechas de edición posterior (1815 y 1817). Las mismas tienen los siguientes registros: 3056, 91 y 3055.

#### Características externas

El *Lycee, ou cours de littérature ancienne et moderne*, de J. F. La Harpe es una colección (en francés) de diez y seis tomos, que, como quedó dicho,



aborda los aspectos más diversos y más amplios (más de lo que podemos concebir hoy) de todo cuanto puede entenderse como literatura. Esta "enciclopedia literaria salió de la Chez H. Agasse, Imprimeur-libraire, rue des Poitenins, N° 18. Las medidas de dicha colección son las siguientes: 20,1 cm. de alto por 12,5 de ancho (medidas de hoja), y 14,2 cm. de alto X 8,0 cm. de ancho (medidas de caja). Los tomos que tienen que ver con música (y más específicamente con ópera) son el VI, con 47 páginas (de la 46-93) dedicadas a la tragedia lírica de Lully y Quinault, y el XII, el cual dedica íntegramente sus 570 páginas al género dramático musical.

**Contenido:** los capítulos que guardan estrecha relación con la música son los que siguen:

Tome 6:

Chapitre VIII: *De l'opéra dans le siècle de Louis XIV et particulièrement de Quinault.*

Tome 12:

Chapitre VI: *Del'opera*

- *Section I: Danchet et Lamotte*
- *Section II: Roy, Pellegrin, Bernard, Labruere*
- *Section III: Voltaire, dans le grand opéra, la comedie heroïque et l'opéra comique*
- *Section IV: De l'opéra italienne comparé au la nôtre, et des changements que la nouvelle musique peut introduire a l'opéra française*
- *Appendice du chapitre précédent ou observatione sur un ouvrage de M. Grétry, intitulé Memoires ou essais sur la musique.*

Chapitre VII: *De l'opéra comique et du vaudeville dramatique qui l'a précédé*

- *Section I: Lesage, Piron, Vadé*
- *Section II: Favart*
- *Section III: Sedaine*
- *Section IV: Marmontel*
- *Section V: De d'Hele, de Anseaume, de Poinsenet, de quelques pieces de théâtre française appelé Italien, et du recueil de Gherardi*

#### **Comentario y resumen del contenido musical de la obra**

Más que unos capítulos destinados a la historia de la música, lo que el curso de literatura de La Harpe nos ofrece es una evolución completa del desarrollo de la ópera en Francia, desde el momento en que esta hace su aparición (siglo XVII) hasta el instante en que al mismo La Harpe le tocó

ser testigo presencial de su desarrollo a fines del siglo XVIII. Esta absoluta inclinación al tema operático y no al resto de los géneros musicales —debe advertirse— no es exclusiva de la historia de La Harpe, sino que se repite con bastante frecuencia en la literatura musicográfica e historiográfico-musical de aquel siglo décimo octavo.

Tal y como acontece en la actualidad, pero a la inversa, nuestro volumen de historia de la ópera adolece de ver el fenómeno de la tragedia lírica y de la *opéra comique*, como un asunto fundamentalmente poético-literario (en la actualidad se le ve como un fenómeno fundamentalmente musical), perdiendo de vista la verdadera riqueza e integralidad del género operático. Esto tampoco es una característica exclusiva de La Harpe (y ni siquiera pensamos que se deba sólo al perfil declaradamente literario de su curso), sino que es cosa bastante común en los operómanos francófilos de aquel siglo XVIII, para quienes lo fundamental en el drama musical era la poesía, por ser ésta la que hablaba a la razón.

Respecto al contenido propiamente, el capítulo octavo del **tomo VI** no es más que un estudio, bastante detallado por demás, de los libretos de Philippe Quinault (1635 - 1688), quien conjuntamente con Jean Baptiste Lully (1632 - 1687) se constituyó en el "gran apoderado" de la tragedia lírica francesa durante célebre reinado de Luis XIV, después que Perrin (poeta) y Cambert (compositor) fueron reemplazados en el monopolio que aquel monarca le había concedido. Quinault y Lully fueron autores cuando menos de los siguientes títulos, advertidos todos en el estudio de La Harpe: *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672), *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste ou le Triomphe d'Alcide* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Le Triomphe de l'amour* (1681), *Phaëton* (1683), *Amadis* (1683) y *Le Temple de la paix* (1685).

El tomo XII, constituido por los capítulos VI y VII, está destinado íntegramente al estudio detallado de los géneros operáticos franceses, los cuales se desarrollaron, sobre todo, a partir del siglo XVIII. En el primero de los advertidos capítulos el Historiador somete a riguroso estudio a un buen número de libretistas fundamentales en la historia de la ópera francesa, entre quienes cabe destacar:

**Antoine Danchet (1671-1740):** libretista casi exclusivo del compositor André Campra (1660 -1744), llegando a escribir en conjunto unas trece óperas, de las cuales se destaca la *Hésione*, estrenada en 1700.

**Antoine Houdar de la Motte (1672-1731):** traductor y poeta, además de libretista de los compositores Pascal Collasse (1649-1709),



André Cardinal Destouches (1672 -1749), Michel de La Barre (1675-1744), Marin Marais (1656- 1728) y del ya mencionado Campra. De DeLa Motte se destacan *L'Europe galante*, *Issé*, *Amadis de Grèce*, *Le Triomphe des arts*, *Marthésie*, *Alcyone* y *Sémélé*.

**Pierre-Charles Roy** (?): libretista de Louis de Lacoste (?), Jean-Joseph Mouret (1682-1738) y de los mencionados Campra y Destouches. Entre sus obras se destacan: *Philomèle*, *Bradamante*, *Hippodamie*, *Créüse l'Athénienne*, *Callirhoé*, *Les Éléments* y *Les Sens*.

**Simon-Joseph Pellegrin (1661/3-1764)**: hizo los libretos de los hoy poco recordados Alexandre de Villeneuve (1677-1756), Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), François Colin de Blamont (1690-1760), Joseph-François Salomon (1649-1732), Thomas Bertin de La Doué y Henry Desmarest (1661-1741), además de los mencionados Destouche y Lacoste. Sus óperas más recordadas son *Jephté e Hippolyte et Aricie*, las cuales se escribieron para Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Para este compositor también prestaron sus versos Pierre Joseph Bernard (1710-1775) y Antoine le Clero de la Bruère (1715-1754), autores de *Castor et Pollux* y *Dardanus*, respectivamente. Finalmente queda declarar que el filósofo y poeta Voltaire (1694-1778) escribió igualmente libretos para Rameau, siendo dignos de recordar *La princesse de Navarre* y *Le temple de la gloire*.

Establecidas las principales figuras literarias de la ópera francesa, pasa La Harpe a internarse en uno de los asuntos más característicos de la escena operática del siglo XVIII: la querrela entre los partidarios del melodrama italiano y el francés. Reposa esta querrela, iniciada a principios de siglo con las diatribas panfletarias entre François Ragueneau y Lecerf de la Vieville, en varios supuestos de orden estético-musical, lingüístico y político, los cuales quedan debelados en la mediada en que el melodrama italiano, más melódico y más musical, pero también más superficial, gana espacio en el país galo, y es comparado con la tragedia lírica francesa, más sujeto a la poesía y por lo tanto a la razón. Discurren en la narración de nuestro historiador descripciones en torno al desarrollo del teatro en Francia durante el siglo XVII, advirtiendo el despliegue de la obra de Moliere (1622-1673), Racine (1639-1699) y Boileau-Despréaux (1636-1711). Por contraste, habla luego de la mayor disposición del pueblo italiano por la música, en donde –acaso por la misma razón– tuvieron mayor difusión los libretos al estilo de Pietro Metastasio (1698-1782), cuyo aporte más significativo al teatro lírico fue la *arietta*, poesía breve destinada a la melodía y al canto.

Con la entrada del siglo XVIII, sin embargo, el gusto francés se fue haciendo más permeable a la poesía cantada y musicalizada, cosa que quedó claramente evidenciada con los melodramas de Rameau, quien, en un primer momento, no dejó de encontrar cierta resistencia, por apenas intentar recrear el drama de Lully y de Quinault. Pero esta resistencia abría de convertirse en nada cuando, a mediados de aquel siglo, una compañía de cómicos introdujo en la escena francesa una representación de *La serva padrona*, de Pergolesi (1710-1736): todo el mundo musical y literario de París se dividió en dos, cual si se tratase de asuntos de política o de religión. De un lado se colocaron los nacionalistas (rincón del rey) y del otro los del bando italianista (rincón de la reina). Rousseau –acaso el más enardecido de estos últimos– llegó a escribir en la proverbial carta sobre la música francesa, que no había ni medida ni melodía en su música, y que las arias francesas no eran arias de ningún modo. Él mismo, sin embargo, escribió después una ópera francesa –*Le devin du village*– la cual, después de decenas de representaciones, sirvió de modelo para el desarrollo del género ligero en Francia<sup>94</sup>.

Fue en estas polémicas condiciones en que se desarrolló la reforma operática de Gluck (1715-1787) y Calzabigi (1714-1787), y no fue por casualidad que dicha reforma encontró mejor y más rápida acogida en el país galo, siendo especialmente traducidos sus libretos al idioma francés. Esto fue así, pues como los mismos reformadores argumentaron, la dicha reforma no pretendía otra cosa que conferir autenticidad a la acción dramática, poniendo a la música al servicio de la poesía. Pero esta “reforma” también habría de encontrar cierta resistencia, y así se inició la tercera y última etapa de la sin querrela: aquella que se estableció entre Gluck y los seguidores de Nicola Piccini (1728-1800). Entre estos últimos, por cierto, se hallaba el propio La Harpe, acompañado por el escritor Jean-François Marmontel (1723-1799). Para ellos, el objeto de las artes que conmueven era producir placer en el espectador. La Harpe no quería ir al teatro para escuchar a un hombre que sufre sino para alegrarse el oído. Gluck, en cambio, defendía y procuraba la verdad dramática. Se trataba de dos mundos estéticos que se contraponían irreconciliablemente.

El capítulo de esta historia la cierra el autor con una serie de observaciones sobre las *Memoires ou essais sur la musique*, de A. E. Modeste

94. La posición de Rousseau frente a la música francesa puede verse de mejor manera en el capítulo que le dedicamos a sus cartas y ensayos estético-musicales.



Gretry (1741-1813), en donde está explicado con vigor y claridad el pensamiento del compositor sobre los principios de la obra dramática, que él quería volver a conducir a una pura declamación, aboliendo casi totalmente el canto propiamente dicho.

El capítulo VII del mismo tomo XII está destinado a la *opéra comique* (que no siempre es cómica, sino que comúnmente alterna partes habladas y otras cantadas) y al vaudeville que le antecedió. Allí, una vez más se somete a riguroso estudio a los principales libretistas de la comedia musical francesa. Entre ellos:

**Alain-René Lesage (1669-1747):** novelista y dramaturgo francés, escribió unas cien comedias para el teatro de ópera cómica *La Foire*. Entre sus obras más celebradas se encuentran *Les Funerailles de la foire* (1718) y *Le Rappel de la foire à la vie* (1721), ambas con música de Gillier Jean-Claude (1667-1737), y *Le Procès des ariettes et des vaudevilles* (1760) con música de Charles Simon Favart (1710-1792).

**Alexis Pirón (1689-1773):** poeta, dramaturgo y director del teatro de La Foire. Fue él quien introdujo a Rameau en la escena parisina, componiendo en conjunto comedias musicales como *L'Endriague* (1723), *L'Enlèvement d'Arlequin* y *La Robe de dissension* (ambas en 1726) y *Les Courses de Tempé* (1734).

**Jean-Joseph Vadé (1719-1757):** escritor francés, dado a conocer, a partir de 1745 como autor de canciones y poesías ligeras, así como vodeviles y óperas cómicas que compuso junto a Antoine Dauvergne (1713-1797), E. R. Duni (1709-1775), etc. Destácanse entre estas últimas: *Les troqueurs* (1753), musicalizada por Antoine Dauvergne; *Le suffisant, ou Le petit maître dupe* (1753); *Le trompeur trompé ou La rencontre impréveu* (1754); y *Jerôme et Fanchonette, ou La pastorale de la Grenovillère* (1755).

**Charles Simon Favart (1710-1792):** dramaturgo, empresario teatral y compositor. Escribió más de 150 libretos para Gluck, Grétry y otros músicos de su época. Protegido por Madame Pompadour, en 1757 fue nombrado director del teatro de la Ópera cómica. Destacan sus obras *Los amores de Bastiano y Bastiana* (1753) y *Annette y Lubin* (1762). *Los amores de Bastiano y Bastiana* (1753) es una parodia de la comedia pastoral de Jean Jacques Rousseau titulada *Le Devin du village*.

**Michel Jean Sedaine (1719-1797):** dramaturgo francés, que se dió a conocer con sus óperas-comiques, acompañadas por las partituras de algunos de los más grandes compositores de su tiempo, como

André Modeste Grétry (1741-1813) y Pierre Alexandre Monsigny (1729-1817). Entre sus piezas más famosas adscritas a este género dramático-musical cabe citar las tituladas *Le Faucon* (1771), *Le magnifique* (1773) y *Rose et Colas*.

**Jean François Marmontel (1723-1799):** literato, publicó *Essai sur les revolutions de la musique en France*, 1777. También escribió y arregló libretos para Piccini y Gretry. Para este último escribió en 1768 *Le Huron*, la cual tuvo un éxito sin precedentes.

**Thomas d'Hele (1740-1780):** libretista británico-francés, trabajó con Gretry en varias de sus óperas. De su trabajo en conjunto se recuerda *Les Événements imprévus* (1779), comedia en tres actos.

**Louis Anseaume (?- 1784):** literato francés, escribió libretos para Monsigny, Philidor y Gluck. Con este último compuso: *La Fausse esclave* (1758), *L'Île de Merlin* (1758) y *L'Ivrogne corrigé* (1760). Finalmente cultivaron también este género de composiciones Poinset y Gherardi, libretistas hoy prácticamente olvidados.

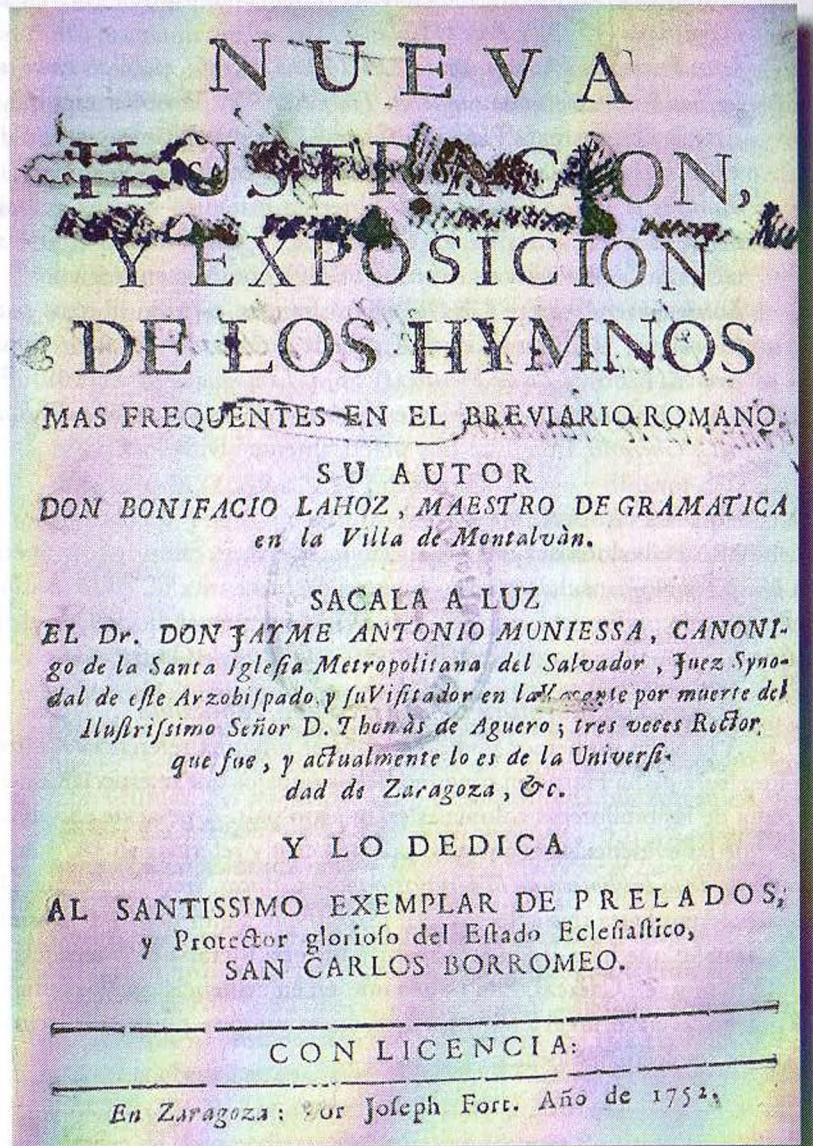
#### **Autores citados**

No queda duda de que para la elaboración de su crónica de la ópera, La Harpe debió consultar muchas fuentes; no obstante ello, en la revisión del texto sólo pudimos detectar dos citas expresas: una al diccionario de la música de Rousseau y otra a las advertidas memoria de Gretry.

#### **El curso de literatura de La Harpe en Venezuela**

A la fecha no hemos podido encontrar ninguna referencia al curso de literatura de La Harpe en ninguno de los trabajos que se especializan en el tema de las bibliotecas coloniales en nuestro país. A pesar de ello, creemos que las evidencias encontradas por nosotros y referidas en 1875 en el *Catálogo de la biblioteca de la Universidad de Caracas*, (recuérdese que ahí se mencionan hasta tres colecciones), revelan que algún nivel de difusión, por pequeño que haya sido, tuvo nuestra historia literaria en Venezuela o, por lo menos, en Caracas. Ello pone también en evidencia que los temas y las polémicas en torno al fenómeno de la ópera europea, pudieron discurrir entre los intelectuales locales.





## Himnarios latino-litúrgicos

### GENERALIDADES:

Dentro de los géneros de libros coloniales que integraron la Biblioteca de la Universidad de Caracas, un grupo cualitativamente importante lo constituyen los himnarios de la religión católica. Como en otros casos ya referidos (y aún por referir), se trata de textos sin notas y sin pentagramas (sin solfas, se decía en la Colonia), y escritos por personas que posiblemente no tenían la música por profesión; no obstante esto, se nos ha hecho imposible prescindir de ellos en este inventario de libros, pues, nos parece una falta gravísima, en una investigación como la que aquí se plantea, soslayar lo que entendemos fueron los cancioneros fundamentales de la iglesia católica en el período colonial.

Contienen estos tratados, además de los mencionados himnos, una cuidada exposición de la versión castellana de los mismos, además de muchos detalles sobre el origen de tales cantos, así como de su lugar en el calendario litúrgico romano. Además de ello, las estrofas y sus versos son estudiados desde su perspectiva métrica, teniendo en cuenta que, tanto en la poesía griega como en la latina, no sólo era importante el número y énfasis (acento) de las sílabas, sino también su duración. En este sentido se ha de advertir que el referido estudio de estos himnos se hace teniendo como base la teoría de los pies métricos griegos, todo lo cual nos acerca más a nuestros intereses musicales.

Como en otros casos, precedemos el estudio de contenido de cada obra (de cada himnario, en este caso), de aquellos datos que pueden garantizar su fiabilidad, contribuir a su comprensión y facilitar su ubicación por parte de un posible lector interesado.



**NUEVA ILUSTRACIÓN Y EXPOSICIÓN DE LOS HYMNOS MÁS  
FRECÜENTES EN EL BREVIARIO ROMANO, POR DON BONIFACIO  
LAHOZ.**

**El autor**

Según se advierte en la misma portada del himnario que aquí vamos a tratar, Don Bonifacio de Lahoz, quien debió vivir hacia la primera mitad del siglo XVIII, fue, para la fecha en que se publica su texto, maestro de gramática en la villa de Montalbán. Lamentablemente no hemos podido encontrar ningún otro dato sobre su existencia.

**La obra**

**Procedencia**

El ejemplar que se encuentra en la Sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela, se registra bajo la cota ZB-1176. Por este número de registro perteneciente a la colección fundacional de la Biblioteca Nacional, y por tener el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, colegimos sus naturales vínculos con esta institución colonial. Todo ello, además, queda corroborado por el hecho de que el texto se halla registrado bajo el n° 5924 en el Inventario de Adolfo Ernst (1875, p. 224). Antes de ir a parar a los estantes de la mencionada biblioteca colonial, el texto debió pertenecer al convento de las monjas concepcionistas de Caracas ("para uso de su Capellán Mayor"), pues así lo deja ver una nota manuscrita que quedó en las páginas que suceden a la portada (s/n). También contóse entre sus dueños el P. Santiago González de Escandón, acaso el advertido capellán mayor. La obra fue publicada en Zaragoza-España (1752), por Joseph Fort.

**Características externas**

El ejemplar tiene las siguientes medidas de caja: 15,7 cms. de alto por 8,3 cms. de ancho, más notas marginales. El texto está constituido por 3 páginas de dedicatoria, 6 de "aprobación" de autoridades eclesiásticas, 3 de "licencia del consejo", de "suma de la tassa" y "fe de erratas", 2 de prólogo, 524 de contenido (incluyendo la introducción) y 4 de índice.

**Contenido**

En este texto se exponen 136 himnos latinos del ceremonial católico, cada uno de ellos acompañados de su traducción española (además de una lacónica exégesis de sus respectivos textos). Se describe también el uso

de cada himno dentro del calendario litúrgico, se advierte su posible autor, así como su tradición dentro del culto católico e, incluso, se señalan sus características rítmicas, expresadas éstas a través de los pies métricos griegos. Precede a todo lo dicho una breve "introducción" de interés conceptual, la cual comentaremos de inmediato.

**Comentario y resumen del contenido**

Según nos advierte el mismo Bonifacio Lahoz, himno, en su acepción más prístina, quiere decir "canto de alabanza a Dios", no pudiendo ser tal aquel que no estuviera destinado estrictamente al Ser Supremo (p. 2). No obstante lo dicho, y con el tiempo, se introdujo en la tradición cristiana la costumbre de llamar himno a aquellos cantos que tenían una especial condición métrica, aun cuando éstos estuvieran dedicados a algún santo o alguna otra exhortación piadosa. Este es un hecho sumamente significativo para nosotros, pues viene a poner en evidencia el hecho de que pueden existir (y de hecho existen) muchos cánticos y salmos que, pese a estar dedicados a la alabanza divina, y pese a ser cantados, no tienen, sin embargo, la condición de himnos, reposando tal condición en un hecho estrictamente musical: el ritmo. Lamentablemente no se extiende nuestro autor en dar detalles sobre esta condición musical, contentándose con remitirnos al *Tratado de Psalmodia* del Cardenal Bona (Cap. 16, § 12). Esto nos pone en evidencia que la pretensión del tratado y del autor es eminentemente gramatical y, en todo caso métrica, cosa que pasaremos a comentar más adelante.

Conforme a la acepción original, los primeros himnógrafos de la historia occidental fueron los griegos, y tales cantos estaban dedicados a sus dioses; pero en la tradición latino-cristiana, y de conformidad con la acepción que tuvo luego este término, corresponde esta condición de precursor a San Ambrosio, quien los introdujo en su Iglesia de Milán. Confirmó esta costumbre San Dámaso, y de Milán se fue comunicando y propagando esta costumbre por las demás iglesias de occidente.<sup>95</sup> Fueron también connotados himnógrafos cristianos, San Gregorio el Grande, San Juan Damasceno, Cosme Jerosolimitano, Theófanos, San Paulino, Venancio Fortunato, Paulo Diácono, Santo Tomás de Aquino, Juan Geómetra, etc.

95. Al respecto nuestro autor remite al lector a las *Confesiones* de San Agustín (cap. 6 y 7 del libro 9).



Cediendo espacio a otro de los pocos aspectos del libro que pueden ser destacados en este resumen<sup>96</sup>, reiteraremos que se estudia en el tratado la naturaleza métrica de los himnos expuestos, los cuales pueden ser agrupados en seis (6) modelos básicos, herederos todos ellos de la métrica griega. Estos son:

- a) YÁMBICO DÍMETROS: se constituyen este tipo de himnos por estrofas de cuatro versos octosílabos, agrupadas éstos en dos pies yámbicos dobles, de donde procede su nombre. También es posible que los pies yámbicos sean el segundo y cuarto, y el primero y tercero espondeos.<sup>97</sup> Ejemplo:

En latín	Traducción al español
<i>Nunc sancte nobis Spiritus</i>	Ahora Espíritu Santo,
<i>Unum Patri cum Filio</i>	uno con el Padre y con el Hijo,
<i>Dignare promptus ingeri</i>	dignaos de entrar pronto en nosotros,
<i>Nostro refusus pectori</i>	poseyendo nuestros corazones.

- b) YÁMBICO SENARIOS O TRÍMETRO: citando a Ricciolo, tres paradigmas o formas de yámbicos senarios describe Bonifacio de Lahoz en su libro (p. 278):

La primera, simplicísima, y en que los yámbicos se componen de jambos; la segunda común a los poetas trágicos, así Griegos como Latinos, y a esta pertenecen los de nuestro caso, en el segundo, cuarto y sexto pie sólo admiten Jambo o Tribraico; en el primero, tercero y quinto muchos otros que no es menester explicar aquí. La tercera forma es licenciosísima, o sumamente libre, la qual en todos los pies, menos en el sexto, que debe ser Jambo, o Tribraico, admite muchas especies de pies.

Son ejemplos de lo dicho aquellos tres (3) himnos que comienzan diciendo:

*Quodeunque in Orbe nexibus revinxeris...*  
*Beate Pastor Petre, clemens accipe...*  
*Egregie Doctor Paule, mores instrue...*

96. Como ya advertimos, no alcanzaremos, siquiera, a mencionar los títulos de los 136 himnos expuestos, mucho menos su respectiva traducción.

97. Conforme a la tradicional teoría griega, los núcleos básicos de los pies métricos son los siguientes:

Yambo: ~ ~ Dáctilo: ~ ~ ~ Espondeo: ~ ~ ~  
 Troqueo: ~ ~ Anapesto: ~ ~ ~ Tribraico: ~ ~ ~

Recuérdese también que la sílaba corta está representada por la línea curva ~ y la larga por la recta ~.

- c) TROCAICO DÍMETROS: están constituidos por estrofas de seis versos octosílabos, agrupados a su vez en dos pies trocaicos dobles (cuatro pies). Ejemplo:

En latín	Traducción al español
<i>Pange lingua gloriosi</i>	Lengua mía celebra
<i>Corporis mysterium</i>	el misterio del glorioso cuerpo,
<i>Sanguinisque praetiosi</i>	preciosa sangre
<i>Quem in mundi praetium</i>	que para redención del mundo,
<i>Fructus ventris generosi</i>	fruto dichoso del virginal vientre,
<i>Rex effudit Pentium</i>	derramó el Rey de todas las criaturas.

- d) SÁFICO-ADÓNICO: se llaman así en virtud de sus supuestos creadores, y de su nombre también se deduce que están compuestos de dos tipos de versos: los tres primeros sáficos y el siguiente adonio o adónico. Los versos ideados por la poetiza Safo son endecasílabos con cesura (o corte) después de la quinta sílaba, y están agrupados en cinco pies con el siguiente orden: un troqueo, un espondeo, un dáctilo y dos troqueos. El verso adonio o adónico tiene sólo cinco sílabas, agrupadas en un dáctilo y un espondeo. Un bello ejemplo de ello lo constituye el célebre himno de San Juan.

En latín	Traducción al español
<i>Ut queant laxis' resonare fibras</i>	Para que puedan resonar las fibras de tus siervos
<i>Mira gestorum' famuli tuorum,</i>	y cantar las maravillas de vuestras acciones
<i>Solve polluti' labii reatum,</i>	limpia las manchas de sus labios,
<i>Sancte Joannes</i>	San Juan.

- e) ASCLEPIADEO-GLICÓNICO: se compone cada estrofa de este tipo de himnos de tres versos en asclepiadeo (de Asclepiades, su cultor) y un verso en glicónico. El asclepiadeo está compuesto de doce sílabas, agrupadas así: un espondeo, un dáctilo, una sílaba suelta (o en su defecto una cesura), y dos dáctilos. El verso glicónico (octosílabo) se compone de un espondeo y dos dáctilos. Ejemplo:

En latín	Traducción al español
<i>Martinae celebri plaudite nomini</i>	Al célebre nombre de María
<i>Cives Romulei, plaudite glorie</i>	aplaudivid ciudadanos de Roma:
<i>Infignem meritis dicite Virginem</i>	celebrad a esta virgen
<i>Christis dicite Martyrem</i>	y celebrad también por ser mártir de Cristo.



OTRAS CLASES MENOS FRECUENTES: se agrupan dentro de esta categoría todos aquellos himnos que, más que tales, pueden denominarse prosa rítmica, pues no guardan ninguna uniformidad ni regla en la cantidad prosódica. Son ejemplo de ello el himno *Ave maris Stella* o el himno (que también es secuencia) *Stabat Mater dolorosa*.

#### **Autores referidos en el texto:**

Don Bonifacio Lahoz es pródigo en referencias en su texto, pero para no exceder los límites temáticos de esta investigación, sólo vamos a mencionar aquí aquellos que arrojan alguna luz con respecto al asunto poético-formal de los himnos (el asunto métrico o musical, diríamos nosotros), dejando de lado las referencias que atienden a la exégesis del texto religioso. Entre estos autores cabría mencionar: al liturgista Cardenal de Bona (1609-1674), autor, entre otras cosas, de un tratado de salmodia; al filólogo y crítico Julio César Escaligero (1484-1558) autor de una célebre *Poética*; al gran San Isidoro de Sevilla (570-636), en cuyas obras (sobre todo las *Etimologías*), abundan cuestiones de interés musical y métrico; y al gran San Agustín, cuyas obras (el *De música y las confesiones*) contienen, por igual, abundantes temas de interés musical.

#### **La nueva ilustración y exposición de los hymnos... en Venezuela:**

Aunque nos parece un poco extraño, no hemos podido encontrar más referencias que las expuestas aquí sobre la presencia del texto de Bonifacio Lahoz en territorio venezolano. Esta extrañeza redundaba en el hecho de que un libro como el referido (un himnario) nos luce como de uso bastante frecuente, tanto en la comunidad de laicos como de ministros de la iglesia. De todos modos, y habiendo constatado su uso en dos instituciones coloniales donde se presume concurrían diversos contingentes humanos (la biblioteca de la Universidad y el Convento de las Concepcionistas), creemos que con ello queda suficientemente justificada su presencia en este estudio.

#### **GRAMATICAL CONSTRUCCIÓN DE LOS HYMNOS ECLESIASTICOS, DIVIDIDA EN SIETE LIBROS POR ORDEN DEL BREVIARIO ROMANO, POR MANUEL JOSEPH DE LA RIBAS Y JOSEPH DE LA CALZADA**

#### **El autor**

Según se advierte en la misma portada del himnario que aquí vamos a tratar, Manuel Joseph de la Ribas fue preceptor de latín de la ciudad de México. Por su parte, Fr. Joseph de la Calzada fue lector de sagrada teología y religioso descalzo de N. P. S. Francisco.

#### **La obra**

##### **Procedencia**

El ejemplar que se encuentra en la Sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela está registrado bajo la cota ZA-296. Por este número de registro perteneciente a la colección fundacional de la Biblioteca Nacional, y por tener el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, cogimos sus naturales vínculos con esta institución colonial. Todo ello, además, queda corroborado por el hecho de que el texto se halla catalogado con los números 7039 - 7040 y 5040 en el Inventario de Adolfo Ernst (1875, p. 223). El ejemplar también tiene una rúbrica manuscrita que dice "Liba de Caraca", lo cual, obviamente hace referencia a la misma institución universitaria.

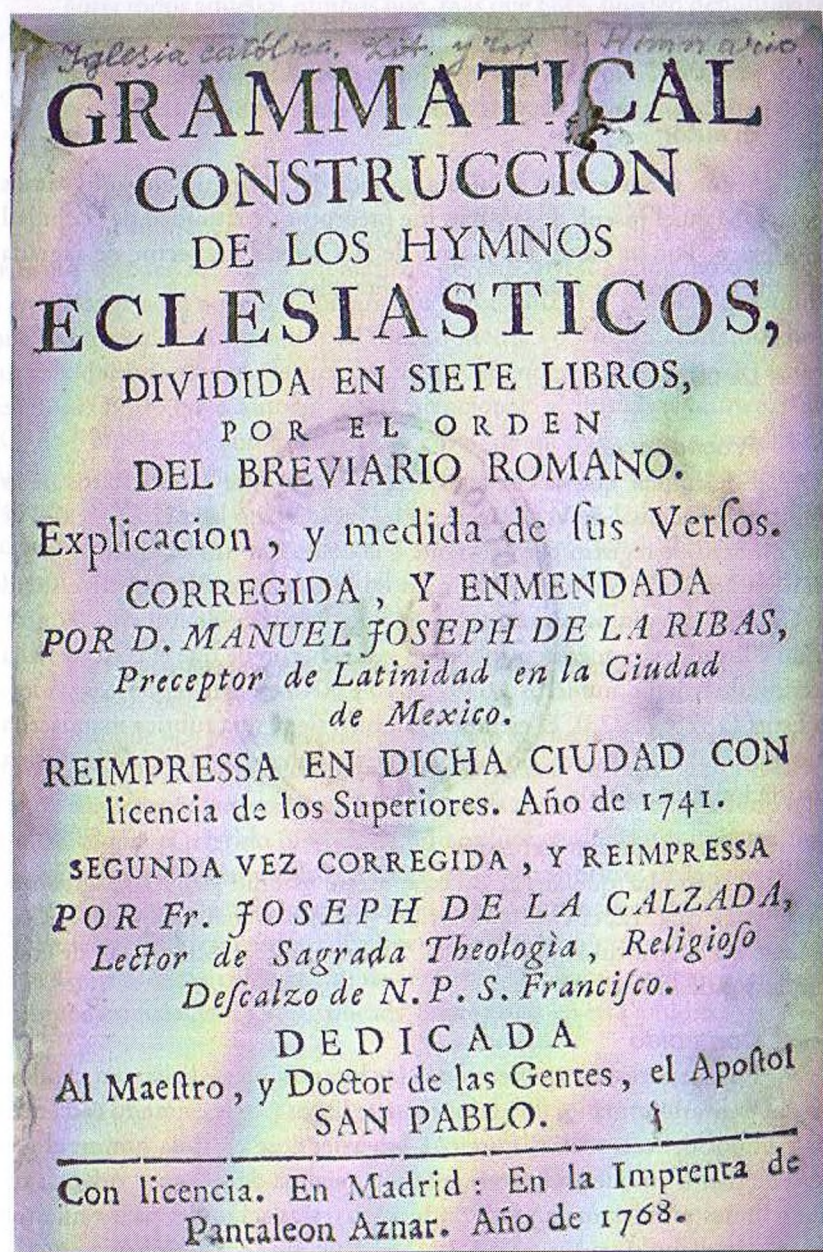
##### **Características externas**

El ejemplar que sirvió de base a este estudio tiene las siguientes medidas de caja: 12, cm. de alto por 6,5 (más notas marginales) de ancho. El texto está constituido por portada, 2 páginas de "al lector", 244 de contenido y 8 de índice.

##### **Contenido**

En este texto se exponen todos los himnos que se hallan en el salterio del breviario romano, divididos en siete libros (representando cada uno los tiempos del calendario litúrgico), advirtiéndose en cada himno el género de metro en que está compuesto y la medida de su verso. Además de ello se muestra al lector "una fiel traducción o traslación del latín a nuestro vulgar castellano" (s.n.).





### Comentario y resumen del contenido:

Aunque de menores proporciones, la *Gramatical construcción de los hymnos eclesiásticos* consta básicamente del mismo contenido que el texto de Bonifacio Lahoz, ya comentado. En él podemos encontrar también la exposición de los himnos católicos en su versión latina y española (aunque tal vez dispuestos de manera menos cómoda para el lector), así como otras noticias sobre sus probables autores, sobre su uso dentro del calendario litúrgico y sobre sus características métricas. Justamente sobre este último punto es Joseph de la Ribas (y su corrector Joseph de la Calzada) todavía más acucioso que su contemporáneo hispano, pues, abunda en descripciones aún más detalladas sobre la clasificación y subclasificación métrica de los himnos. En este sentido encontramos en la *Gramatical construcción de los hymnos...* nuevas categorías para la designación de las estrofas ya aludidas por Lahoz (yámbico, trocaico, sáfico-adónico, asclepiadeo-glicónico, etc.), pudiendo ser éstas catalécticas, hipercatalécticas o acatalécticas, según le falten o no sílabas a sus versos. Finalmente, y al introducir el uso del pie coriambo y pirriquio<sup>98</sup>, se expone aquí también una reinterpretación de las cargas constitutivas de los versos, todo lo cual puede ser de valor para el interesado en este arte de la poética latina.

### Autores referidos en el texto:

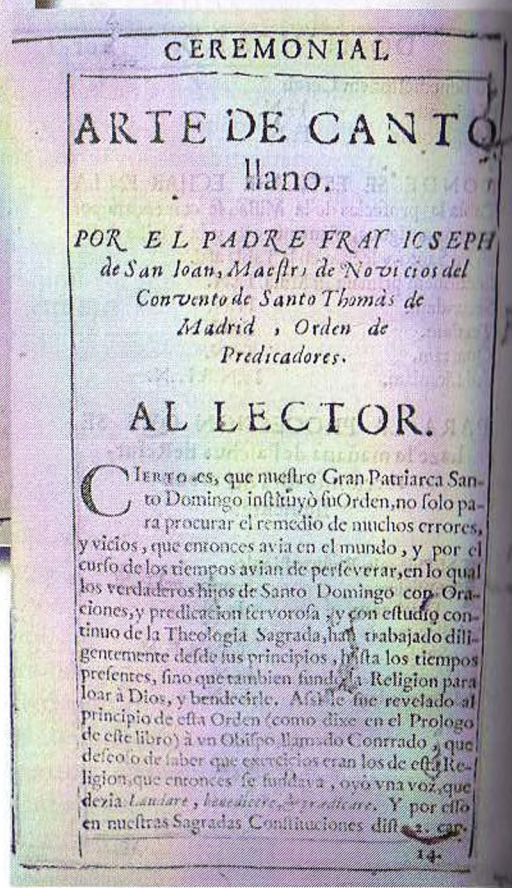
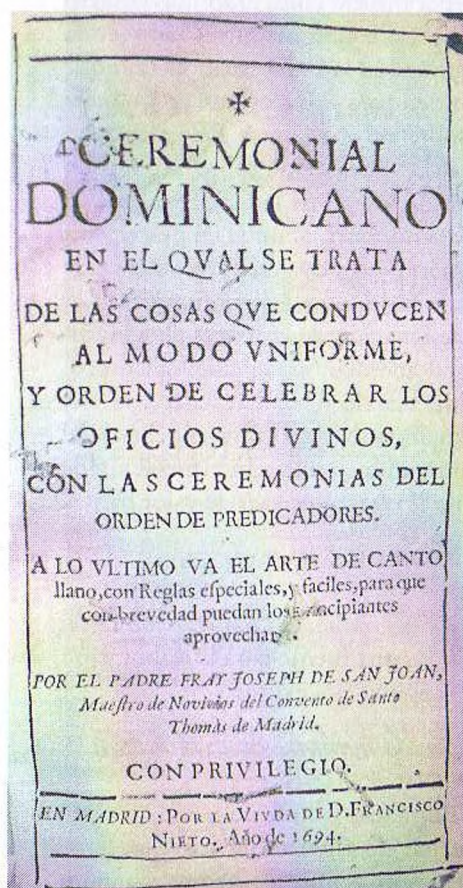
Sin querer decir que los autores de la *Gramatical construcción de los hymnos eclesiásticos* no hayan consultado ninguna fuente para la elaboración de su texto, no se observa en este libro ninguna cita expresa.

### La Gramatical construcción de los hymnos eclesiásticos... en Venezuela

Tal y como pasa con el texto de Bonifacio Lahoz, no hemos podido encontrar más referencias sobre la presencia de nuestro himnario en territorio venezolano, que no sean las que nosotros mismos hemos expuesto al principio de este subcapítulo. Sin querer decir que este libro haya sido una suerte de *best seller* en el territorio de la provincia de Venezuela, es de creer que la ausencia de información al respecto, se debe más bien a lo poco que se ha podido avanzar en nuestro país en torno al estudio de las bibliotecas coloniales. Lo dicho, obviamente, no busca desvirtuar el loable trabajo que han hecho Dorta, Leal, Rey Fajardo y Caracciolo Parra, tantas veces referidos en este trabajo, pero es innegable que todavía hay que seguir desarrollando estudios en esta misma dirección.

98. Dentro de la teoría métrica griega, pirriquio y coriambo son como sigue:  
Pirriquio:     coriambo:





## Ceremoniales y rituales de los oficios y misas cantadas

### GENERALIDADES

Dentro del modesto pero significativo número de textos de interés musical que hemos podido rastrear en la colección de libros pertenecientes a la Biblioteca de la Universidad de Caracas (manuales de teoría musical, libros con ensayos sobre estética musical, textos con aproximaciones a la historiografía del arte de los sonidos, himnarios, obras referenciales, etc.), una importante porción de ellos está constituido por rituales o ceremoniales de la liturgia católica, los cuales tenían la función de regir los divinos oficios de una manera insólitamente precisa y detallada, durante todo el año litúrgico. En un principio, y antes de adentrarnos en la lectura concienzuda de estos manuales, dudamos acerca de su inclusión en este trabajo, pues, no siempre cuentan con la presencia de “solfas”<sup>99</sup>, ni definen conceptos teórico-musicales, ni están escritos por músicos profesionales; pero una revisión más cuidadosa de los mismos, nos llevó a la ineludible conclusión de que no había ninguna razón para soslayar su presencia en el reporte de esta investigación. De hecho, si pudiéramos hacer un estudio estadístico acerca de la frecuencia con que se manejan en estos compendios términos como coro, canto, cantante, himno, tono, entonación, libro de canto, cántico y órgano, y si comparáramos su uso con cualquier otro término de carácter más religioso, terminaríamos convencidos de que ellos guardan igual interés por la organización de un acto que es a la vez litúrgico y musical. Esto es así, porque la vida de estos monjes religiosos (ya lo veremos) se desarrolla fundamentalmente, y durante casi todas las horas del día, alrededor del coro, lugar donde se canta y se ora a la misma vez.

Se trata apenas de siete ceremoniales y/o rituales (más de lo que hemos podido encontrar en las otras subramas del quehacer teórico y/o musicográfico), muy vinculados, por cierto, con cuatro de las principales órdenes religiosas que ocuparon el territorio venezolano desde el período colonial: dominicos, capuchinos, mercedarios y carmelitas; los otros ceremoniales, pensados para servir a cualquier religioso, independientemente de su congregación, son, sin embargo, tanto o más especializados en el

99. La expresión “solfas” es comúnmente utilizada en los libros musicales hispano-coloniales para referirse genéricamente a la escritura musical con notas y pentagramas.



tema musical. De hecho, el sólo título o subtítulo de algunos de ellos nos deja ver el indiscutible interés musical de estos trabajos.

Dada la naturaleza de esta investigación, en la cual no podemos pretender sino dar una visión panorámica del contenido de estos textos, resulta inmensamente problemático pretender, si acaso, hacer cita del índice de alguno de estos ceremoniales, dado que en estos libros se describe, paso a paso, cada una de las tareas que debía realizar un monje a lo largo del año litúrgico. Ello nos ha llevado a destacar, en cada caso (en cada libro), sólo algunos de los aspectos que, de manera algo arbitraria, consideremos pertinentes; pero pensamos que, al destacar algunos aspectos de un ritual, y otros tantos de los otros, terminamos dando una visión completa de la temática que, en definitiva, es común a todos ellos: la organización de las misas y demás oficios del ceremonial católico. De todas maneras, y para que el lector se lleve una idea más o menos clara de los aspectos de interés musical que se atienden en estos ceremoniales, diremos que es bastante común a todos referir asuntos como: la preparación que deben hacer los religiosos (versicularios, hebdomadarios, sacristanes, etc.) para disponer la actividad en el coro; los implementos (libros de canto, facistoles, etc.) que deben acompañar a los coristas; las reverencias (inclinación, genuflexión o postración) que debe guardar el religioso al llegar, permanecer, desplazarse o salir del coro; la conducta que deben guardar los cantores (solistas) cuando alternan con el coro desde el facistol pequeño; la postura que debe observar el corista según sea el momento del oficio religioso, ya sea que esté de pie, sentado, con capucha o sin ella; la alternancia que debe establecerse entre los coros, entre éstos y los solistas, y entre el coro y el órgano, en los diversos momentos del ritual y del año litúrgico; los himnos y cánticos que deben ser interpretados en los diversos oficios y a todo lo largo del año, etc. De todos modos, es justo advertirlo, nada podrá sustituir la revisión cuidadosa y personal de estos ceremoniales por todo aquel que esté interesado en el tema. Para eso el lector dispone de las referencias necesarias en el estudio de cada libro.

## **CEREMONIAL DOMINICANO... Y ARTE DE CANTO LLANO, POR FR. JOSEPH DE SAN JOAN**

### **El autor**

Si es exiguo lo que se puede encontrar acerca de los autores que escribieron libros de teoría musical durante el período hispano-colonial, lo que se puede saber de estos ritualistas o ceremonialistas, es prácticamente nulo. De Fray Joseph de San Joan –por ejemplo– sólo podemos decir (según lo advertido en la portada de su Ceremonial) que fue maestro de novicios del Convento de Santo Tomás de Madrid. Además, y debido al año en que fue publicada su obra, sería lógico pensar que vivió hacia la segunda mitad del siglo XVII.

### **La obra**

#### **Procedencia**

El ejemplar que se encuentra en la Sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela, está registrado bajo la cota ZB-489. Aunque no posee el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, podría presumirse su afiliación a la colección fundacional de la Biblioteca Nacional, debido a la cota que lo identifica. El texto debió pertenecer primero al convento de San Jacinto, pues así lo deja ver una rúbrica que se encuentra en el folio 87 v. El ejemplar fue publicado originalmente en Madrid, por la viuda de D. Francisco Nieto, en 1694.

#### **Características externas**

El ejemplar que sirvió de base a este estudio tiene las siguientes medidas de caja: 21,6 cms. de alto por 14,7 cms. de ancho; y: 17,5 cms. de alto por 9. 1 cms. de ancho de hoja. El título completo de la obra, según se advierte en la portada del mismo, es: *Ceremonial dominicano, en el qual se trata de las cosas que conducen al modo uniforme de celebrar los oficios divinos, con las ceremonias del Orden de Predicadores. A lo último va el arte de canto llano, con reglas especiales y fáciles, para que con brevedad puedan los principiantes aprovecharse.*



## Contenido<sup>100</sup>

Prólogo [creencias que fundamentan la vida del religioso alrededor del coro].<sup>101</sup>

- De las reverencias (inclinaciones, genuflexiones y postraciones) que se han de guardar en el coro
- De cuándo se han de colocar las capas en el coro.
- De cómo se debe conducir el religioso en el coro.
- De lo que se ha de cantar desde el domingo de Adviento hasta la Fiesta de Reyes (en las horas, en las misas y en las procesiones).
- De lo que se ha de cantar después de la Epifanía hasta el Miércoles de Ceniza.
- De lo que se ha de cantar desde la Dominica Primera de Cuaresma hasta el Domingo de Ramos.
- De lo que se ha de cantar desde el Domingo de Ramos hasta Pascua.
- De lo que se ha de cantar el día de Pascua y después hasta Trinidad.
- De lo que se ha de cantar desde Trinidad hasta Adviento.
- De algunas festividades que hay a lo largo del año:
  - Purificación de Ntra. Sra.
  - Bendición de las Candelas
  - Asunción de Ntra. Sra.
  - Día de las Ánimas.
- Del órgano y de cómo y cuándo se ha de tocar.
- Rúbricas generales para el oficio de tiempo.
- Del oficio y lecciones que se han de rezar en las festividades de los santos.
- De la diversidad de las fiestas.
- De las octavas de los santos.

## Comentario y resumen del contenido

### Prólogo:

Aunque no podemos hacer aquí un resumen de todo el contenido musical de la obra (eso intentaremos hacerlo en la medida que se estudian cada uno de los siete ceremoniales ya advertidos, a fin de no ser reiterati-

100. Como pasará también en otros casos, se exponen aquí sólo los aspectos de interés musical.

101. Como siempre, el corchete es nuestro.

vos), nos ha parecido muy oportuno para comenzar, extraer de este *Ceremonial dominicano*... algunas de las creencias que fundamentan la vida del religioso alrededor del coro, todo lo cual es parte importantísima de estos rituales. Respecto a este asunto, el propio autor de este ceremonial nos expone en el prólogo del mismo, cuál es el significado del coro en la vida del religioso, cosa que explicará toda la reglamentación que más adelante se impone. Al respecto dice:

Tener afición al Coro, y puntualidad en el Culto Divino, observando las ceremonias que prescribe la Iglesia y la Religión..., indicio es de estar en gracias de Dios... Por que es dificultoso de entender ser hijos de Dios, y estar en su gracia..., y no guardar de hablar con este Señor en el Coro, alabándole y engrandeciéndole en un lugar tan Sagrado...

¿Cómo podrá asegurarse [el religioso] de que está en gracia de Dios, o que cualquier tentación, aunque sea leve, no ha de rendirle y cultivarle para eternas penas, si en vez de buscar al Coro, para cantar a Dios alabanzas, pone toda su diligencia en escusarse de esta obligación...

Luego no parece que se compone bien vivir en gracia de Dios, y fastidiarse de cantar sus alabanzas... y hablarle en el Coro, que es el lugar propio donde este Señor manifiesta a las almas sus secretos...

Y si el religioso es un medianero entre el Pueblo, y entre Dios... cómo podrá cumplir con sus obligaciones huyendo de el Coro donde Dios da audiencia y donde está el despacho de las gracias que ha de hazer a los hombres, en virtud de las Oraciones y de los Cánticos Sagrados con que ha de moverle para que perdone al Pueblo? (p.s.n.)

Mas para el prologuista y autor de la obra, no basta con permanecer físicamente en el coro, pues es necesario, además, mantenerse de buen ánimo, de mente y de corazón. A respecto dice:

¿Cómo puede verificarse ser amigo de Dios, y no tener puesto todo el gusto en tratarle amigablemente en el rezo? ¿Estar en el Coro y no atender a las voces Divinas...? ¿Rendirle mercedes con los labios y no atender a lo mismo que se pide?

El mismo Santo Doctor en la Homilía [San Crisóstomo]... dize así: Veo algunos que cuando asisten al Oficio Divino, están loqueando, desvariando... O que atrevimiento ¿No sabes que allí estás con los Angeles? Qué con ellos cantas? Con ellos dizes Hymnos? ¿Pues cómo te estas ryendo? Cierito que no me causará admiración, que cayera un rayo de lo alto, que semejantes desatenciones tales castigos merecen. (p.s.n.).



De esta consideración se desprende todo la actitud reverencial que se espera del religioso en el coro, y que a muy grandes rasgos, presenta nuestro autor en los siguientes términos:

El Doctor Seraphico San Buenaventura... dize: Para la enseñanza que se ha de observar en el Oficio Divino, que se dize en la Iglesia... se requieren... particular reverencia y honesta diligencia. Debe...aver reverencia...interior para que con temor y humildad cantemos los Psalmos como quien está delante de la Suprema Majestad... La reverencia exterior consiste en hazer las inclinaciones devotamente, y quando se ha de estar en pie, estar sin arrimarse. La Providencia, respecto de las cosas que se han de hazer, consiste en que los Libros y las demás cosas necesarias al Oficio Divino, estén preparadas y con tiempo; y lo que se ha de leer y cantar, se repase antes con cuydado, y diligencia. El modo de cantar, y de leer en el Coro, es que no sea demasiadamente apresurado, ni excesivamente dilatado y prolongado. ... que donde se ha de hazer la pausa, todos juntos pausen; ... de modo que las voces de todos parezca que es solo una; y así mientras que se está diziendo, no se ha de estar allí estudiando..., ni ocuparse en otra cosa que sea distractiva.

La honestidad y compostura que se debe tener el Coro, depende de la gravedad en las acciones exteriores ... La gravedad Religiosa excluye toda inquietud disoluta y tumultuosa... La inquietud consiste en el movimiento de los miembros, ya sea de la cobeça...; ya de los ojos...; ya de las manos...; ya de los pies... Puédese también hallar disolución en las palabras inútiles y risadas, lo qual en el coro es cosa vanísima..., como cuando alguno, estando cantando, acorta y disminuye, los puntos, que están señalados en el Libro, o los aumenta por su gusto. Suele aver en el Coro rumor tumultuoso, ya por el susurro de la voz, ya por la importunidad del toser... Y este rumor, y estrépito, con especialidad se debe evitar, quando es uno solo el canta en el Coro....

Estarán los religiosos en el Coro, en la disposición del cuerpo, honestos, decentes y uniformes...; porque es cosa torpe asistir allí afeminadamente, procurando alivios como cruzar los pies... [y] recostarse sobre los braços de las sillas... (f.19 r. al 21 r...) <sup>102</sup>.

Antes de terminar con este apartado habría que decir que, dentro de la actitud mística que demandan estos ceremoniales, es también destacable el hecho de que, pese a que se procura el cultivo de los talentos y la buena conducta dentro del coro, esto no debe ser razón para promocionar

102. Hay un error en la foliación original, pues falta el folio número 20 recto y vuelto. El número 19 referido aquí, en realidad corresponde a ese folio 20.

aspiraciones artísticas ni personales. En ese sentido, advierte Fray Joseph de San Joan:

Ay algunos tan disolutos y placenteros en la voz, que se glorían en su modulación, se recrean en su sonido, se deleytan quando usan de ella, y alegrándose indiferentemente del don de gracia, desprecian a los otros que carecen dél, y con sobervia arrogancia, otra cosa cantan de lo que está apuntado en el Libro... Cantan para agradar al Pueblo más que a Dios; si así cantas, con fin de que los que te oyen te alaben, vendes tu voz, y hazes que no sea ella tuya, sino suya. Guárdate no sea, que deleytándote en lo alto de la voz, te deleytes con la sobervia del ánimo. Lo dicho es de San Bernardo (f. 19, r.).

#### **Arte de canto llano:**

Como cosa particular, aunque perfectamente comprensible dentro de un texto como el que se viene comentando, en este *Ceremonial dominicano* se anexa al final un opúsculo titulado *Arte de canto llano*, del mismo Fray Joseph de Joan. Aunque los elementos en él dispuestos no distan en nada de los aspectos ya tratados en los libros de teoría del canto llano estudiados por nosotros (signos, claves, compás, hexacordo, intervalo, mutanza; modos, neuma, etc.), es significativo, y queda dentro de lo que se viene planteando, la importancia que se le da a este canto en la formación, ejercicio y vida regular del monje. Al respecto dice nuestro citado ceremonialista:

En nuestras Sagradas Constituciones... se ordena y manda que los Piores no pueden conceder, ni permitir, que los hermanos de Casa de Novicios reciban Ordenes Sacros, menos que no estén bien instruidos y ejercitados en el Canto que estila nuestra religión.

Pues el que desea cantar las Divinas alabanças bien, y diligentemente, es necesario que sepa y entienda el Arte...

Es cierto, que ninguno puede comprar, ni adquirir mejor voz que la que Dios le dio. Conténtese con ella, tal qual fuere, que sabiendo el Arte, la perfeccionará y cantando con devoción, agradará a Dios. (f. 202, r. y v.).

#### **El Ceremonial dominicano en Venezuela**

Además del presumible hecho de que este libro se haya consultado en la Venezuela colonial a través del servicio que prestaba la Biblioteca de la Universidad de Caracas, se debe tener en cuenta que la orden de los Dominicanos es tan vieja en el Continente como el llamado Descubrimiento, pues, en efecto, estos mojes llegaron a América con los viajes que sucedieron al del Almirante Colón. En lo que respecta a nuestro país, la Orden logró



establecer importantes bases desde los siglos XVI, XVII y XVIII, fundando escuelas y monasterios en la ciudad de Trujillo, La Asunción, Caracas, Cumaná, El Tocuyo, San Carlos, etc, además de haber contribuido a la fundación de diversos centros misioneros en otras muchas zonas de lo que hoy es Venezuela. Destácase esta orden en particular, por su gran actividad educativa, fundando centros de gran relevancia como la primera Cátedra de Latinidad y Teología que hubo en el País (Coro), la “Escuela de Artes y Teología” de Trujillo, y el convento de San Jacinto de Caracas, donde se recibió formación intelectual durante varias generaciones, saliendo de allí maestros, tanto para el Seminario de Santa Rosa de Lima, como para la Universidad de Caracas, recorrido éste que debió haber seguido este ejemplar que venimos describiendo, en vista de la advertida rúbrica que se halla en uno de sus folios (87 v.). En la Universidad de Caracas, por cierto, la Orden regentó las cátedras de Filosofía y de Sagrada Escritura. También fue un representante de esta Orden (Fray Manuel Cándido Torrijos) quien a fines del siglo XVIII donó una amplia biblioteca al Seminario de la ciudad de Mérida, según dejó advertido García S. y Pérez Vila en un estudio sobre esta congregación (1988, pp. 1093-1095). Dicho todo esto, es imposible pensar que un ceremonial como el que aquí venimos comentando, hecho precisamente para el uso de la vida cotidiana del religioso, no se haya difundido ampliamente en la Venezuela colonial. Antes, por el contrario, debió servir de manual oficial de las organizaciones impulsadas por esta orden. A esto se debe agregar el hecho de que, de la importante cantidad de libros y ceremoniales dominicos conservados hoy en España, parece ser éste el único escrito en lengua vernácula (López-Calo, 1999, pp. 138-139), lo cual aumenta las probabilidades de que se haya consultado en nuestro país con mayor asiduidad.

#### **CEREMONIAL DE LAS MISAS SOLEMNES CANTADAS..., POR DON FRUTOS BARTOLOMÉ DE OLALLA.**

##### **El autor**

Como en el caso anterior, y por las mismas razones expuestas, no hemos podido encontrar casi ningún dato sobre Don Frutos Bartolomé de Olalla y Aragón. De hecho, es tristemente lamentable que, habiendo escrito un *Ceremonial de las misas solemnes cantadas*, ni siquiera figure su nombre dentro de las acepciones del *Diccionario de la música hispanoamericana*. Así las cosas, sólo alcanzaremos a decir que, por las referencias que se dan en la portada de su libro, sabemos que fue Maestro de Ceremonias de la Capilla Real de su Majestad, el Rey Don Carlos II y Don Felipe V. También, y por la fecha en que se publica su libro, es deducible que Olalla haya vivido durante la segunda mitad del siglo XVII. Asimismo sabemos que, previo al *Ceremonial de las misas cantadas...* publicó en 1690 un ceremonial de la misa rezada. Finalmente, fue posible constatar que pudo publicar otras versiones de este mismo ceremonial, cosa que se concluye por la señal de “tercera impresión” advertida en su portada. Tal debió acontecer después de 1695, fechas en que se firman las acostumbradas “aprobaciones” que presentan estos libros.

##### **La obra**

##### **Procedencia**

El ejemplar que se encuentra en la Sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela está registrado bajo la cota ZB-752. Posee el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas y se halla registrado bajo el nº 5435 en el Inventario de Adolfo Ernst (1875, p. 225), cosas todas que corroboran la innegable procedencia colonial del libro. El texto fue publicado en Madrid por Juan García Infanzon, impresor de la Santa Cruzada, en 1707.

##### **Características externas**

El ejemplar que sirvió de base a este estudio tiene las siguientes medidas de caja: 18 cm. de alto por 9,3 de ancho. Las páginas se organizan así: 3 páginas de dedicatoria; 2 de aprobación del Maestro de Ceremonias de la Catedral de Toledo; 1 de Licencia del Ordinario; 4 de aprobación del Maestro de Ceremonias de la Catedral de Sevilla; 1 de suma del privilegio





y de suma de la tassa; 5 de prólogo; 13 de tabla de capítulos y párrafos del libro; 446 páginas de contenido propiamente dicho; y 18 de “tabla de cosas notables que se contiene en este libro”.

El título completo de la obra, según se advierte en la portada del mismo, es: *Ceremonial de las missas solemnes cantadas, con diaconos o sin ellos, según las rúbricas del misal romano, últimamente reconocido por su Santidad Urbano VIII. Con reparos nuevos, y curiosos, en que se declaran muchas dudas, que acerca de las ceremonias se ofrecen, y con las funciones de las Velas, Ceniza, Ramos de la Semana Santa, Procesiones, y Rogativas; con diferentes Advertencias, para que con toda perfección celebren los Diáconos oficios: útil y provechoso para todos los Eclesiásticos, así Seculares, como regulares.*

### Contenido <sup>103</sup>

- Noción de misa solemne.
- Cuándo y donde es deber celebrarla.
- Otros géneros de misas.
- De las cosas que se han de prevenir para la misa cantada.
- De lo que el celebrante y el coro han de cantar en la misa solemne y lo que podrá suplir el órgano.
- De las reverencias que debe guardar el celebrante y el diácono en la misa cantada.
- De cómo ha de cantar el celebrante y el diácono algunas partes de la misa.
- De cómo se ha de cantar el *Pater noster* por el celebrante.
- De las ceremonias (reverencias) que se ha de guardar en el coro mientras se dice misa solemne.
- Lo que se debe cantar en la procesión
- De las ceremonias de Domingo de Ramos.
- De las ceremonias de Jueves Santo.
- De las ceremonias de Viernes Santo.
- De las ceremonias de Sábado Santo.

### Comentario y resumen del contenido

El *Ceremonial de la misa solemne cantada...* de Frutos de Olalla, es, de todos los rituales que aquí estudiaremos, el más especializado en la

103. Como pasará también en otros casos, se exponen aquí sólo los aspectos de interés musical.



temática del rito musical y el más prolijo en descripciones del ritual cristiano. Como lo sugiere su nombre, se ocupa fundamentalmente de la misa cantada, aunque también hace referencia a muchos otros aspectos del Oficio Divino. No obstante, y dado el tan reducido espacio de este resumen, sólo nos ocuparemos aquí de cuanto tiene que ver con la misa solemne o cantada. Respecto a este oficio, comúnmente llamado misa mayor, nos dice Olalla que es aquella, “que se canta con Diáconos, oficiándola el Coro” (p. 1). La primera condición para que una misa sea solemne, según el mismo Olalla, es que sea cantada. “De esto se colige que las misas privadas o rezadas no pueden ser solemnes” (p. 2). Otra condición es “celebrarse donde se sigue el coro”. También podrán ser cantadas las misas votivas, (aquellas dichas en ciertos días por devoción personal a un santo), las misas conventuales (la misa mayor que se dice en los conventos), la de difuntos, etc.

En lo que tiene que ver con la regularidad con que deben realizarse estas ceremonias, Olalla nos advierte:

En las Catedrales, colegiales y de menores a estas, todos los días es obligación celebrar la Misa cantada, que corresponde al oficio del día; mas en las menores, ya sea de Seculares, o ya de Regulares, particularmente en las Parroquiales, la obligación es los días de fiesta de guardar, si cómodamente se puede hazer, o según las costumbre, o dudar de las mismas Iglesias (p.4).

Respecto a lo que corresponde cantar por el coro y cómo corresponde alternar con el órgano, este ceremonialista nos dice:

En el Coro se ha de cantar el Introito, los Kyries, la Gloria, Gradual, Alleluyas, o Tracto, el Credo, y lo demás que ay después de las Profecías; también la Antífona del Ofertorio [y] *Sanctus* hasta el segundo *Hosanna in excelsis*; el Verso *Benedictus qui venis* no se canta hasta después de aver hecho la elevación de la Hostia, y Cáliz... También se canta en el coro *Agnus Dei*; la Antífona *Postcomuniones*, responde a todo lo que canta el Celebrante y Diácono, excepto al *Flectamus genua*.

El Ceremonial Romano da permiso para que algunas cosas de las dichas en el número antecedente se puedan alternar en el Coro con el Órgano, como son los *Kyries* [y] los Versos del *Gloria in excelsis*. El *Credo* se canta todo a la letra sin que el Órgano supla nada... Se ha de tocar un poco, acabada de cantar la Epístola; esto es, mientras empiezan a cantar el Gradual o Alleluia. Quando fuere por modo de acompañamiento, se podrá cantar el *Credo* juntamente con el Órgano.

Si se alterna con el Órgano el Hymno *gloria in excelsis*, las palabras que piden inclinación, no las ha de tocar el Órgano, [pues] se han de pronunciar con voz humana (p. 26).

Se ha de tocar el Órgano al Ofertorio después de aver cantado la Antífona, hasta que se quiera empezar el Prefacio: acabado, se volverá a empezar antes de tocar los *Sanctus*; con él se dicen alternativamente: se toca mientras se haze la elevación del Santísimo Sacramento, [lo cual] ha de ser con más gravedad y suave tono: elevado el Cáliz, se deja de tocar, para que el Coro diga *Benedictus*... Los *Agnus* se alternan con el Coro y Órgano: el segundo ha de cantar el Coro, el tercero el Órgano; esto es, cantarlos alternativamente...; dexarse de tocar quando el Sacerdote se comulga para cantar la *Comunio*; acabada de cantar se buelve a tocar hasta que el celebrante quiera dezir *Dominus vobiscum* para las Oraciones. Al *Ite Missa est*... , quando se debe tocar, responde el órgano, salvo desde el Sábado de Pascua de Resurrección hasta el Sábado in alvis inclusive, que responderá el Coro *Deo gratias*... (p. 27).

Lo que queda referido del Órgano se entiende también de otros instrumentos músicos usados en las Iglesias

Siempre que la Iglesia usa de color negro, o morado, no se toca Órgano en el Oficio Divino, ni en la Misa, exceptuándose la Dominica tercera de Adviento *Gaudere* [y] la quarta de Cuaresma *Letare*. También se toca en Jueves y Sábado Santo en toda la Misa (p. 28).

En los demás del discurso del año se podrá usar del Órgano en todas las Misas en que se dice *Gloria in excelsis*, o de ferias... y Misas Votivas... (p. 29).

En cuanto tiene que ver con las partes cantadas por el celebrante, el diácono, el subdiácono o los cantores (solistas –diríamos– desde el punto de vista musical), haremos aquí referencia a la interpretación de la epístola y el evangelio. Respecto a la primera diremos que, la epístola es, a su vez, leída por el celebrante y cantada por el subdiácono. La misma se ha de cantar enfrente de donde se dicen las oraciones, en el plano del presbiterio o, en casos excepcionales, desde el púlpito o atril portátil. En todo caso, siempre ha de estar el subdiácono de cara al altar. La epístola se inicia una vez acabadas las oraciones y, una vez finalizada, el diácono responderá *Deo gratia*. El celebrante y el diácono (una vez leída la epístola) se podrán ir a sentar mientras el subdiácono la canta, pero poco antes de que éste termine, ha de regresar para besar el misal y echarle la bendición al subdiácono. Si la misa fuese cantada sin diácono y subdiácono, la epístola la podrá cantar el que esté ordenado de lector o, en su defecto, el mismo celebrante (pp. 85-88).

Tal cual pasa con la epístola, el evangelio no deberá ser cantado hasta tanto el celebrante lo haya leído primero. El evangelio es cantado por el diácono y ningún otro inferior a éste tendrá licencia para suplirlo. Para



iniciar la entonación irán al lugar a donde se ha de cantar, el turiferario, los acólitos, el diácono y el subdiácono. Si se cantare secuencia, gradual o tracto, todo este desplazamiento se hará mientras se entonan las referidas cantinelas, de modo que el diácono ya esté en la parte donde se ha de cantar el evangelio, sin que medie pausa alguna. Para esto es conveniente que se coordine con el coro, de modo que el diácono lo pueda hacer todo a su tiempo.<sup>104</sup> Una vez que están en el lugar en que se ha de cantar el evangelio, el subdiácono se ha de poner vuelta la espalda a la parte aquilonar (¿?) y el diácono vuelta la suya al celebrante. También debe tenerse en cuenta que el evangelio debe cantarse en parte más alta que la epístola, si no se canta en púlpito. Mientras se incensa el evangelio, responderán en el coro *Gloria tibi, Domine*. La responsión en el coro será despacio para que el diácono tenga tiempo de incensar y empiece inmediatamente.

Dispuesto todo, empieza el diácono diciendo con voz sonora Dominus vobiscum y, habiéndole respondido todos la acostumbrada fórmula, agregará secuencia, etc.... Mientras el diácono canta el evangelio, el turiferario estará moviendo a una y otra parte el incensario. Acabado de cantar el evangelio, el subdiácono dirá en voz "sumisa": *Laus tibi Christi* y llevará el libro abierto por donde está el texto que se ha cantado, para que lo bese el celebrante (pp. 90-108).

En lo que concierne a cuál debe ser la fórmula musical (sobre todo rítmica) para entonar la epístola y el evangelio, remitimos al interesado al *Ritual carmelitano* (parte primera), el cual se estudia al final de este capítulo.

#### ***El Ceremonial de las misas solemnes cantadas... en Venezuela:***

Además de la noticia ya advertida por nosotros sobre la presencia del ceremonial de Olalla entre los textos de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, la difusión y consecuente utilización de este texto en la Venezuela Colonial parece haber sido bastante frecuente durante todo el siglo XVIII. Esa es, por lo menos, la impresión que nos da los inventarios que exhibe Ildefonso Leal (1978) en el texto *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial*. Allí encontramos por lo menos unas nueve (9) referencias a los dos libros de Olalla (misas rezadas y misas cantadas) esparcidas, insistimos, a lo largo

de todo del siglo XVIII. Ellas refieren lo que sigue:

- a. En 1698 don Francisco del Pozo lleva a Caracas, entre otros muchos libros, un Olalea (Olalla) Ceremonial romano (de la misa rezada)<sup>105</sup> (p. 147).
- b. En 1718 Lucas de Betancourt (vecino de La Guaira) deja entre sus bienes dos ceremoniales nuevos de Olalla (p. 223).
- c. En 1721, José de Horta lleva a Caracas, entre sus pertenencias, "6 juegos de Olalla, Misa Cantada y Rezada, 2 tomos.
- d. En 1749 José Pérez Dávila, vecino de Caracas, deja entre sus muchos libros inventariados "dos tomos de a cuartilla Olaya, de Misa Rezada y Cantada, bien tratados (p. 172).

La noticias se va a reiterar en el mismo año en el inventario de José Esteban Arnao, vecino de La Guaira (pp. 187-188); en 1755, en un inventario de libros hecho en el Puerto de La Guaira (p. 225); en 1764, en el inventario del hacendado de Caracas, Manuel Peláez Flores (p. 302); en 1765, en el inventario del Presbítero Santiago Armada, vecino de Caracas (p. 310); y en 1766, en el inventario de Juan Miguel Rodríguez, vecino de La Guaira (p. 320). Vistas las cosas así, y dada la naturaleza ritualística del libro, es poco probable que este texto no se utilizara para organizar el Oficio Diurno en Venezuela.

104. "Si en la Misa se cantare motete o villancico antes de cantar el Evangelio, no se dexé de cantar antes o después, el Gradual o Tracto..., pues se falta a lo que la iglesia tiene dispuesto" (Olalla, 1707, p. 94).

105. Desafortunadamente Leal interpreta a lo largo de todo su texto la "F" de Frutos, por la de Francisco, pero en realidad se está refiriendo al mismo autor y texto que nosotros estudiamos aquí.





## LA MÚSICA EN EL CEREMONIAL DE LOS MENORES CAPUCHINOS DE FRAY SEBASTIÁN DE MÁLAGA

### El autor

Partiendo de las mismas limitaciones ya advertidas en el caso de los otros ceremonialistas, diremos que Fr. Sebastián de Málaga (quien debió vivir entre la segunda mitad del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII), fue Predicador y Director del Divino oficio e hijo de la provincia de Andalucía. Debió ser también conocedor del ceremonial cristiano, pues, esta obra fue un encargo de la orden, y no una iniciativa personal.

### La obra

#### Procedencia

El ejemplar que se encuentra en la Sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela está registrado bajo la cota ZB-746. Posee el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas y también tiene el sello de la librería (biblioteca) del Ilustrísimo Dr. Ramón Ignacio Méndez, lo que hace pensar que, antes de pertenecer a la Universidad, formó parte de la colección personal de este importantísimo miembro de la comunidad universitaria de aquella época<sup>106</sup>. Asimismo, el dicho texto se halla registrado bajo el nº 6473 en el Inventario de Adolfo Ernst (1875, p. 225), cosas todas que corroboran la procedencia colonial del texto. El libro fue publicado en Granada en el año de 1721.

#### Características externas

El ejemplar que se encuentra en la sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional tiene las siguientes medidas de hoja: 20 cm. de alto por 14,5 de ancho; y de caja: 17,3 cm. de alto por 9,7 de ancho, sin contar en ello las notas marginales que trae el propio texto. Las páginas se organizan así: 1 página de ilustración; 4 páginas de dedicatoria; 8 de aprobación de diversas autoridades eclesiásticas; 1 de Licencia de la orden; 1 de licencia de la Provincia; 3 de decretos; 2 de aprobación del Maestro de Ceremonias de

106. También tiene una rúbrica (acaso anterior a la referida en el texto) la cual dice "a uso del P. Fr. Joseph Franco de Caracas".



la Santa Provincia de Granada y de licencia del Ordinario; 1 de aprobación del Rector de los Colegios de Granada; 1 de licencia del Juez real; 4 de índice; 1 de erratas; 5 de prefacio; 1 de epigrama; 443 de contenido; y 12 de "índice de las cosas más notables que se contiene en este libro".

El título completo de la obra, según se advierte en la portada del mismo, es: *Ceremonial romano – seráfico de los capuchinos de N. S. P. S. Francisco, según el orden de N. S. romana Iglesia, y loables costumbres de dicha Orden, y especiales de esta Santa Provincia de Andalucía.*

#### **Contenido**<sup>107</sup>

- De la obligación que tiene todo sacerdote de ejercer su ministerio en el coro.
- De las ceremonias que comúnmente se han de celebrar en el coro.
- Del orden que se ha de observar en finalizar los himnos.
- De cuándo el coro ha de estar de pie o sentado.
- De las inclinaciones, genuflexiones y postraciones que se han de hacer en el coro.
- De cuándo se han de persignar en el coro.
- Del hebdomadario.
- De los acólitos o cantores.

**Comentario y resumen del contenido:** a diferencia de lo expuesto en el *Ceremonial de las misas solemnes cantadas...*, en el cual se determina la solemnidad de las misas por el hecho de que éstas sean cantadas, en este ceremonial de los Capuchinos... no toda misa cantada es, per se, una misa solemne. A tal efecto nos dice Fray Sebastián de Málaga (1721, p. 144):

La misa cantada se divide en Solemne y no Solemne: La Solemne es la que se celebra con Diácono, y Subdiácono, se sirve de incienso, se da la Paz, y la sirven también dos Acólitos con Ciriales; y faltando alguna de estas circunstancias, no es Solemne, aunque sea cantada...

No obstante lo dicho, también es Solemne (aunque de menos solemnidad) la Misa conventual cantada sin Diácono pero con incienso, y Paz, y sirviéndola dos Acólitos con Sobrepelliz;... también es Solemne la Misa votiva cantada pro re gravi (aunque no sea conventual) o la que se canta, para cumplir alguna memoria, o dotación porque la pide algún devoto por alguna necesidad, o promesa, o voto hecho a algún Santo, sea votiva, o sea del día, o sea de Réquiem.

Esta acepción de misa solemne, no obstante, parece circunscribirse específicamente a la orden de los Capuchinos, pues más adelante el mismo Sebastián de Málaga termina afirmando que:

Ni es solemne la Misa conventual rezada, aunque la sirvan dos Acólitos con incienso, y Paz, si bien entre nosotros los Capuchinos se tiene esta por Solemne, por ser toda solemnidad que le podemos dar según nuestro instituto, por no acostumbrar el cantar Missas ordinariamente, ni usar Diáconos. (*loc. cit.*).

También se hace referencia en este ceremonial de los Capuchinos, a muchos otros aspectos relacionados con el canto y, sobre todo, con las ceremonias que se han de observar en el coro, así como respecto a las funciones que deben cumplir el superior de coro, el hebdomadario y los acólitos o cantores. No obstante lo dicho, creemos que podremos hacer referencia a tales aspectos, al tratar del ceremonial de la Merced y del ritual de las carmelitas, donde tales asuntos se hayan más claramente expuestos.

#### **El ceremonial de los capuchinos en Venezuela**

Dice Ermilia Troconis de Veracochea en el *Diccionario de historia de Venezuela* (1998, p. 545), que...:

A partir de 1650, los capuchinos vinieron a trabajar en varias de las provincias que en 1777 se agruparon bajo la jurisdicción de la Capitanía General de Venezuela. Su venida fue exclusivamente para trabajar en la reducción y evangelización de los indios aún dispersos, y no en los pueblos de indios ya organizados en doctrinas ni en las ciudades o villas de españoles. En estas sólo tuvieron pequeñas residencias para los que iban y venían, en calidad de hospederías, que en la terminología de la época se llamaron hospicios, en Caracas, Maracaibo y Cumaná.

De acuerdo con esta afirmación sería lógico pensar que los principales ceremoniales que regían los oficios divinos de esta orden religiosa se difundieron en esta suerte de recintos o establecimientos misionales y hospederías. Aún así, no parece imposible que tales textos hayan ido a parar a las estanterías de instituciones educativas y personales, tal y como fue la Biblioteca de la Universidad de Caracas, y la biblioteca de Ilustrísimo Dr. Ramón Ignacio Méndez. Esto queda constatado con este ejemplar encontrado por nosotros en la colección fundacional de nuestra Biblioteca Nacional.

107. Como pasará también en otros casos, se exponen aquí sólo los aspectos de interés musical.



**CEREMONIAL**  
DE LA  
**MISSA, Y OFICIO DIVINO,**  
SEGUN EL ORDEN DE LA SANTA IGLESIA  
Romana, sus últimas disposiciones, Rubricas,  
y Decretos:  
**LOS INDULTOS**  
DE EL MISSAL, Y BREVIARIO NOVISSIMO  
Franciscano:  
**Y LAS COSTUMBRES**  
LOABLES  
DE LA SANTA PROVINCIA  
**DE SAN DIEGO,**  
EN ANDALUCIA, DE RELIGIOSOS MENORES  
Descalços de nuestro Serafico Padre  
SAN FRANCISCO.  
OFRECELO RENDIDAMENTE A LA MISMA  
**SANTA PROVINCIA,**  
SV AVTHOR  
• el minimo de sus hijos  
Fr. FRANCISCO DE SAN NICOLAS SERRATE,  
Lector de Theologia, y Difiuidor actual.  
Con licencia: En Sevilla, en el Convento de S. DIEGO. Año de 1721

**LA MÚSICA EN EL CEREMONIAL DE LA MISA Y OFICIO DIVINO  
DE FR. FRANCISCO DE SAN NICOLÁS SERRATE**

**El autor**

Partiendo de lo poco que se puede extraer de la misma obra que aquí estudiaremos, se dirá que Fr. Francisco de San Nicolás Serrate (quien debió vivir entre la segunda mitad del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII), fue Lector de Teología de la provincia de San Diego, en Andalucía, de la comunidad de religiosos menores descalzos de nuestro padre San Francisco.

**La obra**

**Procedencia**

El ejemplar que se encuentra en la Sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela está registrado bajo la cota ZB-1189<sup>108</sup>. Asimismo, el dicho texto se halla registrado bajo el n° 6346 y 6893 en el Inventario de Adolfo Ernst (1875, p.225), cosa que corrobora sus vínculos con la Universidad de Caracas. El texto fue publicado en Sevilla en el año de 1721.

**Características externas**

El ejemplar que se encuentra en la sección de Libros Raros de la Biblioteca tiene las siguientes medidas de caja: 15,5 cm. de alto por 10 cm. de ancho, sin contar en ello las notas marginales que trae el propio texto. Las páginas se organizan así: 1 página de portada; 6 de dedicatoria; 14 de aprobación y licencias de diversas autoridades eclesiásticas; 10 de prólogo; 399 de contenido propiamente dicho; 6 de índice de los tratados, capítulos y párrafos; y 10 de índice de las cosas notables.

El título completo de la obra, según se advierte en la portada del mismo, es: *Ceremonial de la missa, y oficio divino, según el orden de la santa iglesia romana, sus últimas disposiciones, rúbricas, y decretos: los indultos de el misal, y breviario novísimo franciscano: y las costumbres loables de la santa*

108. En realidad hay dos ejemplares con esta misma cota, el segundo de los cuales está parcialmente mutilado en lo que concierne a portada y prólogo.



provincia de San Diego, en Andalucía, de religiosos menores descalzos de nuestro Seráfico Padre San Francisco.

### Contenido<sup>109</sup>

- Ceremonias de todo el coro en misas y oficios.
  - Inclinaciones, genuflexiones y postraciones en el coro
  - Otras diferentes posturas
- Ministerio del hebdomadario
- Cantores.
- Ceremonias en las misas.
- Doctrinas ascéticas, morales y místicas en el orden del oficio divino.
- Atención, fervor y reverencia para las divinas alabanzas en el coro.
- Mística inteligencia del oficio del coro.
- Resolución de algunos puntos sobre el oficio divino.

### Comentario y resumen del contenido

Aunque no es muy rico en aspectos estrictamente musicales, el *Ceremonial de la misa y oficio divino...* da algunos detalles en cuanto a las reverencias que el religioso debe guardar en el coro. A este respecto nos advierte Fray Serrate que “las reverencias, que en el coro se ejecutan, así en el Oficio divino, como en la Missa<sup>110</sup>, son una de las principales ceremonias, en que se ha de poner mucho cuidado... (1721, p. 349). Ellas, según nos sigue diciendo el Fraile, se reducen a inclinaciones (profundas o no profundas), genuflexiones y postraciones.

### Las inclinaciones profundas

“se hacen inclinando el medio cuerpo, de forma que sueltas las manos, llegarán sus palmas a las rodillas” (p. 350). Estas inclinaciones se hacen, entre otras muchas oportunidades, al realizar el *Pater noster*, *Ave María* y *Credo*; al *Gloria Patri*, y en todas las oraciones que preceden el *Dominus boviscum* (salvo el *Asperges*); además, en las Bendiciones de Candelas, Ramos y Ceniza, la del *De profundis*, las de misa ferial y la de *Réquiem*.

109. Se exponen aquí, sólo los aspectos de interés musical.

110. Como en otros casos, en las citas textuales se conserva la ortografía original. Dado que son tan frecuentes los arcaísmos ortográficos, se evita la reiteración de la expresión “sic” para no accidentar el discurso que, ya de por sí es extraño a la gramática contemporánea.

### La inclinación no profunda (o de cabeza):

Se hace cuando alguno encomienda antífona y, en esta ocasión, tanto él, como a quien se encomienda, hacen esta inclinación. También cuando terminan de cantar o decir alguna cosa dos o cuatro cantores juntos, se volverán éstos unos a otros y harán esta reverencia. Asimismo, terminando el Oficio Divino, y hecha señal por el prelado para salir del coro, todos los religiosos vueltos a él le harán esta inclinación, y después harán la misma estando coro contra coro, unos a otros. Finalmente es de advertir que la inclinación de cabeza se hace también ante el nombre de María y ante el nombre del santo de quien se haga celebración, o ante el nombre del pontífice, si se está en oficio divino<sup>111</sup>.

### Genuflexión:

Es cuando se doblan las rodillas, y se hincan en tierra, teniendo el cuerpo derecho. Se hace genuflexión al entrar en el coro y se está así hasta que, habiendo rezado el *Asperi Domine*, el prelado y el hebdomadario hacen señal para comenzar el oficio divino. De rodillas está también el coro, en las siguientes circunstancias, cuando menos: en el Invitatorio ante las palabras *Venite adoremos...* y *procidamus ante Deum*; a la octava bendición de las festividades de Nuestra Señora; en el *Te Deum*, al verso *Te ergo, quae*; en todo oficio de difuntos desde donde se dice *Pater noster*, en vísperas y laudas, hasta que se acaba todo el oficio; en las preces feriales, oraciones, conmemoraciones y sufragias, que se siguen hasta el *Benedicamus, Domino*; en los salmos penitenciales con sus letanías; en los preces y oraciones de los graduales; en las letanías de Sábado Santo y Pentecostés; en los primeros cuatro versos de *Ave Maris Stella* y *Veni creator spiritus*; y en otras muchas circunstancias, imposibles de enumerar aquí.<sup>112</sup>

### La postración

Consiste en hincadas las rodillas, poner la frente contra el suelo. La harán los religiosos en la calenda de Navidad desde que se comienza aquellas palabras *In Bethlem Iude* hasta acabado *secundum carnem*. Lo mismo cuando se canta en la Pasiones de Semana Santa *spiravit, tradidit spiritum*,

111. El interesado podría revisar las páginas 352-354 del comentado ceremonial.

112. En el *Ceremonial del orden de la merced...* también se habla de la inclinación *usque ad genua*, la cual se “hace cogiendo Escapulario con las manos y afirmándola sobre las rodillas, bajando el cuerpo, de manera que no arrastre el Escapulario” (1763, p. 40). Esta inclinación se debe hacer, entre otras muchas ocasiones, siempre que se entra y se sale del Coro, vuelto el rostro a la comunidad. También en los últimos versos de todos los himnos, con el penúltimo verso del cántico *Benedicto, Benedicamus*, etc.



*emisit spiritum*. También los que van a comulgar para recibir la bendición, cuando dicen la confesión en el altar. (p. 354).

Además de las advertidas reverencias, hay otras diferentes posturas que deben observar los religiosos del coro en los oficios y en las misas; entre ellas: estar sentados o en pie; estar con capuchas o con las cabezas descubiertas; fuera o dentro de las sillas; vueltos o no al altar o vueltos unos frente a otros. Para cada una de estas otras posturas, remitimos al lector a lo dicho sobre el *Ceremonial del orden de la Merced...* en este mismo capítulo.

#### **El ceremonial de Fr. Francisco de San Nicolás Serrate en Venezuela:**

Además de los ejemplares vinculados a la Biblioteca de la Universidad de Caracas, comentados en el subtítulo "procedencia" no tenemos otros testimonios que enriquezcan la presencia del texto de Serrate en nuestro país. Aun así es posible suponer que un texto como el que aquí se estudia, hecho para guiar situaciones enteramente cotidianas dentro de la práctica católica diaria, pudo haberse difundido en los diferentes conventos e iglesias parroquiales de la entonces Provincia de Venezuela.

#### **DIRECTORIO DE SACRIFICANTES: INSTRUCCIÓN TEÓRICO-PRÁCTICA ACERCA DE LAS RÚBRICAS GENERALES DEL MISAL, CEREMONIAS DE LA MISA REZADA Y CANTADA..., POR DON FERMÍN IRAYZOS.**

#### **El autor**

Por lo que se dice en la en la portada del texto que vamos a examinar, Don Fermín de Irayzos (siglo XVIII), fue, para el momento en que por primera vez se publicó su obra (¿1746?)<sup>113</sup>, Capellán del Convento de Agustinas recoletas de la ciudad de Pamplona, a la vez que Director de los oficios divinos de ese mismo obispado. Lamentablemente, y como pasa en el resto de los casos de estos ceremonialistas, no hemos encontrado información adicional sobre su vida.

#### **La obra**

##### **Procedencia**

El ejemplar que se encuentra en la Sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela está registrado con la cota ZB-1154<sup>114</sup>. Posee el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, por lo cual hemos de colegir sus naturales vínculos con esta institución colonial. También tiene una rúbrica que dice "de las Monjas Concepciones para el uso del Capellán Mayor", lo que sugiere que, antes de pertenecer a la Universidad de Caracas, formó parte de la colección de libros de este convento caraqueño. Asimismo, el dicho texto se halla registrado bajo el nº 6852 en el Inventario de Adolfo Ernst (1875, p. 224), cosa que corrobora la mencionada procedencia<sup>115</sup>. El texto fue publicado en Madrid en el año de 1757, y corresponde a una segunda impresión.

##### **Características externas**

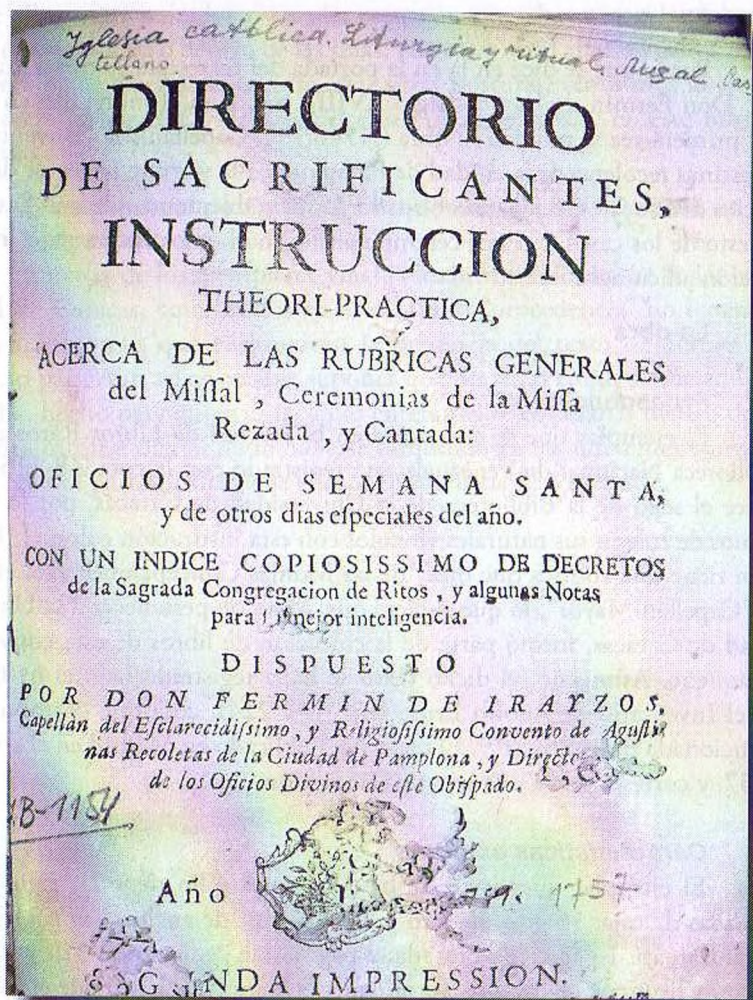
El ejemplar que sirvió de base a este estudio tiene las siguientes medidas de caja: 16 cms. de alto por 11,3 cms. de ancho. Las páginas se organizan así: 1 página de portada; 2 páginas de dedicatoria; 6 de aprobaciones y licencias de diversas autoridades eclesiásticas; 1 de fe de erratas; 1

113. De esta fecha datan las "aprobaciones" y "licencias" que preceden el libro.

114. Existen dos ejemplares más de esta obra en Libros Raros. Estos corresponden a los años de 1779, cota ZB-69 (también con sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas) y el otro del año de 1784, cota ZB-1093, el cual dice haber pertenecido a B. Vicente Rodríguez.

115. El ejemplar también tiene otra rúbrica (acaso anterior a las referidas) la cual dice: "perteneció a la librería (biblioteca) de Dn. Jph. Manuel Acevedo".





de tasa; 3 de prólogo; 8 de índice; 384 de contenido propiamente dicho, incluyendo el índice de palabras y cosas notables que se contienen en esta obra.

El título completo de la obra, según se advierte en la portada del mismo, es: *Directorio de sacrificantes, instrucción teórico-práctica, acerca de las rúbricas generales del misal, ceremonias de la misa rezada y cantada: oficios de Semana Santa y otros días especiales del año.*

#### Contenido<sup>116</sup>

- De las misas votivas solemnes.
- De los días en que se debe cantar misa solemne de difuntos.
- De las cosas que se han de guardar en las misas de difuntos, así privadas como cantadas.
- Del orden de arrodillarse, sentarse y estar de pie en la misa rezada y solemne.
- De la misa solemne que propiamente es tal.
- De lo necesario para la misa solemne y de la preparación.
- Del introito y demás hasta el evangelio.
- Del evangelio y otras cosas hasta el ofertorio.
- Del canon de la misa y demás cosas hasta la comunión.
- De la postcomunión y otras cosas hasta el fin de la misa.
- De la misa cantada sin diácono, con asistencia de acólitos.
- De la misa solemne delante del Santísimo.
- De la misa solemne delante del obispo.
- Del oficio del diácono en la misa solemne.
- Del oficio del subdiácono en la misa solemne.
- De las rúbricas particulares de algunos días especiales del año.
- De la fiesta de la Purificación de Ntra. Sra.
- Del Miércoles de Ceniza.
- De la Semana Santa.

#### Comentario y resumen del contenido

A pesar del título un tanto particular del texto de Irayzos, el *Directorio de sacrificantes*... tiene, básicamente, el mismo contenido que el resto de los ceremoniales y rituales que se comentan en este capítulo. Ello queda reflejado en el subtítulo de la obra (...ceremonias de la misa rezada y can-

116. Como en otros casos, se exponen aquí, sólo los aspectos de interés musical.



tada...), y se corrobora a lo largo del resto del libro. Dada las limitaciones de nuestro estudio, sólo trataremos uno de los tantos aspectos musicales que se hallan involucrados con el rito católico: en particular, el que tiene que ver con el ritual de Semana Santa. Al respecto, pensamos que, tanto la significación del tema dentro de la catolicidad, como el tratamiento que le da el autor, justifican por sí solo nuestra elección. Lamentablemente, y por las mismas limitaciones advertidas, sólo podremos mencionar aquellos aspectos de interés estrictamente musical.

#### **Del Domingo de Ramos:**

Según nos dice Irayzos (pp. 193-194), después de la hora tercia de este día, salen de la sacristía el celebrante, los ministros y el diácono para cantar la Epístola y el Evangelio. Hecho el *asperges*, suben éstos al altar, en donde el celebrante lee la antífona y canta luego, en tono ferial, *Dominus vobiscum* y la oración de turno. Es entonces cuando el subdiácono canta la Epístola, pudiendo el celebrante y el diácono simultáneamente, leerla en "voz sumisa" (voz baja). Al final responden *Deo gratia*. Cantado el Evangelio, el celebrante entona el Prefacio. Si la bendición se hiciera sin diáconos, cantada la Epístola por algún acólito, el mismo celebrante entonará el Evangelio en el mismo lugar de la Epístola.

En la procesión de este día sólo hay que notar, que cuando [ésta] vuelve a la puerta de la iglesia, entran en ella dos, o quatro Cantores, y cerradas las puertas, cantan el verso *Gloria, laus*, hasta *O sana piúm*; entre tanto..., el Clero, dividido en dos coros, y el Celebrante con el Diácono a la siniestra, repiten los mismos versos: cantan después los de adentro otros dos versos: *Cætus in Ecclesijs, & c.* después de los cuales, los que están fuera de la Iglesia, dicen: *Gloria, laus, & honor*, y así se prosiguen todos los versos, o solamente algunos de ellos, como se deduce del Misal.

Acabados los versos, el Subdiácono da un golpe en la puerta con el hasta de la Cruz: los que están dentro la abren, y continúa la procesión... Al entrar en la Iglesia... empiezan los Cantores el Responsorio: *Ingrediente Domino, & c.* y se continúa por el Coro; pero al final de él no se dice *Gloria Patri, & c.* (p. 195).

Habiendo llegado la procesión al altar, y ubicados todos los religiosos en sus respectivos lugares, comienza la misa. Aquí, "poco antes de acabarse en el coro el Tracto, salen de la Sacristía los que han de cantar la Pasión" (p. 196); esto es: el maestro de ceremonia (o, en su defecto, el turiferario), el evangelista, el que hace de "turbas" y el que hace de Cristo. Concluida la Pasión vuelven los cantores a la sacristía. Después el celebrante canta el Evangelio.

#### **Del Jueves Santo**

Dispuesto el altar con el mayor ornato posible, y después de la hora nona, salen de la sacristía el celebrante y los ministros con el orden que corresponde a la misa solemne que, en cuanto sea posible, la deberá cantar el sacerdote más autorizado.

Al tiempo de la Confesión se omite el Salmo: *Judica me Deus*, y no se dice: *Gloria Patri*, al Introito, ni al fin del Salmo: *Lavabo*; pero se dice: *Gloria in excelsis Deo*, durante el qual se tocan las Campanas menores, y mayores, y también el Órgano, pero después no se toca ya más el Órgano, ni campanas hasta el Sábado Santo... (p. 203).

Dado que en esta misa no se da la paz, luego se dicen los *Agnus*. Después, y mientras el cáliz es llevado al altar, el coro canta la antífona que se llama *Comunio*. El celebrante hace lo demás hasta concluir la misa. Después de este servicio religioso, y una vez cumplidos todos los requerimientos y formalidades que conciernen al desplazamiento del Santísimo Sacramento, se inicia la procesión, una vez que los cantores han entonado, por lo menos, los dos primeros versículos del himno *Pange lingua*. El celebrante, con sus ministros irá rezando, con voz sumisa, el mismo himno. También se podrá entonar otros himnos si fuera necesario. Una vez que se hallan de regreso y, colocado el cáliz en el altar, canta el coro *Tantum ergo sacramentum*, o si no, *O Salutaris Hostia*...

Terminado todo cuanto tiene que ver con la procesión y, terminadas también las Vísperas en el coro, se desnudan los altares, para lo cual...

...empieza el Celebrante en voz clara, que la pueda oír el Coro, pero no cantada, la Antiphona: *diviserunt sivi*, y el Coro la prosigue en la misma voz, y después del mismo modo el Salmo: *Deus, Deus, meus respice in me, &c.* después del cual repite la Antiphona; y aunque el Celebrante no haya concluido todavía de desnudar los Altares, no por ello se ha de repetir el Salmo (p. 213).

El celebrante y los ministros harán lo propio mientras se desnudan los altares, pero todo en voz baja. Después de desnudar los altares, o a la tarde, según es la costumbre de España, el Diácono, en la presencia del Celebrante, canta el Evangelio con las mismas ceremonias que en la misa. Terminada la incensación, van el celebrante y los ministros a lavar los pies, a los que están preparados para ello. En medio del lavatorio "el coro cantará la antífona: *Mandatum*, y lo demás como está en el Misal" (p. 215).



### Del Viernes Santo

Antes de cualquier ceremonia concerniente a este día, se debe proceder a todo cuanto implique la preparación del mismo. En el sentido musical, ello implica disponer de tres atriles para los que habrán de cantar la Pasión, tal y como se señaló en el caso del Domingo de Ramos. En lo que tiene que ver con el oficio de este día, se dirá que, acabada la Nona, el maestro de ceremonias entrega a algún lector el Libro, van al lugar donde se canta la Epístola y, cuando el celebrante empieza a decir la Profecía, la canta dicho lector. Concluida la Profecía, se canta en el coro el *Tracto*, después del cual, el Celebrante dice: *Oremus*. Entonces el diácono canta *Flectamus genua*, arrodillándose todos, menos el celebrante; y el subdiácono, levantándose primero, dice: *Levate*, para que se levanten todos, y el celebrante cante la Oración extendidas las manos. Después, el subdiácono canta la Epístola en el lugar acostumbrado y en tono de Epístola.

Mientras el coro canta el *Tracto* han de haber salido de la sacristía los que deben cantar la Pasión, tal y como ocurrió el Domingo de Ramos. Luego el diácono canta el Evangelio, para seguir consecuentemente el celebrante a cantar la primera admonición *Oremus, directísima* y, concluida ésta, cantar también *Oremus*, para que el diácono añada *Flectamus genua*, y el subdiácono responda *Levate*, en la manera arriba dicha.

Después de cantadas las oraciones se inicia el rito de Adoración de la Cruz. A tal efecto el celebrante, después de tomar devotamente la cruz, la descubre por la parte de arriba hasta los brazos de la misma cruz, sin que todavía se vea el rostro del crucifijo.

Descubierto el extremo de la Cruz, el Celebrante la levanta con ambas manos hasta los ojos, y la muestra al Pueblo, diciendo en voz grave, y algo baxa (para que a la segunda, y tercera vez pueda levantarla a proporción) *Ecce lignum Crucis*, y luego todos los Ministros, que están en el Altar prosiguen dicha Antífona, diciendo: *In quo salus Mundi pependi*; después de las cuales palabras el Coro, y no otro alguno, dice: *Venite adoremus*, arrodillándose a este tiempo todos, menos el celebrante (p. 221).

Cantadas esas palabras, se levantan todos, y el celebrante (ahora en el lugar donde se canta el *Intróito*) descubre el brazo derecho de la cruz, así como la cabeza del crucifijo, lo levanta un poco más que antes, y repite todo el advertido procedimiento, conjuntamente con los ministros y el coro. El rito se hace una vez más (ahora desde el medio del altar y con la cruz más alta y enteramente descubierta), alzando la voz un poco más que la segunda y la primera vez.

Cuando empieza la adoración de la Cruz, empieza el Coro a cantar los improperios con el mismo orden y modo que están en el Misal, y acabándose la adoración, cesan de cantar los del Coro, aunque no se hayan concluido todos los improperios (p. 224).

Para dar inicio a la procesión de este día, canta primero el coro el Himno *Vexilla Regis*, después de lo cual se levantan todos, y se encamina la procesión. Si ésta fuera larga, se repetirá el mismo himno, pero sin que su conclusión se diga más de una vez, y el celebrante y los ministros lo irán rezando.

Terminada la procesión y, hecho también todo el rito de la incensación, hace genuflexión el celebrante en medio del altar, y con las manos juntas ante el pecho, canta en voz clara: *Oremus Preceptos Salutaribus moniti, &c.* y después en la misma voz, extendidas las manos, dice *Pater noster, &c.* en cuyo fin, el coro responde *Sed libera nos malo*, y el celebrante dice después, “en voz sumisa”, *Amen*. Luego prosigue en voz clara, y tono ferial: *Libera nos quasumus &c.* Concluida esta oración el coro responde: *Amen*.

Después de las oraciones, mientras en el coro se dicen las Vísperas, se quitan del altar todas las cosas, dejando dos velas encendidas durante las mencionadas Vísperas.

### Del Sábado Santo

Antes de comenzar la jornada, se impone hacer todo lo concerniente a la preparación de este día. En lo estrictamente musical se debe disponer de un atril cubierto con tela blanca para cantar la Angélica, y sobre él un misal.

Mientras en el coro se dice la Nona, se enciende el fuego en algunos carbones con eslabón; acabada la Nona, sin encender las velas del Altar, se ordena la Precesión al lugar donde se ha de bendecir el Fuego... (p. 235).

Tras haber regresado de la procesión, y una vez concluida la bendición del fuego, un diácono canta la Angélica, pero previo a ello se debe seguir la siguiente ceremonia:

... habiendo entrado en la Iglesia todos [después de la procesión], el Diácono baxa la caña, y el Maestro de Ceremonias enciende con la Paletilla una de las velas de dicha caña: después de esto se arrodilla el Diácono, y también los demás... pero no el Subdiácono que lleva la Cruz, y canta el mismo Diácono en voz sonora: *Lumen Christi*, y el Coro responde; *Deo gratia*, estando todavía arrodillados (p. 237).

Este procedimiento se repite exactamente igual, tras haber caminado hasta el centro de la iglesia y encendida la segunda vela. Finalmente se trasladan todos al altar y allí hacen, por tercera vez, todo lo antes expuesto.

Para cantar la Angélica, el Diácono va al facistol con los ministros y deja el misal sobre él y lo abre. Luego, colocados los ministros debidamente, el Diácono incienso tres veces el libro y empieza en voz sonora: *Exultet, &c.*, ante lo cual el coro se pone de pie. Tal y como se indica



en este ceremonial, "... el celebrante no debe decir la Angélica rezada, ni mucho menos rezar algunas profecías a este tiempo". Y cantado el diácono *Ignis accendit*, pausa un poco y enciende el cirio. Luego retoma el canto y, después de decir *Apis Mater eduxis*, cesa de cantar hasta que sean encendidas las lámparas, para continuar con *O veré beata nox*. Concluida la bendición del Cirio Pascual, el diácono cierra el libro, pero lo deja en el lugar donde se halla. A este tiempo, también un acólito quita al facistol el paño blanco con que está cubierto, y lo coloca desnudo con su misal encima. Dispuestas así las cosas, algún acólito, clérigo o cantor, puestas las manos sobre el libro, canta la primera profecía. Acabada ésta se ha de decir: *Flectamus genua*. Luego el maestro de ceremonia conduce al que ha de cantar la segunda profecía. Mientras se canta ésta, el celebrante las leerá con voz sumisa. Después de las profecías, canta las oraciones señaladas y, el diácono, cuando sea necesario, dirá: *Flectamus genua*, a lo que responderá el subdiácono: *Levate*.

Concluidas las profecías, y quitado el facistol por algún acólito, irán los ministros a la pila bautismal para su bendición. Mientras caminan hacia ella se canta la antífona: *Sicut cervus desiderat, &c.* Enseguida, y llegando a la reja del baptisterio, el celebrante canta en tono ferial, con las manos juntas al pecho (teniendo el libro algún acólito o poniéndolo sobre el facistol) *Dominus boviscum*, y la oración, *Omnipotens, &c.*

Después des esta Oración..., llega el Celebrante con los Ministros a la misma Pila, y en el mismo tono buelve a decir: *Dominus boviscum*, y la segunda Oración, *Omnipotens*. Al decir: *Spiritus Sancti Desus*, levantando la voz, con las manos juntas como antes, canta en tono de Prefacio: *Per omnia sæcula sæculorum*, y lo demás como en el Missal. (p. 243).

Después de la bendición de la Pila bautismal, en el mismo lugar empiezan los Cantores las Letanías estando en pie, y el Celebrante, y demás, con el mismo orden que vinieron, buelven al Altar prosiguiendo la Letanía, repitiendo enteramente lo que dicen los Cantores, por ser doble la Letanía en este día (p. 245).

Finalmente, y una vez que en el coro se canta el verso *Peccatores, &c.*, se levanta el celebrante y los ministros, y hecha la debida reverencia al altar vuelven a la sacristía uno detrás de otro.

Al empezar los *Kyries*, salen de la Sacristía el Celebrante, y demás Ministros con el mismo orden, que otras Misas Solemnes. El Coro ha de procurar cantar los *Kyries* muy despacio, para que el Celebrante tenga tiempo entre tanto de decir la Confesión, e incensar el Altar, y decir los *Kyries*... alternando con los otros Ministros; llega después a medio del Altar, y entona la *Gloria*, a la qual se tocan el Órgano, y todas la Campanillas, que sirven

para la Missas rezadas; pero no las de la Torre hasta que se toquen en la Matriz (p. 246).

...haviendo cantado el Subdiácono la Epístola... empieza el mismo Celebrante con voz grave a cantar: *Alleluya*, el Coro lo repite de el mismo modo: después de respondido por el Coro, el Celebrante, segunda y tercera vez dice lo mismo, levantando en cada una de ellas la voz a proporción, y el Coro repite lo mismo cada vez. Cantado el tercer *Alleluya*, el Coro prosigue el verso: *Consitemini, &c.* y el Celebrante lo dice en voz sumissa. (p.247).

En esta misa no se dice antífona llamado el ofertorio, ni tampoco se dice Credo...

Después de haver tomado el Celebrante la ablución, lleva el Subdiácono el Cáliz a la Credencia, y el Coro canta para las Vísperas tres veces: *Alleluya*, y el Salmo: *Laudate Dominum Omnes gentes*, después del qual repite otras tres veces: *Alleluya*. El Celebrante entre tanto, haviendo llegado al lado de la Epístola, en lugar de la Antífona, que se llama *Comunio*, dice en voz sumissa tres veces: *Alleluya*, y el Salmo: *Laudate, &c.*, alternando con los Ministros, que estarán como al Introito de la Missa, después de la qual repetida la Antífona: *Alleluya*, canta en voz sonora *Vespere autem Sabbati*, la qual prosigue en voz sumissa, y el Coro la prosigue cantando (pp. 247-248).

Cantada la antífona, se entona en el Coro el *Magnificat*. Después de incensados el celebrante y los ministros, éstos alternarán también el mismo canto pero en voz sumisa, para que luego la repita el coro. Al terminar llega el celebrante y los ministros al medio del altar y dice como en la misa: "*Dominus vobiscum*, y todo lo demás como otras veces, excepto que, al *Ite Missa est*, añade dos *Alleluyas*" (p. 248).

#### ***El Directorio de sacrificantes en Venezuela:***

Ya ha quedado claro que el texto de Irayzos no sólo formó parte de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, sino que también fue utilizado como libro de oficio de Capellán Mayor del Convento de las Hermanas Concepcionistas de Caracas. Lamentablemente no tenemos otros testimonios que enriquezcan este hecho. Aun así es posible suponer que un texto como el que aquí se estudia, hecho para guiar situaciones enteramente cotidianas dentro de la práctica católica diaria, pudo haberse difundido en los diferentes conventos e iglesias parroquiales de la entonces provincia de Venezuela.



CEREMONIAL  
DEL ORDEN  
DE NUESTRA SEÑORA  
DE LA MERCED,

REDENCION DE CAUTIVOS,  
SEGUN EL USO ROMANO,  
y de dicha Orden.

COMPUESTO POR MANDADO  
de nuestro Reverendísimo P. M. Fr. Marcos  
Salmerón, Maestro General de dicha Orden,  
Calificador de la Suprema, y Barón  
de Algar, &c.

POR EL PADRE PRESENTADO  
Fr. Silvestre Fernandez, Comendador de  
Almazán, en Castilla, año 1643.



CON LICENCIA: En Madrid, por ANTONIO  
MARIN, año 1763.

LA MÚSICA EN EL CEREMONIAL DEL ORDEN DE NUESTRA SEÑORA DE  
LA MERCED..., DE P. M. FR. MARCOS SALMERÓN.

**El autor**

Partiendo de las mismas limitaciones ya advertidas en el caso de los otros ceremonialistas, diremos que Fr. Marcos Salmerón quien debió vivir entre los dos primeros tercios del siglo del XVIII, fue Maestro General de todo el orden de Nuestra Señora de la Merced, Calificador del Consejo de su Majestad de la Santa y General Inquisición y Barón de la Baronía de Algar.

**La obra**

**Procedencia**

El ejemplar que se encuentra en la Sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela está registrado con la cota ZA-540. Posee el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, por lo cual hemos de colegir sus naturales vínculos con esta institución colonial<sup>117</sup>. El texto fue publicado en Madrid en el año de 1763.

**Características externas**

El ejemplar que sirvió de base a este estudio tiene las siguientes medidas de caja: 12,9 cms. de alto por 7,1 cms. de ancho. Las páginas se organizan así: 5 páginas de dedicatoria del autor; 1 de advertencia; y 639 de contenido, tabla de capítulos y tabla de cosas más particulares. El título completo de la obra, según se advierte en la portada del mismo, es: *Ceremonial del orden de nuestra señora de la Merced, redención de cautivos, según el uso romano, y de dicha Orden.*

**Contenido**<sup>118</sup>

- Del tañer de las campanas.
- Del tocar la matraca.
- Del maestro de ceremonias.
- Del sacristán.
- Del coro y de las cosas que ha de haber en él.

117. También posee una rúbrica (acaso anterior a la referida en el texto) que dice: "pertenece al uso de Fr. José Rafael Sánchez.

118. Se exponen aquí sólo los aspectos de interés musical.



- De la entrada en el coro.
- Del orden de sentarse en el coro.
- De la compostura, gravedad y silencio en el coro.
- De cuándo han de estar sentados o de pie.
- De cuándo han de estar con capucha o sin ella.
- De cuándo han de estar fuera de la silla.
- De cuándo han de estar vueltos al altar.
- De la inclinación, genuflexión y postración.
- Del prelado en orden al coro.
- Del vicario de coro.
- Del hebdomadario.
- Del diácono y subdiácono.
- Del turiferario, acólito y ceroferario.
- De los cantores.
- De los versicularios.
- De las cosas que dice todo el coro junto.
- Del organista.
- De la salve solemne en los sábados.
- De cómo se han de poner en práctica las ceremonias en las horas del oficio divino, ya sean vísperas (de 1ra o 2da clase, dobles, semidobles, de oficio parvo, de difuntos, etc.), completas, maitines, primas, tercias, sextas o nonas.
- De las rúbricas generales que el misal romano tiene al principio, pertenecientes a la celebración de la misa privada y solemne.
- Del modo de poner en práctica las ceremonias de la misa solemne.

### **Comentario y resumen del contenido**

De los cinco ceremoniales o rituales que estudiamos aquí, es precisamente este ceremonial de los Mercedarios (junto al *Ritual carmelitano*) el que más claramente nos describe los ritos, funciones e indumentaria que acompañan y le dan forma al oficio religioso cristiano. Conforme a lo que son nuestros intereses en este trabajo, destacaremos ahora todo lo que tiene que ver con la forma como debe conducirse el religioso mientras está en el coro. En este sentido creemos que es muy ilustrativo lo que Fr. Marcos Salmerón tiene que ofrecernos. Veamos este pequeño resumen:

#### **Entrada en el coro**

Luego que se levanta por la mañana, una vez escuchado el primer toque de campana, el religioso debe acudir con entrañable alegría de espíritu, procurando ser el primero en llegar al coro, antes de que se toque

la segunda señal. “Al entrar al coro tomará el religioso agua bendita, y haciendo aspersion sobre sí, y después santiguándose, entrará en él; y hecha genuflexión al Santísimo Sacramento, y a los padres que están en el coro,... se irá a su silla” (pp. 23-24). No entrará ni saldrá del coro ningún religioso cuando los demás están en alguna actividad propia de este lugar, hasta tanto no haya hecho la debida reverencia y haya sido autorizado para ello por el Prelado (p. 25).

#### **Orden de sentarse en el coro**

El primer puesto lo tiene el Reverendísimo Padre General; el segundo el Reverendo Padre Provincial; el tercero el Padre Comendador del Convento, etc. “Pero adviértase que los prelados posteriores han de ser siempre cabeza de coro” (p. 26). A los religiosos de otras provincias, se deberá tener el cuidado en ponerlos en lugar honorífico, conforme su calidad.

#### **Compostura, gravedad, y silencio con que se ha de estar en el coro**

El religioso, estando en el coro, deberá no sólo tener gran reverencia exterior, sino también interior, adoptando una postura que revele gran disciplina, dirigiendo su mirada sólo al libro de canto, y en actitud de oración. Al religioso “le está totalmente prohibido el hablar en el coro, sino fuere cosa brevísima, y con necesidad inevitable” (p. 31). “Si algún religioso conociere se hace algún yerro notable en lo que se reza o canta, llegue con silencio y sosiego, y adviértaselo al Prelado, para que ponga remedio; pero no [ha de] alzar la voz o hacer algún movimiento notable por donde se advierta de los seglares la falta...” (p. 32).

#### **En qué ocasiones han de santiguarse los religiosos en el coro**

“Cuando entra el religioso en el coro...; en fin de Prima; en fin de Completas...; al Introito de la misa, no siendo de *Réquiem*; al final del *Gloria in excelsis*; al *Cum Sancto Spiritus*; al fin del *Credo* y *Vital ventura faculi*; al *Benedictus qui venit*, en la *Misa*; y en el fin de ella, cuando el celebrante da la bendición” (p. 33)

#### **Cuándo han de estar sentados o en pie los religiosos**

Los religiosos estarán sentados a todos los psalmos, advirtiéndole que el cantor haya llegado a la mediación del primer verso de psalmo, antes de sentarse: los religiosos coristas estarán en pie al facistol. Asimismo estarán sentados todos los del coro a las lecciones, bendiciones y R. R. de los maitines.



En la Misa, habiendo canto de Órgano, se sentará todo el Coro a los Kyries, Gloria y Credo, precediendo el haverlo dicho unos con otros, esto es, con los más inmediatos a sus sillas...<sup>119</sup>

En el Oficio de Difuntos estarán todos sentados, desde dicha la primera Antífona de cada Nocturno, hasta el Versillo exclusive, y Pater noster; y los que entonaren Antífonas, Psalmos, y Responsos, con sus Versos, estarán el tiempo que durare el cantarlos en pie.

También estarán sentados quando se lee la Kalenda, si no es en la Navidad...<sup>120</sup>

Quando el prelado Superior entra en la Comunidad, todos se pondrán en pie, hasta que llegue a su asiento, y se siente...

No se consentirá que ningún Religioso esté en pie el tiempo que todos los demás están sentados, ni al contrario. (pp. 33-35).

#### ***Cuándo han de tener las cabezas cubiertas o descubierta***

“En el Coro han de estar los Religiosos con las Capillas puestas, todo el tiempo que estén sentados, sino es que el Santísimo sacramento esté presente... Descubiertos estarán a los Cánticos *Magnificat*, *Nunc dimittis* y *Benedictus*...” (p. 36).

#### ***Cuándo han de estar los religiosos fuera de sus sillas***

Ha de estar fuera de su silla el que entona o dice el principio de alguna antífona, Gloria, Credo o algún cántico evangélico como el *Magnificat*, *Nunc dimittis* y *Benedictus*. Cuando una alta autoridad de la Comunidad está diciendo alguna antífona o lección en Maitines, todos los del coro han de salir de sus sillas. Lo propio ha de suceder cuando se incienso el coro (pp. 36-37).

#### ***Cuándo han de estar vuelos al altar***

“en todas las cosas que se dicen en el Coro en el Oficio Divino, tendrán los Religiosos el rostro hacia el Altar, exceptuando los Hymnos, Psalmos, Cánticos y Antífonas; y siempre que huviere de hacer inclinación... o postración...” (p. 37)

Otro aspecto que se describe con claridad en estos ceremoniales, es el que tiene que ver con los distintos roles que, según fuere su jerarquía,

tenía que cumplir el religioso, en orden a la actividad del coro y del canto en general. En este sentido, Fray Marcos Salmerón nos describe muy bien los siguientes cargos:

#### ***Del tañer y del tañedor de campanas***

El tañer de campanas sirve para convocar a los religiosos al Oficio Divino. Para ello se debe procurar que en todo convento haya, por lo menos, dos campanas (una mayor que otra) para que se pueda tañer a cada una de las horas y demás cosas pertenecientes a la comunidad (p. 1). El tañedor toca la campana, entre otras cosas (y conforme a los intereses musicales de este resumen) para señalar la entrada en el coro (p. 3), lo cual debe hacerse con cierto tiempo de anticipación (quince minutos o media hora) para que los religiosos se puedan preparar (p. 3).

#### ***Del maestro de ceremonias***

Al maestro de ceremonia toca la ejecución de todos los oficios eclesiásticos; por tanto procurará el Prelado, si es posible, elegir una o dos personas (conforme al tamaño de la comunidad) para este oficio: uno de ellos deberá ser sacerdote y el otro, por lo menos de orden sacro... El prelado mandará a los religiosos, que en el coro, iglesia, y en los demás actos obedezcan, sin contradicción, a los maestros de ceremonias con toda puntualidad (p. 7).

#### ***Del sacristán***

Ha de ser sacerdote y ha de tener mucho cuidado de que los ornamentos sagrados y las demás cosas de la iglesia se conserven sanos (p. 8). También ha de proveer a los religiosos de todos los implementos que les fuesen necesarios. Respecto del coro, ha de tener “gran cuidado de que no se diga misa privada en el Altar Mayor, entretanto que las Horas Canónicas se cantan en el coro...” (p. 16).

#### ***Del prelado en orden al coro***

Ha de cuidar de que en el coro se hagan las cosas con gran decencia, devoción y puntualidad, procurando que haya inviolable silencio uniformidad en estar en pie, sentados, de rodillas, cubiertos o descubiertos y en las demás acciones (p. 51).

...El Prelado... pondrá cuidado de que se rece y cante con la pausa que se requiere, guardando las distinciones de la solemnidad de las Fiestas (p. 48).

El Prelado, o Presidente del Coro, quando hace señal para comenzar el Oficio o para que alguno se levante, no lo haga con el pie, que es falta de

119. Se hacen una serie de excepciones imposibles de describir aquí.

120. *Idem*.



policía, y muy poca reverencia: hágala dando un golpe con las manos, o con la mano, sobre el brazo de las silla con moderación (p. 49).

Del Vicario del Coro: el Vicario del Convento, quando no lo es de muchos Religiosos, sirve de Vicario de Coro, y de Maestro de Ceremonial; y así será necesario para este oficio se elija Religioso... que sepa cantar y juntamente esté versado en las Rúbricas del Misal, y Breviario (p. 51).

El Vicario de Coro ha de... prevenir lo que se ha de cantar y pasarlo con los Cantores para que se adviertan las dificultades que se suelen ofrecer en la Cantoría... (p. 52).

Procure [el Vicario de Coro que] en el cantar haya uniformidad, cantando todos a un tiempo, por un mismo punto y procurando la uniformidad de las voces, y para esto ha de tener cuidado de que se tome en un punto medio, de tal manera, que ni por cantar muy alto, ni muy baxo, dejen de cantar todos: y si fuere necesario pasar algunos Religiosos de un Coro a otro, para que haya proporción en las voces, hágalo con tiempo... (p. 52).

En el comenzar, mediar y concluir Versos de los Psalmos, ha de haver<sup>121</sup> tan gran unidad que parezcan todos una voz sola, procurando que en la mediación se haga punto redondo en que todos acaben, guardando intervalo necesario, para distinguir el nuevo Verso, del otro medio.(p. 52).

Quando un religioso entona una Antífona, procure que todos sigan el mismo punto en que él las dexó: porque el baxar el tono, o subirle, es cosa que ofende mucho al oído... (p. 53)

Procure no se acelere el Coro a proseguir la Antífona antes de tiempo, sino espere que haya cantado el que la entona... Tenga cuidado que siempre se cante en los Psalmos Gloria Patri, etc., el último Verso de los Hymnos, en los que se ha de hacer genuflexión, aunque haya cantado el verso antecedente. (p. 54).

Sería cosa loable (pues el Órgano no se usa en la Iglesia para que supla parte del Oficio Divino, sino para adorno) que el Vicario de Coro ordenase a algún Cantor cantase en los Versos de los Hymnos, Psalmos, o Cánticos que el Organo toca (p. 54).

### *Del hebdomadario*<sup>122</sup>

El hebdomadario comenzará las Horas y hará el Oficio en ella, por lo que debe acudir con tiempo al coro. Ha de tomar el primer lugar en el coro. También le corresponde iniciar muchos cantos, en diversas fiestas imposibles de enumerar aquí.

### *De los cantores*

Salvo casos excepcionales, dos serán los cantores de la hebdómada. Deben estar prevenidos para cuando les toque cantar, pues deben colocarse en medio del coro, aun cuando el canto sea procesional. Al iniciar la cantinela, el más diestro “comenzará un punto y luego le seguirá el otro para que se evite inconveniente de tomar uno más alto que otro...” (p. 72).<sup>123</sup>

### *De los versicularios*

Hecha la primera señal con la Campana para el Oficio Divino, los Versicularios irán al Coro, y pondrán en el Facistol los Libros necesarios, donde está lo que se ha de cantar, y acomodarán los registros [marca libros] en sus lugares, para que a su tiempo no haya necesidad de estar revolviendo las hojas, causando inquietud, y distracción a los que están en el Coro (p. 78).

Corresponde a los versicularios velar porque todo en el coro esté en su sitio y limpio.

Han de estar inmediatos al Facistol..., volverán las hojas del libro por donde se canta, y tendrán una vara en la mano con que señalarán las Antífonas, y Versos de los Psalmos, que se han de cantar. Si sucediere, que el Coro cante un Verso por otro, darán con la vara un golpe moderado sobre el Libro, para que adviertan el Verso que se debe decir.

Es también regla general, que siempre que el Organo tañere alguna cosa, como repetir las Antífonas en Vísperas, o Laudes, Versos de los Psalmos, y Hymnos, Cánticos, y en la Missa, Kyries, Credo, Ofertorio, y otras cosas, los Versicularios lo han de decir en voz inteligible, de manera que lo pueda percibir el Coro (p. 79).

121. Como en otros casos, en las citas textuales se conserva la ortografía original. Dado que son tan frecuentes los arcaísmos ortográficos, se evita la reiteración extrema de la expresión “sic” para no accidentar el discurso que, ya de por sí es extraño a la gramática contemporánea.

122. Según se dice en el ceremonial de los capuchinos, “el oficio del hebdomadario se hace por semana o hebdómadas, de donde toma el nombre; empieza el Prelado, a quien siguen todos los sacerdotes por sus antigüedades; se da principio a este exercicio el Sábado a Vísperas, y concluye el Sábado siguiente a Vísperas exclusive” ( Málaga, 1721, p. 18).

123. La práctica de los cantores, y su no tan eventual sustitución por el hebdomadario y/o, los versicularios, es cosa harto compleja como para poder describirse aquí, además de estar determinada por las particularidades de cada canto y por la festividad del año litúrgico; lo propio puede decirse de la alternancia responsorial entre cantores solistas y coro, de modo que no podemos sino sugerir al lector la lectura de este capítulo 27, de manera íntegra (páginas 70 -78).



De manera general, se puede decir que el resto del oficio de los versicularios, consistía en decir cantados o rezados todos los versículos que no pertenecen al Hebdomadario y a los otros cantores.<sup>124</sup>

### Del organista

Describir con detalle los momentos en los cuales se admitía el uso del órgano en la celebración de los oficios religiosos es cosa harto compleja para un resumen como el que aquí se plantea. Aun así intentaremos dar algunas pautas generales que, como tales, no dejan de tener sus importantes excepciones. Con esta advertencia por delante, nos atrevemos a afirmar que el uso del órgano está restringido a las siguientes condiciones:

- Siempre que la Iglesia usa color negro o morado no se tañe órgano en el oficio divino ni en la misa.
- No se toca órgano en la Cuaresma, pero donde la comunidad de religiosos es pequeña, podría flexibilizarse esta regla.
- En vísperas, maitines y laudes se toca órgano, y en tercias y completas cuando hay fiestas o mucha solemnidad; en las demás horas no se toca.
- Podrá usarse órgano en todas las misas en que se dice *Gloria*.
- En las misas solemnes se tañe el órgano alternativamente cuando se dice *Kyrie*, *Gloria in excelsis*, *Sanctus*, *Agnus Dei* y *al* *Ite missa est*; pero no se toca en el Credo.
- Cuando se hace procesión se podrá tañer al tiempo que ésta (la procesión) vuelve a la iglesia.

Hasta aquí todo lo que de forma general y resumida puede decirse en cuanto a coro, vicarios, cantores, organistas, y demás religiosos involucrados con la actividad musical de la orden de la Merced. Un capítulo aparte (imposible de exponer aquí), correspondería llevar a cabo en cada una de las horas del Oficio Divino; esto es, en Vísperas, Completas, Maitines, Prima, Tercia, Sexta o Nona, ya sean éstas, solemnes (de primera o segunda clase), dobles, simples con genuflexión, del Oficio Parvo de Nuestra Señora, dobles de difunto, simples de difunto, etc. Lo propio debe decirse para la celebración de la misa, ya sea ésta en fiestas dobles, semidobles, simples, de feria y vigilia, votiva de Nuestra Señora, de difuntos, etc.<sup>125</sup>

124. Como en el caso anterior, quien desee tener mayores detalles sobre la participación de los versicularios en el ejercicio del canto, debe leer completo el capítulo 28 de este ceremonial (páginas 78-84).

125. Recomendamos al interesado revisar los tratados III-V de este Ritual.

### De las cosas que dice todo el coro junto

Todo este asunto de los hebdomadarios, versicularios, cantores y organistas, se cruza inevitablemente con lo que tiene que ver con la alternancia entre coro y coro, coro y solistas y coro y órgano; de allí que sea conveniente en esta parte hacer referencia a todo lo que correspondía a la práctica coral propiamente dicha. Veamos lo que en este sentido se dice en el ceremonial mercedario: "Todo el Coro llamamos a todos los Religiosos congregados en él, para cantar o rezar las cosas pertenecientes a la Misa y Oficio Divino" (pp. 84-85). Es oficio de todo el coro proseguir las Antifonas y demás cantorías que comenzaren los cantores, hebdomadarios, versicularios, e incluso el órgano, cuando se alterna con él. Como en los casos anteriores, las intervenciones y alternancias con el coro son tantas y de tan diversa naturaleza, que no pueden transcribirse aquí; pero un resumen referido a su papel en la misa, puede ilustrar bastante bien el asunto. Al respecto se dice en este ritual...

El Introito de la Misa, después de comenzado por el Cantor, o Cantores, y dicha la mitad del Verso del Salmo, y de *Gloria Patri*, el Coro lo prosigue. Quando los *Kyries*, y *Gloria in excelsis* se dice con el Organito, el Coro dice el segundo *Kyrie*, y así en los demás. La *Gloria* la comienzan dos Cantores, o uno... y el Coro la canta a Versos, con el Órgano; cuando no le hay, el Coro le dice alternativamente, comenzando del lado de la Hebdómada. Lo mismo se ha de guardar en el Verso del *Alleluia*, y en el último del Tracto... [cuyo] finales lo ha de acabar todo el Coro.

El Gradual lo comienza el Cantor, o Cantores, y le prosigue todo el Coro, si no es el Jueves Santo...

La Secuencia la dice todo el Coro a Versos: podrase decir dos un Verso, y todo el Coro otro, o alternativamente con el Organito.

El *Credo*, todo se debe cantar, sin que intervenga el Organito, en especial en la Misa mayor.

El Ofertorio, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus*, comenzados por el Cantor, o Cantores, el Coro lo prosigue; lo mismo se dice de la Comunicanda (pp. 86-87).

Finalmente será conveniente referir aquí los implementos materiales que deben acompañar la actividad del coro, a fin de que su funcionamiento sea ideal. En tal sentido dice nuestro ceremonialista: en el coro ha de haber siempre una Tabla en la que esté escrito con letra grande *Hic est Chorus* (he aquí el coro), la cual servirá para advertir los oficios pendientes.

En el coro habrá suficientes asientos para los religiosos, un facistol grande en que se pongan los libros de canto, [y] otro pequeño en que esté el Brevariario, Misal, Martirilogio, Ritual o Procesionario de nuestra religión.



A la puerta estará un vaso con agua bendita, para que los religiosos cuando entran en él lo tomen y hagan sobre sí aspersion.

La Tabla de los oficios [antes advertida] después de haberla leído en el refectorio, la llevará el Lector, y la pondrá en la puerta del Coro, donde los religiosos la puedan ver, y saber los oficios que tienen, si alguno faltó al leerla. También se pondrá en el mismo lugar el Calendario de las Festividades, y Santos de quien se huviere de rezar aquel mes, para que sepan de quien se reza cada día, y las conmemoraciones que se han de hacer en el Oficio (pp. 20-21).

Precisamente respecto de la elaboración del calendario, corresponderá al "Padre Vicario del Convento, o de Coro, u otro religioso inteligente en la materia a quien el Prelado encargare hacer, al principio de cada mes, el Calendario de las Festividades y Santos de quien se huviere de rezar aquel mes". (p. 22).

### ***El ceremonial de los mercedarios en Venezuela***

Según Omar Alberto Pérez (1988, pp. 898-901), la presencia de los mercedarios en América data desde los primeros años que siguieron al Descubrimiento. En Venezuela, sin embargo, no logran establecerse de manera definitiva sino hasta 1638, no siendo autorizada la fundación de su primer convento sino hasta el año de 1665. Esta sede todavía habría de ser mudada en 1682, fecha en que ocupa el lugar que actualmente tiene la Iglesia de la Mercedes. No obstante lo accidentado de su establecimiento en nuestro territorio nacional, la actividad de los mercedarios parece haber tenido alguna repercusión importante en la enseñanza de filosofía, moral, latinidad y teología<sup>126</sup>. Ello fue reconocido por el claustro de la Universidad quien le otorgó títulos universitarios a dos de sus miembros, sin el pago de las contribuciones establecidas. Como otra prueba de las preocupaciones docentes de los monjes mercedarios están los relatos del propio Andrés Bello, quien recibió lecciones de latinidad y castellano del Padre mercedario Fray Cristóbal de Quesada, un profesor como pocos en América, según testimonios del propio prócer de las letras. Iniciada la etapa republicana, y ocurrido el terremoto de 1812, la comunidad quedó reducida a sólo 14

---

126. Según escribió Castillo Lara (1980, p. 352) fue un mercedario (el Padre Heredia) quien, entre otras cosas, estableció a fines del siglo XVII una escuela de música en el pueblo de la Victoria, para que enseñasen allí "el canto gregoriano y a tocar órgano, chirimía y otros instrumentos. Todo ello bajo su cuidado y vigilancia."

religiosos, precariedad que siguió agudizándose a lo largo de toda la Guerra de Independencia. Sólo con la llegada del Ilustre arzobispo Ramón Ignacio Méndez en 1828 se logró darle cierta precaria normalidad a la vida conventual, pero ello duró poco: la Ley de Incautación de Conventos de 1837, significó el fin de 200 años de permanencia mercedaria en Venezuela. Un año después el Poder Ejecutivo adjudicó los restos del convento a la Facultad Médica de la Universidad Central.

Como puede verse, sobran razones para que un ceremonial práctico como el que aquí venimos describiendo se difundiera entre los monjes de una orden que se mantuvo activa en nuestro país por doscientos años de vida colonial, así como en otros recitos educativos y, en particular, en la Universidad de Caracas.



**El autor**

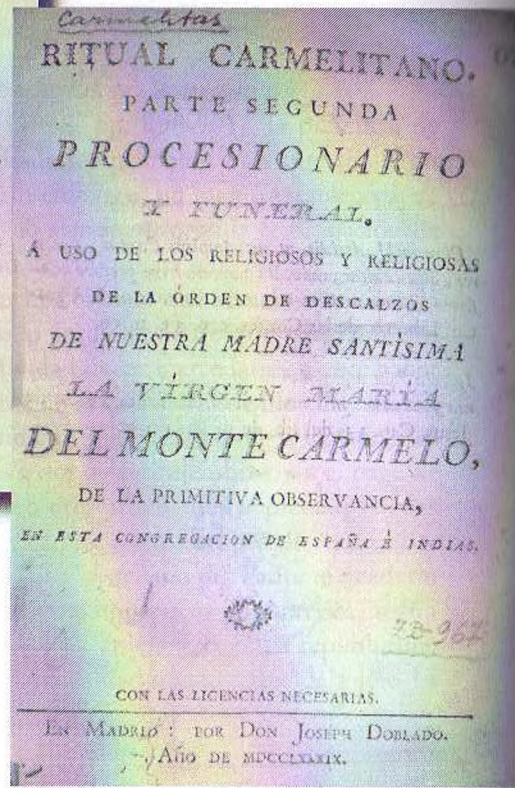
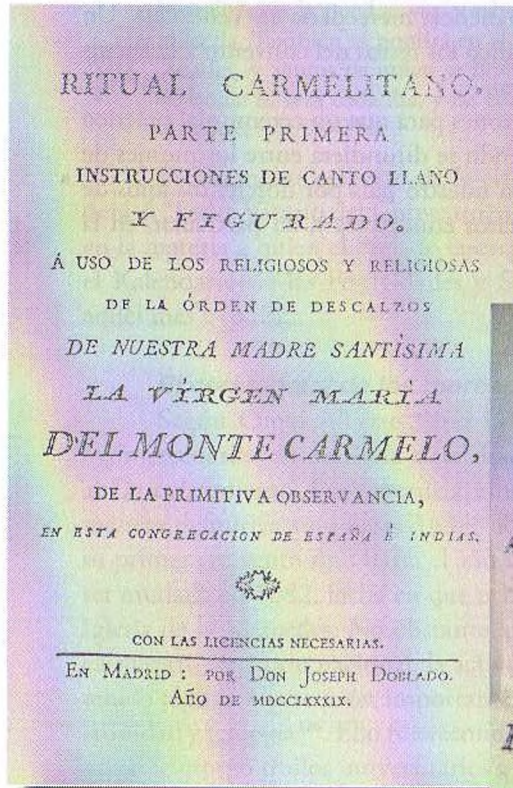
Aunque la portada no refleja quién es el autor del *Ritual carmelitano*, en la licencia que prelude tanto a la parte primera como a la segunda, sí se advierte que fue a Fr. Pedro Carrera, “Sacerdote Profeso del Orden de Carmelitas Calzados, a quien se le encargó la composición de este libro. Lamentablemente, y como ya es común en estos casos, no sabemos más nada acerca de este autor.<sup>127</sup> Es bueno hacer nota, sin embargo, que a juicio de López-Calo (1999) la congregación de carmelitas es “una de las órdenes religiosas que más libros litúrgicos publicados tienen; ello fue debido a que, siguiendo el espíritu de austeridad propio de la orden, abreviaron y simplificaron muchas de las ceremonias litúrgicas” (p.136).

**La obra**

**Procedencia**

La obra que vamos a estudiar consta de dos partes o, como diríamos hoy, de dos tomos. No obstante lo dicho, sólo hemos podido encontrar en la colección que preserva los textos que pertenecieron a la Biblioteca de la Universidad de Caracas, un ejemplar de la “parte segunda”. Debido a lo dicho, tuvimos que auxiliarnos con una copia de la “parte primera” obtenida de un ejemplar que reposa en la Biblioteca Nacional de España.<sup>128</sup> Este ejemplar nos permitirá tener una visión más cabal del contenido de la obra. De todos modos es lógico suponer que para fines del siglo XVIII y principios del XIX debió existir más de un juego completo de esta obra, sobre todo si se tiene en cuenta que la “parte primera” es la que contiene los rudimentos básicos del canto gregoriano.

Respecto a la “parte segunda”, diremos que, como todos los demás libros aquí comentados, se encuentra en la sección de Libros Raros de la



La parte primera del *Ritual carmelitano* es copia procesada de un original que reposa en la Biblioteca Nacional de España; la segunda parte reposa en la División de Libros Antiguos y Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

127. En el ejemplar español ubicado en la biblioteca Nacional de España, hay una nota manuscrita al final del índice en la cual se dice: “esta la compusieron e imprimieron los PP. Fr. Pedro Carrera, carmelita Calzado, organista mayor de su convento de Madrid, y Julián de san Jerónimo, carmelita descalzo, ¿cantor? Bibliotecario de esa casa”.

128. En este sentido agradecemos la diligencia a la Licenciada Aída Lagos quien tuvo a bien traernos la referida copia.



Biblioteca Nacional de Venezuela, bajo la cota ZB-967. Posee el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, por lo cual hemos de colegir sus naturales vínculos con esta institución colonial. Asimismo, el dicho texto se halla registrado con el nº 7398 en el Inventario de Adolfo Ernst (1875), cosa que corrobora la mencionada procedencia. Ambos tomos o partes fueron publicados en Madrid en el año de 1789.

### **Características externas**

El ejemplar que se encuentra en la sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela tiene las siguientes medidas de caja: 17,1 cm. de alto por 11 cm. de ancho. Las páginas se organizan así: 2 de portada; 1 de licencia de la orden; 1 de licencia de cruzada; 453 de contenido propiamente dicho, incluido el índice.

El título completo de la obra, según se advierte en la portada del mismo, es: *Ritual carmelitano. Parte segunda, procesionario y funeral*<sup>129</sup>. *A uso de los religiosos y religiosas de la orden de descalzos de nuestra Madre Santísima la Virgen María del Monte Carmelo, de la primitiva observancia, en esta congregación de España e Indias.*

### **Contenido**<sup>130</sup>

#### **Parte primera**

Primera instrucción:

- De la música en general y de las señales que se hallan en el canto llano.
- De los tonos y su conocimiento.
- De los movimientos e intervalos del canto llano y su explicación.
- De la entonación de las antífonas y salmos por una cuerda.
- Qué sea compás y de varias advertencias relativas a la mayor perfección del canto.
- Del canto figurado.
- Lecciones prácticas de canto llano.
- Compendio [cuestionario] de las instrucciones del canto llano.

129. La "parte primera" está dirigido al uso e "instrucciones de canto llano y figurado", según reza la propia portada.

130. Como en otros casos, se exponen aquí, sólo los aspectos de interés musical y de forma genérica.

Segunda instrucción:

- Del modo de entonar y cantar los divinos oficios.

Tercera instrucción:

- Misas que se deben cantar respectivamente todos los días y fiestas del año en nuestros conventos.

Parte segunda:

- Rúbricas, ceremonias y advertencias generales relativas al canto llano, al oficio divino, a las procesiones y demás funciones eclesiásticas.
- De las procesiones ordinarias y oficios de la Semana Santa.
- De las procesiones particulares y ordinarias.
- Del modo de dar hábito y profesión a los novicios.
- Del modo de dar hábito, la profesión y el velo a las novicias.
- Del modo de ayudar a bien morir a los religiosos.
- Del responso que se canta y lo que se ha de hacer esperando al religioso.
- De los oficios de difuntos.
- De las exequias que se hacen por los religiosos difuntos.
- Del oficio de sepultura de los seglares.
- De los entierros de los niños.
- De otros sufragios por los difuntos.

### **Comentario y resumen del contenido**

#### **Parte primera**

De los rituales y ceremoniales que se estudian aquí, es el *Ritual carmelitano* (en sus dos partes) el más rico desde el punto de vista musical. Esto es así, entre otras cosas, porque es un texto escrito para personas que están en condiciones (o por lo menos en la disposición) de enfrentar el problema del rito católico a través del lenguaje musical. Con este comentario debe quedar advertido que en este libro (o por lo menos en la mayor parte de él), los cantos que se sugieren para el ejercicio de la liturgia y los demás oficios religiosos, no sólo se señalan a través de sus nombres o *incipit* (como ocurre en todos los demás ceremoniales estudiados) sino que se exponen en toda su plenitud mediante "solfas", que es como se le llamaba entonces a la escritura musical. Para que el lector menos entrenado pueda tener acceso a toda esta información, el libro (o la primera instrucción, específicamente) es contentiva de la teoría básica del canto llano y figurado" (pp. 1-101), capítulo éste tan completo como el que pudiera esperarse de un texto espe-



cializado en este tema (el *Arte de canto llano y órgano*, de Romero de Ávila, por ejemplo).

Aunque no estimamos conveniente comentar aquí todo el contenido de esta “primera instrucción...”, pues todos esos aspectos ya fueron tratados al referirnos a los textos y ensayos de teoría musical, es posible reflejar aquí algunos pocos asuntos que son concebidos de una manera sutilmente distinta a aquellos libros comentados en el primer capítulo de esta investigación. Uno de esos aspectos tiene que ver con la medida y el compás en la interpretación del canto llano. En este sentido debe decirse que, pese a que en los libros de gregoriano de este período se describe este canto como sujeto a medida o pulso<sup>131</sup>, en donde todas las figuras son iguales, en el *Ritual carmelitano* se advierte que...

En las Epístolas, Evangelios, Profecías, Oraciones y Salmos, no se hacen los *Puntos* iguales, sino que se van midiéndolos las sílabas largas y breves para el acento, según pide la Gramática... Obsérvese siempre el descanso para tomar aliento, y espíritu, parando con el tiempo de un *Compás* en la *Cláusulas*... y hágase pausa competente en mediación de los versos de los Salmos (p. 70).

En cuanto al uso de “puntos dobles”, concepto y signo que igualmente viene a alterar la supuesta igualdad de los valores en el canto gregoriano, se agrega en este *Ritual carmelitano* que “sirven para una Sílabas larga, o para hacer más sensible la letra vocal de la tal Sílabas con que se profieren o entonan, y para mayor adorno y solemnidad del Canto” (*loc. cit.*).

En lo que tiene que ver con la interpretación de himnos, secuencias y demás géneros sujetos a la idea de pulso y de compás en el sentido moderno (glorias y credos), en el *Ritual carmelitano* (a diferencia de otros teóricos un poco más antiguos<sup>132</sup>) se les asume abiertamente como “música métrica o mensural”. De este género de cantos, y de su comparación con las otras formas de gregoriano, se advierte en este manual:

El *Canto llano puro* es para Antifonas, Responsorios, Introitos, Graduales, Ofertorios, &c. Los Himnos, Secuencias, y Letanías, para el *Canto figurado*

o de Órgano, porque estas letras tienen verdadera *Música mensural*: y baxo de la primera especie pudiera considerarse otra con el nombre de *Canto llano recitado*, al que pertenecen los Psalmos, Prefacios, Oraciones, Epístolas, Evangelios, Profecías y Lecciones, cuyo Canto es como un medio, entre las dos especies de *llano y figurado*, pues no se guarda igualdad, ni Compás, sí sólo atender siempre al acento, a la buena pronunciación de la Sílabas larga o breve, deteniéndose o acelerando más unos Puntos que otros. ... (p. 79).

Respecto a los signos y figuras que se admiten para la interpretación de este canto figurado o himnódico (como también se le denomina), diremos que en todo es semejante a lo dicho en el caso del *Arte de canto llano y órgano* de Romero de Ávila; esto es: se admite el uso del compás binario y ternario; se admite el uso de las figuras como longa (con valor de dos tiempos o compases), breve (un tiempo o compás), semibreve (que representa la mitad o el tercio del compás según sea binario o ternario, respectivamente) y mínima (con un valor consecuente con lo antes dicho); también se admite el uso de ligaduras, silencios y puntillos.

Presentada la “primera instrucción” contentiva, como hemos dicho, de toda la teoría del canto llano y figurado, se exhibe luego la segunda instrucción, en la cual se exponen en “solfas” todos los cantos que se han de hacer en los oficios divinos u horas canónicas. Finalmente, en la tercera instrucción, se exhibe igualmente el ordinario de cada una de las misas que se deben cantar todos los días de fiestas del año litúrgico. No hay nada que explicar en estos casos, pues todo es práctica en esta sección.

#### Parte segunda

Al margen de todos los cantos (texto y música) que se dan en abundancia en este *Ritual carmelitano*, a fin de describir en detalle cada uno de los eventos “procesionales” del oficio católico, nos hemos de referir aquí sólo al capítulo preliminar que anticipa a este texto, el cual se refiere a las “rúbricas, ceremonias y advertencias generales relativas al canto llano, al Oficio Divino, a las Procesiones y demás funciones eclesiásticas”. Aunque algunos de los subtítulos propuestos por nosotros pudieran hacer pensar al lector que se trata de aspectos ya referidos en el estudio de otros ceremoniales, hemos tenido el cuidado de presentar aquí sólo aquellos asuntos que dan nuevos detalles sobre el ritual, haciendo énfasis, por supuesto, a todo lo relativo a la vida del coro, de los cantores solistas y del órgano.

De la entrada, salida y desplazamiento en el coro

Entrando en el coro, los religiosos (o religiosas) han de hacer genuflexión al Santísimo Sacramento (p. 1). Cuando algún religioso entrare en el coro, habiéndose comenzado el Oficio, hará genuflexión al Santísimo

131. Recuérdese que en estos textos se utiliza el término compás para referirse al pulso.

132. Ejemplo de lo dicho lo constituye Pablo Nassarre (1724), quien en su *Escuela música...* (1724) llama a este género de composiciones, canto mixto “porque tienen tanto de Canto de llano como de Canto de Órgano”. Y para justificar esta particular denominación, explica: “de Canto llano tienen las terminaciones, y de los diapasones las observancia en sus posiciones propias. De Canto de Órgano tiene la desigualdad de los valores en las figuras, y la diferencia de los ayres” (p. 195).



simo sacramento, y se hincará de rodillas en medio del Coro hasta que el Presidente le haga señal y, puesto en pie, hará inclinación profunda al Santísimo, media inclinación al Prelado o Comunidad, y se pondrá en el lugar que le corresponde (p. 3). Siempre que un religioso pasare de un coro a otro, que no se hará sin un importante motivo, será precisamente por el espacio que hay entre el facistol grande y la barandilla del coro (p. 3). Para salir del coro, se hará con gran uniformidad, saliendo de dos en dos (uno de cada coro y pareados) y haciendo genuflexión al Santísimo... (p. 3). Siempre que el hebdomadario, los cantores, versicularios, salmistas u otro cualquier religioso saliesen de su asiento al medio del coro, o al facistol, para leer o cantar lección, oración, o iniciar, cantar o rezar alguna otra cosa, hará inclinación profunda al altar... (p. 4)

Del facistol, los libros de canto y de la preparación del Oficio Divino:

Debe haber en el coro un facistol grande y proporcionado a los libros cantorales, de modo que se puedan colocar cuatro libros a un mismo tiempo, si fuese necesario... (p. 4). Un cuarto de hora antes de principiarse el Oficio Divino deberán ir al coro los versicularios de la semana, y los cantores (solistas) de oficio, los cuales, informados por el añalejo o calendario de lo que se debe cantar en aquel acto, sacarán los libros con el mayor cuidado. Puestos estos en el facistol, colocarán los registros o marca libros donde sea conveniente y prevendrán también los punteros para señalar dónde comienza o sigue cada cántico. Se pondrán también pañitos de lienzo para que los usen los versicularios cuando vuelvan las hojas de los libros, de modo que nunca toquen las hojas del cantoral con la mano desnuda. Los mismos versicularios deberán devolver los libros a sus lugares respectivos, luego que se haya concluido el oficio. (pp. 4-5). Además del facistol grande, debe ponerse en el medio del coro otro facistol pequeño. Este se ha de colocar en frente del grande, de tal modo que los que tuviesen que rezar o cantar en él, han de estar siempre de rostro hacia el altar mayor. En él se han de rezar o cantar las lecciones de maitines, la calenda, la epístola, cuando no hay ministros, todo lo que debe rezar o cantar el hebdomadario en pie y lo que deben rezar los salmistas con el órgano... (pp. 7-8).

Del estilo responsorial y del órgano<sup>133</sup>

Cuando se cantan los divinos oficios, y en ellos se toca el órgano, deberán los salmistas rezar siempre en el facistol pequeño con voz clara y

133. Se dan aquí sólo algunas pautas básicas. El interesado en mayores detalles, deberá remitirse directamente al ritual.

unisonal, de modo que pueda oír la comunidad, todo lo que omite éste y aparenta cantar el órgano (p. 8).

La primera y última estrofa de los himnos siempre las cantará el coro, como también el verso *Gloria Patri*... de todos los salmos, debiendo el salmista rezar la otra mediación *Sicut erat in principio*...

El salmista del coro de la hebdómada responderá *Deo gratia* en voz inteligible, y desde su asiento, al *Benedicamus* de vísperas maitines, cantados con órgano; y lo mismo se observará al *V. Ite Missa est, o Benedicamus* de las misas cantadas con órgano (p. 9).

Si el número de versos de los salmos y cánticos es impar, los dos versos últimos los rezará seguidos el salmista, e iniciará el verso *Gloria Patri*; si el número de versos es par, alternarán el coro y el salmista igualmente (p. 10). En los himnos, es al contrario: si el número de estrofas es impar, alternarán igualmente; si es par, reza las dos penúltimas el salmista (p. 10). Los cantores deben estar plenamente instruidos en el canto figurado perteneciente a himnos, secuencias y credos... (p. 11). Esto último se refiere al uso de compases binarios y ternarios, así como respecto al uso de distintas figuras de valor.

A fin de evitar confusión y disonancias en el coro, se debe advertir que si el cantor o cantores inician algún salmo o himno en distinto tono que el que se requiere según su nota, deberá proseguirse por el coro y órgano en el mismo tono que el cantor lo inició. (p. 14).

Del uso del órgano en los oficios divinos

Se podrá tocar órgano todos los domingos del año, salvo algunas excepciones. También se podrá tocar los días que se reza de rito doble o semidoble. El Jueves Santo se podrá tocar al órgano en toda la misa. En los días exceptuados para tal actividad, se podrá tocar órgano, siempre que en ellos se celebre alguna fiesta... (pp. 14-15). Para efectos de la liturgia, se utilizará este instrumento en las siguientes circunstancias <sup>134</sup>:

Se tocará el órgano en la Misa cantada a los *Kyries*, los que principiará el Órgano cantando el primero y el Coro cantará el segundo: así irán alternando los nueve. El Himno *Gloria in excelsis Deo*: se cantará todo por la Comunidad, haciendo pausa en los versos señalados con una estrella pero,

134. Se dan aquí sólo algunas pautas básicas. El interesado en mayores detalles deberá remitirse directamente al ritual. En particular son muy ilustrativas las alternancias que se sugieren entre el órgano, los cantores y el coro, para el ordinario de la misa (parte primera, tercera instrucción).



sin omitir letra alguna; y en las pausas del coro o intermedio de los versos se tañerá el Órgano.

Acabada de cantar la Epístola se ha de tocar el Órgano hasta que los Salmistas han rezado el Gradual o Tracto; después salen los Cantores y entonan el verso Gradual, Tracto o Alleluia; y si el tiempo lo permite, concluido el Gradual o el Alleluia, se podrá tocar el Órgano hasta el Evangelio. Si hay Secuencia se cantará alternando el Coro con el Órgano, pero el primer verso lo cantará el Coro. El Credo se cantará todo seguido y sin pausas por la Comunidad, sin omitir palabra alguna, y sólo se podrá tocar el Órgano en forma de acompañamiento, mas esto sólo excepcionalmente, y de modo que el Órgano no impida a los fieles oír y entender lo que canta la Comunidad. Concluido el Credo se tocará el Órgano al Ofertorio hasta el Prefacio.

Luego se tocará el primer *Sanctus*, el Coro canta el segundo, y el Órgano el tercero con las palabras: *Dóminus Deus Sabaóth*. Después canta el Coro *Pleni sunt Caeli et in terra glória tua. Hosanna in excelsis*. Y continúa tocando hasta la elevación del Cáliz, inclusive, advirtiendo que, mientras se hace la elevación del Santísimo Sacramento, se ha de tocar con más gravedad y dulzura...

Elevado el Cáliz dará el punto el Organo para que cante el Coro el verso *Benedictus qui venit...* Después sigue tocando hasta el *Per omnia sæcula sæculorum*, antes del *Pater noster*. Luego no se tocará hasta el *Agnus*, que, habiendo dado el punto al coro, canta la comunidad el primer *Agnus*. El Órgano canta el segundo, y el coro el tercero y sigue después tocando sin detenerse, hasta que el Preste canta el verso: *Dominus vobiscum*, y las oraciones... Finalmente responde el órgano con brevedad el *Deo gratias* del verso *Ite Missa est o Benedicamus Dómino*, excepto la semana de Resurrección (pp. 16-17).

En lo que respecta las horas canónicas:

En los maitines cantados responde el órgano a los Versos del Salmo *Venite exultemus Domino*, que cantan los Cantores solos; los Himnos y salmos se cantarán alternando versos el Coro con el Órgano; a todos los responsorios de las Lecciones se tocará el Órgano, hasta que los Cantores salgan al facistol a cantar los versos, exceptuándose el octavo Responsorio, que le cantará toda la comunidad, y los tres de Resurrección y Pentecostés. El *Tè Deum laudamus*, los Salmos, Himno y Cántico de Laudes alternarán a versos el Coro y el Órgano, y este responderá al *V. Benedicamus Domino* (pp. 17-18).

De la disposición del organista:

En todos los Conventos se asignará por el R. P. Provincial un Organista, el que a más de estar perfectamente instruido en el Canto llano; en el manejo del Organo; en la Música y su composición: deberá saber también las

rúbricas y ceremonial del Divino Oficio (p. 18). Cuidará diligentemente el Organista no sólo de no tocar cosa lasciva... ni cosa alguna que no sea concerniente a la majestad y devoción con que se deben celebrar los Oficios Divinos (p. 19).

De los oficios divinos que deben ser cantados<sup>135</sup>

La Prima y la Kalenda de Vigilia de la Natividad de N. S. J. C. se cantarán a las cinco y cuarto de la mañana en todos los conventos... (p. 27). En los Conventos de vida regular y Desierto, la Tercia se cantará o rezará antes de la misa conventual; y la Sexta y la Nona se rezarán inmediatamente después... (p. 28). Todos los sábados del año se cantará misa de nuestra Señora, *primo mane*, excepto el Sábado Santo y el día de la Natividad. La Misa Conventual se cantará todos los días en los Conventos de vida regular... (p. 29). Los sábados de todo el año se cantará en todos los Conventos la *Salve* solemne conforme está puesta en Canto llano en este Ritual... (p. 34). Dicha *Salve* se cantará a versos sin omitir cosa alguna, pero en el intermedio de los versos o pausas del coro se deberá siempre tocar el órgano (p. 36). Las Completas se rezarán todos los días y al fin de ellas se cantará la antifona de N. Señora y se acompañará con el órgano, pero sin omitir letra... (p. 36). En los conventos de vida regular y colegios se deben cantar por la tarde en el coro los maitines y laudes... (pp. 37-38).

#### **Autores citados**

En su *Ritual carmelitano* (sobre todo en la parte primera) se revela Pedro Carrera como un profundo conocedor de los teóricos musicales antiguos y modernos, extranjeros y españoles. Ello queda reflejado en la voluminosa cantidad de referencias que nos encontramos a autores como Ptolomeo, San Bernardo, San Isidoro de Sevilla, San Agustín, Guido D'Arezzo, el Papa Juan XXII y Francisco Salinas (entre los antiguos); Franquino, Cerone, Lorente, Nassarre, Romero de Ávila, Ulloa, Ignacio Ramoneda, etc. (entre los más contemporáneos al autor).

#### **El Ritual carmelitano en Venezuela**

Como en el caso de otras órdenes religiosas ya mencionadas, las hermanas carmelitas tuvieron también convento en Caracas durante el período colonial. Según escribió Manuel Pérez Vila (1988, p. 885), la pri-

135. Se dan aquí sólo algunas pautas básicas. El interesado en mayores detalles, deberá remitirse directamente al ritual



mera piedra para la creación del convento se colocó hacia 1727, aunque el establecimiento formal de la orden no se logró sino hasta 1732. Según la misma fuente (p. 886) el convento llegó a tener 21 monjas para 1786 y “perduró hasta la extinción decretada en 1874, cuando vivían en él 20 religiosas” (p. 886). En este contexto sería absolutamente lógico pensar que el *Ritual carmelitano* que aquí venimos comentando, sirvió para regir la vida de las carmelitas caraqueñas, por lo menos desde 1789, año de su publicación. Además de estas lógicas suposición, existe como evidencia y testimonio material de su uso, el ejemplar que aquí venimos comentando y que, de hecho, formó parte de los libros que pertenecieron a la biblioteca de la Universidad de Caracas. Respecto a esta última institución es significativo el dato encontrado por la Lic. Viana Cadenas (1997) quien, al referirse a los libros que se utilizaban en la cátedra de música de aquella institución colonial, dejó dicho que:

También llegó a utilizarse de manera accidental el *Ritual Carmelitano* como texto de apoyo ya que se le menciona en pocas ocasiones en la documentación consultada. Al menos, el Br. Juan José Pardo (catedrático propietario desde 1789 hasta 1817) en 1804 lo utilizó junto al de Romero y otros apuntes, según lo expuesto en los diversos testimonios de visitas hechas a la cátedra, aunque se le previno para que utilizase el texto oficial [el de Romero], ya que los estudiantes no podían participar en la clase por no poseerlo [el carmelitano] (p. 189).

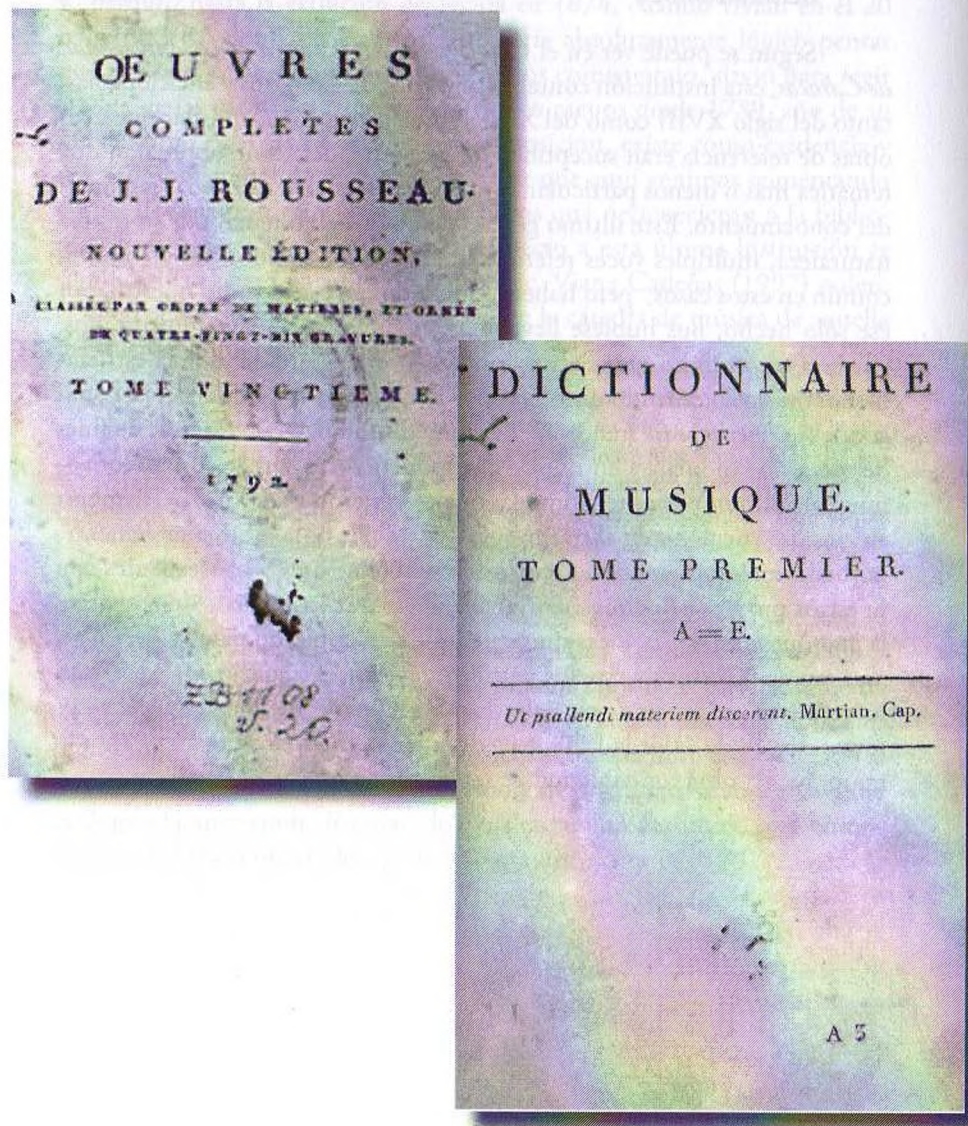
De nuestra parte, y después de haber visto y estudiado en detalle el *Ritual carmelitano* (sobre todo la parte primera) nos parece absolutamente comprensible su uso por parte del Br. Juan José Pardo, pues, como hemos podido constatar, toda la primera instrucción de este libro está dedicado al uso de la teoría elemental del canto llano y de órgano, cosa absolutamente análoga a la que expone Romero de Ávila en su libro, asumido para entonces como el texto oficial de aquella cátedra universitaria.

## Un diccionario musical

### GENERALIDADES

Según se puede ver en el *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas*, esta institución contaba con varios diccionarios y enciclopedias, tanto del siglo XVIII como del XIX. También es posible apreciar que tales obras de referencia eran susceptibles de ser agrupadas según abordaran una temática más o menos particular, o ya pretendieran abarcar todas las ramas del conocimiento. Este último género de obras debió tener, por su propia naturaleza, múltiples voces referidas al arte de los sonidos, tal y como es común en estos casos; pero haberlos incluidos en este estudio nuestro, por ese sólo hecho, nos hubiese llevado a extremos realmente injustificados. Por esta razón hubo que circunscribirse en este apartado al área estrictamente musical, teniendo que dejar por fuera textos tan importantes como la célebre *Encyclopedie* francesa, obra muy difundida en la Caracas de fines del período colonial, y en donde se exponen voces y reflexiones teórico-musicales tan importantes como las que escribieron Diderot y D'Alembert en ciertos artículos y en el preámbulo de la dicha obra. Lamentablemente, no hubo mejor alternativa a efectos de ser coherentes y consecuentes con nuestros propios principios. Por gracia de las circunstancias, sin embargo, la gran mayoría de las voces musicales que se escribieron para la *Encyclopedie* eran de Rousseau y éste los reutilizó, revisó y enriqueció para dar fruto luego a su *Dictionnaire de musique*. Este diccionario fue localizado por nosotros dentro de la de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, y, por lo tanto, será la obra fundamental de este capítulo.





## DICIONNAIRE DE MUSIQUE, POR J. J. ROUSSEAU.

### El autor

Ver subcapítulo destinado a las Disertaciones, cartas y ensayos estético-musicales de J. J. Rousseau.

### La obra:

#### Procedencia

Como también quedó dicho, los ejemplares que se someten a la consideración y estudio del presente capítulo se encuentran en la Sección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela, bajo la cota ZB- 1108. Los ejemplares poseen el sello de la Biblioteca de la Universidad de Caracas, de donde se colige sus naturales vínculos con esta institución colonial. Adicional a lo dicho, el *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas*, publicado por Adolfo Ernst en 1875 (p. 163), evidencia que en dicha institución habían por lo menos tres ediciones de las obras completas de Rousseau, una de las cuales (por ser también una edición parisina de 1789-179? <sup>136</sup>), puede ser la que nosotros referimos aquí.

#### Características externas

Se trata de una colección de treinta y ocho tomos (a la nuestra sólo le quedan 26), cuatro de los cuales están dedicados a la música. Estos últimos son los designados con los números 19, 20, 21 y 22, faltándole a nuestra colección el primero de ellos. Los tres tomos conservados contienen de manera íntegra el *Dictionnaire de musique*. El tomo XX (de la A-E) consta de 460 páginas; el XXI (de la F-S) de 459, y el 22 (de la S-Z) de 397. La medida de hoja de los ejemplares es de 20 cms. de alto por 12 cms. de ancho. Las medidas de caja son: 14,4 cms. de alto por 8,0 cms. de ancho.

#### Contenido

Imposibilitados, como evidentemente estamos, de poder registrar en este resumen la totalidad de los términos que Rousseau define en su

136. No pudiendo contar con los últimos tomos, pues están desaparecidos, nos ha sido imposible determinar la fecha exacta en la cual se imprimió el último de estos volúmenes; no obstante, los anteriores nos permiten constatar que ello debió ocurrir a mediados de la década de 1790.



diccionario musical, nos atrevemos a advertir, sin embargo, los que mejor revelan su pensamiento estético, obviando –no por menos importante– los que tienen un carácter estrictamente técnico. Poseen la condición señalada los términos: *accent, air, ballet, barcarolles, baroque, chan, chanter, choer, compositeur, composition, dithyrambe, duo, expresión, génie, goût, imitation, intermède, mélodie, mesure, musique, opéra, orchestre, ouverture, pathétique, plain-chant, préluder, prima intenzione, quatuor, recitatif mesuré, recitatif acompagné, recitatif obligé, recitatif, roulade, rythme, sensibilité, son, sanate, sujet, trio, unite de melodie, voix.*

### **Comentario y resumen del contenido**

Según dice David Medina (1998) –a quien seguiremos en este apartado con insistencia– “el *Diccionario de música*, que podía comprarse en las librerías de París a finales de 1767, fue el último libro que publicó Rousseau en vida” (p. 327). Hasta no hace mucho se veía en él una simple refundición de los artículos de la *Enciclopedia*, pero una comparación más cuidadosa de ambos textos desmiente rotundamente esta creencia. Al respecto C. Verba (citado por Medina), refiere como hay en el *Diccionario* “524 nuevos artículos sobre un total de 904. Entre los que se repiten [además], la mayoría fueron revisados, a menudo substancialmente, quedando sólo 166 casi idénticos a los originales” (p. 351). En nuestra opinión, y creo que podremos probarlo en líneas sucesivas, se trata de la obra que viene a englobar, de manera sintética, todo el pensamiento del autor.

Los artículos de este texto, a pesar de su condición de diccionario, pueden dividirse entre voces meramente técnicas que tratan acerca de la ciencia musical de aquel siglo (en su mayoría los que corresponden a la *Enciclopedia*), y otros más prestos a la especulación estética. Dentro del primer grupo, cabría destacar aquellas referencias a los asuntos relacionados con la armonía, pues son ellos los que mejor revelan las controversiales (y contradictorias) posiciones de Rousseau frente al *Tratado de armonía de Rameau*. El asunto, que estará presente en toda la obra de Rousseau, se deja ver ya desde el mismo *preface*<sup>137</sup> del texto, y se repetirá en las voces de *chiffres* (cifrado), *harmonie, système y système de M. Tartini*. En este último caso, por cierto, donde se refiere al llamado “tercer tono”, sorprende como, aun cuando se trata de otra visión científicista de la música, Rousseau se hace de los mayores halagos para con el teórico italiano. Esto siembra la

duda acerca de si el rechazo a las teorías de Rameau, eran por verdadera convicción o por diferencias personales; lamentablemente nunca se podrá dar una respuesta definitiva al respecto.

Del segundo grupo de acepciones que encontramos en el *Dictionnaire* (aquellas de carácter más estético) son dignas de mencionar, aquellas que hacen referencias a la primitiva unidad de la lengua y del canto. En este sentido resaltaremos aquí las voces de *musique, recitatif, melodie, mesure, voix, air*, etc. En todas ellas es evidente la nostalgia en torno a la primitiva unidad de la música y la palabra, y de cómo ésta se fue perdiendo en la medida que evolucionaba la racionalidad de la lengua. Todos estos conceptos, como vemos, no hacen sino recordar los aspectos ampliamente tratados en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*.

Un tercer grupo de artículos, muy relacionados con los anteriores, hacen referencia a los rasgos que, a juicio de Rousseau, debiera tener la ópera moderna, en vista de la pérdida de los valores expresivos y/o musicales que tuvo la lengua en su proceso de evolución. Las voces que deben incluirse dentro de este renglón son los de *air, recitatif, recitatif obligé, baroque, opéra, sonate*, etc. Todos estos principios, por separado, reafirman aquellos conceptos emitidos en la *Lettre sur la musique française*.

Deseosos, pues, de no repetir aquí las ideas que ya se han esbozado respecto al filósofo del arte musical en sus cartas y ensayos, no nos queda sino hacer referencia a un par de concepciones presentes tanto en el *Dictionnaire* como en los otros textos aludidos, los cuales nos permitirían cerrar este capítulo referido a Rousseau. Nos referimos básicamente a las nociones de arte y de genio manejadas en su teoría. Ellas, por cierto, no distan mucho de los conceptos filosóficos estudiados antes, sino que, por el contrario, vienen a complementarlos. Respecto a la noción de arte o de objeto artístico (voz que no aparece en el *Dictionnaire* de manera independiente, pero si es aludido reiteradamente a todo lo largo del texto del autor) diremos que es toda aquella creación capaz evocar a nuestros sentidos un sentimiento, una pasión. Desde esta visión ha escrito Medina, en su obra citada, lo que sigue:

Para Rousseau cualquier producto que llamemos artístico... lo es porque nos afecta como seres morales, porque está hecho del mismo material que la interioridad y el sentimiento; hecho de voces y palabras, o de otro signo que puedan evocarlas. Las cosas en su ser cosas, pueden excitar los sentidos y poner en marcha el mecanismo de los nervios, pero por no haber en esto palabras y significados, no hay experiencia que podamos considerar genuinamente estética (p. 340).

137. Esto dice Rousseau al respecto; “he tratado la parte armónica según el sistema del bajo fundamental, aunque este sistema, imperfecto y defectuoso en tantos aspectos, no sea para mí, el de la naturaleza y el de la verdad” (tomado de Medina, 1998, p. 330).



En cuanto al concepto de genio, el mismo Rousseau en el artículo *compositeur y génie*, dice:

Es ese fuego interior que quema, que atormenta al compositor a su pesar, que le inspira incesantemente cantos nuevos.

El genio del músico somete el universo entero a su arte. Pinta todos los cuadros con sonidos; hace hablar al mismo silencio;... y las pasiones que expresa, las excita en el fondo de los corazones.... Lleva al alma ese sentimiento de vida que nunca le abandona y que comunica a los corazones hechos para sentirlos (*op. cit.*, p. 341).

### **El Diccionario de Rousseau en Caracas**

Además de lo ya advertido en el sucapítulo de *Disertaciones, cartas y ensayos*, diremos que de una primera comparación entre el libro de Meserón (el primer libro de música venezolano) y el *Dictionnaire de musique* de Rousseau, fue posible constatar que la definición de música manejada por el venezolano, fue citada ineludiblemente del ginebrino. A efecto de esto diremos que, en el *Dictionnaire* se define la música como *art de combiner les Sons d'une manière agréable à l'oreille* (p. 304), y en el texto criollo se dice: "arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído (p. 5)". Esta noción de música, por cierto, parece que se ha mantenido en uso continuado en nuestro país desde sus orígenes hasta nuestros días, pues en 1884, Antonio Jesús Silva la repetía (aunque en tono crítico) en su *Tratado de teoría musical* (p. 5). Hoy día, como sabemos, siguen nuestros alumnos repitiendo (o criticando) esta definición, pero ni antes ni ahora, parece haberse revisado más que la primera oración de una larga disertación que, bien leída terminaría dando una idea muy distinta de la visión romántica y no clásica que tenía el ginebrino sobre la música. De todos modos, y esto es lo que cuenta aquí, la cita parece corroborar el uso del Diccionario en Caracas y, tal vez, su rancio abolengo en el país.

## **A manera de conclusión**

Hasta aquí las noticias que por ahora hemos podido encontrar sobre textos musicales vinculados a las bibliotecas coloniales caraqueñas. Creemos, empero, que la probada existencia de estas pocas decenas de libros es suficiente para desmentir la idea de una educación musical colonial privada de manuales musicales. Muy al contrario, la presencia de variadas colecciones referidas a las más diversas ramas del saber musical hacen pensar que el caraqueño de aquel período pudo contar con textos que saciaran todas las necesidades teóricas que un músico pudo tener; a saber:

- Teoría musical en sus más diversos aspectos: notación del canto llano, del canto mixto y del canto de órgano; teoría del contrapunto, de la composición y de la organología; nociones básicas de armonía, etc.<sup>138</sup>.
- Estética de la música en todo cuanto fue dado a especular en el siglo XVIII: unigénesis de la música y el lenguaje; relación música-texto (poesía); polémica entre la ópera francesa y la italiana; música, religión y moral; la música como imitación de la naturaleza afectiva; retórica de los afectos, música y lengua castellana, etc.
- Educación musical
- Historia de la ópera, de la música instrumental y de la ciencia acústica.
- Ritualística musical del ceremonial católico, etc.

También, y debido a que los textos estudiados dan constantes referencias a otras bibliografías, sabemos que el lector caraqueño pudo tener noticias indirectas de otros muchos autores antiguos y modernos, ya fueran hispanos, ya del resto de Europa. He aquí algunos de los más nombrados en esos libros: Pitágoras, Platón, Aristóteles, Aristógeno, Nicómaco, Ptolomeo, Plutarco, A. Quintiliano, San Gregorio, San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo, San Isidoro, San Basilio, Boecio, Guido Aretino, Juan XXII

138. Desde el punto de vista de la bibliografía existente, es en el área de la armonía donde se nota más debilidad. Esto pudiera explicarse porque es a partir de 1722 cuando aparece el primer tratado de armonía escrito por Rameau. Los libros consultados en Caracas en el siglo XVIII, afortunadamente hacen referencia a este texto.



(Papa), Ioanes Tinctoris y Juan de Muris, entre los antiguos; Francisco Salinas, Ramos de Pareja, Juan Bermudo, Pedro Cerone, Francisco Montanos, Pablo Nasarre, Antonio Eximeno, entre los hispanos modernos; Zarlino, Atanasius Kircher, Marín Mersenne, Tartini, Rameau, Dubos, Algarotti, D'Alembert, Burney, el Padre Martini, entre los modernos del resto de Europa.

La procedencia de los tratados aquí referidos nos hace pensar que lo que venía a la colonia caraqueña era básicamente de la Metrópolis hispana y de la nación francesa. El grupo galo podemos dividirlo en dos: los que estaban en su lengua original y los que habían sido traducidos y editados en España en la misma época. De este último subgrupo también fue posible encontrar traducciones procedentes del italiano.

La existencia reiterada de ensayos de estética musical insertos en libros de filosofía general y de teoría de las bellas artes en particular, nos hace pensar que dentro de la cátedra de filosofía de la Universidad de Caracas también hubo un espacio para la reflexión en torno del arte de los sonidos. Lo propio debe pensarse de todas aquellas cátedras vinculadas con la teología, específicamente las del ceremonial y ritual catalico.

Finalmente, y para los intereses de un músico o musicólogo de hoy día, creemos que la lectura de los tratados encontrados puede dar muchas luces en función de una mejor comprensión de las obras de nuestros músicos dieciochescos y de principios del siglo XIX, ayudándonos a conocer mejor cuáles eran las fuentes de su pensamiento y de su proceder.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y REFERIDA

### Fuentes directas o primarias:

#### *Tratados coloniales con referencias musicales difundidos en Caracas durante el siglo XVIII (en orden alfabético):*

- Andrés, Juan (1784). *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura*. En Madrid, por Don Antonio de Sancha.
- Arteaga, Esteban de (1789). *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*. En Madrid, por don Antonio de Sancha.
- Bails, Don Benito (1775a). *Elementos de matemática*. Madrid, por Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S. M. Tomo III (el cual contiene elementos de música especulativa).
- Bails, Don Benito (1775b). *Lecciones de clave y principios de armonía*. Madrid, por Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S. M.
- Batteux, Charles (1797-1802). *Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de bellas letras y bellas artes*. Madrid.
- Diderot, D. y D'Alembert (1751-1765). *Encyclopedie ou dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers*. A París, avec approbation et privilege du Roy.
- Feijoo, Benito Jerónimo (1749). *Justa repulsa de iniquas acusaciones*. En Madrid, en la imprenta de Antonio Pérez Soto.
- Feijoo, Benito Jerónimo (1753). *Teatro crítico universal...* En Madrid, en la imprenta de Francisco del Hierro.
- Feijoo, Benito Jerónimo (1754). *Ilustración apologética al primero y segundo tomo del Teatro crítico...* En Madrid, en la imprenta de música de Don Eugenio Biero.
- Feijoo, Benito Jerónimo (1765). *Cartas eruditas y curiosas en que... se continúa el designio del Teatro Crítico Universal...* En Madrid, en la imprenta de Gabriel Ramírez.
- Feijoo, Benito Jerónimo (1787). *Demostración crítico-apologética del Teatro Crítico Universal...* En Pamplona, en la imprenta de Benito Cosculluela, impresor y mercader de libros.
- Irayzos, Fermín de (1757). *Directorio de sacrificantes. Instrucción teórico-práctica acerca de las rúbricas generales del misal, ceremonias de la misa rezada y cantada...* En Madrid.
- Iriarte, Tomás (1782). *Colección de obras en prosa y verso*. Madrid, en la imprenta de Benito Cano. Tomo I (el cual contiene el poema *La música*).
- Laharpe, J. F. (1799-1805). *Lycée, ou tours de litterature ancienne et moderne*. A Paris, chez hagasse imprimeur Libraire, ruedes pointevins, nº 18.



- Lahoz, Bonifacio (1752). *Nueva ilustración y exposición de los hymnos más frecuentes en el breviario romano*. En Zaragoza, por Joseph Fort.
- Lorente, Andrés (1672). *El porqué de la música*. Alcalá de Henares, en la imprenta de Nicolás de Xamares, mercader de libros.
- Martínez, Martín (1726). *Carta defensiva... sobre el primer tomo del Teatro crítico universal...* En Madrid, en la imprenta Real.
- Olalla, Frutos Bartolomé de (1707). *Ceremonial de las missas solemnes cantadas...* En Madrid, por Juan García Infanzon, impresor de la Santa Cruzada.
- Pluche, M. Abad (traducción al castellano de 1758). *Espectáculo de la naturaleza...* En Madrid, en la oficina de Joachin Ibarra.
- Ribas, Manuel Joseph de la (corregida y reimpressa por Fr. Joseph de la Calzada en 1768). *Gramatical construcción de los himnos eclesiásticos...* Madrid
- Romero de Ávila, Don Jerónimo (1761). *Arte de canto llano y órgano o prontuario músico...* Madrid, por Joaquín Ibarra.
- Rousseau, Jean Jacques (1764). *Oeuvres de M. Rousseau*. Gerverne. Nouvelle édition. Revue, corrigée, & augmentée de plusieurs morceaux qui n'avoient point encore paru. Tome II. A Neuchatel.
- Rousseau, Jean Jacques (1792-1793). *Oeuvre completes de J. J. Rousseau*. Nouvelle édition, classée par order de matieres, et ornee de quatre – vingt– dix gravures.
- Serrate, Fr. Francisco de San Nicolás (1721). *Ceremonial de la missa y oficio divino según el orden de la Santa Iglesia Romana...* En Sevilla, en el Convento de San Diego.
- Soto Marne, Francisco (1748-1749). *Reflexiones crítico-apologéticas sobre las obras RR. P. Maestro Benito Jerónimo Feijoo*. En Salamanca, con privilegio real.
- Tosca, Tomás Vicente (1757). *Compendio matemático*. Valencia, en la imprenta de Joseph García. Tercera impresión corregida y aumentada... Tomo II (el cual comprende aritmética superior, álgebra y música).

#### Fuentes indirectas o secundarias

##### *Estudios con información sobre bibliografía musical dieciochesca (en orden alfabético):*

- Anglés, Higinio (1941). *La música española desde la antigüedad hasta nuestros días*. Diputación provincial de Barcelona, Biblioteca Central.
- Aretz, Isabel (1991a). *Historia de la etnomusicología en América Latina*. Caracas, FUNDEF – CONAC- OEA.
- \_\_\_\_\_ (1991b). *Música de los aborígenes de Venezuela*. Caracas, FUNDEF – CONAC.

- Arteaga, Esteban (1943). *La belleza ideal*. Prólogo, texto y notas del P. Miguel Batllori, S.
- Batllori, M. (1943). Prólogo, textos y notas. En E. de Arteaga, *La belleza ideal* (pp. VII-LXIV). Madrid, Espasa-Calpe.
- Cadenas, Viana (1997). *La actividad musical en la Universidad Central de Venezuela (siglos XVII-XIX)*. Trabajo de grado no publicado, UCV, Caracas.
- Calcaño, José Antonio (1958). *La ciudad y su música*. Caracas, edición del Conservatorio Teresa Carreño.
- Calzavara, Alberto (1984): Investigación, comentario preliminar, esbozo biográfico y notas de Juan Meserón. En: *Meserón, Juan. Explicación y conocimiento de los principios generales de la música de Juan Meserón*. Caracas, Solistas de Venezuela.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Prospecto para una bibliografía de la música en Venezuela*. Caracas, ediciones de la Asociación "Lino Gallardo".
- \_\_\_\_\_ (1987). *Historia de la música en Venezuela*. Caracas, Fundación Pampero.
- Castillo Didier, Miguel (1984). El precursor Francisco de Miranda y la música. *Revista Musical de Venezuela*, 12-14, 97-111. Caracas, ILIVES-CONAC.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1897). *Iriarte y su época*. Obra premiada en público certamen por la Real Academia Española e impresa a sus expensas. Madrid, Est. Tipográfico "Sucesores de Rivadeneura" (impresores de la Real casa).
- Della Corte, A. y G. M. Gatti (1949). *Diccionario de la música*. Buenos Aires, Ricordi Americana
- Diderot y D'Alembert (2002). *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libereux, et les arts mechaniques, avec leur explication. (Musique)*. Edición facsimile.
- Ernst, Adolfo (1875). *Catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Caracas*. Caracas, Imprenta de la Opinión Nacional.
- Enciclopedia Universal Ilustrada* (1972). Espasa-Calpe, S.A. Editores. Madrid.
- Espasa – Calpe (1975) *Enciclopedia universal ilustrada Europeo Americana*.
- Fajardo, José del Rey (1999). *Las bibliotecas jesuíticas en la Venezuela colonial*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Feijoo M, Benito J (s.f.) *Teatro crítico universal...* Edición en línea, disponible en: <http://www.filosofia.org/fejoo.htm> Tomado de la edición de Madrid 1778 (por Joaquín Ibarra, a costa de la compañía de librerías. (Consulta: 2005, septiembre 15)
- \_\_\_\_\_ (s.f.) *Cartas eruditas y curiosas...* Edición on line, disponible en: <http://www.filosofia.org/fejoo.htm> Tomado de la edición de Madrid 1774 (en la imprenta real de la Gaceta, a costa de la compañía de librerías (Consulta: 2005, septiembre 15)
- Fubini, Enrico (1997): *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, S. A.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Los enciclopedistas y la música*. Valencia, ALDAIA.



- Gallego, Antonio (1988). *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.
- García de Arrieta, Agustín [traductor y editor] (1797). "Prólogo". En Batteux, Charles: *Principios filosóficos de la literatura*. Madrid, en la imprenta de San-cha.
- García S. y Pérez Vila (1988) Dominicos. En: Manuel Pérez Vila (Dir.) *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas, Fundación Polar.
- Howel, Almonte (1980). *Iriarte (Yriarte), Toma de*. En *The New Grove, Dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie (Edited). Tomo 9
- Iriarte, Tomás de (1989). *Fábulas literarias*. Islas Canarias, Viceconserjería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.
- Leal, Ildefonso (1963). *Historia de la Universidad de Caracas*. Caracas, UCV, ediciones de la Biblioteca.
- \_\_\_\_\_ (1978). *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, Colección de fuentes para la historia colonial de Venezuela.
- León Tello, Francisco José (1974). *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología)
- Lopez-Calo, José (1983). *Historia de la música española: siglo XVII*. Madrid, Editorial Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1999). Órdenes religiosos. En Emilio Casares Rodicio (Dir). *Diccionario de la música hispanoamericana*. España, Sociedad General de Autores y Editores.
- Marco Dorta, Enrique (1967). *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela (1523 - 1828)*. Caracas, Fundación John Boulton.
- Medina, David (1998). *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*. Barcelona-España, ediciones Destino.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1947). *Historia de las ideas estéticas en España*. Edición revisada y compilada por D. Enrique Sánchez reyes, Director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- Meserón, Juan (1824): *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*. Caracas, por Tomás Antero.
- Nassarre, Pablo (1724). *Escuela música*. Edición facsímil de la primera parte de la obra impresa en Zaragoza, en 1724, por los Herederos de Diego de Larumbe.
- Neubauer, John (1992). *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid, Visor Dis S. A.
- Palacios, Mariantonia (1998). 1498-1998, quinientos años de las primeras noticias musicales en "esta tierra de gracias". *Revista Musical de Venezuela*, 37, 79-100. Caracas, FUNVES/CONAC.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI- XVIII*. Caracas, FUNVES-UCV.
- Parra León, Caracciolo (1989). *Filosofía universitaria (1788-1821)*. Caracas, ediciones de la Secretaría de la UCV.
- Plaza, Ramón de la. (1884). *El Drama lírico y la lengua castellana como elemento musical*. Caracas, Imprenta Editorial.
- Peñín, José (1998). La imprenta, los fondos musicales y los estudios musicológicos en Venezuela. En José Peñín y Walter Guido (Dirs.) *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Caracas, Fundación Bigott.
- Pérez Vila, M. (1988): Conventos. En *Diccionario de historia de Venezuela*. Caracas, Fundación Polar.
- Quintana M, Hugo J. (1995). Música aborigen en los cronistas de indias: caso venezolano. *Revista Montalbán*, 28, 157-175.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Textos musicales en la Venezuela colonial (siglo XVIII)*. UCV, trabajo de ascenso presentado como requisito para optar a la categoría de asistente, inédito.
- \_\_\_\_\_ (2005). Temas y textos de teoría y estética musical asociados a la Universidad de Caracas. En *V jornadas nacionales de investigación humanística y educativa: apertura hacia el futuro*. [Publicación en DC] OPSU.
- Ros-Fábrega, Emilio (2001): Libros de música para el Nuevo Mundo. *Revista de la Sociedad Española de Musicología*. Vol. 1-2
- Rousseau, Jean Jacques (1948): *Las confesiones*. Traducción de Rafael Urbano, revisada por José Bianco. Buenos Aires, W. M. Jackson inc. Editores.
- \_\_\_\_\_ (1980). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Edición, prólogo y notas de Mauro Armíño. Akal Bolsillo.
- Sanhuesa Fonseca, María (1999). "Bails, Benito [Pedro]. En Casares Rodicio, Emilio (Dir). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. España, Sociedad General de Autores y Editores.
- \_\_\_\_\_ (1999). Tosca Mascó, Tomás Vicente. En: Cáseres Rodicio, Emilio (Dir) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. España, Sociedad General de Autores y Editores.
- Sans, Juan Francisco (1997). Nuevas Perspectivas en los Estudios de Música Colonial Venezolana. *Revista Musical de Venezuela*, 35, 1-36. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Serrano Velasco, A., Saucó Escudero M. P., Martín Sanz, J. D. y Abad Amor. C. (1980). *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*. Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- Stevenson, Robert (1980). La música en la catedral de Caracas hasta 1836. *Revista Musical de Venezuela hasta 1836*, 1, 35-54. Caracas, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo - CONAC.



- \_\_\_\_\_ (1980b). La música en la catedral de Caracas hasta 1836 (segunda parte). *Revista Musical de Venezuela hasta 1836*, 2, 15-60. Caracas, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo – CONAC
- Suárez-Pajares, Javier (2000). Iriarte, Tomás de. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores.
- Subirá, José (1949). *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melodrama (melodrama)*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología). Tomos I y II.
- \_\_\_\_\_ (1953): *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat Editores.
- \_\_\_\_\_ (1958). *Historia de la Música*. Barcelona - Madrid – Buenos Aires – Caracas – Bogotá–Río de Janeiro, Salvat Editores, S. A.
- Yriarte (Iriarte), Tomás de (1787). *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*. Madrid, en la imprenta de Benito Cano. Tomo I.
- \_\_\_\_\_ (1805). *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*. Madrid, en la imprenta Real. Tomo I.

#### **Textos de metodología:**

- Cardoso, Ciro (1985). *Introducción al trabajo de la investigación histórica*. Barcelona, Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo.
- Carrera Damas, Germán (1980). *Metodología y estudio de la historia*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Topolski, Jerzy (1992). *Metodología de la historia*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Este libro se terminó de imprimir en Caracas  
en los talleres de L + N XXI Diseños, C.A.,  
nunciams@gmail.com / luzmarquez1950@gmail.com /  
www.lnediciones.com



HUGO J. QUINTANA M.  
es profesor en Ciencias Sociales,  
mención Historia (UPEL), Magíster  
en Historia de Venezuela (UCAB) y  
Doctor en Humanidades (UCV).  
Realizó sus estudios musicales en los  
conservatorios de la capital del país  
de donde egresó como Ejecutivo en  
Guitarra Clásica y Director Coral. Ha  
realizado una amplia labor docente en  
materias afines a su formación (tanto  
en conservatorios como en institutos  
de educación superior) es  
profesor-investigador de la  
Universidad Central de Venezuela y  
actualmente es Coordinador de  
Extensión de la FHE-UCV.  
Además, se ha desempeñado como  
Jefe del Dpto. de Música, Coord. de  
la Maestría en Musicología  
Latinoamericana, Director de la  
Escuela de Artes, Representante  
profesoral principal al Consejo de la  
Facultad de Humanidades y  
Educación. Fue miembro de la Junta  
Directiva de FUNVES y Co-fundador  
y Director de la Revista de la  
Sociedad Venezolana de Musicología.  
Ha participado como ponente en  
diversos congresos musicológicos a  
nivel nacional e internacional y es  
autor de un importante número de  
artículos que buscan reconstruir la  
memoria musical del País. Obtuvo el  
PPI en 2008 y ganó una mención  
honorífica en el Premio Municipal de  
Música 2009.

ISBN 978-9800025567



9 789800 025567

Tal como lo indica su título, *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la biblioteca de la Universidad de Caracas* es el estudio de los tratados o textos musicales que se conocieron en Venezuela durante el período colonial, y sobre todo, durante el siglo XVIII. El título lo hemos vinculado a la Universidad de Caracas (la primera universidad de Venezuela) porque casi todos los libros que estudiaremos formaron parte de la biblioteca de aquella máxima casa de estudios.

La investigación es de carácter eminentemente documental y reposa fundamentalmente en los libros que la misma investigación fue develando. Por su carácter enteramente embrionaria, la investigación se agota, por lo pronto, en la fase descriptiva; es decir, en la elaboración de listas o repertorios sistemáticos de fuentes, en la clasificación racional de textos, en el establecimiento de inventarios descriptivos y en la publicación de los documentos. A pesar de ello ya es posible desmentir la idea de una educación musical colonial privada de manuales musicales. Antes, y por el contrario, la reiterada presencia de colecciones referidas a la teoría, a la estética, a la historiografía y a la ritualística católico-musical nos hace pensar que, paralelo a las actividades musicales prácticas, hubo también un espacio colonial dedicado a la reflexión filosófica del arte de los sonidos. El estudio, además, tiene la virtud de someter a juicio y consideración del lector, el contenido y demás rasgos de unos textos, de los cuales no se tenía más que el nombre de sus autores y, en otros casos, ni siquiera eso. Asimismo, la lectura de dichos tratados nos ha abierto la puerta hacia el conocimiento de una más amplia bibliografía que también pudo haber servido al lector criollo de aquel siglo XVIII. Finalmente creemos (y esperamos que el lector también lo piense así) que el estudio de estos textos dará luces en función de una mejor interpretación de las obras musicales de nuestros músicos dieciochescos.



Colección Estudios