

EL P. FEJOO Y LA ESTETICA MUSICAL DEL SIGLO XVIII (1)

Por Antonio MARTIN MORENO

El siglo XVIII ha sido objeto en las últimas décadas de interesantes investigaciones en lo referente al pensamiento musical por parte del italiano E. Fubini. El profesor italiano, en dos atractivos volúmenes, uno de los cuales ha visto la luz en traducción española con el título *La Estética musical del siglo XVIII a nuestros días* (Barcelona: Barral, 1971) y el otro con sugestivo epígrafe, *Gli enciclopedisti e la Musica* (Torino: Einaudi, 1971), no hace sino constatar un hecho evidente y paradójico a la vez en lo relativo al fenómeno musical: a pesar del extraordinario desarrollo de la música de los siglos XVII y XVIII en todas sus nuevas formas vocales e instrumentales, se da, por parte de los teóricos, una obstinada negación del derecho a la existencia de la música. Como el mismo Fubini observa, esta negativa surge como consecuencia de la estética del clasicismo que, por su misma intrínseca naturaleza, por sus presupuestos filosóficos y gnoseológicos, es llevada a refutar la música en cuanto arte. Los teóricos de esta época advierten con suficiente claridad que la música, con su mundo abstracto difícil de controlar y clasificar, era un elemento capaz de poner en crisis la sólida construcción filosófico estética del clasicismo. La solución, pues, más lógica y natural del clasicismo ante este problema consiste en excluir en cuanto era posible a la música del reino de las bellas artes, minimizar su valor artístico, ridiculizarla en sus manifestaciones. Se plantea así, como uno de los problemas claves del pensamiento estético del siglo XVIII, la relación entre la música y las artes de la palabra y, más en general, el problema de la jerarquización de las artes (1 bis).

(1) La presente comunicación es una apretada síntesis de su libro *El P. Fejoo y las ideologías musicales en la España del XVIII*, Orense: Instituto de Estudios Orensanos, 1978.

(1 bis) E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica* (Torino: Einaudi, 1971) pág. 11.



Es en las postrimerías del siglo XVI cuando comienzan a plantearse interminables polémicas en las que se debate la finalidad de la música. El arte de la polifonía había alcanzado un desarrollo tal en el Renacimiento que parecía imposible de superar. Por otra parte, el contrapunto, con su libre movimiento de las líneas musicales cantadas o tocadas por los instrumentos, daba nacimiento a la armonía, que atendía fundamentalmente a los acordes como agregaciones verticales de sonidos. La reacción contra la polifonía no se hace esperar bajo pretexto de una vuelta al mundo griego. Así surge la primera gran polémica entre dos importantes teóricos, Zarlino defendiendo la polifonía y Vincenzo Galileo defendiendo la monodía o canto a una sola voz al objeto de que el texto literario se pudiese percibir con toda claridad. Los partidarios de uno y otro se lanzaban mutuamente a la cabeza los textos de Ptolomeo y Aristoxeno para justificar sus posturas. Todo esto condujo a una institución que debía canalizar estas divergencias teóricas, las Academias, que a final del siglo XVI y comienzos del XVII hicieron furor en Italia. Nació así y aquí, en los umbrales del siglo XVII, la Opera, resultado de las disquisiciones teóricas de un grupo de artistas y filósofos. Este nacimiento un tanto artificioso de la Opera, como imitación del teatro trágico griego en el ambiente de los humanistas florentinos ha contribuido indudablemente a crear aquel equívoco crítico por el cual la ópera ha estado vista por tanto tiempo bajo el aspecto literario y no como un nuevo género musical (2). Con la ópera se planteaba un arduo problema a los teóricos por ser ésta resultado de la unión de dos artes diferentes: la poesía y la música. La poesía, con su poder didascálico, era un arte dirigido a la razón, mientras que la música lo más que podía pretender era deleitar el oído, hacer agradables las verdades de razón. Ante esta situación, ¿quién se debe subordinar a quién? ¿La música a la poesía o la poesía a la música?

A lo largo de todo el siglo XVII y en la mayor parte del XVIII la música ocupa el último lugar en la estética del clasicismo por ser un arte dirigida a los sentidos. Por el contrario, la poesía se lleva la primacía por ir dirigida a la razón. Así, no tiene nada de extraño que la ópera, y con ella la música, sufra los mayores embates por parte de los teóricos y críticos de la época. El gran teórico del clasicismo francés, Boileau, define la ópera como «ces lieux communs de morale lubrique que Lully réchauffa des sons de sa musique» (3). Bossuet, por su parte, admitirá que la música tiene la función de «insinuar las pasiones» y precisamente por ello sus efectos son de temer:

«La música despierta en mí no sé qué inquieta y vaga disposición al placer. Tiende a todo y a nada (...) y produce una secreta inclinación hacia aquella íntima disposición que remueve el ánimo y abre el corazón a todo lo sensible sin que se sepa exactamente lo que se quiere»(4).

(2) *Ibid.*, pág. 30.

(3) Boileau, *Réflexions Critiques*, III, cit. por el E. Fubini, *Gli enciclopedisti...*, pág. 23.

(4) Bossuet, *Maximes et Réflexions sur la Comedie*, cap. XIII, cit. por Fubini, *Gli enciclopedisti...*, pág. 24.

La música se sigue tratando con los mismos presupuestos que en la Edad Media. Persiste el dualismo entre música como objeto de los sentidos y música como ciencia racional, esto es, como fenómeno ahistórico, eterno e inmutable. El filósofo teólogo sólo se puede ocupar de este segundo aspecto que, por otra parte, es el único que interesa a Descartes. Para el filósofo francés la música como sucesión de sonidos, como melodía, no puede ser justificada racionalmente. Sólo el estudio matemático de las relaciones de los sonidos puede tener un fundamento científico, sólo la armonía, basada en la relación entre los intervalos, puede ser considerada racionalmente. No así la melodía. Melodía y armonía se han hecho así enemigos casi irreconciliables (5).

Nos encontramos así ante una de las más grandes polémicas musicales desarrolladas en los siglos XVII y XVIII, la originada por la comparación de la música francesa, más «armónica», más racional, con la música italiana, fundamentalmente melódica, «dirigida a los sentidos». Nos extenderíamos demasiado en dar detalle de esta «querelle», por otra parte suficientemente tratada por Fubini en sus dos libros citados. Sí nos interesa destacar que para la mayoría de los teóricos de la época (Lecerf de la Vieville, Gravina, Muratori, etc.), la música italiana es condenada sin reservas por su carácter melódico, su no sujetarse a reglas predeterminadas y, en definitiva, por atender al oído más que a la razón. Las condenas, de tipo moral más que estético, arrecian contra la ópera, principal causante del cambio ocurrido. En difícil situación de equilibrio entre sensualismo-intelectualismo, empirismo-racionalismo, el abate Du Bos difiere del resto de sus contemporáneos al reconocer que la música es algo más que un arte que llame solamente a nuestros sentidos, porque «el placer del oído se convierte en placer del corazón» (6).

En cuanto a los enciclopedistas franceses, los primeros que se ocupan *in extenso* del problema musical debido a la «Querelle des Bouffons» - polémica otra vez entre la música francesa e italiana - no es idéntica la postura de todos ellos, precisamente por el enfrentamiento de que antes hablábamos entre melodía y armonía. Hay en el XVIII una continua preocupación por rescatar para la música su privilegiado lugar. El célebre músico Rameau, por ejemplo, justificaba su *Tratado de Armonía*, escrito en 1722, diciendo que «mi fin es el de restituir a la razón los derechos que ha perdido en el campo musical»; para ello se basa en la armonía como relación de intervalos y rechaza la melodía, porque para ella no se pueden dar «reglas seguras» (7). En pleno siglo XVIII Rameau se convierte en símbolo de la tradición clásica. Frente a él surge una nueva corriente,

(5) E. Fubini, Op. cit., pág. 63.

(6) Cit. por E. Fubini, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días* (Barcelona: Barral, 1971), pág. 27.

(7) Cit. por Fubini, *La estética musical...*, pág. 32.

capitaneada por los enciclopedistas franceses, que comienza a considerar la música como expresión privilegiada de los sentimientos. Rousseau, quizás el más importante y de mayor influjo, se muestra en abierta contradicción con Rameau despreciando la armonía como una «belleza convencional» que nunca llegará al fondo de nuestro corazón. Para él lo importante es la melodía porque

«imita las inflexiones de la voz, expresa los lamentos, los gritos de dolor o de alegría, las amenazas, los gemidos (...) No imita solamente sino que habla; y su lenguaje inarticulado, pero vivo, ardiente, apasionado, posee cien veces más energía que la misma palabra. He aquí donde nace la fuerza de la imitación musical, he aquí donde alcanza el poder que ejerce sobre los corazones sensibles» (8).

Consecuentemente no admite la música francesa a la que reprocha su carácter artificioso, sus incomprendibilidades armónicas, su falta de inmediatez y naturalidad; aborrece la música puramente instrumental, la polifonía, el contrapunto por insignificantes, irracionales y contrarios a la naturaleza. Es curioso observar cómo la primera vez que aparece el término «barroco» en el XVIII Rousseau lo relaciona con la música y, según su concepción musical, lo define de la siguiente forma:

«Baroque, en musique; une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, l'intonation difficile et le mouvement contraint» (9).

Entre el resto de los enciclopedistas que prestan su atención a la música (Cahusac, D'Alembert, Voltaire, De Jaucourt, etc.) es sin duda Diderot el más avanzado. Tímidamente deja entrever la primacía de la música sobre las artes, primacía que, en su *Lettre sur les sourds et muets* de 1752, funda en el hecho de que las relaciones de los sonidos tienen un extraordinario poder sobre nuestra imaginación:

«¿Cómo es -dice- que de las tres artes imitativas de la naturaleza, la de expresión más arbitraria y menos precisa es en cambio la que habla con más fuerza a nuestra alma? ¿Tal vez la música, al mostrar menos directamente los objetos, deja espacio a nuestra imaginación, o bien, siéndonos necesario algo así como una sacudida para conmovernos, es aquella más apta que la pintura y la poesía para producir en nosotros este efecto de alteración?» (10).

En definitiva, ante este amor-repulsión que se siente por la música durante todo el período, apunta Fubini que se presentan tres vías para rescatar el valor de la música:

1º. Aceptar la razón entendida cartesianamente como único valor positivo y, al mismo tiempo, descubrir motivaciones suficientes para de-

(8) J.J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, XII, citado por E. Fubini, *La estética musical...*, pág. 41.

(9) J.J. Rousseau, *Enciclopedia*, (Suplemento de 1776).

(10) Diderot, *Oeuvres*, I, pág. 409, cit. por Fubini, *La estética...*, pág. 48.

mostrar la intrínseca racionalidad de la música, prescindiendo de su conexión con otras artes.

2º. Aceptar la relación que une a la música con la poesía, pero profundizándola para demostrar que no es una relación de dependencia, sino de integración recíproca, una misión en la que las dos artes encuentran la plenitud originaria.

3º. Aceptar la irracionalidad de la música pero revalorizando esa irracionalidad de tal modo que, trastocando por completo los valores tradicionales, se le pueda atribuir un carácter de privilegio respecto de la racionalidad (11).

Serán principalmente los dos primeros caminos los que se intenten durante el XVII y gran parte del XVIII, el tercero sólo tímidamente hasta ser ampliamente desarrollado en el Romanticismo.

EL PROBLEMA MUSICAL EN ESPAÑA

Pero ante este estado de cosas ¿qué ocurre en España? Por lo pronto hay que decir que los mismos problemas objeto de debate en el resto de Europa, se discutían en nuestro país con un ardor incuestionable. Si los causantes de todas las polémicas son los italianos, hay que recordar que los músicos italianos invaden España desde los comienzos del siglo XVIII. En 1703 llega a Madrid la primera compañía italiana de ópera y es tal su influencia que en 1708 se erige el *Teatro de los Caños del Peral*, hoy Teatro Real de Madrid (12). Por otra parte, que los españoles conocían desde bastante antes las nuevas técnicas de los músicos italianos, queda patente con la publicación en 1702 de la obra de José de Torres, prestigioso músico de la Real Capilla, *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*, inspirada en otra obra del músico italiano Fr. Lorenzo Penna según reconoce el mismo Torres en varias ocasiones a lo largo de su escrito (13). Desde los finales del siglo XVII los músicos españoles se escinden en dos importantes bandos casi irreconciliables: los defensores a ultranza de la tradición y los que admitían el nuevo estilo con todas sus innovaciones; los que ponían por juez de la música a la razón, frente a los que concedían la judicatura al oído; los defensores de la polifonía, frente a los defensores de la melodía.

(11) E. Fubini, *Gli enciclopedisti...*, pág. 57-58.

(12) Véase José Subirá, *Historia de la Música teatral en España* (Barcelona-Madrid: Labor, 1965), págs. 99 y ss. También es muy esclarecedor su artículo «Relaciones musicales hispano-italianas en el siglo XVIII», *Revista de ideas Estéticas*, n° 95, julio-septiembre, 1966, págs. 15-36.

(13) José de Torres Martínez Bravo, *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa, con sólo saber cantar la parte o un bajo en canto figurado* (Madrid: Imprenta de Música, 1702), pág. 24. La obra del músico italiano a quien Torres sigue es la siguiente: P. Fra Lorenzo Penna, *Li Primi Albori Musicali per li Principianti della Musica Figurata...* (In Bologna: per Maria Monti, 1696), Quinta impressione.

Los primeros folletos polémicos que he podido localizar se remontan a 1694 y se refieren a la discusión planteada por un determinado pasaje musical del célebre compositor Sebastián Durón, el mismo músico al que años más tarde acusaría Feijoo de ser «el introductor en España de las modas extranjeras». Bonet de Paredes, músico coetáneo de Durón, ante las aparentes licencias que toma éste último, escribe que

«es el Arte una Facultad con la cual obramos lo más perfecto; él nos da luz y conocimiento de los movimientos; con él graduamos las voces, ordenamos sus correspondencias, *sin que haya entre las partes que componen la harmonía alguna que no sea regida por sus reglas y a las cuales no se sujete y deban estar sujetas todas*» (14).

Casi veinte años más tarde, en 1715, se originaba otra gran polémica también por un pasaje musical discutido, cuyo autor era en esta ocasión el maestro catalán Francisco Valls (15). En contra de la opinión de Paredes y sus partidarios para quienes la armonía y sus reglas era lo más importante, escribe Valls defendiéndose de los ataques de sus impugnadores;

«¿Qué son las reglas en las Artes sino instrumentos y medios para lograr el fin de ellas? Es el fin la regla de las reglas y como se logre aquél han de ceder y callar éstas como criadas. *Ahora pregunto ¿cuál es el fin de la música? Cualquiera que no sea sordo responderá que la melodía; pues como se logre ésta ¿qué importa se falte en alguna de las reglas que establecieron los Antiguos?*» (16).

Vemos claramente diferenciadas las posturas de los dos bandos: los que defienden la polifonía con todo su complicado mundo de reglas y los que preconizan la primacía de la melodía.

Por estas mismas fechas se desarrolla otra polémica en cuya base está el planteamiento anterior, pero aplicado esta vez a la música religiosa. Los conservadores se llenaban de santa indignación al ver el nuevo estilo con su creciente utilización de instrumentos introducido en los templos. Es un músico de la Real Capilla, Pedro Paris y Royo, quien en un *Memorial* dirigido al Rey iniciaba la controversia al solicitar «que se excluyan del Canto Eclesiástico las Arietas, Recitados, Cantinelas, Violines y Clarines» (17). Al racionalismo de Paris y Royo se opone Joaquín Martínez de la Roca y Bolea, organista de la Capilla del Pilar de Zaragoza, defendiendo que

(14) Juan Bonet de Paredes, *Responde Don Juan Bonet de Paredes, Capellán de su Majestad y Maestro de la Real Capilla de las Señoras Descalças a una carta de un amigo suyo de Zaragoza que le pregunta si se puede, sin faltar a las reglas del Arte de la Música, glosar la prevención de la ligadura* (Sin pie de imprenta. Año MDCLXXXIV), pág. 5. El subrayado es mío.

(15) Esta polémica la estudió ampliamente F. Pedrell, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (Barcelona: Diputació, 1908), t. I, págs. 61 y ss. Últimamente ha sido objeto de un profundo estudio por parte del P. José López Calo, «Músicos españoles del pasado: la Controversia de Valls», *Tesoro Sacro Musical*, años 1968-1969, 71.

(16) Francisco Valls, *Respuesta del Licenciado Francisco Valls, Presbytero, Maestro de Capilla en la Santa Iglesia Cathedral de Barcelona...* (Barcelona: En casa de Rafael Figueró, a la Boria, año 1716), pág. 12. El subrayado es mío.

(17) Pedro Paris y Royo, *Memorial sobre la Música de los Templos*, citado por Joaquín Martínez de la Roca y Bolea, *Razones que apoyan la más indefectible razón y prueban contra el dictamen de D. Pedro Paris y Royo* (s.l.n.a.), pág. 3.

«las Arietas, Recitados y Cantilenas son unos géneros de música que inventó el Arte para que su variedad hiciese el deleite de los oídos; y aunque D. Pedro Paris es de sentir (como lo explica en su Memorial) que los compositores no deben atender a la lisonja de los oídos, oponiéndome a su dictamen digo que el principal objeto de la Música es el oído, y no quedando éste satisfecho se deja de lograr el fin para que fue inventada» (18).

Son, otra vez, los defensores del puro deleite frente a los defensores de la razón.

LA INTERVENCION DE FEIJOO. SUS IDEAS MUSICALES

En este estado de cosas, del cual los textos citados son sólo una mínima expresión (tengamos en cuenta que en la polémica originada por Valls intervinieron más de setenta músicos españoles), es cuando tiene lugar la intervención de Feijoo. Las manifestaciones musicales del P. Maestro se extienden desde el primer volumen del *Teatro*, en 1726, hasta el último tomo de *Cartas* aparecido en 1760 y en ellas podemos constatar una sensible evolución de su pensamiento musical, que va desde el clasicismo más conservador a su prerromanticismo más avanzado.

En otros lugares he escrito ampliamente sobre la formación musical del benedictino, su enorme pasión musical que se remonta a su infancia y su gran predilección por la guitarra (19), por lo que aquí no haré sino sintetizar su postura ante el hecho musical. Las opiniones que hasta ahora se han emitido sobre las ideas musicales de Feijoo basculan entre los más desorbitados elogios y las más duras críticas, debido fundamentalmente a que se ha tenido en cuenta sólo una mínima parte de su extensa producción musical. Mas, para penetrar con garantías de objetividad en el pensamiento musical del P. Maestro, hay que tener presentes *todas* las páginas que dedicó al arte de los sonidos. Entre ellas se cuentan los Discursos *Música de los templos* (TC.I-14, 1726), *Simpatía y Antipatía* (TC.III-3, 1729), *Resurrección de las Artes y apología de los Antiguos* (TC.IV-12, 1734) y las *Cartas En respuesta a una objeción musical* (CE.I-23, 1742), *Maravillas de la Música y cotejo de la Antigua con la Moderna* (CE.I-44, 1742), *Campana y Crucifijo de Lugo, con cuya ocasión se tocan algunos puntos de delicada física* (CE.II-2, 1745), *El deleite de la Música, acompañado de la Virtud, hace en la Tierra el Noviciado del Cielo* (CE.IV, 1753), además de multitud de referencias musicales de desigual valor diseminadas a lo largo de su extensa obra y que sirven indudablemente para conocer la posición musi-

(18) Joaquín Martínez de la Roca y Bolea, op. cit., pág.4. El subrayado es mío.

(19) Antonio Martín Moreno, *El P. Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España* (Orense: Instituto de Estudios Orensanos, 1976) y «El P. Feijoo y los músicos españoles del siglo XVIII», *Anuario Musical*, vol. XXVII, Barcelona, 1974.

cal de Feijoo (20). A través de todas esas páginas se puede seguir, no sin cierta sorpresa, una continua evolución que culminará en sus últimos escritos importantes sobre la música.

EL FEJOO CLASICO

La primera intervención musical de Feijoo, plasmada en su célebre Discurso *Música de los Templos*, está profundamente marcada por el clasicismo más reaccionario. Como acabamos de exponer líneas atrás, la polémica sobre la música practicada en los templos españoles era bastante anterior a la aparición del discurso feijoano, a pesar de que los estudiosos de la obra del benedictino han catalogado estos folletos como posteriores y consecuentes al mismo (21). Pero Feijoo no hacía sino intervenir en la controversia ya iniciada, respaldando al bando conservador, capitaneado por Pedro Paris y Royo.

Las opiniones del P. Maestro en este Discurso son del todo semejantes a las de Boileau y Bossuet citadas anteriormente. Feijoo muestra aquí una gran prevención contra la música y su «diabólico poder» y, de acuerdo con la concepción clasicista, afirma que la música,

«según la variación de las melodías, induce en el ánimo diversas disposiciones, unas buenas, otras malas. Con una nos sentimos movidos a la tristeza, con otra a la alegría; con una a la clemencia, con otra a la saña; con una a la fortaleza, con otra a la pusilanimidad, y así de las demás inclinaciones» (22).

Este temor ante la incontrolable fuerza de la música le lleva a afirmar que

(20) A título de curiosidad y como prueba de esta ininidad de referencias musicales en la obra del benedictino, reseño los títulos de sus Discursos y Cartas que contienen alusiones a la música: *Voz del Pueblo* (TC.I-1), *Virtud y Vicio* (TC.I-2), *Humilde y Alta fortuna* (TC.I-3), *Régimen para conservar la salud* (TC.I-6) *Eclipses* (TC.I-9), *Senectud moral del género humano* (TC.I-12), *Paralelo de las lenguas castellana y francesa* (TC.I-15), *Defensa de las Mujeres* (TC.I-16), *Historia Natural* (TC.II-2), *Mapa intelectual* (TC.II-15), *Racionalidad de los brutos* (TC.III-9), *Virtud aparente* (TC.IV-1), *Valor de la nobleza e influjo de la sangre* (TC.IV-2), *Mérito y fortuna de Aristóteles y sus escritos* (TC.IV-7) *Glorias de España. Iª Parte* (TC.IV-13), *Fisionomía* (TC.V-2), *Observaciones comunes* (TC.V-3), *El gran magisterio de la Experiencia* (TC.V-11), *Fábula del establecimiento de la Inquisición en Portugal* (TC.VI-3), *Verdadera y falsa urbanidad* (TC.VII-10), *Causas del amor* (TC.VII-15), *Remedios del amor* (TC.VII-16), *Demoníacos* (TC.VIII-6), *Paradojas médicas* (TC.VIII-10), *Importancia de la Ciencia física para la Moral* (TC.VIII-11), *Honra y provecho de la Agricultura* (TC.VIII-12), *La elocuencia es naturaleza y no Arte* (CE.II-6), *Menagiana, Iª Parte* (CE.II-8), *Causas del atraso de las Ciencias en España* (CE.II-16), *El Académico contra el Escéptico* (CE.III-4), *Tratamiento del demonio* (CE.III-7), *Respuesta a un defensor de Lulio* (CE.III-4), *Prólogo* (CE.IV), *Dedicatoria* (CE.IV-4), *Causa de Ana Bolena* (CE.IV-5), *Descubrimiento de una nueva facultad o potencia sensitiva del hombre* (CE.IV-6), *Respondiendo a una nueva consulta sobre el proyecto de una Historia General de Ciencias y Artes* (CE.IV-10), *Impugnase un temerario que pretendió ser más favorable a la virtud la ignorancia que la Ciencia* (CE.IV-8), *Que no ven los ojos, sino el alma* (CE.IV-28), *Algunas advertencias sobre los sermones de misiones* (CE.V-7), *Da el autor la razón por qué habiendo impugnado muchos sus escritos o alguna parte de ellos, respondió a unos y no a otros* (CE.V-12), *Constitutivo esencial de la Poesía* (CE.V-21), *Disuade a un amigo suyo, el autor, el estudio de la lengua griega y le persuade el de la francesa* (CE.V-23), *Ilustración Apologética, Justa Repulsa, Satisfacción al Escrupuloso*.

(21) El motivo de la confusión ha sido la falta de fecha de los folletos ya citados. Sin embargo, Francisco Valls, en su *Mapa Harmónico Universal* (Manuscrito. B. Nacional, sig. M.107), fol. 248, escribe refiriéndose a la introducción del estilo teatral italiano en las composiciones religiosas: «De lo cual con razón se lamenta el P.M.F. Benito Feixoo en su *Teatro Crítico* -al margen: *Música de los Templos-* y antes que el Don Pedro Paris y Royo en su *Memorial*». El subrayado es mío.

(22) T.C.U., tomo I, Discurso XIV, *Música de los Templos* (Madrid: L.F. Mojados, 1727), pág. 299.

«de los males en que puede caer la música eclesiástica, menos inconveniente es que sea *escándalo de las orejas que el que sea incentivo de los vicios*» (23).

Como consecuencia de esta posición moralista sobre la música, es inevitable la condena tajante a la ópera, como hicieran los restantes teóricos contemporáneos suyos:

«Como si no bastara para apestar las Almas ver en la Comedia pintado el atractivo del deleite con los más ajustados números de la poesía, por hacer más activo el veneno, se confeccionaron la retórica y la poesía con la Música» (24).

El ataque a los italianos, causantes del cambio ocurrido en la música, no se hace esperar. Como reacción el benedictino propone una vuelta a la antigua música española:

«Verdaderamente yo, cuando me acuerdo de la antigua seriedad española, no puedo menos de admirar que haya caído tanto que sólo gustemos de las músicas de tararira (sic). Parece que la celebrada gravedad de los españoles ya se redujo sólo a andar embarados por las calles. *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 o está muy cerca de serlo*» (25).

Todo en el Discurso es una admiración de lo anterior y un ataque a lo que se hacía en su tiempo: al empleo de cromatismos, a la concepción melódica más que harmónica de la música. El prefiere aquí la música polifónica con su entrecruzarse de líneas y su más fácil relación con la razón. Por ello reprocha al estilo italiano su libertad, excesiva según él,

«para ir metiendo en la música todas aquellas modulaciones que les van ocurriendo a la fantasía sin ligarle a imitación o tema. El gusto que se percibe en esta música suelta y, digámoslo así, desgrefiada, es sumamente inferior al de aquella hermosa ordenación con que los maestros del siglo pasado iban siguiendo con amenísima variedad un paso, especialmente cuando era de cuatro voces» (26).

Esta reacción contra el estilo italiano le lleva a condenar consecuentemente a uno de sus principales protagonistas, el violín, y con él todos los instrumentos de tesitura aguda:

«Los violines son impropios en aquel Sagrado Teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos, y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, muy distante de aquella atención decorosa que se debe a la Majestad de los Misterios» (27).

(23) Ibidem, pág. 298. El subrayado es mío.

(24) Ibidem, pág. 288.

(25) Ibidem, pág. 299. El subrayado es mío.

(26) Ibidem, pág. 303.

(27) Ibidem, pág. 309.

Y, lógicamente, al comparar la música del siglo XVIII con la del XVII, se muestra abiertamente partidario del siglo anterior del suyo. La condena a la música española practicada en su tiempo arrecia, llegando incluso en su ardor a buscar un responsable de aquella situación tan desastrosa según él. Lo encuentra en Sebastián Durón, famosísimo músico de la Real Capilla, a quien acusa, ni más ni menos, de ser el introductor del estilo italiano:

«Esta es la música de estos tiempos con que nos han regalado los italianos por mano de su aficionado el Maestro Durón, que fue el que introdujo en la música de España las modas extranjeras. Es verdad, que después acá, se han apurado tanto éstas que si Durón resucitara ya no las conociera; pero siempre se le podrá echar a él la culpa de todas esas novedades, por haber sido el primero que les abrió la puerta» (28).

Curiosamente Sebastián Durón pertenece más al XVII que al XVIII. En 1706 Durón fue desterrado por haberse mostrado partidario del Archiduque Carlos y fue a terminar sus días en Cambo les Bains -cerca de la frontera francesa de Irún-, en 1716, diez años antes de que Feijoo escribiese su polémico Discurso, lo que imposibilitaba toda defensa (29). No llevaba razón el P. Maestro en su ataque y nos hace sospechar en el mismo unas motivaciones más políticas que musicales.

Realmente no encontramos motivaciones suficientes para el duro ataque que Feijoo propina a la música española que se practicaba en su época. De la lectura del Discurso *Música de los Templos* es más objetivo el comentario que hiciera Adolfo Salazar (30) que no los desmesurados elogios que le dedica Menéndez y Pelayo, excesivamente preocupado por la «invasión liberal extranjera» (31).

Pero ¿realmente era éste el sentir del P. Maestro? Por cierta duplicidad ideológica que hay en el fondo del polémico ensayo -como los elogios hacia otro músico contemporáneo de Feijoo, Antonio de Literes, o el reconocimiento de que «sin embargo, confieso que hoy salen a luz algunas composiciones excelentísimas, ora se atiende a la suavidad del gusto, ora a la sutileza del arte»- (32) se puede sospechar alguna fuerte presión sobre el P. Maestro por parte de los músicos conservadores para que escribiese en tales términos. Al menos esto es lo que sugiere otro de los protagonistas musicales del siglo, Antonio Ventura Roel del Río, quien, sintetizando perfectamente el problema que atravesaba la música española, alude a los dos bandos reaccionario y liberal, cargando la culpa en el primero:

(28) *Ibidem*, pág. 303.

(29) Antonio Martín Moreno, «El músico Sebastián Durón», *Anuario Musical*, col. XXVII, Barcelona 1973, págs. 163-186.

(30) Adolfo Salazar, *La Música en la sociedad europea* (México: El Colegio de México, 1944), vol. 2º, pág. 296: «Se ve, pues, que dentro de los imperativos del tiempo un espíritu reaccionario puede asomar enseguida la oreja».

(31) Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España* (Santander: Ed. del C.S.I.C., 1947), vol. III, pág. 613, califica el ensayo como «la página más brillante de crítica musical que se escribió en España durante la primera mitad del siglo XVIII».

(32) *Música de los Templos*, pág. 295 de la ed. citada.

«entre uno y otro extremo de ignorantes y presumidos doctos sin advertir que la música, sea como fuere, por su naturaleza es cosa diferente, y sobre algunos ejemplares que oyeron de ella impropios, o por aversión que tienen a todo lo nuevo, ridículamente celosos *inflaman para desterrarla a altas Personas de Literatura y poder, pretextándola música teatral, profana, impúdica, etc, que arruina el alma*» (33).

Sea o no exacta la insinuación de Roel del Río, lo que sí es cierto es que el Discurso originó una gran polémica en las mismas fechas de su aparición. A los músicos españoles no les faltaba razón para reaccionar en contra de los términos vertidos por Feijoo en su ensayo (34). Por otra parte, a lo largo de todo el siglo XVIII los músicos reaccionarios españoles recurrieron a estas páginas del P. Maestro para apoyar sus tesis conservadoras (35). Pero, sin duda, la más importante influencia de la *Música de los Templos* es la que ejerció sobre el Papa Benedicto XIV en su Encíclica *Annus qui*, del año 1749, en la que exhortaba a los obispos a que prohibiesen los abusos introducidos en la música sagrada. A lo largo de la Encíclica Feijoo y su Discurso son citados por tres veces, pero, paradójicamente, la Encíclica representa la admisión «oficial» del nuevo estilo concertado y la permisión de la música instrumental, especialmente de los violines. La Iglesia supo ver que una cosa es que se puedan dar abusos en la práctica de

(33) Antonio Ventura Roel del Río, *Razón natural y científica de la Música en muchas de sus más importantes materias* (Santiago: Ignacio Aguayo y Ademunde, 1760), pág. 8. La alusión a Feijoo es evidente, porque unas líneas atrás se había referido explícitamente a él en tono elogioso. También G. Delpy, en *Feijoo et l'esprit européen* (Paris: Hachette, 1936), págs. 199-200, aventura que Feijoo escribió el discurso por imperativos de la propia orden benedictina.

(34) Con motivo del discurso XIV se produjeron los siguientes escritos: En contra del Discurso, Eustaquio Cervellón de la Vera, *Diálogo Harmónico sobre el Teatro Crítico Universal, en defensa de la Música de los Templos* (Madrid: Francisco López, 1728); Juan Francisco de Corominas, *Aposento Anticrítico, desde donde se ve representar la gran comedia que en su Teatro Crítico regaló al pueblo el R.P.M. Feijoo contra la Música Moderna y uso de los violines en los Templos* (Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, 1728); José Gutiérrez, *Respuesta de Assiodoro, persona principal en el Diálogo Harmónico, al Rvd. P. Fr. Joseph Madaria, organista del Real Convento de San Martín de Madrid* (Madrid: Francisco López, 1727); Geminiano Zafrá Ciecodega, *Antiteatro Delfico judicial jocosero al Teatro Crítico Universal...* (Madrid: Alfonso Martínez, 1727); Domingo Pargas Zuenda, *Anotaciones al Teatro Crítico Universal del Rmo. P. Fr. Benito Gerónimo Feijoo* (Madrid: Francisco Fábregas, s.a.); Agustín Castejón, *Dudas y reparos sobre que consulta un escrupuloso al Rmo. P.M. Feijoo* (Madrid, 1727); Salvador José Mañer, *Antiteatro Crítico sobre el primero y segundo tomo del Teatro Crítico* (Madrid, 1729); *Antiteatro Crítico sobre el tomo tercero del Teatro Crítico...* (Madrid: Juan de Zúñiga, 1731); Crisol Crítico... (Madrid: B. Peralta, 1734); Ignacio Armesto y Osorio, *Teatro Anticrítico Universal* (Madrid: F. Martínez Abad, 1735); Francisco Soto y Marme, *Reflexiones crítico-apologéticas...* (Salamanca, 1748); Anónimo, *Harmónico lazo con que se une una métrica correspondencia de Portugal a Castilla* (falto de portada). A favor del polémico discurso escribieron: Joseph Madaria, *Respuesta al Señor Assiodoro, persona principal en el Diálogo Harmónico* (Madrid: Lorenzo F. Mojados, 1727); Martín Martínez, *Carta defensiva que sobre el primer tomo del Teatro crítico Universal (...) escribió...* (Madrid: Imprenta Real, 1728); B.J. Feijoo, *Satisfacción al escrupuloso* (reimpresa en la edición de 1769 de la *Justa Repulsa*), *Ilustración Apologética al primero y segundo tomo del Teatro Crítico* (Madrid: Francisco del Hierro, 1729); *Justa repulsa de inicuas acusaciones* (Madrid: A. Pérez de Soto, 1749); Fr. Martín Sarmiento, *Demonstración Crítico-apologética del Teatro Crítico Universal* (Madrid: Vda. de F. del Hierro, 1732). Otros escritos que hacen alusión directa a la polémica son: Diego de Torres Villarroel, *Montate Cristiano y Político en pendencia Música-Médica-Diabólica* (Salamanca: Juan de Moya, 1727); Juan F. de Corominas, *Cantáridas amigables para remedios de sueños desvariados y consejos de Corominas a Torres* (Sevilla, s.a.); José F. Isla, *Gaceta Crítica de ésta y otras muchas partes* (Madrid: Imprenta del Tiempo, 1727); Diego de Torres Villarroel, *Letargo, mejoría, verdadero, juicioso testamento y repartimiento de los bienes de Don...* (Salamanca, 1752).

(35) Así por ejemplo, el Anónimo *Manifiesto cargo que hace un inteligente en la música a los constituidos en la obtención de los Magisterios de Capilla y Organo y a los músicos que están dedicados al Sagrado Culto, sobre detestar y desterrar de los Templos Sagrados la armonía música introducida en estos tiempos* (s.l.n.a.) Juan F. de Soyas, *Música Canónica, Motética y Sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas. La veneración, respeto y modestia con que la debemos todos los sacerdotes practicar en su Santo Templo...* (Pamplona: Martín Joseph de Rada, 1780).

un determinado estilo de componer y otra muy distinta que los músicos no puedan utilizar en sus composiciones religiosas el arte propio de su tiempo.

EL FEIJOO PRERROMANTICO

Pero sería un grave error el que juzgásemos al P. Maestro sólo por este primer ensayo dedicado a la música, pues, en adelante, todas sus apreciaciones cambiarán radicalmente de signo hasta situármolos por delante de los más avanzados teóricos de su época, incluido Diderot.

Efectivamente, el polígrafo gallego escribirá en 1753 que

«la Música, juntamente entre todas las artes, es la más noble, más excelente, la más conforme a la naturaleza racional y la más apta a hermanarse con la Virtud» (36).

concediendo al hermoso arte de los sonidos el privilegiado lugar que le negaban los teóricos contemporáneos suyos. Y lo más importante es que Feijoo llega a esta conclusión revalorizando precisamente aquellos aspectos que el racionalismo había considerado como negativos: el poder de deleitar y el de influir sobre el oyente.

Olvidando por completo los planteamientos del Discurso XIV, el benedictino afirma que

«la bondad de la Música a la línea de bien delectable pertenece, *pues su intrínseco fin es deleitar el oído*, aunque por accidente se puede ordenar y ordena muchas veces como a fin extrínseco a algún bien honesto o útil» (37).

La afirmación es de trascendental importancia, pues suponía ni más ni menos una toma de partido ahora por el bando más innovador. Los músicos españoles, desde las polémicas Durón-Paredes y Valls-Martínez, tenían como piedra de toque de sus discusiones técnicas la judicatura del oído o de la razón. Feijoo, aunque no alude explícitamente a estas controversias en las que estaban empeñados prácticamente todos los músicos españoles, parece tenerlas presentes cuando escribe las siguientes líneas, suficientes de por sí para situarle como un claro antecedente del Romanticismo y de toda la libertad que emplea el arte actual:

«Tiene la Música un sistema formado de varias reglas que miran como completo los profesores, de tal suerte que, en violando algunas de ellas, condenan la composición por defectuosa. Sin embargo, se encuentra una u otra composición que falta a esta o aquella regla y que agrada infinito aún en aquel pasaje donde falta a la regla.

(36) C.E., t. IV, Carta I, *El Deleite de la Música, acompañado de la Virtud, hace en la Tierra el Noviciado del Cielo* (Madrid: Herederos del F. del Hierros, 1753), pág. 50.

(37) T. C. t. VI, Disc. XII, *El no sé qué* (Madrid: Herederos del F. del Hierros, 1750), pág. 335. El subrayado es mío.

«¿En qué consiste esto? En que el sistema de reglas que los músicos han admitido como completo, no es tal, antes muy incompleto y diminuto. Pero esta imperfección del sistema sólo la comprenden los compositores de alto numen, los cuales alcanzan que se pueden dispensar aquellos preceptos en tales o tales circunstancias, o hallan modo de circunstanciar la Música de suerte que, aun faltando a aquellos preceptos, sea sumamente armoniosa y grata. Entretanto, los compositores de clase inferior claman que aquello es una herejía. Pero clamen lo que quisieren, que el Juez supremo y único de la Música es el oído. Si la música agrada al oído y agrada mucho, es buena y bonísima; y siendo bonísima no puede ser absolutamente contra las reglas, sino contra unas reglas limitadas y mal entendidas. Dirán que está contra Arte, mas con todo tiene un *no sé qué* que las hace parecer bien. Y yo digo que ese *no sé qué* no es otra cosa que estar hecha según arte, pero según un Arte superior al suyo» (38).

La afirmación no era nueva, pues bastantes años atrás ya la venían haciendo muchos músicos españoles (39), pero en boca de Feijoo cobra una singular importancia por el prestigio de su personalidad.

El P. Maestro llega incluso a hacer una apología de las disonancias en apoyo de los músicos hispanos avanzados:

«Cuando empezaron a introducirse las falsas (x disonancias) en la Música, aún cubriéndolas oportunamente, clamaría la mayor parte de los compositores que eran contra Arte. Hoy ya todos las consideran según Arte, porque el Arte, que antes estaba diminutísimo, se dilató con este descubrimiento» (40).

No se queda aquí nuestro benedictino. Si al reconocimiento de que la música se dirige a los sentidos le ha servido para revalorizarla, también encontrará otro argumento en la propia irracionalidad de la música. Para él la música no es sólo deleite, sino también influencia en los afectos. Al igual que Diderot, pero con una mayor vehemencia y sin timidez alguna, Feijoo funda la primacía de la música sobre las demás artes en su extraordinario poder sobre nuestra sensibilidad. Ahora no siente prevención alguna contra la música y así escribe que ésta

«produce en el alma aquella tranquilidad serena, aquella suspensión apacible, aquel reposo dulce que excluye toda turbulencia (...) trayendo poco a poco el 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, la exaltación de la soberbia» (41).

(38) *Ibidem*, pág. 357. El subrayado es mío.

(39) Baste como ejemplo la opinión de uno de los participantes en la polémica originada por Valls en 1716, Gregorio Santísimo Bermúdez quien en *Segunda Respuesta que D...* (s.l.n.f.), pág. 7, escribe: «Debe entender el Maestro Martínez que la Música es una facultad cuyos preceptos de la especulativa se fundaron en la experiencia de la concertada armonía de la práctica. El juez es el oído, y siempre que el oído tenga buena armonía, tiene licencia el compositor para usar las invenciones».

(40) *El No sé qué*, pág. 358. El subrayado es mío. No hay en los diccionarios técnicos ninguna definición de las falsas, pero son disonancias típicas de la música española que consisten en mantener una nota alterada en alguna de las voces, generalmente la superior, y en valores largos, mientras que otra voz que se mueve por grados conjuntos y en valores breves pasa por esa misma nota a distancia de octava inferior, pero sin alterar.

(41) *El Deleite de la Música...*, págs. 12-13.

También alude el P. Maestro a la razón que no entiende cartesianamente como cabría esperar, sino más bien como imaginación. La Música

«despierta la razón y adormece el apetito. Pone el alma en un estado algo semejante a aquel que tendrá separada del cuerpo. Eleva el espíritu a una Región adonde no alcanzan los groseros vapores de la materia. Ejercita la parte racional, dejando como insensible la sensible» (42).

Ese poder de la música sobre la imaginación, poder totalmente irracional, es el que hace que Feijoo trate con especial atención los posibles efectos curativos de la música. La música puede ser útil (esa consigna del tiempo), tan útil como para curar la salud y, después de comentar dos casos de curación por la música reseñados en la francesa *Historia de la Academia Real de las Ciencias*, Feijoo se pregunta si la escultura o la pintura influyen de tal manera en el ánimo: «Dudo que hay quien espere tanto ni de la estatua ni de la pintura», concluye (43).

Esos dos casos de curación por la música le llevan también a cortar su preocupación por la comparación de la música griega con la de su tiempo, preocupación a la que dedica muchas páginas a lo largo de su vida y en las que se puede apreciar su evolución. Ahora ve claro

«que no es menester una música excelente para obrar algunos de aquellos efectos que hasta ahora se han considerado como admirables. Y de esta consecuencia nacen naturalmente otras dos. La primera, que la producción de esos efectos no es principio suficiente para decidir la cuestión de la ventaja entre la Música Antigua y Moderna, o entre los profesores de uno u otro tiempo, cuando hallamos que unos artifices muy medianos obraban tal vez esos efectos. La segunda consecuencia es que *la música, en cuanto al dominio sobre el ánimo humano, excede infinito a todas las demás artes*» (44).

Otro de los factores dignos de señalar en este «prerromanticismo» de Feijoo, es la importancia que concede a la interpretación musical. Feijoo es el primer autor que en el siglo XVIII trata sobre la interpretación con ideas completamente actuales.

La música, a diferencia de las demás artes, necesita de un mediador, de un intérprete que transmita la obra. Del intérprete dependerá en gran parte todo afecto que la obra musical pueda causar en el oyente y, así, escribe el sabio benedictino que

«los mayores o menores efectos de la Música, no sólo penden de la mayor o menor excelencia del Arte, mas también de la mayor o menor destreza del artífice, no sólo de la calidad de la composición, mas también del modo de la ejecución. Se ve muchas veces, como yo he visto, que un mismo tañido y en el mismo instrumento, ejecutado por una mano hechiza, y ejecutado por otra, desagrada. En el modo de herir la cuerda hay una latitud inmensa entre el

(42) *Ibidem*, pág. 25.

(43) *Ibidem*, pág. 23.

(44) *Ibidem*, pág. 44.

más perfecto y el más imperfecto, aunque toda esa latitud consta de unas diferencias como indivisibles, cuya recíproca distinción no perciben la vista, ni el oído ni el entendimiento» (45).

Una vez más nos da prueba de su agudo espíritu analítico al hablar de la importancia del ritmo en la interpretación musical. Incluso pensando que no va a ser entendido, Feijoo distingue perfectamente entre lo que es el compás como división más o menos arbitraria de los períodos musicales, y el ritmo interno de la obra, lo que él llama acertadamente el «pulso». Para el polígrafo gallego el primor de la interpretación está en que el intérprete observe siempre con exactitud el valor de cada nota, aún en los pasajes rápidos:

«Asímismo, observar o no observar aquel tiempo preciso y como momentáneo que es el justo de la pulsación, da o quita gracia a la música» (46).

Lo importante y difícil es dar a cada nota su exacto valor y el conseguir una perfecta regularidad rítmica. El análisis feijoano es perfectamente válido actualmente y de una gran justificación psicológica y musical. No es tan importante el que la medida se ajuste a las divisiones de las barras de compás como el ritmo interno de la propia música. Como espera que no va a ser muy entendido, continúa la explicación:

«Ni me digan los señores músicos (no lo dirán los más hábiles), que si no se observa ese momento justo se alterará el compás. No, no vengo en ello, pues es muy cierto que se puede guardar el tiempo del compás sin que sean, pongo por ejemplo, perfectamente iguales aquellos cortísimos espacios de tiempo que piden las notas de un mismo carácter, vgr.: las semicorcheas. Y la razón de esto es que no se necesita para lo primero -guardar el tiempo del compás- un tino tan cabal y exacto como para lo segundo -guardar la exacta duración de cada nota-: porque en lo primero, al golpe de la mano, o a la llamada del oído, imperceptiblemente suple el exceso de un punto el defecto de otro» (47).

No hay en los teóricos españoles ni extranjeros anteriores al benedictino ninguna alusión a la interpretación en este sentido. Aquí es, como en tantas ocasiones, completamente original, llegando a estas conclusiones a través de su fino sentido de la observación. Esta originalidad le hará decir que

«nada me importa que algunos no entiendan o no admitan esta explicación que doy de lo que constituye el primor o desgracia de la ejecución musical, cuando no podrán negar que la desigualdad que hay en ella, entre músicos y músicos, hace que, una misma composición suene divinamente en unas manos y muy infelizmente en otras, siendo manifiesta a casi todo el mundo la experiencia que lo acredita» (48).

(45) *Ibidem*, pág. 19.

(46) *Ibidem*.

(47) *Ibidem*.

(48) *Ibidem*, págs. 19-20.

Después de su exacto análisis, nos encontramos con la gran importancia que Feijoo concede al intérprete, tanta o más que al compositor:

«supuesto todo lo cual, se hace palpable la verdad de lo dicho, que el primor de la ejecución tiene tanta parte en la Música como la excelencia de la composición, acaso algo mayor, *así para el deleite del oído como para la influencia en los afectos*» (49).

Por primera vez en la Historia de la Música se le reconoce al intérprete tanto o más mérito que al compositor. Es ésta una nota más del prerromanticismo de Feijoo. También nos han confirmado explícitamente estas líneas su concepción de la música: arte que comporta un deleite del oído y al mismo tiempo una influencia en el ánimo.

No es ésta la única vez que Feijoo se refiere a la interpretación. Ya en su polémico *Música de los Templos* hacía la crítica de algunos intérpretes de su tiempo ateniéndose a los mismos presupuestos que acabamos de ver (50). También en *El No sé qué* hace una profunda crítica de lo que debe ser la interpretación vocal (51).

No se contenta el P. Maestro con esta observación de la importancia de la interpretación, sino que llega incluso a revalorizar al propio intérprete. Tengamos en cuenta que en la época del benedictino la consideración social de los músicos era bastante deprimente. Los músicos al servicio de una casa determinada eran equiparados a los sirvientes y, a menudo, eran los mismos sirvientes que tenían además de sus obligaciones domésticas las de amenizar a sus señores. El intérprete halagado por la fama y con aureola de divo no llegaría hasta el Romanticismo. Feijoo enaltece la práctica de la música al mismo tiempo que critica la ociosidad de la nobleza:

«Ojalá las demás señoras de la clase de V.S. tuviesen la misma aplicación a saber y ejercitar el Arte de la Música. Evitarían con eso muchos coloquios inútiles, tal vez nocivos. Pero es de lamentar que las más, contentándose con el respeto que se tributa a la Nobleza del nacimiento, sin otro mérito para esta dicha que el de sus abuelos, sólo se aplican a recoger este tributo» (52).

La opinión común de que la música era un ejercicio impropio de la nobleza la responde Feijoo recurriendo a Platón, para quien «la música es el ejercicio más propio de deidades femíneas», y también a S. Agustín, que «contempla el ejercicio de la Música no sólo digno de las señoras y reinas del mundo, más aún, proporcionado a la majestad de la Reina del Cielo, dándola los epítetos de «Cantatriz y tañedora de instrumentos» (53).

(49) *Ibidem*, pág. 20. El subrayado es mío.

(50) *Música de los Templos*, pág. 302.

(51) *El No sé qué*, pág. 347.

(52) *El deleite de la Música...*, pág. 27.

(53) *Ibidem*, pág. 28.

Cabe preguntarse después de esta contraposición que hemos hecho entre el «Feijoo clásico» y el «Feijoo prerromántico» si el P. Maestro llegó a retractarse alguna vez de sus primeras ideas expuestas en la *Música de los Templos*. No hay a lo largo de toda su obra una retractación explícita, salvo la manifestada en el prólogo al tomo IV de las *Cartas* en el que el benedictino se desdice de su opinión «sobre violines por haberlos admitido Benedicto XIV en la Encíclica *Annus Qui*». Sin embargo, son numerosas las opiniones contrarias a las manifestadas en su primer polémico discurso, opiniones que son consecuencia de este prerromanticismo del que ya hemos dado amplia cuenta. Así, por ejemplo, los italianos le merecieron más tarde una opinión bien distinta a la reflejada en su primer Discurso musical. Ante la polémica suscitada entre la estética racionalista francesa y la italiana, el sabio benedictino toma siempre partido por esta última, tanto en el campo de la poesía como en el de las demás artes, y así escribe que tratándose

«de las artes de gusto y deleite, cuales son la Poesía, la Música, la Pintura y la Estatuaria, es preciso dejar a salvo, por lo menos en cuanto a la práctica, los grandes créditos de la italiana, pues por más que comúnmente los franceses aún en estas artes quieren atribuirse algunas ventajas considerables, creo que todos sus poetas no hacen un Torcuato Tasso, todos sus músicos un Corelli, todos sus pintores un Rafael de Urbino; ni todos sus estatuarios un Michael Angelo» (54).

Por otra parte, del duro ataque contra las «comedias con música» contenido en el Discurso XIV, Feijoo pasa a reconocer abiertamente la ópera y a uno de sus principales protagonistas en el siglo XVIII, el abate Metastasio, a quien llama «Príncipe de los Poetas Dramáticos modernos» citándole en apoyo de su defensa de la música (55).

Esta preferencia por la música y por los libretistas italianos es un argumento más en contra del pretendido afrancesamiento de Feijoo.

También el violín merece ahora otra valoración bien distinta de la expresada en el Discurso *Música de los Templos*. Para probar que el gusto depende de la formación y sensibilidad de cada individuo, pone el siguiente ejemplo:

«Hay uno para cuyo gusto no hay melodía tan dulce como la de la gaita; otro, que prefiere con grandes ventajas a ésta el *harmonioso concierto de violines con su bajo correspondiente*» (56).

El armonioso concierto de violines con su bajo correspondiente, resultado del nuevo estilo musical italiano, es tomado aquí como sinónimo de buena música. Quien prefiere este concierto, según Feijoo, tiene más gusto que

(54) C.E., t. V, Carta XXIII, *Disuade a un amigo suyo el autor el estudio de la lengua griega y le persuade el de la francesa* (Madrid: A. Muñoz del Valle, 1777), págs. 382-83. El subrayado es mío.

(55) *El deleite de la Música...*, pág. 13.

(56) T.C., t. VI, Disc. XI, *Razón del gusto* (Madrid: Herderos de F. del Hierro, 1750), pág. 334. El subrayado es mío.

quien prefiere la gaita, : «es música más excelente la de los violines que la de la gaita, porque esto se debe suponer» (57).

Otra de las características del Feijoo Clásico, su predilección por la música antigua griega, sufre una notable evolución que culmina en el último tomo de *Cartas*. El conocimiento de la lengua griega podría servir para que en una conversación, al tratar de música se hable

«del tratado que escribió Plutarco de esta Facultad. Y será una gran cosa si con esta ocasión se pone a explicar a los circunstantes qué partición hacía en el tono lo que los músicos griegos llamaban Diesis, dentro de la progresión enharmónica, lo que pienso que aún hoy se ignora. Y mucho mejor si de ahí se adelanta a decirles a qué voces de las que nuestros músicos tomaron de la escuela del monje Guido Aretino corresponden las que los griegos llamaron Lichanos Meson y Parhybate Meson. ¿Qué sacaré Vmd. de introducir estas noticias en la conversación, sino enfadar a los oyentes y que los cuerdos que intervengan en ella le miren como un pobre pedante? (58).

En su época era lo más que se podía decir de la música griega.

Otro aspecto del Discurso XIV, su preferencia por el género diatónico y su ataque al empleo de cromatismos, quedan contrarrestados cuando intuye otras posibilidades de utilización del sistema musical que no sea precisamente el tonal. En otra ocasión en que está hablando sobre la música griega, afirma de ésta que

«en lo esencial era más compuesta que la moderna. La razón es porque además de los géneros diatónico y cromático que tiene nuestra música, usaba también en la división de la octava del género enharmónico que a nosotros nos falta. Este consistía en la introducción de los Diesis, que son intervalos no más que de la cuarta parte de un tono o de dos comas y la cuarta parte de otra» (59).

A continuación expone su sentir sobre la utilización de los cuartos de tono, impracticables en los instrumentos de afinación atemperada:

«Esta, como he dicho, es una variedad muy esencial en la música, a diferencia de aquella que consiste puramente en discurrir la composición por dos o tres o más octavas y que se puede llamar accidental, por cuanto *los puntos de una octava son poco más que una mera repetición de los correspondientes de otra* (60).

Feijoo ha intuido plenamente aquí los presupuestos de la música del siglo XX, la disolución de la tonalidad, el dodecafonismo, el empleo de cuartos de tono, la utilización, en suma, de todos los recursos posibles en la composición musical.

(57) *Ibidem*, pág. 335.

(58) *Disuade a un amigo suyo el autor...*, págs. 375-76.

(59) C.E., t. I, Carta XLIV, *Maravillas de la música y cotejo de la Antigua con la Moderna* (Madrid: Herederos de F. del Hierro, 1751), pág. 380.

(60) *Ibidem*, págs. 380-381: El subrayado es mío.

Por último nos queda comprobar su sentir sobre aquello que parecía preocuparle más en el Discurso XIV: la perversión de la música, la condena moral de la ópera como causa próxima de pecado. Ya hemos visto que en su aspecto prerromántico Feijoo no vuelve a mostrar nunca esa preocupación más propia de la estética del XVII que de su época. Pero aún llegaría a defender abiertamente esa «amoralidad» del arte, siendo la única vez en que tuvo problemas con la Inquisición. Bastantes páginas dedica años más tarde a probar que la asistencia a bailes y comedias no es causa de pecado, condena normal en los moralistas de la época. Feijoo afirma ahora sobre el baile que

«los movimientos que constituyen el baile, considerados por sí solos, en cuanto naturales, pertenecen al físico; en cuanto artificiosos, al Profesor del arte de danzar. ¿Qué tiene que ver ni con uno ni con otro el teólogo moral?» (61).

Sigue el P. Maestro defendiendo sus tesis y nos encontramos con la sorpresa de que «los dos párrafos o números que faltan, los mandó borrar el Santo Tribunal, por contener doctrina peligrosa» (62). En múltiples ediciones que traté de encontrar estos párrafos siempre los encontré concienzudamente tachados. Pero, en fin, el polígrafo gallego defiende ahora abiertamente que el arte es indiferente moralmente. Los que van a Comedias y Bailes pueden pecar,

«¿pero quiénes? Los que antecedentemente están con el ánimo preparado a pecar. Los que van a las Comedias o al Baile con el ánimo hecho a delectaciones torpes; de modo que *el consentimiento en ellas no nace de aquellas diversiones, antes, el ir a aquellas diversiones nace del deseo consentido de delectaciones torpes*» (63).

En fin, en la balanza de la objetividad, pesa mucho, muchísimo más el aspecto prerromántico de Feijoo, quien se sitúa por delante de todos los teóricos europeos al conceder la primacía entre las artes a la música utilizando la tercera vía que anteriormente apuntamos, esto es, reconociendo a la música su irracionalidad y elevándola precisamente por ella. Su posición queda magistralmente sintetizada en la hermosa frase que ya en el primer tomo del *Teatro* dedica Feijoo al arte de los sonidos:

«La dulzura de la Música es el único hechizo permitido que hay en el Mundo. Pero ¿de qué sirve a quien no gusta de ella?» (64).

El tenía una enorme pasión musical que incluso llega a anteponer a sus obligaciones religiosas, al menos cuando confiesa que

«sólo dos cosas en toda mi vida he envidiado a los grandes señores: poder oír a buenos músicos y tener medios para socorrer a necesitados» (65).

(61) T. C., t. VIII, Disc. XI, *Importancia de la Ciencia Física para la Moral* (Madrid: Ibarra, 1789), pág. 334.

(62) *Ibidem*, pág. 336.

(63) *Ibidem*, pág. 337. El subrayado es mío.

(64) T. C., t. I, Disc. III; *Humilde y Alta fortuna* (Madrid: Ibarra, 1789), pág. 43. El subrayado es mío.

(65) *El deleite de la música...*, pág. 27.