

**LA
MÚSICA
EN
FEIJOO**

Francisco Pozo Moreno

Curso: 3º Grupo: A

El Pensamiento Ilustrado en la Literatura Española

Filología Hispánica

INTRODUCCIÓN

Para hablar de música, me parece interesante comenzar relacionando primero este arte con otro parecido, en cuanto que ambos tienen sonido: la poesía.

Las relaciones entre música y literatura son evidentes en los textos poéticos sujetos a una métrica, en los que el ritmo acentual, la rima (cuando existe), las recurrencias fónicas y paralelismos comportan un valor melódico indudable. Pero es que, además, música y poesía han coexistido como partes integrantes del canto desde los inicios de las literaturas grecolatina y bíblica, que constituyen el sustrato de la literatura europea posterior.

Así, por ejemplo, en los himnos y epitalamios de la poesía griega, el verso formaba parte del canto, que iba acompañado de música con la cítara y con la lira. Otro tanto ocurría con los salmos bíblicos y los cantos litúrgicos de la Iglesia, en los que la música servía de apoyo al canto, resaltando el contenido del texto poético-religioso. Grandes himnos litúrgicos como el *Ave maris stella*, el *Pange lingua gloriosi* o el canto de tema apocalíptico *Dies irae* demuestran esta vinculación de música y texto poético.

En la literatura española, ya desde la lírica primitiva, la interrelación entre la música y la poesía es innegable. Tanto las jarchas como las canciones de amigo gallegas y los villancicos castellanos eran textos poéticos destinados al canto. De las cantigas de amigo de Martín Códax que se conservan, en seis de ellas aparecen anotaciones musicales. De hecho, los rasgos característicos de este tipo de canciones (el paralelismo y el leixapren) son aptos para el canto colectivo y la danza. En la poesía trovadoresca aparecen igualmente numerosos poemas acompañados de música, por ejemplo, uno de Marcabrun, trece de Peire Vidal. En las *Cántigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, salvo una, todas las composiciones poéticas vienen acompañadas de música. La música figura también en los inicios del teatro con los dramas litúrgicos de Navidad y de Pasión (Autos) y en los *Misterios* catalanes y valencianos. Al final de la Edad Media y en los comienzos del Renacimiento aparece una serie de composiciones musicales que sirven de acompañamiento a textos poéticos muy refinados. Así, el madrigal, definido como una composición musical, polifónico-vocal sobre textos poéticos muy refinados sin estribillo y con música para toda la letra. El villancico es otra de las composiciones musicales que aparecen en los Cancioneros de la época. Un compositor excepcional de villancicos sacros y profanos es Juan del Encina.

En el Siglo de Oro perviven algunas de estas composiciones musicales, especialmente villancicos y romances. Sin embargo, es en el teatro donde la música obtiene su mayor acogida, según recuerda Tirso de Molina en *El vergonzoso en Palacio*. En los Autos Sacramentales la música era igualmente un elemento fundamental. Hay, no obstante, dos formas de representación dramática en las que la música está tan íntimamente vinculada al texto que le da su razón de ser como tal obra de arte: se trata de la ópera y la zarzuela. Los dos primeros creadores de la ópera en España son Lope de Vega y Calderón de la Barca. El primero con *La selva sin amor* y el segundo con *La púrpura de la rosa*. La primera zarzuela de la que se conserva la partitura es *Los celos hacen las estrellas* de J. Vélez de Guevara y música de Juan Hidalgo. Se desconoce cuál era la actitud del público frente a este tipo de obras.

Por último, es necesario nombrar el s. XVIII, que es el que estudiamos. En el siglo XVIII la música adquiere un auge excepcional en las representaciones dramáticas. En primer lugar, y aparte de seguir la tradición de poner en escena obras de Lope de Vega, Calderón y Tirso de Molina con acompañamiento musical, surgen nuevas piezas que consiguen una gran acogida del público, por ejemplo *La espigadera* de Ramón de la Cruz con música de P. Esteve o *Las bodas de Camacho*, con letra de J. Meléndez Valdés y música de Esteve. Ramón de la Cruz introduce en sus sainetes composiciones musicales como los “coros”, “minué”, “pastorelas”, “villancicos”, etc. Contribuye, además, a la reforma de la zarzuela en sus textos literarios, lo mismo que A. Rodríguez de Hita y P. Esteve lo hacen en el plano musical. Entre sus zarzuelas más conocidas pueden mencionarse *Las segadoras de Vallecas* (1768), *Los zagales del Genil*, con música de P. Esteve. También la ópera tuvo un gran cultivo en esta época, gracias a la llegada de Farinelli y P. Metastasio a Madrid.

Cabe destacar con la ópera del s. XVIII, ya que aparece en Francia la llamada ópera cómica u ópera bufa, que, en realidad, es una comedia con canto: piezas dialogadas en las que están presentes la música y la danza. Estas obras eran concebidas para ser un espectáculo ofrecido a un público variado en las ferias de Saint Laurent y Saint Germain de la capital de Francia. Tanto los representantes de la Ópera de París, como los de la Comedia Francesa se mostraron reticentes frente a este género híbrido y pusieron obstáculos a su desarrollo. Bajo la influencia de la ópera italiana, surgirá en el s. XIX un tipo de ópera cómica caracterizada por un mayor dramatismo en la expresión de los sentimientos.

Esta primera parte teórica la he recogido principalmente del *Diccionario de términos literarios*, de Demetrio Estébanez Calderón, concretamente el apartado en el que se refiere a la palabra “música”, en el que hace un recorrido de la música a lo largo del s. XVI, XVII, XVIII, XIX y XX, pero yo he llegado hasta el s. XVIII que es el que realmente nos interesa.

LA MÚSICA DEL S. XVIII

El s. XVIII ve asentarse en el terreno musical una nueva concepción musical que desde el s. XVII se iba imponiendo poco a poco: la verticalidad atendiendo a los acordes resultantes de confluencia de las diversas voces. El estilo contrapuntístico y polifónico, en el que cada voz tenía la misma o similar importancia, deja paso a un estilo en el que una voz domina sobre las demás que le sirven de soporte. Además, en este siglo se extingue una generación cuyos miembros eran los representantes de la polifonía: Bach muere en 1750, Haendel en 1759, Rameau en 1764, Telemann en 1767. Comienza a surgir una estética renovada que se caracteriza por la melodía acompañada, el bajo de Alberti, el Rococó y una atención preocupada por la instrumentación que dará lugar a la orquestación.

Las polémicas son la principal característica del s. XVIII: la nueva concepción musical va a conducir al desarrollo de la música instrumental, sin ningún texto al que apoyar y, paradójicamente, a la culminación de la Ópera, principal causante del cambio ocurrido. La música comienza a imponerse sobre los textos musicados y sobre la poesía, dueña y señora de la música en la antigua concepción clasicista. Por otra parte, surge esa obsesión por encontrar una relación entre la música y la razón, para poder incluirla así dentro del ámbito de la Ciencia.

Hay dos extremos en cuanto a la ideología musical del s. XVIII: por una parte se encuentran los que defienden la tradición racionalista y clasicista de la música; por otra, los que defienden la primacía de la musicalidad y de las exigencias del oído. Entre ambos extremos se encuentran los defensores del “justo medio”, que opinan que la música participa tanto de los sentidos como de la razón.

Tratándose del s. XVIII es inevitable hacer al menos una referencia a uno de sus principales protagonistas: la Enciclopedia. En ella, son unas 1.700 voces las dedicadas al arte de los sonidos, incluyendo los suplementos. Los que escriben sobre ello son

personalidades muy relevantes y distintas entre sí, tales como J. J. Rousseau, Diderot, D'Alembert, Cahusac, De Jaucourt, Brossard, Goussier, Marmontel, Sulzer, Schulze, Kirnberger y otros autores de menor relieve. El más importante de todos ellos, en el terreno que nos ocupa, es, sin duda, Rousseau, quien formó y redactó el núcleo más importante de voces de la Enciclopedia y más tarde las publicó aparte en su *Dictionnaire de Musique*. El Diccionario de Rousseau tuvo amplia difusión en España, como acredita el hecho de la facilidad con que se pueden encontrar ejemplares del mismo en nuestras bibliotecas. Rousseau, músico él mismo, se muestra partidario de la música italiana por su melodiosidad, frescura y naturalidad. Rousseau revaloriza la música en función del sentimiento y considerándola como el lenguaje más apropiado y que más de cerca habla al corazón humano. También Voltaire dedica bastantes páginas a la música aunque sin apartarse de los principios tradicionales del clasicismo francés y subordinando la música a la poesía. Por su parte, Diderot es la figura más revolucionaria de todo el grupo, mostrándose como el más avanzado de todos al conceder a la música una plena autonomía artística.

En el s. XVIII se le reconoce abiertamente a la música su cualidad fundamental de agradar, por lo que la música instrumental, que en el siglo XVII era mal vista por no decir nada a la razón, irá progresivamente adquiriendo autonomía propia convirtiéndose en el arte más idóneo para el “lenguaje de los sentimientos”, para expresar aquello donde las palabras no pueden llegar. Si la razón en el siglo XVII se encarga de combatir la tradición existente hasta entonces, una de estas tradiciones era la de relacionar estrechamente la música con la moral y hacerla responsable de la bondad o maldad de las costumbres. Pero la música es incapaz de pervertir a nadie precisamente por su carácter asemántico que no transmite conceptos. Lo que antes era un motivo de condena pasa a ser ahora una causa de revalorización. La música instrumental va imponiéndose paradójicamente a partir de las óperas italianas con sus largos preludios e introducciones y a pesar de quienes se empeñaban en relacionar la música con el lenguaje, ya que la idea de unir la música y la poesía sigue ahí, precisamente por lo que tienen ambas en común: el sonido. A la música se le concede ahora el poder de expresar, sin determinar el qué. La música posee una fuerza expresiva aun mayor que la de la poesía, por lo que en la ópera debe ponerse de común acuerdo con el libreto para expresar la acción total. Este reconocimiento del poder expresivo de la música y de la estrecha necesidad de cooperación con la poesía, conducirá al concepto de la ópera como conjunto de artes que configuran un resultado final: la expresión de una acción dramática.

La música religiosa desempeña un papel muy importante en esta evolución, y más si tenemos en cuenta que la mayor parte de la actividad musical se ha desarrollado en los templos hasta bien entrado el siglo XVIII. Los propios músicos eran en su mayoría religiosos o ejercían importantes cargos dentro de la iglesia. La figura del Maestro de Capilla, con su título de “Maestro”, ha desempeñado un importante papel en la evolución del arte musical. Recordemos a los Monteverdi, Bach, Handel, etc., que regentaron este prominente cargo. Las catedrales e iglesias principales, con sus importantes rentas, eran los únicos centros junto a las Cortes que podían permitirse el mantener un plantel de músicos instrumentistas con el que era posible poner en práctica todas las disquisiciones teóricas. La Ópera es asimilada por la iglesia derivándola hacia el Oratorio, que tiene su principio en el deseo de despertar la devoción del pueblo por medio de los dramas musicales sagrados y adopta todos los nuevos estilos. Entre los primeros cultivadores del Oratorio nos encontramos con uno de los pertenecientes al grupo creador de la Ópera, Emilio dei Cavalieri, cuyas *Rappresentazioni di nima e di corpo* (hacia 1550-1602) son notables como ejemplo del nuevo estilo religioso. Se puede ver por tanto muy vinculados el género profano, la Ópera, con el religioso, el Oratorio, hasta el punto en que será sumamente difícil determinar quién influye a quién.

En cuanto a la música española del siglo XVIII, las opiniones que hasta hace no mucho, y aún todavía hoy, se pueden leer, no son muy positivas precisamente, pero no debe extrañar si tenemos en cuenta que Menéndez y Pelayo, en su obra *Historia de las ideas estéticas en España*, comienza su capítulo su capítulo IV dedicado a la música española de este siglo diciendo que “*el lastimoso estado a que habían llegado en España la teoría y la práctica de la música al comenzar el siglo XVIII sólo se comprenden recordando las abultadas chistosas caricaturas del padre Eximeno en Don Lazarillo Vizcardi*” (2009: 603) Al igual que ha ocurrido con las investigaciones generales sobre el siglo XVIII español, también en la parte musical de este período se ha pretendido con frecuencia defender que España sigue una trayectoria completamente diferente a la del resto de Europa, y cuando ya no quedaba más remedio que reconocer la influencia de la música italiana en nuestro país era suficiente para calificar de “extranjerezante”, “mediocre” y otros adjetivos a la música española de este siglo. En España ocurre el mismo proceso que en el resto de Europa, acentuado si cabe por el favor real de que gozó la música italiana. Si vimos que la ópera y el oratorio están en la raíz de todo el cambio estético que supuso para la música el siglo XVIII, en España hubo una fuerte influencia de uno y otro que motivó toda la serie de polémicas que caracterizan nuestra vida musical en ese siglo.

Previamente a esta invasión italiana de operistas, los músicos españoles estaban al tanto de lo que ocurría en la música más allá de nuestras fronteras, como demuestra el hecho de la proliferación de obras “al estilo italiano” que se produce en la última década del siglo XVII. El mayor prestigioso y de mayor autoridad entre los músicos españoles de su tiempo, Fray Pablo Nassarre, reconoce en definitiva que la música española de esa época (1724) se encuentra en el auge de su perfección “no se con qué fundamento pueden decir semejante proposición, pues nunca ha estado la música con mayor perfección que hoy se halla”. Y es que las polémicas musicales españolas están ahí, tomando dos aspectos bien diferenciados a la vez que relacionados entre sí: en el primero se discute por cuestiones de tipo armónico, por el empleo de soluciones compositivas no acostumbradas ni admitidas anteriormente. En el segundo se pone en tela de juicio el llevar esas novedades al culto religioso.

FORMACIÓN E IDEAS MUSICALES DE FEIJOO

Uno de los mejores especialistas en temas sobre Feijoo escribe en su libro *Selección, prólogo y notas del Teatro Crítico Universal* que “si exceptuamos la filosofía aristotélica y las especulaciones escolásticas, contenido principal de la carrera de artes y teología a que estaban reducidos a la sazón los estudios monásticos, puede decirse que en todo lo demás fue Feijoo autodidacta” (Agustín Millares Carlo, 1968: 17). En cuanto a su formación musical, no consta que hubiese recibido una enseñanza especializada de algún maestro de Capilla, único sistema en su tiempo de recibir enseñanzas específicamente musicales, por lo que aquí también se da el autodidactismo. Lo que resulta claro es que Feijoo tenía una gran preparación musical, como se puede ver en la desenvoltura con que se mueve en los intrincados tecnicismos musicales, ya que la música le interesó desde su niñez.

Destaca especialmente su enorme afición por la guitarra, instrumento que conocía a la perfección a través de las obras del guitarrista Gaspar Sanz y al que, según parece, llegó a modificar añadiéndole una cuerda más. Una prueba de su buena formación y su interés por la música y todos los problemas relacionados con ella la encontramos en la cantidad de ensayos que dedica a la misma. Entre ellos cabe destacar el archiconocido *Música de los Templos* (1726), *Simpatía y Antipatía* (1729), *Resurrección de las Artes y apología de los Antiguos* (1730), *Razón del gusto* (1734), *El no sé qué* (1734), *En respuesta a una objeción musical* (1742), *Maravillas de la Música y cotejo de la antigua con la moderna* (1742), *Campana y Crucifijo de Lugo, con cuya*

ocasión se tocan algunos puntos de delicada física (1745), *El deleite de la Música, acompañado de la virtud, hace en la Tierra el Noviciado del Cielo* (1753), entre otras muchas alusiones al arte de los sonidos diseminadas por su extensa obra.

Los conocimientos musicales de Feijoo eran lo suficientemente amplios como para poder leer y analizar partituras y, aún más, para aventurarse incluso en el terreno de la composición musical. De lo primero los ejemplos son abundantes, siendo prueba de ello la crítica que hace a la mala aplicación de la música al texto por parte de algunos compositores; en cuanto a su faceta de compositor no se puede decir lo mismo, ya que no ha llegado ninguna composición hasta nosotros, pero parece probable que también llegó a componer música, según un comentario de uno de los polemistas que impugnaron las ideas musicales del benedictino.

En la base de toda la curiosidad y autoformación musical de Feijoo está su exquisita y a veces excesiva sensibilidad auditiva. El oído es el punto de partida y llegada de sus reflexiones y crítica sobre la música. No podía soportar las estridencias y en bastantes ocasiones habla del sufrimiento del oído, como dice en el discurso XIV de *Música de los Templos*: “*Algunos compositores (...) toman osadía para hacer lo mismo (dar dos quintas o dos octavas seguidas) sin tiempo ni propósito, con que dan unos batacazos intolerables en el oído*” (2006:292). Sus ideas musicales son más fruto de la agudeza de su ingenio en el análisis de lo que cae en sus manos, que de una audición directa de las grandes obras de su época, ya que en su época era un arte de minorías afortunadas que no estaba al alcance de cualquiera y menos de quienes, como él, vivían alejados de los grandes centros de la actividad musical en el siglo XVIII. Pero esta capacidad de observación, unida a su pasión por la música, le hará discurrir sobre ella con una gran claridad, aunque, a veces, sea víctima de algunas contradicciones.

Siguiendo un orden cronológico en la aparición de sus ensayos musicales, la primera vez que P. Feijoo escribe exclusivamente sobre música es en el año 1726, año de la aparición del primer volumen del *Teatro Crítico*. El Discurso XIV de este primer tomo es el célebre *Música de los Templos* que, por la polémica que desencadenó, ha sido normalmente el único que ha llamado la atención de los estudiosos musicales a partir de las páginas que le dedicara Menéndez Pelayo en su capítulo V de la *Historia de las ideas estéticas en España*: “*nadie esperaba del P. Feijoo, espíritu grave, positivo y un tanto prosaico, tan poco sensible a los encantos de las demás artes, el entusiasmo que respiran algunas cláusulas de este discurso. Sin duda alguna fue la música la única manifestación estética que llegó a conmover las fibras de su alma*” (1994: 1591).

La *Música de los templos* está dedicado principalmente a la crítica de la música de su época, en especial la música religiosa, y a la introducción de los violines en los templos españoles, terminando con una significativa crítica a la poesía de su tiempo. A pesar de la importancia de este discurso, hay que tener en cuenta, además, el resto de discursos dedicados a la música que tiene, pues su ideología cambia mucho con el paso de los años. Aquí advierte que existe alguna música capaz de pervertir las almas, pero a lo largo del tiempo se da cuenta que eso no es cierto y rectifica. Por tanto, siendo esta obra la más estudiada sobre él en cuanto a música se refiere, no muestra sus definitivas y verdaderas ideas sobre el tema. Por ello, las ideas musicales de Feijoo pueden parecer contradictorias, pero más que eso, simplemente ha ido evolucionando y dándose cuenta de numerosas cosas. Esta obra de Feijoo ha sido, musicalmente hablando, la que más polémica ha suscitado; en primer lugar en la primera mitad del siglo XVIII todo se discute, nada se acepta por el simple hecho de estar impreso. Lo que se discute en esta obra es, principalmente, que la música religiosa debe ser distinta a la música teatral, hay una condena del estilo moderno mal empleado y un elogio cuando los compositores ponen todo al servicio de la mayor expresividad de la música.

En el año 1729 aparece el tercer tomo del *Teatro* y en el discurso número tres, titulado *Simpatía y Antipatía*, vuelve Feijoo a referirse a la música para explicar cómo las cuerdas de un mismo instrumento suenan por simpatía. Un año después, en 1730, publica la *Ilustración Apologética al primero y segundo tomo del Antiteatro*. De nuevo está presente la música en el discurso número doce, *Resurrección de las Artes y Apología de los Antiguos*. Intenta demostrar allí que la música antigua (de los griegos y romanos) era superior a la moderna incluso en sus instrumentos, aunque posteriormente pondría en duda esta afirmación.

El tomo sexto del *Teatro* sale en 1734 y encontramos en él dos importantes discursos: el número once, *Razón del gusto* (en el que recurre a ejemplos musicales muy concretos para probar su tesis) y el número doce, *El no sé qué*, volviendo a la música para explicar ese *no sé qué* por el cual nos gustan determinadas obras aunque no estén dentro de las leyes rígidas de la teoría de la composición musical.

En 1742 se inicia la publicación de los cinco volúmenes de las *Cartas Eruditas y Curiosas*. En la carta número veintitrés del volumen primero, en respuesta a una objeción musical, resuelve una dificultad que le plantean sobre cual es la nota más alta de la escala, el LA o el SI, demostrando conocer perfectamente los sistemas hexacordal y heptacordal. En el mismo volumen, Carta número cuarenta y cuatro, *Maravillas de la*

Música y cotejo de la Antigua con la Moderna, se muestra muy cauto a la hora de preferir la música antigua a la moderna, hasta declarar que está indeciso.

El segundo volumen de las *Cartas* aparece en 1745, y en él dedica varias páginas a tratar esta vez el problema físico del sonido en la Carta número dos, que se titula *Campana y Crucifijo de Lugo, con cuya ocasión se tocan algunos puntos de delicada física*. En 1749 publica la *Justa repulsa de inicuas acusaciones*, en la que Feijoo responde a las críticas de algunos autores como P. Soto y Marne.

En el prólogo al tomo cuarto de las *Cartas*, aparecido en 1753, comienza el benedictino por retractarse de lo que dijo sobre los violines en el Discurso XIV del primero tomo del *Teatro*, por obediencia de la Iglesia más que por convencimiento, lo cual deja ver la espiritualidad y sumisión de Feijoo ante las normas de la Iglesia, al mismo tiempo que podemos comprobar el carácter religioso y moralizante de su obra. Finalmente, en este mismo volumen cuarto de las *Cartas*, dedica a la música la Carta primera, *El deleite de la Música acompañado de la virtud*, quizás el ensayo más importante del benedictino en cuando que expone los resultados de sus largas meditaciones sobre la música.

En el resto de su extensa producción son muchas las alusiones a problemas musicales.

A través de sus propios textos, comprobamos que Feijoo tiene un concepto de naturaleza evolutivo y que coincide en su mayor parte con el de la segunda mitad del siglo XVIII según el cual el término “naturaleza” es sinónimo de espontaneidad y naturalidad en oposición a razón y verdad que caracterizaba dicho término en el siglo XVII. Relaciona la naturaleza con la música, afirmando en *El Deleite de la Música* que “*de todas las Artes liberales, y aun de todas las delectables la más connatural a nuestra racional naturaleza es la Música*”. (2006:12). Es importante destacar su posición ante la poesía porque en ella veremos su actitud ante la ópera. En el intento de clasificación de las artes en Feijoo, se deja ver un cierto utilitarismo, muy típico en la España de la época, al dividir las artes en útiles y artes de gusto o deleite. Para él la razón de utilidad debe ser la regla de todo.

Esta razón de utilidad junto con su pasión por la música es la que le va a llevar a situar la música por delante de cualquier otro arte. Para Feijoo está claro que la música es antes que nada un deleite y que va dirigida a los sentidos. Era este uno de los motivos de polémica entre los músicos españoles del siglo XVIII: para unos, la música debía dirigirse a la razón, juez supremo; para otros, dicho juez era el oído. Feijoo termina

defendiendo al bando progresista, al que dice que el fin intrínseco de la música es “deleitar el oído”, pero hay que recordar que esta opinión no la tuvo toda su vida, ya que en la *Música de los templos* era totalmente diferente, pero con el paso de los años se va clarificando su ideología respecto a eso.

El siguiente paso que encontramos en la concepción musical de Feijoo es su idea de que la música influye en el ánimo, por lo que ya tenemos dos notas fundamentales de su pensamiento musical: Deleite e influencia en los afectos, las cuales van a ser las que le van a servir para comparar la música antigua y la moderna y para determinar toda su crítica musical. Feijoo termina llegando a la conclusión de que no tiene sentido comparar la música antigua con la moderna, pues no en la antigua no hay la suficiente claridad y extensión necesaria para su conocimiento.

Esta influencia en el ánimo que veía Feijoo se puede comprobar en *Teatro Crítico Universal*, en el que dice que la música:

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, al ardor de la concupiscencia, la acerbidad del oído, la austeridad de la melancolía, la efervescencia de la ambición, la sed de la codicia, la exaltación de la soberbia. (2009: 12)

Para que la música cause un buen estado de ánimo, obviamente debe ser bella, pero ¿Qué es para Feijoo la belleza de la música? En el discurso XII su *Deleite de la Música*, afirma que “las voces de la Música, tomadas cada una de por sí o separadas, ningún atractivo tienen para el oído, pero artificiosamente dispuestas por un buen compositor, son capaces de embelesar el espíritu” (2009: 429). En estas palabras del P. Feijoo, se puede ver una concepción muy a la griega antigua, en el sentido de ver la belleza en la proporción, en la perfecta adaptación de las partes entre sí, lo cual recuerda un poco a Aristóteles.

Feijoo tenía otra gran vocación: la Medicina, lo que le hará relacionarla también con la música. En su concepción de la medicina, la música ocupa un lugar en la terapia del enfermo. Esta relación entre ambas viene desde Platón, y era uno de los principales motivos por los que se comparaba la música de la antigua Grecia con la de los siglos posteriores. Los teóricos antiguos narraban las historias extraordinarias de gente curada totalmente por la música, como la de la Saúl y David en la Biblia, pero Feijoo no se las

creía mucho. Aun así, él si creía en el poder de la música para dar fuerza y paz al enfermo, diciendo en su *Teatro Crítico Universal*:

Las cosas en que se le puede complacer, como assimismo en que se le puede displacer, son muchas. Deseará el enfermo que la cama se le componga de esta o aquella manera; que se le coloque en tal o tal quarto o en tal parte de el mismo quarto; que se le franquee más o menos luz; que le visite y haga conversación tal sugeto; que a otros se niegue la entrada; que la conversación ruede sobre este o aquel assumpto; que a tal o tal hora le dexen en soledad. Acaso gustará de música, y acaso la música le conciliará mejor el sueño que todos los soporíferos pharmacéuticos. Ministras noticias gratas es un deleite transcendente a todos genios. Assí se debe poner en esto especialíssimo cuidado, discurriendo en todo lo que se le puede decir de próspero, ya en orden a su persona, ya en orden a las personas que más ama. Aunque cada una de estas cosas, y otras de este tenor, por sí sola no sea capaz de hacer grande impresión en el ánimo del enfermo, mayormente atendida la disposición de disciplicencia que trahe consigo la enfermedad, pero el cúmulo de todas hace un grande efecto. (1939: 260)

El problema de las reglas es algo que también preocupaba a los músicos españoles desde el principio del siglo XVIII y era prácticamente el principal motivo de las polémicas. Si la música tiene por juez a la razón, habrá que componer en función de las mismas; si, por el contrario, el juez de la música es el oído como defendía Feijoo, las reglas serán un estorbo más que una ayuda. Feijoo se pone de parte de los progresistas y defiende la tesis de que la inspiración del artista le permite saltarse libremente las reglas, como se puede ver en *El no sé qué*:

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. (1972: 68,69)

Otra de las aportaciones que hace Feijoo en cuanto a música se refiere es darse cuenta de la importancia de la interpretación para que la música deleite en

influya en los afectos, la necesidad de que haya un mediador que transmita la obra, tal como se ve en *El Deleite de la Musica*:

Los mayores o menos efectos de la Música, no sólo penden de la mayor o menos excelencia del Arte, mas también de la mayor o menos destreza del artífice, no sólo de la calidad de la composición, mas también del modo de la ejecución. Se ve muchas veces, como yo lo he visto, que un mismo tañido y en el mismo instrumento, ejecutado por una mano hechiza, y ejecutado por otra, desagrada. (1753: 19)

Siguiendo con el tema de la interpretación, incluso llega a criticar a músicos de su época, reprochándoles la falta de claridad en la ejecución de sus obras por exceso de velocidad, sobre todo en los instrumentistas. En cuanto a la interpretación de la música vocal, también se refiere a ella en su discurso *El no sé qué*, diciendo: “Elévanos tal vez con su canto una voz que ni es tan clara ni de tanta extensión ni de tan libre juego como otras que hemos oído. Sin embargo, ésta nos suspende más que las otras. (...) Tiene esta voz un no sé qué no hay en las otras” (1972:64).

Feijoo culpa de la “decadencia” musical que hay España a la influencia de los músicos italianos, pero es que ésta era la más importante y no sólo había influido en España, sino en toda Europa durante los siglos XVII y XVIII. Ante esto, Feijoo recomienda imitar a los músicos españoles del siglo XVI en lugar de a los italianos, por lo que aquí podemos ver en Feijoo lo que el autor Antonio Martín Moreno llama un “nacionalismo musical”. Aun así, a lo largo de su vida va cambiando de opinión y acaba reconociendo la importancia de los músicos italianos.

También hace otros estudios y escritos como sobre el oído y su funcionamiento, el estudio físico del sonido, el concepto de armonía, la moralidad de los bailes, etc.

Por último, cabe nombrar algunos de los autores que nombra Feijoo en sus tratados, además de las fuentes que tuvo para escribir lo que escribió. En cuanto a los autores que nombra, uno de ellos es Sebastián Durón, Maestro de la Real Capilla y Director del Teatro Real, refiriéndose a él como uno de los responsables de la “decadencia” musical española, por haber dejado penetrar las influencias italianas. Esto se puede comprobar en *Música de los templos*:

Esta es la Música de estos tiempos, conque 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 estas, que si Durón resucitara, ya no las conociera; pero siempre se le podrá echar a él la culpa de todas estas novedades, por haber sido el primero que les abrió la puerta, pudiendo aplicarse a los aires de la Música Italiana lo que cantó Virgilio de los vientos (1726:31).

Por otra parte, también nombra a Antonio de Literes, halagándolo porque, según él, supo juntar la seriedad de la música antigua con el bullicio de la moderna. Pocos más son citados por Feijoo, tales como Gaspar Sanz, Juan de Zumárraga o Enrique Manuel de Villaverde. En cuanto a las principales fuentes suyas, destacan unas de parecidas características a su *Teatro Crítico*, tales como el *Theatrum Orbis Terrarum*; la francesa *Historia y Memorias de la Academia Real de las Inscripciones y Bellas Letras*; Rollin es otro de los autores citados como fuente, junto a las *Memorias de Trevoux*, la *Historia de la Academia Real de las Ciencias*, el *Diccionario Crítico* de Bayle y el *Theatrum Vitae humanae* de Bayerlink, entre otras.

CONCLUSIÓN Y OPINIÓN PERSONAL

A modo de conclusión y síntesis, me gustaría recoger un poco la situación musical de la España de la época, las ideas más importantes de Feijoo, sus opiniones sobre los temas que trató y por supuesto la influencia que tuvieron las mismas. Como hemos visto, hay músicos que defienden el placer y otros la razón; hay una influencia de la música italiana y una gran cantidad de polémicas.

Feijoo siempre ha sido etiquetado como un “adelantado a su tiempo”, y esto es algo que he podido comprobar leyendo sus obras y las obras de otros autores que lo comparan con sus contemporáneos, ya que mostraba ideas que a nadie se le ocurrían o que nadie se atrevía a decir, y ello causaba cierto rechazo en ocasiones, por su claridad al expresar lo que opinaba y sentía. Por ello, su libro *Música de los Templos*, ha sido el más famoso, por la polémica que suscitó, por atreverse a mostrar su descontento con lo que estaba ocurriendo musicalmente en su momento.

Dicen que rectificar es de sabios, y él lo hizo cambiando de opinión y evolucionando su mentalidad, abriéndola mucho más a lo nuevo y a verlo más como mejora que como enemigo. Por ello, los autores que se quedan con el Feijoo de su primer tratado sobre música, es porque no han estudiado más obras suyas, ya que no vuelven a aparecer más esas ideas negativas sobre música después de *Música de los*

Templos. Su pensamiento va desde el conservadurismo de su *Música de los Templos* (1726) hasta su gran ensayo *El Deleite de la Música* (1753), en el que se pone por delante de todos los teóricos de su época al proclamar la superioridad de la música sobre las demás artes, ya que produce placer y además influye en el ánimo.

En definitiva, no esperaba que el Padre Feijoo fuera tan culto en este campo de la música, me interesó en ello a través de estudiar en clase las referencias que hacía a tal tema en su texto de *El no sé qué* y me pareció interesante indagar un poco en un siglo del que musicalmente hablando no se conoce apenas nada. Las opiniones negativas acerca de ello se deben en gran parte al de *Música de los Templos* de Feijoo, pero como he dicho antes, esto no es lo que terminó pensando Feijoo acerca de la música. Con todo esto queda claro que esa fama de “decadencia musical” del s. XVIII no debe ser tomada demasiado en serio, pues hay muchos pensadores que hicieron grandes estudios sobre ello y que merece la pena leer y comprender, porque la música del s. XVIII también tiene ese *no sé qué*.

BIBLIOGRAFÍA

- Estébanez Calderón, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial S.A.
- Martín Moreno, Antonio (1976), *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Instituto de estudios orensanos.
- Millares Carlo, Agustín (1968), *Feijoo: Teatro Crítico Universal. Selección, prólogo y notas*, Madrid, Espasa Calpe.
- Martín Moreno, Antonio (1978), *Las ideas musicales del Padre Feijoo y la polémica que motivaron. Orígenes e influencias*, Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Letras.
- Ruíz Tarazona, Andrés (1976), “Las relaciones de Feijoo con la música”, *Diario El País*.
- Feijoo, Benito Jerónimo (2006), *Música de los Templos*, books.google.es, Madrid.
- Feijoo, Benito Jerónimo (1972), *Discursos y cartas*, Editorial Ebro, Zaragoza.
- Feijoo, Benito Jerónimo (2006), *El deleite de la Música, acompañado de la virtud, hace en la Tierra el Noviciado del Cielo*, books.google.es, Madrid.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1994), *Historia de las ideas estéticas en España*, books.google.es.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (2009), *Historia de las ideas estéticas en España*, Fundación Ignacio Larramendi, Fundación MAPFRE (DIGIBÍS).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>> [11-01-2012].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <<http://www.rae.es>> [11-01-2012].