

El poema *La música* de Tomás Iriarte: A propósito del cultivo del poema didascálico en la sociedad colonial caraqueña

HUGO J. QUINTANA
Escuela de Artes
UCV

HUGO J. QUINTANA M. | Profesor en Cs. Sociales, Mención Historia (UPEL). Magíster en Historia de Venezuela (UCAB) y cursante del Doctorado en Humanidades de la UCV. Realizó sus estudios musicales en los conservatorios de la capital del país de donde egresó como Ejecutante 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) y es profesor-investigador de la Universidad Central de Venezuela. Allí, además, se ha desempeñado como Jefe del Dpto. de Música, coordinador de la Maestría en Musicología Latinoamericana y Director de la Escuela de Artes. Fue miembro de la Junta Directiva de FUNVES y Cofundador 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.

quintana.hugo@gmail.com

hugoquintana@cantv.net

RESUMEN

En un nuevo intento por determinar y caracterizar las fuentes bibliográficas que sirvieron de base a la educación musical caraqueña durante el período colonial, el autor somete a análisis y consideración a uno de los textos hispanos más curiosos de fines del siglo XVIII. El estudio viene además a ilustrar las propiedades del poema como recurso didáctico de primer orden, en función de una sociedad que parecía valorar la educación en virtud de la memorización del conocimiento. Aunque el trabajo tiene un carácter evidentemente embrionario, los resultados obtenidos pudieran dar pie a nuevas investigaciones que amplíen y profundicen los efectos de este tipo de libros en la formación del hombre colonial.

Palabras clave: EDUCACIÓN MUSICAL, POEMA, PERÍODO COLONIAL.

SUMMARY

In a new attempt to determine and characterize the new bibliographical sources that help as base to the music education for the people from Caracas during the colonial period. The author analyse and takes in consideration one of the Hispanic text more curious in the end of XVIII century. The study comes furthermore to show the properties of the poem as a didactic resort of first order. On basis of a new society that appears to appreciate the education in virtue of the memorization of the knowledge, although the work has a character evidently embryo nary. The obtain results could start new investigation that widen and get deeper the effects of this type of books in the formation of the colonial men.

KEY WORDS: MUSIC EDUCATION, POEM, COLONIAL BIBLIOGRAPHICAL.

1. 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 poe-

sía (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 Bos¹, quienes, sin embargo, no tuvieron un fin práctico 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.

2. EL AUTOR (VIDA MUSICAL)

Tomás de Iriarte nació en Puerto de la Cruz (Tenerife), el 18 de septiembre de 1750. Fue fundamentalmente poeta fabulista, además de traductor de lenguas antiguas (latín) y modernas (francés). Poseedor,

¹ Según Catillo 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.

en general, de una sólida erudición dieciochesca, realizó también importantes actividades musicales, las cuales vamos de resaltar aquí por razones que se explicarán por sí solas en la medida en que se desarrolle este artículo.

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, 1989:13-14). 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 (Iriarte, *op. cit.*). Este dato es parcialmente reconfirmado por Suárez-Pajares (2000:472), 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 (1897, Apéndice IV, N° 12), 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».

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 (citada por Suárez-Pajares, p. 473), en donde el poeta le escribe a un amigo lo que sigue:

No cifro en ella (la 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.*: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, a causa de otras ocupaciones. Salió a la luz este Poema el 25 de marzo de 1780». (Iriarte, 1989:17-18)².

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, 1989:19). 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 inglés³. 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 (...)» (1947:619).

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 melólogo⁴ *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

² En realidad, el pie de imprenta dice, Madrid, Impr. Real, 1779; pero es perfectamente posible que la obra se difundiera a principios de 1780.

³ Más adelante damos información precisa sobre estos asuntos.

⁴ El melólogo, según Rousseau, consistía en una representación teatral monologada con música introducida en intervalos determinados en los que el actor callaba (Suárez-Pajares, 2000:476). El nombre usualmente se confunde con el de melodrama.

interpretación musical que Iriarte daba a las emociones. Esta idea es reafirmada por Suárez-Pajares (p. 476), quien al respecto escribió:

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.

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.

3. 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, 1989:17). Según dice D. Emilio Cotarelo y Mori (1897:203) 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 leído 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, 1897:202).

Primera edición y recibimiento del público: como ya también se ha advertido, el pie de imprenta de la primera edición del poema *La Música*, de Tomás de Iriarte, dice Madrid, Imp. Real, 1779; no obstante, parece que su difusión 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 en este sentido hace Cotarelo y Mori (1897:205):

Entre otros, la *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 didáctico⁵.

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 (1947:619-620), el poema *La Música* de Iriarte tuvo las siguientes reediciones y traducciones:

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, íd.*
- 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).

⁵ 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).

- Burdeos, por Pedro Beaume, 1809. Con notas, pero sin láminas. 8° pequeño.
- Burdeos, imp. De la Viuda Laplace y Beaume, 1835. 8° 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 (sic), 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'imprimerie de H.L. Perronneau (...) An VIII 8°. 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. 4° 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, sdpese del traduttore, 1868, tipografía 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.

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, transcribiremos 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, e 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 (*sic*); 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 (*sic*). 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 (*sic*) 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 (*sic*) concluye la primera parte, que trata de la música considerada en quanto (*sic*) 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 (*sic*) 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 a un Compositor la ciencia de los elementos ya explicados, si le falta la sensibilidad, de la qual (*sic*) procede lo que en la Música se llama expresión: y debiendo por consecuencia (*sic*) tratar de ésta en el presente Canto, se finge en él correlativamente, no como episodio, sino como parte mui (*sic*) esencial de la materia del Poema puesta en acción, que un joven, diestrísimo en la Música, se introduce disfrazado en traje (*sic*) 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 esquivez, como por su afición a la Música. Logra Salicio el intento; Criséa, 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 (*sic*) 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 (*sic*) 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 (*sic*) se practica en la capilla del Rei (*sic*), insinuándose de paso quales (*sic*) son las circunstancias que constituyen la buena ejecución instrumental. X. Exhortación a los jóvenes aplicados a la Música (pp. 217-218).

ARGUMENTO DEL CANTO CUARTO (*SIC*)*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 Elíseos, 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 (*sic*). 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 (*sic*) 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 (*sic*) a la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, que allí se reúnen, se han agregado la Poesía y la Eloquencia (*sic*). 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).

COMENTARIOS AL 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, dada 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, pues, 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 comprehensiva de la música», y 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 armonía⁶
 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 comentarios⁷. 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, ella «es idioma universal». Dicho en palabras de Iriarte (p. 169):

⁶ A efectos de no accidentar el verso poético, evitaré el acostumbrado «sic» cuando el autor haga usos ortográficos arcaicos en el transcurso de los poemas.

⁷ A nuestro juicio, los conceptos que busca difundir la mayor parte de este Poema son de naturaleza estética y no técnica.

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 (esto último, cuando imita los afectos).

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 a un Compositor la ciencia de los elementos ya explicados, si le falta la sensibilidad, de la qual (*sic*) 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 (*sic*) esencial de la materia del Poema» y su centro estará representado por la expresión. Los argumentos del autor son expuestos con tal diafanidad que dejaremos que sea él mismo quien nos lo comunique. Comienza Iriarte por mencionar el poder que tiene el acento⁸ o tono musical para poder expresar los afectos (pp. 199-200):

⁸ 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.

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):

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 oscuro 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 oscuro
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,
quando 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 pasage 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)⁹.

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 sí lo hicieron algunos estetas de la música inmediatos antecesores suyos, pero sí opina que ésta en nada ha contribuido a la expresión.

⁹ 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.

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 armónicas (*sic*) 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 muy especialmente España¹⁰. 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 Liteles, 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 (*sic*) 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).

El 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,

¹⁰ 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.

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 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 instrumentos¹¹, los tipos de recitativo, las arias, los dúo, 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 pasages 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.

¹¹ 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.

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 (pp. 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,
sólo en ciertas frases principales,
y a lo sumo tres veces inmediatas

Por todo lo dicho hasta aquí, a Gluck pertenece el primer lugar en -
tre los grandes cultivadores de la ópera. Así canta Iriarte al gran reformador del drama musical (p. 264)¹²:

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,

¹² 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, o preocupados, de cuya persecución jamás pueden libertarse los hombres grandes, y particularmente los ingenios inventores que se apartan del camino trillado».

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.

El canto quinto: a pesar de exaltar el nombre de aquel reformador (Gluck), quien 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,
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, recaen en Háydén (*sic*) las más elogiosas palabras: este compositor, según Iriarte, era uno de los que más aficionados tenía en las academias de Madrid.

Sólo a tu numen, Háydén 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*¹³, puede sin embargo resumirse en los siguientes términos poéticos (pp. 296-297):

Pues si fuera de Italia me desvelo
en buscar un lenguaje
que a todos para el canto se aventaje,
en el Hispano suelo

¹³ 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 las justicias de una causa que tanto les interesa, quando (*sic*) 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).

Lo encuentro noble, rico y majestuoso,
flexible, varonil y armonioso:
Un lenguaje en que son desconocidas
letras mudas, oscuras 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 querrelle de los bufones, la cual se inició a principios del mencionado siglo¹⁴, pero encontró sus más enconadas disputas hacia la década del cincuenta con los panfletos de Rousseau. Ya en el siglo

¹⁴ 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 Ragenet, 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, 1998:198).

XIX, el asunto será retomado por los germanos, dando origen al drama musical wagneriano¹⁵.

Autores citados: otro de los aspectos que corroboran instructiva y no apologética del 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 sus versos. Ello nos resulta especialmente destacable, pues, nos viene a revelar una vez más la seriedad del contenido que describe la obra¹⁶. Entre los autores y obras que, en concreto, afirma Iriarte (de manera directa o indirecta) haber consultado, se encuentran los siguientes:

- **Cerone, Domenico Pietro o Pedro:** (1566 - ¿?): aunque natural de Bérghama, vivió largo tiempo en España y escribió también 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

¹⁵ 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).

¹⁶ 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 poca ponderación, revela, sin embargo, que las ideas de Iriarte estaban perfectamente consustanciadas con el pensamiento estético-musical del siglo XVIII.

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 compositor, 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 sive 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: *Fragments músicos; 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.
- **Aristides Quintiliano**: 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 Vizcardi*, la cual terminó poco antes de morir. Iriarte refiere de él sólo 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 institulado *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 reciente 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 la Venezuela colonial*: como ya dejáramos ver en líneas anteriores, el poema *La música* de Tomás Iriarte se conoció en América, llegando, incluso, a reeditarse en México en fecha muy próxima a su publicación inicial (1785). En el caso específico de Venezuela, suponemos que formó parte de la colección de la biblioteca de la antigua Universidad de Caracas, porque la cota de un ejemplar encontrado en la División de Libros Antiguos de nuestra Biblioteca Nacional nos lo remite como parte de la colección fundacional (ZA-951). Se trata de una edición inserta 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. Fue publicada en Madrid por la imprenta de Benito Cano¹⁷.

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 *Fábulas literarias* y del poema *La música*. El mismo 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 van desde la I – XLIV, expuestas al final del tomo en cuestión. Todas las citas que aquí hemos hecho corresponden a esta edición.

Otro hecho que viene a evidenciar el uso y consumo que tuvo este poema *La música* en la sociedad colonial caraqueña es la mención que se hace de Iriarte (o Yriarte) en el prólogo de la *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*, por Juan Meserón (1824), el primer libro de música que se publicó en Venezuela. Allí Meserón nos deja que Iriarte, junto a Rousseau, Tosca y Bails, era uno de los teóricos musicales más «respetables» de la sociedad de aquel entonces. Al respecto escribió el autor venezolano:

A mí podría desanimarme en esta empresa [la de escribir un texto de teoría musical] el recordar el desprecio con que ha sido vista siempre entre noso-

¹⁷ También existe otro ejemplar perteneciente a la colección Arcaya (Imprenta Real, 1805), pero esta pudo haber llegado a las manos del Bibliófilo por una vía distinta a la de las herencias coloniales venezolanas.

tros la música, y hasta los que dignamente han merecido el título de profesores; pero tengo muy presentes los elogios que de esta sublime ciencia han hecho un Tosca, un Rousseau, un Bails y un Yriarte y otros muchos, cuya memoria respetable ofendería, si atendiendo a los efectos que produce en algunos la ignorancia, privase a nuestra juventud de una obrita que en mi concepto debe serle muy útil (Meserón, 1824, p. s.n.).

4. CONSIDERACIONES FINALES

Conocido el contenido y finalidad de la obra de Iriarte, y conocida también su presencia e importancia en América y Europa, creemos que es posible establecer las siguientes conclusiones, aun cuando no se pueda ponderar la magnitud y proporción de lo que ellas implican:

- a. Siendo una obra destinada a «profesores y aficionados», pudo ser utilizada como texto básico en la educación musical del mundo hispano colonial.
- b. Dada su manifiesta intencionalidad, el poema pudo servir para favorecer la tarea de una educación presumiblemente memotécnica.
- c. Los valores musicales promovidos en esta obra, pudieron haber logrado algún impacto de importancia en los músicos y melómanos de la América colonial.
- d. La retórica musical promovida por Iriarte, pudo haber sido procurada en alguna de aquellas obras musicales compuestas a finales del período colonial, lo que debería servir de pretexto para el análisis retórico de dichas composiciones¹⁸.
- e. El texto en cuestión pudo haber contribuido a la difusión de la figura Joseph Haydn, música que parece haber sido muy cultivada en la América y España de aquellos tiempos.
- f. Conocido el hecho de que Iriarte citó y comentó un número apreciable de autores, habría que reconocer que las ideas de tales autores fueron

¹⁸ 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 diapason más grave» (pp. 213-214).

también difundidas (aunque parcialmente) en nuestra sociedad dieciochesca y decimonónica. Esta difusión pudo haber promovido igualmente la adquisición de tales tratados por parte de nuestros músicos coloniales.

Lamentablemente, estamos todavía en un estadio muy embrionario de la investigación para establecer estas conclusiones como un hecho definitivamente constatado. Habrá que esperar mejores tiempos para plantear el asunto en investigaciones por venir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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).
- ESPASA, CALPE (1975). *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*.
- 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.
- 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.
- PLAZA, RAMÓN DE LA (1884). *El drama lírico y la lengua castellana como elemento musical*. Caracas: Imprenta Editorial.
- SUÁREZ-PAJARES, JAVIER (2000). Iriarte, Tomás de. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores 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.
- 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.
- YRIARTE (IRIARTE), TOMÁS DE (1805). *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*. Madrid, en la imprenta Real. Tomo I.